

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Ecole doctorale de Français

Université de Mostaganem

Mémoire de magister

Option : Sciences du langage.

**Textualité dramatique et polyphonie conversationnelle dans la pièce
« Quelqu'un va venir » de Jean Fosse**

Présenté par :

Mebrek Abdellah.

Sous la direction de :

Dr. Karima AIT DAHMANE

Maitre de conférences A

Université ALGER 2

Année universitaire: 2011-2012

Dédicace

A celle qui m'a tout donné ma mère

Sommaire

Introduction :.....	6
problématique:.....	08
Historique :.....	10
Présentation de la pièce:	15
Chapitre:01	
<u>Les éléments para verbaux du langage dramatique dans la pièce.....</u>	<u>23</u>
1-1.La prosodie :.....	24
1-2.Les didascalies :	27
.1-3.Le silence :	30
Chapitre:02	
Les éléments verbaux du langage dramatique	35
2-1-les temps verbaux et leurs emplois.....	36
2-2-Les effets dans le dialogue :	40
2-3- L'unité de ton :.....	45
<u>Chapitre: 03</u>	<u></u>
Le langage théâtral chez FOSSE	54
3-1- Le nouveau langage théâtral :.....	55
3-2.La décomposition du langage :	58
3-3- Le théâtre de la non-communication :	63

Chapitre : 04	69
La dynamique de l'action dans « <i>Quelqu'un va venir</i> ».....	70
4-1. Le fonctionnement des personnages :.....	71
4-2. Le rythme de la pièce :.....	82
4-3. Le dialogue théâtral :.....	85
Conclusion :	92

Introduction :

Notre travail s'inscrit dans le cadre de l'analyse du discours théâtral qui se compose de paroles prononcées par les personnages et des didascalies (indications sur le décor, le lieu, les déplacements, les gestes des personnages et le ton du discours).

Nous prenons en considération qu'un texte théâtral est écrit en vue d'une représentation sur scène. Notre modeste contribution a pour objectif d'étudier, comme l'intitulé l'indique, la textualité dramatique et polyphonie conversationnelle dans la pièce « Quelqu'un va venir » de Jean Fosse. Il convient de préciser que Bakhtine était le premier à établir les rapports entre polyphonie et théâtre en remarquant que la polyphonie est un dialogisme organisé comme objet d'art.

L'élément décisif qui définit l'énonciation théâtrale par rapport à toute autre forme d'énonciation est le fait qu'elle est double: quand le spectateur en face du spectacle voit-entend deux personnages dialoguer, il n'assiste pas à une seule forme d'énonciation, mais à deux à la fois; derrière l'énonciateur-personnage se tient invisible un énonciateur-auteur.

L'énonciateur –scripteur s'est absenté, il n'a laissé de sa voix propre que des traces indirectes.

L'énonciateur-personnage est relayé dans sa performance concrète sur la scène par un locuteur-acteur qui prend en compte son énoncé.

L'émetteur est triple: scripteur-personnage-acteur et le récepteur est lui aussi triple: personnage-acteur-spectateur.

Nous suivrons l'analyse que fait Bakhtine sur l'énoncé: "*la proposition, en tant qu'unité de langue, de la même façon que le mot, n'a pas d'auteur, elle n'est à personne et c'est seulement au moment quelle fonctionne en tant qu'énoncé fini*

*quelle devient expression individuelle de l'instance locutrice, dans une situation concrète de l'échange verbal"*¹

Sa définition, est que l'énoncé est un maillon dans la chaîne verbale; il représente l'instance active du locuteur .nous dirons que nous identifierons l'énoncé dans le dialogue théâtral à la réplique, conforté pour cela à l'analyse de Bakhtine: "*les frontières de cet énoncé se déterminent par l'alternance des sujets parlants. Les énoncés ne sont pas indifférents les uns aux autres et ils ne se suffisent pas à eux même; ils se connaissent les uns et les autres; se reflètent les et les autres...*) un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal"(Idem., p.298).

Nous appellerons que l'énoncé indique la quantité de parole attribuée à chaque acteur et la sphère commune c'est la pièce de théâtre à laquelle prennent part les locuteurs comédiens.

Fosse, tel un compositeur de musique, choisit les mots qui vont être les notes de sa partition, décrivant une réalité qui glisse entre les lignes sans jamais être accrochée, laissant place au doute qui s'accroît durant plusieurs phases de la représentation, de l'attente à la rencontre avec L'Autre² à la dispute entre ELLE et LUI

Les phrases avec la redondance des mots exercent sur le spectateur une sorte d'hypnose, et les mène à un univers humain très perméable à l'étrange ou l'homme se met en question et met en question son existence, son ambition, sa vie, essayant en vain d'échapper à sa destinée.

¹ M. Bakhtine, de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984, pp.290-291.

² ELLE –LUI – L'AUTRE Personnages de la pièce analysée

Les pièces de Fosse dégagent une lumière dans laquelle, nous avons l'étrange impression d'écouter, de voir, de connaître, pour la première fois, dans une langue admirable de simplicité et de fraîcheur brute.

Le texte théâtral se présente dans sa globalité, excepté les didascalies, comme une conversation. Une succession de "répliques" qui sont l'équivalent de "tours de parole" dans les conversations authentiques.

Pour être acceptable et interprétable par les spectateurs le dialogue théâtral doit fournir des conversations authentiques des "simulacres" suffisamment ressemblants.

Chez Fosse, le dialogue en grande partie est absurde. Nous posons les questions suivantes :

L'écriture cherche-t-elle à surpasser les pratiques théâtrales en faisant du langage une mise en scène ?

Le texte cherche-t-il à renvoyer le spectateur à sa faculté d'étonnement, source de connaissance ?

Existe-t-il un langage spécifique dans la pièce «quelqu'un va venir» de Jon Fosse ?

Ce sont ces questions qui nous permettront d'analyser les dysfonctionnements de la communication, les transgressions en tous genres que les locuteurs infligent aux règles du dialogue ordinaire

Nous émettons les hypothèses suivantes :

- 1- Le discours théâtral est complexe par le fonctionnement même de son système de l'énonciation (personnages, polyphonie, structure dialogique, relation énonciateur-énonciataire).

2- Le dialogue théâtral tient à la double énonciation : la communication entre les personnages et la communication de l'auteur au public.

Chez Fosse, le dialogue en grande partie est absurde. Par le présent travail, nous essayerons d'analyser ces dysfonctionnements de la communication, les transgressions en tous genres que les locuteurs infligent aux règles du dialogue ordinaire.

Dans le premier chapitre, nous parlerons des éléments para verbaux du langage dramatique dans la pièce « quelqu'un va venir » de Jon Fosse. Nous essayerons de voir de près la prosodie, l'emploi des didascalies ainsi que l'utilisation du silence dans l'écriture.

Dans le second, nous tenterons de mettre la lumière sur les temps verbaux et leurs emplois, les effets dans le dialogue ainsi que l'unité de ton.

Au troisième chapitre c'est le langage théâtral chez Fosse qui sera mis en exergue, la décomposition du langage et son théâtre de la non-communication.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous aborderons la dynamique de l'action dans la pièce « quelqu'un va venir » nous regarderons de près les personnages et leur fonctionnement, le rythme donné à la pièce et le dialogue théâtral utilisé.

Historique :

Comme dans toutes les civilisations, avant l'apparition du théâtre, en Grèce, l'ordonnance des cérémonies religieuses était régie par une sorte de mise en scène.

Issues de vieux cultes agraires primitifs, ces fêtes étaient données en l'honneur de Dionysos, dieu qui deviendra le dieu du théâtre.

La chute de l'empire romain crée en Occident, une cassure politique, linguistique, culturelle. Après une époque chaotique le théâtre européen renaît lentement, s'enracinant, comme le théâtre grec, dans les célébrations religieuses.

Le jeu se déploie, selon un parcours strictement fixé par l'Eglise. Dans une telle cérémonie, l'utilisation du latin, la langue du culte, renforce la rupture qui s'opère entre l'espace sacré de l'église l'espace profane de la ville.

Le théâtre occidental, repose, comme les jeux, sur un système de conventions. Le spectateur sait bien qu'il ne se passe rien de réel sur la scène. Mais il feint de croire que le spectacle auquel il assiste, est vrai.

C'est grâce au pouvoir de l'acteur que le spectateur s'identifie au personnage. Comment le comédien parvient-il à le convaincre de la vérité de son rôle? Se laisse-t-il prendre lui-même à son jeu? Le personnage d'Hamlet, dans la pièce de Shakespeare, demeure stupéfait lors qu'il voit pleurer devant lui le comédien qui évoque, à sa demande, une scène de l'Iliade.

Il se demande comment cet homme peut manifester les signes d'une si vive souffrance, alors qu'il ne fait que jouer; selon Diderot, pourtant l'acteur ne doit éprouver aucune émotion du personnage auquel il prête son corps.

Il faut qu'il se regarde sans cesse jouer pour trouver le ton juste, qu'il fasse taire sa propre sensibilité, car l'émotion ne peut que nuire à son jeu le "don naturel" n'a aucune valeur s'il n'est sans cesse perfectionné par le travail. Tout doit être maîtrisé au théâtre; l'expression du visage; la voix; les cris; le geste, rien ne peut y être naturel.

Le jeu des acteurs fait naître des émotions, les sentiments que le théâtre suscite, chez l'acteur comme chez le spectateur, ont éveillé, à maintes reprises, la méfiance des moralistes à l'égard du théâtre

Le théâtre latin, issu des danses éthiques, garde de ses origines, le sens de la performance. Le monologue inexistant dans le théâtre grec, à cause de la présence du chœur, est la création maîtresse du théâtre latin.

Chanté, il est le morceau de la bravoure attendu par le public romain. Si le chant choral caractérise le théâtre grec, le chant en solo ou en duo est spécifiquement latin. Le spectateur romain apprécie beaucoup plus la performance de l'acteur qui chante et danse que l'action dramatique elle-même.

C'est de la scène latine que se sont inspirés les architectes de la Renaissance. Les tragédies de Sénèque (2-64. AP JC) ont assuré une médiation entre la tragédie grecque et la tragédie européenne.

À la Renaissance, ou les pièces grecques ne sont pas directement accessibles, Sénèque représente. Le modèle de la pièce à l'antique, dont vont bientôt s'inspirer tous les auteurs du grand théâtre baroque européen, notamment Shakespeare, Caldéron, le jeune Corneille.

Le théâtre n'existe, au moyen âge que le temps de la fête. Un auteur élabore, en vue d'une représentation particulière, un texte dramatique que d'autres transformeront ultérieurement à leur guise, en fonction des réactions du public, tandis

qu'on aménage un lieu scénique, de fait sitôt les réjouissances terminées. Un même spectacle offre successivement des morceaux fort différents: sotie, moralité, farce etc.

Une extrême liberté caractérise le théâtre médiéval tout par le mélange des tons qu'il adopte que par son utilisation de genres encore informels.

La farce, genre comique que vivra sous des formes dérivées jusqu'au XVIII^e siècle, la farce a une prédilection pour les bastonnades et les scènes de ménages le personnage du cocu ridicule, objet des plaisanteries les plus salaces, y fait des débuts prometteurs dans le monde du spectacle.

Le théâtre Elisabéthain est né dans les cours d'auberges, ou se produisent des troupes ambulantes. La cour, à ciel ouvert est entourée de galeries à étages. Les comédiens adossent leurs tréteaux à l'une des cotes de la galerie les spectateurs aisés s'installent dans les galeries couvertes, tandis que les moins fortunés assistent au spectacle debout, se plaçant tout autour de la scène.

Le théâtre Elisabéthain, comme le théâtre grec, est un théâtre ouvert qui se joue à la lumière du jour. Pour les dramaturges, profondément baroques, il n'y a pas de frontière entre le théâtre et le monde. Si le monde est pour eux un théâtre, ils conçoivent la scène comme le "théâtre du monde"

Fortement marqués par la Poétique d'Aristote, Corneille et d'autres auteurs dramatiques comme l'abbé d'Aubignac, ont au XVII^e siècle longuement médité sur les rapports qu'entretiennent l'écriture et la mise en scène. Ce sont eux qui, à partir de leur propre expérience et de l'observation des pièces de leurs contemporains, ont élaboré les règles de la dramaturgie classique.

La règle majeure est celle des trois unités que formulera Boileau, ainsi dans son Art poétique(1674) dont le chant III est entièrement consacré au théâtre" Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."

Si l'unité d'action a pour but de tenir en haleine l'attention du spectateur, les unités de temps et de lieu répondent à un souci de vraisemblance.

Profondément marqué par sa découverte des théâtres et par son appartenance quelques années durant, au surréalisme, Artaud expose ses conceptions dramaturgiques dans le "Théâtre et son double" paru en 1938.

Il met en cause la dramaturgie occidentale qui " ne voit pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué." Il voudra inventer un langage spécifiquement théâtral, indépendant de la parole. Ce langage par signes doit avoir une valeur idéologique. Il sera créé par la musique, la danse, la pantomime et même le décor.

Artaud lui rêve de retrouver les modes d'expression de certaines pantomimes ou les gestes représentent des idées, des attitudes de l'esprit.

Brecht à son tour conçoit le théâtre comme une tribune, pour faire réfléchir le public, il veut détruire l'illusion qui endort l'esprit critique. Il fustige violemment "le théâtre aristotélicien" terme synonyme, chez lui, de théâtre d'illusion, faisant croire à la réalité des événements représentés, un tel théâtre exerce sur le public une fonction hypnotique, amenant le spectateur à s'identifier au héros.

Afin de produire un phénomène de distanciation entre le spectateur et le spectacle, Brecht prône un "théâtre épique" comparable au chant des bardes qui narraient les prouesses guerrières des lointains héros.

Alors que le théâtre d'illusion tente de recréer un faux présent, le théâtre épique, strictement historique, rappelle constamment au public qu'il n'assiste qu'à un exposé d'événements passés.

Gordon Craig, metteur en scène anglais qui a travaillé non seulement à Londres mais aussi à Florence et à Moscou, a exercé une influence déterminante, tant sur la mise en scène contemporaine, que sur l'écriture dramatique. Déplorant que l'imagination soit bridée par les contraintes matérielles de la scène .toujours très exigü. Il cherche le moyen de créer «mille scène en une".

Aussi imagine t-il un sol scénique modelable, constitué d'un certain nombre de parties indépendantes, susceptibles, grâce à un dispositif de s'élever ou de descendre.

La scène moderne, ayant abandonné le décor construit, utilise comme matériaux paravents, objets symboles, mannequins, voire le corps de l'acteur ;

La réflexion sur la relation entre l'énoncé et sa source (l'énonciateur) se développe dans les théories du dialogisme ; ou de la polyphonie introduite par Bakhtine.

Tout consiste à remettre en cause l'unicité du sujet parlant.

L'énoncé n'est plus rapporté simplement à l'individu qui le produit, mais est considéré comme un lieu où s'expriment des voix, qui sont plus au moins prises en charge par le producteur effectif du discours.

Jon Fosse est né en 1959 à Haugesund sur la cote ouest de la Norvège il débute en 1983 avec son premier roman, il a écrit par la suite plusieurs romans, essais, recueils de poèmes et livres pour enfants, vient à l'écriture dramatique en 1994 avec sa première pièce *Et jamais nous ne nous séparerons*, créée à la Nationale Scène de Bergen commandée par le jeune metteur en scène Kai Johnsen. À la suite de cette expérience déterminante pour lui, il écrit plusieurs pièces dont *Le Nom* (1995), *L'Enfant* (1997) et *Visites* (2002). *Quelqu'un va venir*, créée au Norske Teatre d'Oslo en 1996, a été montée pour la première fois en français en 1999 par Claude Régy au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Ce metteur en scène a aussi adapté pour le théâtre le roman *Melancholia I*, publié en français aux éditions P.O.L. (1998) et *Melancholia II*, publié aux éditions Circé. Récipiendaire du prix Ibsen en 1996, Jon Fosse voit aujourd'hui ses pièces traduites et jouées sur les grandes scènes européennes. Son théâtre est édité à l'Arche.

Présentation de la pièce:

Une cour devant une vieille maison assez délabrée, la peinture s'écaille et plusieurs vitres sont cassées, mais la maison a néanmoins une certaine beauté rude et matérielle. Isolée comme elle est sur la lande, entre deux rochers, avec vue sur mer.

Un homme et une femme arrivent dans la cour, apparaissent devant le coin de la maison adroite. Il a la cinquantaine, il est légèrement corpulent, avec des cheveux gris plutôt longs et un regard fuyant, et il bouge avec lenteur.

Elle est âgée d'une trentaine d'années, elle est grande et bien charpentée, avec des cheveux mi-longs, de grands yeux et des gestes un peu enfantins.

L'homme et la femme longent la maison, se tiennent par la main, ne cessent de regarder la maison.

ELLE et LUI se retrouvent enfin seuls devant la maison qu'ils ont achetée. Ils seuls mais ensemble loin de tous les autres. La femme s'inquiète, ELLE ne voulait pas quitter tout le monde, sauf certaines personnes. LUI est intransigeant, c'est tout le monde qu'il veut quitter.

Un sentiment s'empare de la femme « quelqu'un va venir » ; « mais je sens bien que quelqu'un va venir ». LUI voulant la rassurer, « non nous ne connaissons personne il n'y a que cette maison et puis la mer ».

Toujours s'abstenant à l'idée que quelqu'un va venir, ELLE lui réplique « mais c'est désert ici je trouve Et puis on dirait qu'il y'a quelqu'un alors qu'il n'y a personne ».

Au moment où ils étaient assis sur le banc, ils entendent quelque chose, la femme panique mais l'homme toujours serein, fait le tour de la maison, d'un pas lent, il passe devant le coin de la maison, puis disparaît.

Elle reste assise sur le banc, regarde autour d'elle. Puis elle se lève, se dirige vers le coin de la maison derrière lequel il vient de disparaître.

Rien qu'ELLE et LUI, seuls au monde, loin de tous ceux qui les séparent l'un de l'autre. Face à la mer, ils sont ensemble. Seuls ensemble dans la plénitude et la maturité de leurs sentiments.

Et si cette quiétude devait être troublée ? Car quelqu'un va venir, il y'a toujours quelqu'un qui vient, LUI s'en inquiète, pointe de jalousie.

ELLE le désire secrètement car cette solitude, ELLE la redoute autant que les tempêtes et l'obscurité de l'hiver.

Attente et menace, et quelqu'un vient ; ELLE le suit du regard interrogant « tu ne vois rien » ELLE fait quelques pas dans la cour. Puis vois un homme apparaître derrière le coin de la maison à droite.

L'HOMME n'a pas encore la trentaine, c'est un homme tout à fait ordinaire.

ELLE le regarde, puis elle baisse les yeux ; elle lève de nouveau les yeux, lui fait signe de la tête. L'HOMME lui fait signe de la tête :

Puis, tout en la regardant, L'HOMME s'approche en longeant la maison.

ELLE le regarde ; L'HOMME la rejoint, se poste devant elle.

L'HOMME c'est l'ex propriétaire de la maison, il avait hérité de la maison de sa grand-mère qui est morte, elle était la dernière à vivre dans la maison, depuis la maison est resté vide.

LUI apparaît près du coin de la maison à gauche, regarde dans la cour à cet instant même, ELLE lève les yeux vers L'HOMME. LUI se retire, reste debout, appuyé contre le mur, juste derrière le coin, baisse les yeux, n'écoute pas mais entend ce qui se dit.

L'HOMME tente de séduire la femme en lui faisant savoir qu'il est riche puisqu'il a réussi à vendre la maison, allant même jusqu'à essayer de flirter avec ELLE.

Derrière le coin de la maison LUI s'agite de plus en plus, puis soudain il se force littéralement à avancer, passe devant la maison, entre dans la cour, regarde vers le banc où ELLE est assise avec L'HOMME. Il s'arrête baisse les yeux ELLE le regarde, nerveusement ELLE lui présente l'ancien propriétaire de la maison.

L'HOMME s'arrête devant l'autre en lui signifiant « je voulais seulement dire bonjour ».

L'HOMME a pris congé d'eux puis disparaît derrière le coin de la maison à droite.

LUI va s'asseoir sur le banc, tout à fait au bout, aussi loin d'ELLE que possible. Il regarde droit devant lui, les yeux baissés. ELLE le regarde timidement ; long silence, furieux LUI fait savoir à la femme son mécontentement devant son attitude envers L'HOMME « alors ça devait être un souhait muet que tu as fait ». ELLE essaye de nier. LUI de plus en plus agité.

ELLE se montrant calme et douce l'invite à visiter la maison où ils vont vivre ensemble. ELLE le rejoint, le prend par le bras, LUI dégage son bras, va s'asseoir sur le banc, les coudes sur les genoux, le visage dans ses mains ; sincèrement désespéré. ELLE le rejoint, s'assied à ses côtés sur le banc s'efforçant de paraître optimiste « tout ira bien ».

LUI la prend dans ses bras, se presse contre ELLE, la regarde dans les yeux. ELLE met ses bras autour de lui, commence doucement à le bercer, elle l'embrasse sur le front. Il l'a regardé, découragé « il faut que toujours que quelqu'un vienne ».

Ils rentrent à l'intérieur de la maison et entrent dans une grande cuisine vieillotte. Tout l'équipement de la cuisine sent le vieux. Tout au long de la discussion LUI ne cesse de regarder par la fenêtre.

ELLE le regarde sans grande conviction... on frappe à la porte. Il la regarde angoissé. ELLE le regarde avec de grands yeux effrayés. Il retourne s'asseoir sur le banc ; ELLE va s'asseoir sur la chaise. On frappe de nouveau. Ils restent immobiles et se regardent. Personne d'entre eux ne veut ouvrir. On frappe de nouveau LUI réplique « on n'a pas besoin d'ouvrir ».

Convaincu qu'il est parti, ils pénètrent dans la salle de séjour vieillotte aux murs recouverts d'un lambris jauni là ELLE remarque le vieux tableau avec le portrait de la maîtresse de maison « elle a du être belle ».

Regardant la photo d'un couple de mariés qui se trouve sur le mur latéral de gauche, c'est la photo des parents de L'HOMME, ELLE s'approche de la photo, se met tout près, l'examine attentivement, ELLE fini par affirmer qu'ils étaient beaux.

Ils continuent leur prospection de la maison, il rentre dans une chambre regarde sous le lit il trouve un pot à moitié plein de vieux pipi moisi en criant « ça alors ». LUI revient dans la salle de séjour referme la porte de la chambre derrière lui, observe ; ELLE tenait une photo du jeune garçon. ELLE se détourne de la photo, se tourne vers lui.

ELLE regarde de nouveau la photo pensive. LUI a l'air inquiet, triste, il se couche sur un canapé. ELLE se veut consolatrice.

LUI est à son tour épris par le sentiment que l'autre rode autour de la maison et qu'il finira par être là avec eux et de toute façon ils ne seront pas seuls.

LUI regardant par la fenêtre a vu le jeune homme dans la cour du jardin, d'un air accusateur, il demande à la femme si elle lui a demandé de revenir ; ELLE nie bien sure.

On frappe à la porte, on frappe encore. ELLE va dans la cuisine, laisse la porte ouverte derrière elle. LUI va dans la chambre, ferme la porte, puis l'ouvre de nouveau, revient dans la salle de séjour. Il se couche sur le canapé, le visage tourné vers le mur, les mains croisées derrière la nuque, les genoux repliés vers le mur en un angle aigu.

Debout ELLE tient la porte ouverte devant L'HOMME qui reste sur le seuil et regarde dans la cuisine. Il réplique à la femme qu'il pensait leur faire visiter la maison lui qui la connaît mieux qu'eux, il a apporté même une bouteille pour leur souhaiter la bienvenue.

L'HOMME pénètre à l'intérieur de la cuisine sans être invité par la femme ferme derrière lui la porte. L'HOMME demande à la femme d'aller chercher des verres qui se trouvent dans le placard mural à porte coulissante.

Il propose à la femme de boire avec lui, mais ELLE refuse ; L'HOMME raconte sa vie essayant de séduire la femme qui ne dit rien ; il lui propose de se voir loin de la maison, il lui écrit son numéro de téléphone dans un bout de papier qu'elle prend le soin de le mettre dans son porte-monnaie. Ils se disent au revoir L'HOMME quitte la maison.

ELLE revient dans la salle de séjour, calmement, elle lui annonce qu'il est parti. LUI furieux, s'adressant à elle « tu as eu ce que tu voulais » l'interrogeant sur le bout de papier contenant le numéro de téléphone, ELLE répond que s'était sans intérêt. ELLE énervée se retire dans la cuisine.

LUI sort par la porte d'entrée, va jusqu'au coin de la maison à droite, la cherche du regard, puis va jusqu'au coin à gauche, la cherche du regard, puis il s'avance dans la cour en se disant qu'elle ne l'appellera pas, elle va bientôt revenir.

Il rit cyniquement ; ELLE apparaît au coin de la maison à gauche, le regarde tendrement. Il l'a regardé, puis baisse les yeux. ELLE va s'asseoir à côté de lui sur le banc ; long silence. Rideau.

Les pièces de Jon FOSSE « dégagent une lumière, et dans cette lumière très particulière, on a l'impression d'écouter, de voir, de connaître pour la première fois ». Voilà un écrivain prix d'IBSEN 1996 qui a réussi à créer sur scène des moments qui sont l'essence même du théâtre. Dans une langue admirable de simplicité et de fraîcheur brute.

Pièce d'une puissance essentielle, écrite au millimètre, à la manière d'une répartition musicale, sur une trame très simple de deux cent mots à peine qui se répètent avec d'infimes variations.

Tout se joue dans cet infime, dans l'espace ouvert entre les mots par la véhémence des répétitions. Plus les mots croient serrer la réalité, plus celle-ci glisse entre les lignes.

Le doute s'insinue et laisse apparaître d'autres sens imprévus. Cette femme et cet homme qui viennent d'acheter une maison avec la mer pour horizon immense, afin d'être seuls tous les deux, c'est à la fois le bonheur absolu et l'horreur totale : la fusion, l'étouffement, la séparation avec les autres, le monde.

Le ressac des phrases produit un effet d'hypnose métaphysique ; c'est en cela que FOSSE est très proche des dramaturges du nord de la fin du XIX^e siècle, Ibsen évidemment mais également du belge Maurice Maeterlinck. Un univers où l'espace humain est perméable à l'étrangeté, aux fantômes du passé, où la mort marque la vie des vivants.

Cette maison tombeau, où le lit défait garde les traces du corps de la grand-mère récemment décédée, ce jeune homme un peu fou qui leur a vendu la maison autour de laquelle il vient roder comme un revenant, ces coups frappés à la porte.

« Quelqu'un va venir » simple comme une brise du nord, ces mots brefs si souvent répétés bercent la vie et l'amour, ou déchirent l'absolu d'un bonheur à deux que l'on veut trop exclusif à deux, c'est l'une des plus belles pièces du norvégien Jon Foss, elle parle du ravissement et de la douleur d'aimer.

Chapitre:01

Les éléments para verbaux du langage dramatique dans la pièce

1-1.La prosodie :

Le terme prosodie se réfère à un domaine de recherche vaste et hétérogène, il comprend :

accent, ton, quantité, syllabe, jointure, mélodie, intonation, emphase, débit, rythme, métrique, etc.

Les faits prosodiques sont physiquement déterminés par plusieurs paramètres acoustiques dont les 03 principaux sont : la fréquence fondamentale « mélodie » ; l'intensité, et la durée.

Parmi les fonctions de la prosodie, la principale est l'organisation du signal acoustique émis par un interlocuteur donné en un message cohérent, structuré, susceptible d'être identifié en tant que tel.

L'anticipation de la suite de l'énoncé et l'évolution de la fréquence au début de la phrase permet à l'auditeur de deviner la structure syntaxique de la suite de la phrase au moins dans une première partie et d'accélérer le traitement de l'information phonétique subséquente.

Elle a aussi une fonction de segmentation de l'énoncé en unités-candidates pour le traitement syntaxique, voire lexicaux, sémantiques et pragmatiques.

Nous parlons soit pour donner une information ; soit pour donner un ordre ; ou demander un renseignement ; soit pour exprimer de façon plus au moins vive notre réaction en face d'une situation donnée.

Les éléments prosodiques sont divers et se différencient par leur valeur phonique, par leur rôle et leur importance au sein de l'énoncé. Tout dialogue

dramatique suppose, du fait qu'il est dialogue, un certain nombre de faits prosodiques obligés, d'autres peuvent ne pas exister.

Les intonations les faits d'accentuation, l'utilisation des quantités, l'utilisation des coupes, d'autres points, le tempo les faits prosodiques tiennent davantage à l'interprétation elle-même, c'est-à-dire au souffle, au timbre de la voix, et des exclamations.

L'auteur dramatique se heurte, le premier à tous ces problèmes. Il peut souffrir ou non de l'impossibilité de noter exactement certains faits prosodiques, et il peut faire plus au moins confiance à l'acteur.

Un bon auteur dramatique utilise de façon particulière la diversité des intonations fondamentales, et les différentes possibilités d'emploi que lui prodigue l'interrogation. Il est difficile de dire à quel moment nous passons d'une phrase affirmative ou juissive à une phrase exclamative, dans le cas où les éléments proprement verbaux restent identiques.

Mais c'est l'interrogation qui se révèle être la plus intéressante, ces avatars mériteraient une intention particulière dans beaucoup de cas elle n'est qu'une fausse interrogation aux valeurs les plus diverses.

Elle peut devenir une exclamation, elle être simple appui du discours « voulez-vous que je vous dise » pour mettre en relief ce qui suit. Ou être un tic verbal « le savez-vous » ; « le sais-tu ».

Le texte de FOSSE présente une particularité dans l'échange suivant de la pièce entre ELLE et LUI :

ELLE

Quand le vent

Passera à travers les murs

Quand tu entendras déferla la mer

Quand les vagues seront fortes

Et rien que toi et moi

Ici dans cette maison

Et si loin des gens

LUI

Oui si loin des gens

Apparemment dans cet échange l'interrogation est quasi absente et pourtant lui retoque par une confirmation « oui ». Cette forme d'écriture se distingue par sa nouveauté et sa complexité. Nous ne devons pas s'étonner de ne point trouver chez les nouveaux dramaturges les caractéristiques d'écriture de leurs prédécesseurs.

L'acteur a plus au moins de souffle, ce qui commande plus au moins les coupes, il a un timbre de voix particulier, peut parler rapidement ou lentement, il peut varier son intonation, mettre en valeur, tel ou tel élément verbal en le faisant précéder d'un silence, ou en l'accentuant, en allongeant telle ou telle syllabe.

1-2. Les didascalies :

La place la plus attendue de la didascalie, c'est à l'ouverture de l'acte ou de la scène qui comporte la présentation d'un espace.

C'est le moment où le rideau se lève, et l'œil du spectateur perçoit de façon polyphonique un ensemble d'éléments qui vont déterminer l'espace scénique ou l'intrigue peut rapidement se mettre en place par le jeu et le discours des personnages.

À l'intérieur du texte théâtral, la répartition du discours didascalique n'est pas régulière bien entendu. La densité du texte didascalique s'accroît en proportion du degré d'action de la scène, en même temps que le texte des répliques diminue.

Nous pouvons nous interroger sur la forme linguistique de la didascalie.³ Patrice Pavis note que: " paradoxalement, ce texte de l'auteur ou il est censé parler en son nom est neutralisé dans sa valeur esthétique, étant de manière purement utilitaire".

C'est en effet le premier constat que nous pouvons avancer c'est que la didascalie, visant à l'efficacité devrait ne cultiver que la précision et la transparence

La didascalie est sur le principe un discours technique, donc sans intérêt poétique, mais il est aisé de constater que certains écrivains ont outrepassé ce principe .le dramaturge invente une écriture qui permet de rendre compte à la fois de ce que le personnage dit à haute voix et de ce qu'il pense mais sans le dire.

³Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, p.172

Dans la pièce de FOSSE, elles sont fréquentes et ne sont pas de même nature, selon qu'elles se trouvent au début de l'acte de la scène, de la réplique, à l'intérieur de la réplique ou entre les répliques. Dans notre pièce, nous parlerons de didascalie expressive, elle traduit souvent un sentiment provoqué par la réplique de l'interlocuteur et qui détermine le ton des paroles prononcées.

Ces sentiments vont de la surprise « *soudain effrayé* » (p.14) ;

À la joie « *gaiement* » (p.13) ; en passant par la fureur « *nerveusement* » (p.32) ; l'interrogation « *peut-être quelqu'un est-il dans la maison* » ; le désespoir « *il hoche la tête désespéré* » ; l'inquiétude, le dépit « *avec dépit* »

Le ton de la réplique peut-être lié à l'humeur des personnages, « *gaiement, nerveusement* » à leurs sentiments à leurs caractères.

Il arrive souvent que l'auteur se plaçant plus tôt du point de vue de l'acteur qui aime à dire la réplique de celui du personnage qui parle, propose des didascalies plus techniques concernant la voix. Ces indicateurs peuvent parler sur le rythme/ »vivement « vite » soudain.

Une des didascalies les plus fréquentes est cependant « *silence* » avec les variantes « *un long silence* » ; « *un court silence* » (p.20).

Les didascalies expressives portant sur le ton de la réplique sont parfois complétées ou relayées par des didascalies portant sur l'expression du visage « *baissant les yeux* » ; « *le regard perdu* » ou sur un geste d'accompagnement « *les coudes sur les genoux levant sa tête* ».

Les didascalies orientent le lecteur dans sa lecture de la pièce, et aide souvent le metteur en scène dans les déplacements et la direction des comédiens

Les didascalies dans la pièce de FOSSE assument une double fonction.ils sont là pour palier à l'absence de la ponctuation quasi inexistante dans le texte et orientent le lecteur de la pièce et retrace tout les faits et gestes des comédiens sur scène.

L'affaiblissement de la place de l'auteur contemporain face à la mise en scène s'explique par la perte des repères en matière de textes dramatiques.

Quant le spectacle l'emporte les textes dramatiques perdent toute nécessité et toute spécificité

Des formes particulières au théâtre n'ont pas de raisons d'être en amont de la représentation si elles n'intéressent plus les metteurs en scène, s'ils les transforment à leur gré ou leur impriment des marques scéniques tels que les auteurs n'y retrouvent plus rien de leur écriture.

La liberté de la scène, indispensable au développement du théâtre, exerce une influence ambiguë sur l'écriture, puisque tout est permis, les auteurs peuvent eux aussi s'autoriser à rêver les formes les plus originales et les plus novatrices, les conventions scéniques du passé ayant explosé et n'exerçant plus leur dictature.

Mais puisque tout est permis, ils ne disposent d'aucune garantie sur le devenir scénique de leur texte s'il ne dépasse pas le simple statut de matériau de la représentation.

1-3.Le silence :

Le fréquent usage du silence est considéré comme un rapport dans la pièce de JON Fosse, comme le choix du pronom personnel, cet élément anodin ; mais joue en fait un rôle déterminant.

Sa valeur qui peut couvrir toute une gamme de nuances allant de l'hésitation à la crainte et de la certitude à la réticence, dépend de l'intention qu'il révèle.

Ainsi loin d'accorder un statut précis au silence, FOSSE l'utilise pour donner une certaine ambiguïté au message et pour attirer l'attention du public sur ce message. Le silence se présente donc comme un signal. FOSSE le distingue d'un autre type de silence, qui n'est pas indiqué par trois points de suspension mais par le terme « silence » dans les didascalies.

Le silence se caractérisant comme un signifiant de 2^o degré (absence de son) ; nous pourrions nous attendre à ce qu'il y ait nécessairement un signifié de degré zéro (absence de sens). En fait, comme zéro dans la suite des nombres le silence n'est pas rien. Ce silence dit Sartre : « est un moment du langage »⁴.

D'autre part, un son ne possède aucune valeur, puisqu'il ne peut exister seul. Il est silence entre les mots, maillon entre deux éléments et se définit uniquement en fonction de son contexte immédiat : il affecte ce qui le précède et/ou le suit.

Entre autre selon les recherches récentes de Dubois et de ses collaborateurs, le silence peut aussi être « ellipse, asémie, suspension, voir hyperbole ».⁵

⁴ Sartre Jean Paul, *Qu'est ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, p32

⁵ Rhétorique générale, p 44-45-134.

Parmi ces éléments, deux nous intéressent au premier chef. En effet, le foisonnement des silences force l'attention du spectateur, souligne la parole et accroît son impacte (hyperbole).

D'autres part, l'asémie confère une certaine opacité du texte, comme le remarque LE Febvre : « un message dans lequel les blancs, les stops, les lacunes jouent un rôle, est incomparablement plus difficile à déchiffrer et ne peut s'épuiser. Le décodage ou décryptage, ne sont jamais terminés : les blancs, sensiblement ou non sensiblement spécifiés, empêchent le sens d'être appréhendé exhaustivement, car il se passe quelque chose dans les blancs, l'entrée en scène du sens, ni plus ni moins ». ⁶

Comme nous l'avons avancé dans ce chapitre le dialogue suppose un certain nombre de faits prosodiques obligés, l'auteur a usé des didascalies pour palier à la ponctuation inexistante dans les tirades

Cette forme d'écriture se distingue par sa nouveauté et sa complexité les didascalies visant à l'efficacité jouent un double rôle. Elle oriente le lecteur de la pièce et ponctue le texte.

Le silence est là que pour donner une certaine ambiguïté au message pour attirer l'attention du public sur ce message.

L'importance qu'ont prise la scénographie et la lumière depuis les années cinquante ne peut être tout à fait sans conséquences sur l'écriture dramatique, même si celles-ci sont difficilement mesurables.

Nous sommes passé d'une conception du théâtre héritée du XIXe siècle où le texte dramatique était au centre de la représentation, à une pratique où les différents

⁶ *Le langage et la société*, p.234.

systèmes de signes (dont l'espace, l'image, la lumière, l'acteur en mouvement, le son) prennent chacun d'avantages de poids dans le travail final proposé au spectateur.

"Il serait impossible et vain de décréter que le statut du texte n'est plus du tout le même, car cela dépend toujours d'esthétique différents et des rapports contradictoires que les auteurs entretiennent avec la scène"⁷

Nous pouvons dire que nous passons d'une pratique du théâtre ou c'est le texte qui fait sens, à une pratique ou tout fait sens s'inscrit dans une dramaturgie d'ensemble.

"La scénographie a le même statut que les métiers du théâtre. Je n'imagine pas une mise en scène "autonome" le théâtre en lui-même est un bâtard, à l'intérieur duquel se combinent diverses disciplines. C'est cela qui fait sa force irremplaçable, et c'est peut être en cela qu'il est " reflet" de la société, même dans ses pires produits."⁸

Nous pouvons faire remonter cette évolution à Adolphe Appia et à Edward Gordon Craig, qui se sont tous deux élevés contre le réalisme du décor au profit des lignes, des couleurs et de la lumière, d'une certaine abstraction de l'espace qui modifie d'autant les relations qu'il entretient avec le texte.

Les transformations sont plus récents dans le domaine de la lumière ou le métier de concepteur d'éclairages (même s'il existait dans le faits et la théorisation de son apport ne datent vraiment que du milieu es années soixante-dix.

⁷ Jean Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Nathan/VUEF, Paris, 2003.p.51

⁸ Yannis Kokkos, *le scénographe et le héron*, ouvrage conçu par G. Banu? Actes, Sud, 1989.

Patrice Trotter parle de la place de la lumière, à propos de ses collaborations avec Daniel Mesguich, et de leurs efforts pour faire "jouer" un projecteur au même titre qu'un comédien.

"Actuellement, dans le meilleur des cas, on fait en sorte que l'éclairage justifie le sens de la mise en scène. Justifier suppose que l'éclairage fonctionne d'une manière assez psychologique à partir de l'image. Il suggère une impression générale, un "climat" en s'aidant du décor ou en travaillant le relief des corps ou la couleur".

L'évolution de la lumière, d'ailleurs tributaire du matériel emprunté au cinéma, si elle ne pèse pas directement sur l'écriture, a sans doute contribué à changer la façon de concevoir la construction du sens, et par la même façon de raconter

Un nouveau découpage de l'espace, le morcellement possible des corps des acteurs, la façon instantanée et parfois brutale d'éclairer, l'abandon progressif d'une "lumière d'atmosphère", la possibilité de montrer ostensiblement toutes les sources ou au contraire de les dissimuler et de masquer au besoin même leur direction et leur provenance, créent une nouvelle grammaire du récit.

La scène est de moins au moins pensée comme une totalité. L'auteur n'est plus tenu d'écrire en fonction de changement de décor, tous les sauts d'espace et de temps, tous les effets de montage sont possibles dans l'instant. Une esthétique du fragment et de la discontinuité y a sûrement trouvé son compte aussi bien qu'une esthétique raffinant sur l'illusion. Tout peut s'enchaîner ou s'entrechoquer, tout peut se transformer.

L'évolution des techniques scéniques a contribué à créer une autre culture scénique des auteurs.

Dans le deuxième chapitre, nous allons voir le langage dramatique et son fonctionnement dans la pièce "quelqu'un va venir" et essayé déceler. de près les artifices misent en place par le dramaturge.

Chapitre:02

Les éléments verbaux du langage dramatique

2-1. Les temps verbaux et leurs emplois :

La pièce de FOSSE présente un dialogue qui se passe généralement au temps de l'indicatif. L'usage du présent dans les didascalies ainsi que dans les répliques est récurrent.

L'indicatif est un mode personnel et temporel ; il est le seul mode qui permette, grâce à ses nombreux temps de situer le procès dans l'une des trois époques : passé, présent et avenir. Il est considéré pour cette raison comme le mode de l'actualisation du procès. Le fonctionnement des temps varie selon les époques dénotées.

Le présent de l'indicatif est le plus employé des temps du verbe ; au moins à l'oral. Il occupe une place à part dans le paradigme verbal, comme dans les autres langues, la forme du présent en français se caractérise par l'absence de désinence proprement temporelle, par opposition aux temps du futur et du passé. C'est justement ce qui est recherché par l'auteur, qui tente de plonger ses personnages dans un univers où la notion du temps est indécélable ou quasi nulle

La forme grammaticale « présent » entretient apparemment une relation privilégiée avec l'époque présente (« l'actuel ») qui est contemporain de l'acte d'énonciation.

Le point de référence « quelqu'un va venir » coïncide, sauf indication contraire, avec le moment de la parole ; mais un énoncé comportant un verbe au présent peut aussi situer le procès dans n'importe quelle époque, passé ou futur ; voire dans toutes les époques (valeur omni temporelle). Tel que la valeur du futur dans les tirades suivantes de la pièce : « quelqu'un va venir » ;

« Mais ce n'est pas tout le monde que nous allons quitter », « dans cette maison nous allons vivre ». Ainsi que la valeur du passé dans les répliques

suivantes : « mais il y'a déjà quelqu'un qui est la » ; « qui nous séparent l'un de l'autre ».

Cette pluralité des valeurs temporelles contradictoires s'explique en fait par la « vacuité sémantique du présent de l'indicatif » selon G. Serbat, « de même que le présent n'a pas de signifiant spécifique il n'a pas de sens temporel. Étranger à la notion d'actuel et, en général, à toute notion d'époque. »

Le présent de l'indicatif possède une valeur nulle qui le rend apte à s'employer dans un énoncé situant un procès à n'importe quelle époque.

Les compléments du temps peuvent spécifier un intervalle temporel englobant une parcelle plus au moins vaste de passé ou d'avenir, ils peuvent également assigner, selon le cas, une limite initiale ou finale au procès. Dans « maintenant, j'ai de l'argent » le procès est orienté vers l'avenir, à partir de la limite initiale marquée par « maintenant ».

Comme forme composé du verbe symétrique au présent le passé composé exprime l'aspect accompli et marque l'antériorité par rapport au présent.

Le passé composé permet d'envisager un procès comme accompli au moment de l'énonciation (sauf indication temporelle contraire).

Dans le procès « nous avons décidé de venir jusqu'ici » le passé composé s'oppose ainsi au présent, qui évoque un procès en cours de réalisation (nous décidons...)

Le passé composé peut situer totalement le procès dans le passé : le repère de l'événement est décalé avant le moment de l'énonciation. Il remplace le passé simple, pratiquement disparu de l'usage oral moderne. Il s'oppose à l'imparfait dans des conditions analogues au passé simple : le passé composé est le temps des événements ordonnés dans le passé.

Le futur simple peut se charger de différentes valeurs modales associées à l'avenir, sans qu'il situe toujours le procès dans une époque postérieure. Dans la majorité des cas le futur permet de au locuteur d'accomplir une action tournée vers l'avenir, qui implique généralement le destinataire. « Imagine quand ce sera l'obscurité quand ce sera l'automne et l'hiver quand il fera noir et froid»

Le théâtre de l'absurde prône toujours le discours de l'isolement, de la prémonition

Le futur sert à accomplir trois types d'actes de langage : injonction, promesse, prédiction.

L'espace et le temps sont deux éléments historiquement fondateurs de la représentation théâtrale qui se déroule toujours "ici et maintenant"(c'est l'espace et le temps de la représentation).pour parler le plus souvent d'un "ailleurs, autrefois"(c'est l'espace et le temps de la fiction). Toutes les variations sont possibles à partir de cette figure de base.

Les classiques optent le plus souvent pour une fiction éloignée dans le temps et l'espace, par exemple empruntée aux anciens, ce qui ne les empêchent pas de parler de leur temps au public de la cour.

Le metteur en scène Antoine Vitez va dans ce sens quand il indique que pour lui, le théâtre parle mal de l'actualité quand il se règle strictement sur un "ici, aujourd'hui" et qu'une forme d'éloignement lui semble quasi indispensable. C'est aussi le plus souvent le choix de Brecht qui utilise le décor spatio-temporel pour réfléchir sur son époque.

Ce n'est pas toujours le choix des dramaturges contemporains soit parce qu'ils essaient de prendre en compte le moment ou ils écrivent (un "aujourd'hui" ou un "hier", donc, en tout cas un "ici".) soit parce qu'ils s'appuient sur des effets de théâtre

dans le théâtre ou la fiction passée et le présent de la représentation se confondent, ou le théâtre se prend lui-même comme référent.

Certains auteurs prennent le risque de mêler l'espace et le temps dans des combinaisons inédites qui s'écartent des traditions. Ils se forgent ainsi un outil complexe pour parler d'un monde où les perceptions de l'espace et du temps ont radicalement évoluées.

Parfois, le lecteur de théâtre ou le spectateur éprouvent des réticences face aux dramaturgies éclatées, comme si ce qui paraît désormais évident pour l'image enregistrée l'était beaucoup moins dès lors qu'il s'agit d'une parole prise en charge par un acteur vivant.

Il arrive même que de telles variations soient perçues comme de "effets formels", comme une recherche esthétique qui brouillerait inutilement les pistes du sens.

En fait, il est contestable qu'il s'agisse d'effets de mode, voire de "techniques", quand ce morcèlement de la réalité correspond à une nécessité profonde de l'écriture.

" Nous ne verrons pas dans toutes les recherches spatio-temporelles une sorte d'indice de modernité, d'autant que les auteurs qui s'y consacrent en espèrent des effets très différents, car elles engagent la compréhension idéologique du récit".⁹

Anne Ubersfeld constate d'ailleurs que "le temps du théâtre est à la fois image du temps et de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour cérémoniel". C'est assez dire sa complexité et son imbrication dans toutes les questions de dramaturgies.

⁹ Jean Pierre Ryngaert

2-2-Les effets dans le dialogue :

Le terme est très riche d'où l'importance de lui attribuer une définition qui sera plus concise concernant notre travail. L'une des définitions à laquelle nous attribuerons une attention est celle du Petit Robert « terme de littérature, de peinture et d'art en général. Résultat d'une combinaison qui frappe les yeux, captive l'esprit, touche le cœur. »

Il marque un résultat mais suppose des éléments mis en œuvre pour l'atteindre, impliquant la notion d'efficacité qui a son importance au théâtre. Il évoque un auteur qui prépare les effets et un public qui y est sensible.

« Chaque pièce un peu bien conditionnée doit contenir certaines positions, certains mots qui doivent frapper le public, l'impressionner et provoquer spontanément le rire, les larmes ou les applaudissements. C'est ce qu'on nomme un effet. Un bon comédien doit savoir préparer, amener ses effets ; il doit y disposer le public et le conduire au point voulu sans jamais dépasser le but. »¹⁰

Dans la pièce « quelqu'un va venir », c'est l'absurdité des répliques qui fait effet sur le public, la redondance tapante des mots et des expressions laisse le spectateur perplexe créant en lui tout genres d'interrogations et d'intérêts à cet état de fait ou un couple cherche et se cherche dans ce désert tant convoité issu ultime d'une vie à deux loin des autres qui jugent et dérangent par leur présence.

Nous donnerons au mot une valeur plus large, nous entendons par là tout élément qui, dans un dialogue (au sens le plus large du mot), se révèle utile, d'une manière ou d'une autre, parce qu'il est susceptible d'amener une réaction, si faible soit-

¹⁰-Alfred Bouchard, *la langue théâtrale*, 1878.

elle, du spectateur. Ce qui permettrait de dire que les effets au théâtre sont très divers, en un certain sens innombrables, et qu'il serait vain de tenter de dresser un catalogue. Le résultat obtenu serait artificiel, car un effet est souvent incompréhensible en dehors d'une situation déterminée, il est aussi inséparable du contexte qui le prépare, l'appuie et, le cas échéant, l'exploite.

La comparaison de la conversation ordinaire et le dialogue théâtral permet de dégager certains principes utiles et, dans une certaine mesure, rendre compte de la qualité d'un style dramatique. Ce qui caractérise notre conversation quotidienne, c'est quelle est lâche. Ce que nous disons pourrait être dit, dans la plus part des cas beaucoup brièvement et à la limite, nous affirmons de quelqu'un qu'il parle pour ne rien dire ; soulignons la disproportion choquante entre la quantité d'information transmise et l'importance des éléments verbaux qui ont servi à la transmettre.

Les raisons de cette laxité de nos propos sont multiples, à titre d'exemple, nous citerons celle d'ordre : psychologique, l'homme prend généralement plaisir à parler à un interlocuteur poli et complaisant, use et abuse volontiers de la parole.

En outre, s'intéressant bien plus au contenu de ses paroles qu'à leur forme, ne se souciant aucunement, dans une conversation relâchée, ni de leur correction, ni de leur valeur esthétique, il ne maîtrise pas toujours ses pensées ni son élocution. De la des manques qui provoquent des silences, des reprises plus ou moins adroites, des redites

E. Ionesco dit ceci : " nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique .nous ne sommes pas nous-mêmes, la personnalité n'existe pas, il n'ya plus en nous que des forces contradictoires singulières."¹¹

¹¹ E. Ionesco, *victimes du devoir, théâtre complet*, la Pléiade, Gallimard. P242.

Suite à des impératifs d'économie de place et de dépenses les auteurs réduisent le nombre des personnages, évacuent les figurants et se concentrent sur les conflits limités ou traités de façon synthétique.

Beaucoup d'œuvres n'offrent que deux protagonistes et la pratique du soliloque fait naître un nombre croissant de pièces à un seul personnage voir deux en particulier chez Beckett(la dernière bande, berceuse, solo).

Dans de nombreuses pièces, le conflit interpersonnel se réduit à un affrontement de couple.

Le pessimisme philosophique des auteurs de l'absurde se double d'une approche nihiliste des rapports interpersonnels.

L'angoisse de la mort instaure une méfiance réciproque qui engendre tension et incompréhension.

Une grande violence règne entre les personnages le démantèlement de l'individu rend impossible tout rapport avec autrui.

"Personne n'entend personne" affirme Adamov et Ionesco parle de cette "impossibilité de communiquer" qui caractérise le théâtre de l'absurde. Seul existe un rapport de force.

Nous avons vu dans la pièce "quelqu'un va venir" le personnage de L'HOMME qui cherche à s'introduire dans la maison en frappant si fort à la porte, comme s'il voulait s'introduire dans la vie du couple qui cherche à tout prix à être seul loin des autres. Nous constatons qu'effectivement la venue de l'autre a déstabilisé la vie du couple qui est entré dans une longue dispute.

La pièce « quelqu'un va venir » est un champ propice où le dramaturge use de ses artifices pour mettre en valeur un langage dépourvu de sens ou les mots

perdent leur valeur comme si ils juste la pour faire décor orné la scène ni plus ni moins comblé un vide ou deux être dévoile la fragilité de la vie de couple. ELLE et LUI dialogue par moment se taisent dans d'autres, reprennent des termes déjà utilisés.

Dans un passage ELLE prend la parole ou elle cite 36 tirades dans une seule réplique à l'étude de ses tirades nous avons compté les mots répéter c'est ainsi que le mot « nous » a été cité 9 fois ; le mot « ensemble » 8 fois le mot « toi » 9 fois le mot « moi » 8 fois.

F. Deloffre dit à propos de la langue parlée: " pour des raisons tant rythmiques que psychologiques, parseme le discours de termes à peu près dépourvus de sens objectif aux quels on donnera le nom d'appuis du discours." Une note précise: "il s'agit à la fois de créer des temps de repos pour le sujet parlant et de faire appel à l'attention sans cesse défaillante de l'interlocuteur."¹²

Il n'est pas facile non plus de distinguer les appuis du discours d'autres éléments que nous appelés "éléments de présentation" qui sont utilisés pour mettre en relief telle ou telle partie de l'énoncé.

Comme beaucoup d'appuis, ils réveillent l'attention de l'interlocuteur mais ils soulignent surtout que ce que nous allons dire ou nous l'avons dit est particulièrement important et annoncent un temps fort de l'énoncé.

De nature très diverses, précèdent généralement l'élément à mettre en valeur

Dans la réplique de Lui, nous pouvons le constater lorsqu'il dit:

J'ai bien vue comment tu étais assise

¹² F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, les belles lettres, 1955 pp.428-429

Les yeux grands ouverts

*Et lui il a attendu que je disparaisse
derrière la maison*

Comme ça

Il a pu s'avancer

Dans la cour

Il a pu

Te parler seul

Et dire qu'il va revenir

Il reviendra toujours

Il vit ici tout seul

Cette espèce de dégénéré

Et il ne nous laissera jamais

Etre seul

Toi et moi

L'emploi si fréquent de ces formules révèle le souci qu'ont ordinairement les interlocuteurs de mettre en valeur l'essentiel, l'annonce d'une nouvelle jugée importante, par exemple, ou l'énoncé d'un jugement plus au moins définitif. Il permet de comprendre aussi que dans la conversation la plus relâchée, nous trouvons des temps forts et des temps faibles, nous y trouvons aussi des effets plus au moins bien préparés.

Mais ils sont rares et surtout semblent perdus dans un ensemble dont la banalité est souvent affligeante.

Il serait intéressant de voir comment sont utilisés appuis du discours et éléments de présentation, comment sont marqués les temps forts, préparés et exploités les effets dans les arts proprement de la parole, c'est-à-dire dans la conversation et le discours improvisés.

Si nous le comparons avec nos conversations relâchés, nous nous apercevrons qu'il s'en différencie principalement si du moins il a les qualités esthétiques désirables par son extrême densité, comme s'il s'agit pour l'auteur dramatique de dire le plus de choses avec le moins de mots possible et d'accumuler les éléments susceptibles de provoquer chez le spectateur des réactions vives sans qu'il puisse jamais relâcher son attention. Et nous définissons ainsi une des caractéristiques principales du langage dramatique, la concentration des effets.

2-3- L'unité de ton :

La conversation la plus libre est beaucoup moins libre qu'il n'y paraît. Instrument de communication par excellence, le langage doit tenir compte de certaines contraintes sociales plus imposantes que nous le pouvons pensé au premier abord.

Pour un sujet donné dont parlent des interlocuteurs donnés, un niveau de langue s'impose, une norme que nous saurions négliger impunément, un mot, une construction qui échappe trahissent l'inculture ou la vulgarité, le souci de prudence l'emporte sur le désir d'originalité

Il faut bien comprendre l'importance de ses facteurs sociaux, si nous voulons définir certains caractères du langage dramatique, Prenons en compte la double fonction du langage.

Le langage représenté et le langage surpris, double de ce fait, doivent être les préoccupations de l'auteur dramatique.

Le dialogue suppose et crée à la fois des relations particulières entre les personnages qui doivent, sur un sujet donné, s'exprimer de telle ou telle façon.

Mais ce dialogue est fait avant tout pour un public qui le reçoit et éventuellement le juge, selon deux critères:

Des critères moraux et il serait peut être plus exacte de dire des critères sociaux.

Des critères esthétiques plus au moins justifiés et plus au moins contraignants. En ce domaine la liberté de l'auteur dramatique est très limitée.

*« Qu'est ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau .Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier: ils sont simultanés et cependant de rythmes différents, en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venus du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes de leurs mimique, de leur parole) ».*¹³

¹³ *Essais et critique littéraire et signification*. P.258

Mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes), nous avons donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes.

Au théâtre l'unité de ton est de règle ; tout se tient est une fois l'action commencée, le spectateur ne sépare plus des éléments d'autant plus solidaires que la pièce est meilleure.

Mais que le ton change sans que ni l'action, ni les personnages ne légitiment ce changement, et voilà l'attention qui brusquement se porte sur le langage. Celui-ci est jugé en tant que tel, indépendamment de tout ce qui constituait avec lui la représentation le spectateur devient critique, il ne vit plus la pièce.

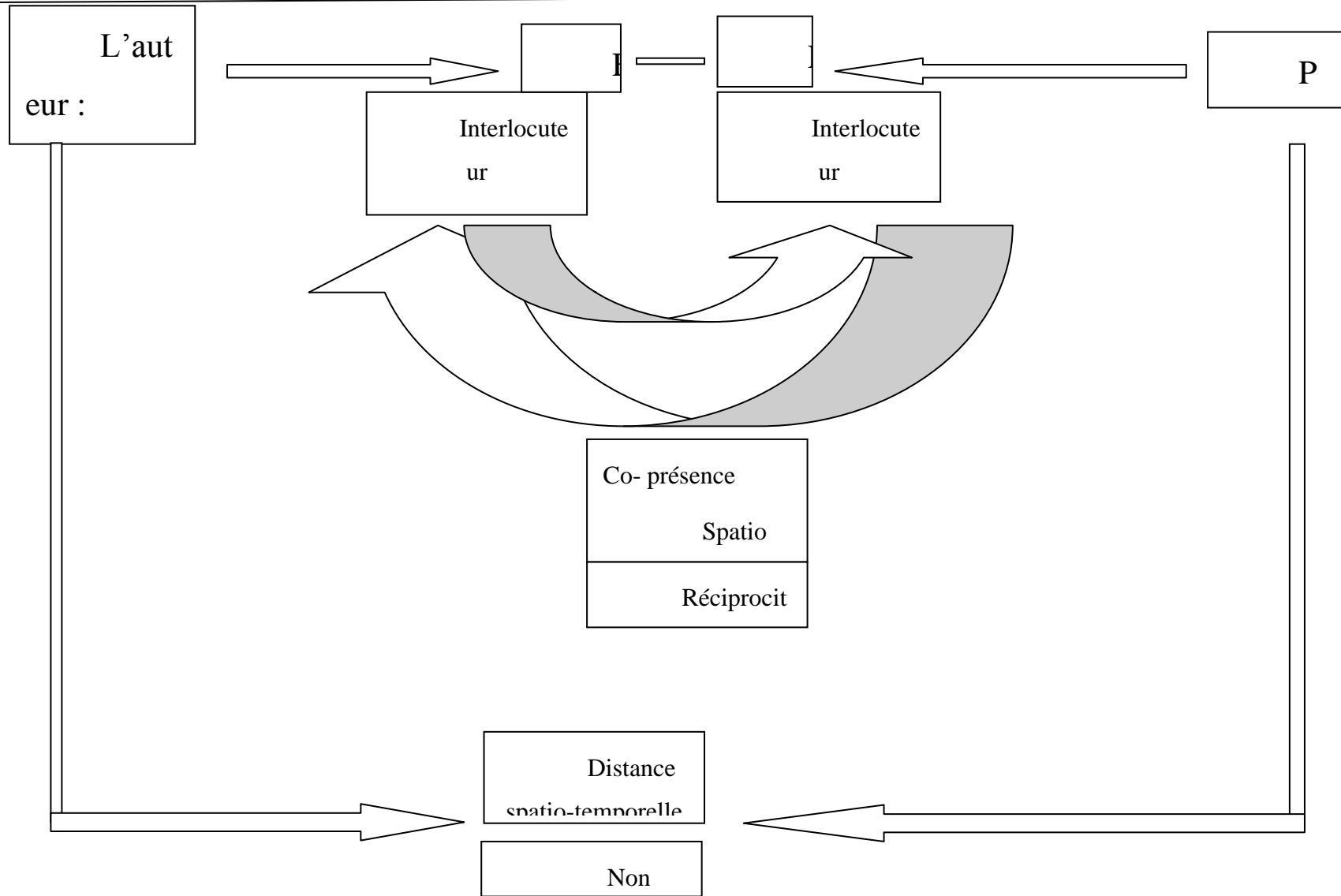
Les dramaturges de l'absurde à l'image de FOSSE travaillent plus sur le langage.

Les scènes nues (plateaux nues) sur lesquelles apparaît leur personnage attestent de leur désintéressement aux autres artifices de la scène, réant un climat morbide ou le spectateur est plongé d'emblé dans l'intrigue.

Le problème de l'unité de ton nous fait comprendre un des caractères essentiels du langage dramatique. Nous avons dit qu'il était langage surpris ; nous pouvons dire maintenant que dans ses suprêmes réussites, c'est le langage, inséparables des autres éléments du spectacle se si bien fondu en eux que nous finissons par ne plus le voir, il devient transparent, dans la mesure où aucune rupture de ton ne fait obstacle à cette transparence.

Le cadre interactionnel d'un dialogue théâtral est plus complexe que celui d'un dialogue de la vie quotidienne. En effet dans un dialogue théâtral, il est nécessaire de distinguer au moins deux situations d'interaction emboîtées l'une dans l'autre, puis que c'est dans le cadre de l'interaction entre l'auteur de la pièce et le public qu'est représentée l'interaction entre les personnages nous avons donc le schéma suivant:

Textualité dramatique et polyphonie conversationnelle dans la pièce *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse



Textualité dramatique et polyphonie conversationnelle dans la pièce *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse

L'interaction entre Elle et Lui se trouve emboîté dans l'interaction entre l'auteur et les spectateurs.

Le dialogue analysé ici, est un dialogue d'un type particulier puis qu'il est construit par un auteur, une intentionnalité, pour être joué afin de produire des effets sur des spectateurs, dans un but bien défini.

Ce n'est pas à l'intérieur du seul moment lyrique, c'est à travers tout le texte que se dit le poétique au théâtre.

Le poétique, c'est d'abord les tropes, les figures de rhétorique, bien entendu, nous les trouvons à l'intérieur du dialogue de théâtre comme de tout autre texte littéraire.

Nous trouvons ici, comme dans la poésie lyrique par exemple: métaphores, métonymie, synecdoques, oxymores. Mais dans le dialogue théâtral les tropes ont un fonctionnement particulier, et cela pour deux raisons essentielles:

1-au théâtre la parole est action, tout élément du discours non seulement dit quelque chose, mais fait quelque chose, qui agit soit sur l'action soit simplement sur le spectateur, les figures du discours ne sont pas de simples ornement, mais outils.

2-au théâtre, les principes fondamentaux du poétique, le parallélisme et la répétition ont une importance accrue du fait de la nécessaire totalisation du texte et de la présence active de la mémoire .L'analyse que fait Jakobson du principe de la répétition y est essentielle: "par l'application du principe d'équivalence à la séquence; un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des

séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité.

Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie.¹⁴

Effet redoublé au théâtre, du fait de la double réification: le dialogue devient chose physique, parlée par la voix corps des comédiens, et montrée par la réalité physique de l'espace scénique, la parole théâtrale devient objet.

Un trope proprement théâtral, dont C.Kerbat- Orecchioni fait la théorie. C'est le trope communicationnel,

Pour le destinataire du discours deux cas :

L'un qui peut se rencontrer dans la vie courante et à la conversation quotidienne, celui du discours faussement adressé à un allocataire quand le vrai destinataire est présent mais apparemment non concerné

L'autre cas est d'autant plus intéressant qu'il conditionne toute l'écoute du dialogue théâtral: quel que soit l'allocataire de l'énoncé prononcé par un locuteur X, et même si le fonctionnement du dialogue est conforme aux lois conversationnelles et se fait selon un tour de parole "vraisemblable" le spectateur sait que toutes les paroles prononcées le sont à son intention aussi.

¹⁴ R. Jakobson, *Essai Linguistique Générale*. P239.

Toute la question est pour chaque dialogue, de la "qualité" du trope communicationnel: de toute manière, le spectateur est partie prenante et en a conscience. Mais quel est son statut? Est-il supposé absent et ne prenant connaissance des paroles que par une sorte d'abus? Ou est-il, comme le chœur antique une sorte de juge ou témoin?

Nous voyons que l'interrogation autour du trope communicationnel va bien au-delà du problème du poétique et touche tout le statut de la communication dans le dialogue.

Nous pouvons attester que le théâtre contemporain ne privilégie sans doute aucun des modes traditionnelles d'écriture, il subit de plein fouet l'influence du dialogue pseudo réaliste emprunté au modèle de la communication télévisuelle ou l'on croit aux vertus d'une parole explicite et sans aspérités.

Dans cette optique les dramaturges de l'absurde éliminent les attributs du langage littéraire traditionnel: ornement, syllabes, temps dans la conversation.

Lorsque Ferdinand de Saussure envisage une science des signes qu'il nomme "sémiologie", il pose le postulat de l'étude de la langue vue comme un système de signes."

La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourd et muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse... elle est seulement le plus important de ces systèmes on peut donc concevoir une science de la vie sociale."¹⁵

Tadeusz Kowsan dit: " tout est signe dans la représentation théâtrale, une colonne en carton signifie que la scène se passe devant un palais, la lumière du projecteur dégage un trône, et nous voilà à l'intérieur d'un palais, la couronne sur la

¹⁵ Ferdinand de Saussure, *cours de linguistique générale*, 1915

tête de l'acteur est le signe de la royauté, tandis que les rides et la blancheur de son visage, obtenues à l'aide des fards, et sa démarche trainante sont autant de signes de vieillesse.¹⁶

Le théâtre n'est donc pas seulement signe linguistique mais c'est un réseau de signes et de systèmes de signification linguistique.

Si nous parlons de "signifiant, signifié, référent", un signe a un signifiant (ses éléments matériels- ce qui est difficile à déterminer pour certains éléments du théâtre.)

Un signifié (sa signification évidente- là aussi souvent peu probante) et enfin une signifiante (Umberto Eco).

Il convient d'ajouter que le référent est double, le réel du monde et le réel sur la scène théâtrale et de nombreux textes de théâtre en jouent jusqu'au vertige.

Le spectateur sait certes que le réel présenté sur scène est une fiction mais en même temps, il reconnaît des éléments réels sur la scène (c'est pourquoi certains metteurs en scène, à la suite de Brecht, préfèrent exposer ce "pléonasme de réalité" Jean Vilar par le processus de distanciation.

¹⁶ *Le signe au théâtre*, 1968.

Chapitre: 03

Le langage théâtral chez FOSSE

3-1- Le nouveau langage théâtral :

Les dramaturges se placent sur le terrain de la « pratique langagière » et de « l'interaction communicationnelle », ce qui importe dès lors, en l'absence de toute quête d'un récit et même de tout discours, est moins la pertinence des énoncés que l'intérêt des circonstances de leur apparition.

Le terrain de prédilection de FOSSE, est celui de la parole et tout ce qui l'entoure. Les pulsions qui poussent à parler et révèlent les enjeux sociaux et les faillites intimes de ceux qui s'engagent sur le terrain dangereusement miné, non de la langue mais de la parole.

Le vrai « sujet » de son théâtre est donc à chercher du côté d'une mise en scène de la parole.

Affranchie du poids des personnages, sans identité sociale et sans profil psychologique (ELLE, LUI et L'HOMME), de son théâtre identifient seulement les sujets parlants, les énonciateurs qui commandent la réplique et règlent les échanges

Si l'intérêt du dialogue ne se trouve pas du côté de ce qui est et le sens du côté des énoncés, il est cherché du côté de la façon dont les choses sont dites, des intonations, des hésitations, des silences, des soupires, des retenues, dans l'exercice de la performatif du langage. Et du point de vue théorique, dans la pragmatique qui étudie le caractère factuel de la parole.

Toute parole est gagnée sur le silence, c'est de ce point de départ que nous pouvons le mieux mesurer ce qui se joue dans le dialogue.

Aux extrêmes une parole pléthorique qui se gonfle de sa propre valeur et emplit l'espace jusqu'à le saturer ; une parole laconique qui évite le langage et se laisse trouer par le silence.

Le dialogue tressé est une façon de sortir de l'alternative et de faire s'entrechoquer les répliques sur un mode d'avantage musical comme autant de thèmes repris par différents instruments.

Le théâtre contemporain ne privilégie sans doute aucun de ses modes. Il subit de plein fouet l'influence du dialogue pseudo réaliste emprunté au modèle de la communication télévisuelle ou l'on croit toujours aux vertus d'une parole explicite et sans aspérités.

Quantité de textes se situent dans une zone prudente, en deçà de toute expérimentation.

Les autres ont fait de la parole leur champ de manœuvre et n'ont pas fini d'explorer les stratégies de l'interaction verbale.

Ils investissent surtout les territoires de l'intime et des micros situations.

Qu'ils envisagent trop haut ou trop bas, et le contact sera insuffisant s'ils optent pour le niveau « parlé », lorsqu'ils traitent le thème de la condition humaine, c'est pour éviter le paraître pour atteindre l'être.

Dans cette optique les dramaturges de l'absurde éliminent d'abord les attributs du langage littéraire traditionnel : ornement, style noble, temps et modes désuets dans la conversation (à titre d'exemple ; subjonctif, plus que parfait), et refusent la tradition du bon ton, des bienséances, de l'esprit de salon. En un mot, ils refusent à la fois un mode de vie et l'héritage stylistique du passé.

Le second choix c'est qu'ils veulent refléter une volonté de toucher nos fibres les plus intimes, en faisons recours à des propos familiers.

LUI

Toi tu n'es pas vieille

ELLE

Plus toute jeune

Non plus

Mais je suis si heureuse

Que nous

Nous soyons rencontrés

*J'ai attendu si longtemps avant de
rencontrer*

Quelqu'un avec qui je pouvais

Me reposer

Le troisième choix porte sur les pronoms personnels, apparemment sans importance, cet élément joue au fait un rôle crucial.

Le recours au tutoiement ou au vouvoiement détermine à la fois l'éventail des rapports possibles entre les personnages et la nature et l'efficacité du contact avec le spectateur.

L'HOMME

C'est toi qui as acheté la maison

Je n'aurais jamais cru

Que j'arriverai à la vendre

ELLE

Ainsi c'est toi qui as vendu la maison

Tu y as vécu toi-même

Par ce dialogue entre la femme et l'homme, nous constatons que FOSSE utilise le tutoiement pour montrer un rapport bien défini entre ELLE et L'HOMME il se tutoie alors qu'ils viennent tout juste de se rencontrer.

3-2.La décomposition du langage :

Dans la conversation réelle les paroles échangées interviennent dans un cadre à la fois social et relationnel qui confère aux différents énoncés leur sens véritable ce sont les conditions d'énonciation. De même pour le théâtre elles sont déterminantes.

Ces conditions d'énonciation relèvent de l'implicite, catégorie fondamentale de l'échange linguistique, il englobe notamment les présupposés c'est-à-dire les propositions qui sont tenues pour acquises au moment du dialogue et qui constituent le cadre "l'arrière fond de savoirs et des croyances que partagent les interlocuteurs" André Petit Jean, ainsi que les sous-entendus et le non-dit.

Toutes ces notions sont capitales pour l'étude du dialogue théâtral" qui doit utiliser par manque de place une grande quantité d'éléments préconstruits"¹⁷

C'est la recherche de l'implicite qui va nourrir le travail du comédien, elle leur "permet de donner à l'énoncé total d'un personnage une richesse plus grande non pas en supprimant les ambiguïtés, mais au contraire, en creusant l'énigme, en orientant vers plusieurs sous-entendus à la fois peut être contradictoires mais pleins de possibilités ou bien en inventant et en indiquant un sous-entendu nouveau."¹⁸ Anne Ubersfeld

S'il est vrai qu'"une pièce est une conversation" Louis Jovet, témoignage sur le théâtre. Paul Grice a mis en évidence des " maximes conversationnelles" qui régissent, selon lui, toute conversation ordinaire, l'échange se fonde sur "un principe de coopération" entre les partenaires, qui doivent respecter un certain nombre de maximes :

Maxime de quantité: nous devons donner à nos interlocuteurs autant d'informations que nécessaires

Maxime de qualité: Nous devons dire que ce que nous tenons pour vrai.

Maxime de relation: Nous parlons à propos

Maxime de modalité : Nous évitons de nous exprimer avec obscurité et ambiguïté.

Ces maximes implicites sont régulièrement enfreintes, notamment dans la dispute (scène) une description technique des échanges conversationnels met en évidence des procédures d'ouverture et de clôture les échanges se présentent comme suite de "tours" de paroles qui alternent régulièrement, non sans chevauchements (tout le monde parle en même temps ou silence)

¹⁷ Anne Ubersfeld

¹⁸ Idem.

Le dialogue théâtral se présente comme " une séquence structurée de répliques prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire comme une espèce de »¹⁹ .

Sur le plan formel, le dialogue théâtral s'apparente lui aussi à une succession de tours de paroles avec des formules d'ouverture et de clôtures aisément repérables et des lois de causalité et de similarité thématique qui en régissent la progression.

Goffman retrouve dans la conversation ordinaire" les nécessités fondamentales de la théâtralité".²⁰ Catherine Kerbrat Orechioni dit : " 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, certains des faits pertinents."

Le dialogue de théâtre est toujours " un dialogue surpris"²¹ par ce récepteur extra scénique qu'est le public véritable destinataire de l'échange.

Ce dispositif énonciatif particulier induit des écarts par rapport à la conversation ordinaire, particulièrement flagrants dans les scènes d'exposition ou le dramaturge, obligé de livrer au spectateur un minimum d'informations, est amené à violer la "loi

¹⁹ Catherine Kerbrat Orechioni

²⁰ Goffman, *les Rites d'interaction*, Paris, Edition de Minuit, «le sens commun »,1974

²¹ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin, 1972

d'informativité" qui régit l'échange ordinaire. À titre d'exemple un quiproquo est un fait accidentel alors que ce fait là est délibéré et recherché dans un échange sur scène.

Nous constatons que l'écriture des dialogues obéit à ses lois propres qui ne sont pas celles de l'échange conversationnel réel. Le dialogue s'ouvre et se clôt

Souvent de manière brutale, sans les formules de politesse habituelles dans la conversation ordinaire, surtout, le dialogue de théâtre est " un objet littéraire c'est-à-dire écrit, travaillé, prémédité." (Catherine Kerbrat Orecchioni).

Les personnages dans le théâtre ne parlent pas comme dans la vie courante, ce qui est bien entendu flagrant .un dialogue en prose d'apparence "naturelle" s'éloigne de l'échange véritable parce qu'il tend à éliminé toutes les "scories qui encombrant la conversation ordinaire (bredouillement, inachèvement, tâtonnement, lapsus et reformulation, éléments à pure fonction phatique, compréhension, ratée ou à retardement."²²

Le théâtre "exhibe les milles façons de violer les lois conversationnelles". Ces lois "sont en vedette exposées pour être montrées, vues, et entendues, subreptices ou inconscientes"²³ selon Anne Ubersfeld qui montre ces infractions aux principes généraux de coopération, de pertinence, de sincérité, d'informativité, d'exhaustivité dégagé par Grice.

²²-Catherine Kerbrat -Orecchioni, *L'énonciation*, Paris Armand Colin, 1986.

²³ -Anne Ubersfeld, *lire le théâtre III .Le dialogue de théâtre*, édit Belin

La problématique de la vérité c'est la maxime « primordiale » selon Grice, rejoignant le sens commun et cette vérité universelle que tout énoncé engage son énonciateur, qu'à la limite que toute parole, ne peut être que parole de vérité.

De ce fait, dans la vie courante, le mensonge est sur le moment indécélable. Mais il n'en va de même au théâtre, où toute parole est passée au crible et où le mensonge est un outil dramatique, une parole acte.

Quant le personnage ment, sait qu'il ment, le théâtre lui offre le spectacle d'un échange fallacieux, mais aussi scénique qui va travailler la suite des échanges. Avec cette restriction que les mensonges francs, repérables, sont relativement rares

LUI

Pourquoi as-tu fourré le bout de papier

Avec son numéro dans ton porte-monnaie

ELLE

Je n'ai pas fait ça

LUI

Ah bon

ELLE

Comment peux-tu savoir

Que j'ai fait ça

LUI

Je le sais c'est tout

Je l'ai entendu à ta voix

Je le sais

La maxime de qualité suppose un lien réciproque entre locuteur et l'allocutaire, un contrat symétrique, même s'il n'est pas égalitaire mais corrompu par les rapports de force, contrat tel que non seulement l'allocutaire est tenu d'accepter pour vrai ce que dit le locuteur, mais que si, pour tel raison, il lui paraissait que le locuteur ne dit pas la vérité (mensonge, erreur ou omission) il serait tenu également « de relever ce manquement à la vérité »C.Kerbrat Orecchioni .

Le théâtre joue avec tous les cas possibles de dissimulation, de déguisement, de méprises, d'erreurs d'interprétation rende la maxime de qualité impossible ou inopérante.

3-3- Le théâtre de la non-communication :

Fosse ne fait exception aux auteurs de l'absurde, en mettant ses personnages dans un univers où la communication n'exerce plus son véritable sens. Les répliques échangées entre ELLE et LUI, nous font sentir l'inefficacité du langage.

La redondance terrible qui honte l'esprit de nous deux protagonistes fait surgir en nous ce sentiment d'incompréhension pourtant les mots sont les mêmes que nous utilisons dans la vie courante seulement l'agencement que leur donne le dramaturge leur donne une autre dimension celle de la non-compréhension

Quand ils s'efforcent de dialoguer les personnages de l'absurde sont tellement prisonniers de leur solitude qu'ils parviennent seulement à débiter deux

soliloques alternés qui s'entrecroisent sans constituer pour autant une véritable conversation.

Il n'est qu'une illusion de dialogue qui permet de passer le temps et de triompher de l'ennui.

N'étant plus liées par l'enchaînement logique de la pensée, les répliques suggèrent l'irresponsabilité de chaque locuteur. Les répliques se succèdent mécaniquement, vides de sens. Des mots répondent à d'autres sans autre nécessité que celle de l'écholalie ou de l'analogie rythmique. Comme dans le passage suivant :

ELLE

Toi et moi

LUI

Toi et moi

ELLE

Toi et moi

LUI

Il faut toujours que quelqu'un vienne

ELLE

Calme- toi maintenant

Toi et moi

Tu sais bien

LUI

Oui je vais me calmer

Cet emploi du dialogue met en évidence la désintégration du langage et la disparition de toute signification.

L'ambiguïté de toute parole exprime la faillite de la raison. Le non-sens rappelle les limites de l'esprit humain. Le principe de la non-contradiction sur lequel repose la logique aristotélicienne est tourné en dérision.

L'incohérence est érigée comme fondement de tout acte langagier et le mensonge devient l'inévitable principe de la communication. Cette culture du non-sens est l'expression de l'absurdité de la condition humaine. Dans un autre passage

ELLE

On n'ouvre pas

On n'a que le laisser là

Il n'a qu'à rester là

Et continuer de frapper

On n'a pas besoin d'ouvrir

La maison est à nous

On ouvre seulement à qui on veut

On n'a pas besoin d'ouvrir

On ouvre à qui on veut

LUI

Nous ne pourrons jamais être seuls

Et toi tu savais

Que quelqu'un devait venir

ELLE

Il faut ouvrir

LUI

Tu voudrais bien qu'on ouvre

Tu voudrais tellement

ELLE

On n'a pas besoin d'ouvrir

Le langage ne remplit plus sa fonction de communication, il met seulement en évidence l'aliénation des personnages, conditionnés par leur discours. Ils sont incapables d'établir des contacts humains.

Seul fonctionnement entre eux des automatismes, comme autant de mécanismes de défoncé. Sans consistance, transformés en automates, ils s'enferment dans un univers factice, déconnecté de la réalité. Le langage n'est plus qu'un prétexte ludique.

Les choix esthétiques sont le fondement même de la création dramatique. Ce sont eux qui apparaîtront en premier au public. A travers la scénographie, les costumes, le jeu des acteurs.

Les deux grandes tendances qui se sont opposées dès les premiers temps de la mise en scène, naturalisme et symbolisme, correspondent à deux pôles de référence toujours actuels: le théâtre d'illusion, dans lequel le spectateur oublie, le

plus possible qu'il est au théâtre, et une mise en valeur de la théâtralité, ou le public est continuellement conscient d'assister à un spectacle.

Cette polarité se répercute tant au niveau de la scénographie entre l'espace scénique et le décor tant la réalité et le lieu qui donne à voir les trucages, coulisses machines etc. qu'au niveau du travail de l'acteur entre le jeu qui se veut aussi naturel que possible et l'extériorisation des codes du théâtre: gestes, diction etc.

Quand le dialogue ne transmet rien d'autre que l'inanité du langage, il est difficile de rester attentif à des personnages parodiques et absents de leur propre discours.

Après toutes exégèses métaphysiques ou politiques" du nouveau théâtre", peut être faut il revenir à ce premier constat, simplement dramaturgique. Ça parlait toujours mais ça ne pouvait plus se traduire avec certitude en termes de sens.

L'étiquetage global qui s'ensuivit permettait de passer un soupir de soulagement, puisqu'il s'agissait" d'absurde", ces écarts ainsi nommés, rentrèrent dans la norme et, à la limite, redevinrent susceptible d'être étudié et joués partout.

La mise en crise du langage s'attaque aussi, plus subtilement, à la façon dont les personnages s'expriment d'une façon qui ne correspondrait pas à leur état dans la réalité, ou ils sont investis qui n'est pas la leur en fonction des normes sociales.

La langue que parlent les personnages du "théâtre quotidien" révèle un "mal à dire", une douleur dans la difficulté ou l'impossibilité de dire le monde. la parole y est rare, souvent convenue, le dialogue s'alourdit de silences. Le lexique est limité aux mots de l'usage courant. Parfois, le stéréotype règne en maître

De façon générale, ce choix esthétique commande toute option concernant la mise en scène: que va-t-on montrer? Les combats, les duels, les repas, les disputes, les rires seront –ils joués ou simplement suggérés? Et de quelle manière?

Fosse met ses personnages dans un univers où la communication n'exerce plus son véritable sens.

Les mots sont des mots ordinaires que nous utilisons dans la vie de tous les jours, seulement l'agencement que leur donne le dramaturge leur procure une autre dimension celle de la non-communication

C'est ce que nous allons essayer d'éclairer dans le prochain chapitre.

Chapitre : 04

La dynamique de l'action dans « *Quelqu'un va venir* »

Dans la pièce de Fosse, elle est constituée par l'ensemble des changements concernant les personnages à partir d'une situation initiale et aboutissant selon la logique d'un enchaînement de cause à effet, d'une situation finale. Le temps semble effectivement ralenti dans l'univers de Fosse.

La dynamique désigne : « ce mouvement général qui fait qu'entre le début et la fin de la pièce quelque chose est né, s'est développé, est mort ».²⁴

Ainsi *quelqu'un va venir* évolue avec une attente lassante d'un événement susceptible de se produire et qui finit par se produire d'où l'émergence d'une jalousie de LUI avec L'AUTRE qui déstabilise un certain moment de la vie du couple ELLE et LUI.

Il n'y a pas d'exposition au préalable de la situation qui émerge peu à peu. Les personnages ont une multiplication de facettes que nous découvrons progressivement, la relation entre personnages étant plus intéressante que les personnages eux-mêmes.

Dans la présente pièce aucun des personnages ne possède un nom ; nous ne savons pas de quel univers ils viennent quel est leur identité. Nous n'avons même pas une idée sur leur passé ni leur présent même pas leur futur quand ils quittent la scène.

Une seule fois l'auteur nous donne des précisions sur L'AUTRE cette inconnu qui vient dérangé la quiétude du couple ; ça va du génie de l'auteur qui fait de l'inconnu un personnage qui a des racines et un passé qu'il revendique avec fierté

²⁴ Pierre Aimé Touchard, *l'amateur de théâtre ou la règle du jeu*.

son lien avec cette maison, de plus pour lui donné une certaine légitimité ;l'auteur nous a glissé son portrait avec la vieille qui habité la maison .et cette scène ou ELLE qui nous donne l'impression qu'elle est à la recherche d'un port d'attache ou d'un échappatoire à cette situation qui devient de plus en plus stressante pour elle ;quand elle accepte le numéro de téléphone de l'inconnu.

Cette pièce tente d'échapper au genre traditionnel ; la ligne de partage entre le personnage et différents personnages et entre personnage et le spectateur est incertaine.

Le spectateur de cette pièce a un rôle créatif et actif, car il doit percevoir, et mettre en relation les différents éléments de la pièce.

4-1.Le fonctionnement des personnages :

L'auteur s'est aventuré dans l'exploration des méandres du moi. Ses dramacules à l'atmosphère raréfiée, sérieuse est mystérieuse du mental observé dans les moments particuliers.

Toutes les pièces de FOSSE présentent des caractéristiques communes, en particulier un nombre très réduit de personnages.

Autre trait distinctif, la présence fréquente de vieillards ou de personnes d'âge mur : LUI a la cinquantaine.

Les personnages masculins sont deux fois plus nombreux que leurs homologues féminins.

Le choix du personnage féminin c'est lorsque, la femme apparaît, c'est que l'auteur évoque des problèmes sexuels, ou qu'il présente les choses dans une optique féminine.

Notons que quelle que soit la particularité de tel ou tel personnage, l'être humain est d'abord un représentant de l'humanité, n'importe qui, le souci d'universalité marquant de son sceau l'œuvre de FOSSE.

Impossible de définir les personnages de FOSSE, sans évoquer le monde les particuliers dans lequel ils évoluent.

Les mots simples qui échappent n'expriment rien ou presque de l'alchimie souterraine complexe de ces êtres. Tout est là présent dans le texte et tout reste à inventer sur le plateau puisque les silences prennent autant de place que la parole et la parole ici est matière sur laquelle tout se bâtit

Les dramaturges se placent sur le terrain de « la pratique langagière » et de « l'interaction communicationnelle », ce qui importe dès lors, en l'absence de toute quête d'un récit et même de tout discours, est néanmoins la pertinence des énoncés que l'intérêt des circonstances de leurs apparitions.

Le terrain de prédilection de FOSSE, est celui de tout ce qui l'entoure. Les pulsions qui poussent à parler et révèlent les enjeux sociaux et les failles intimes de ceux qui s'engagent sur le terrain dangereusement miné, non de la langue mais de la parole.

Le vrai « sujet » de son théâtre est donc à chercher du côté d'une mise en scène de la parole. Affranchie du poids des personnages. Sans grande identité sociale et sans profil psychologique (ELLE et LUI et L'HOMME), de son théâtre nous identifions seulement les sujets parlant, les énonciateurs qui commandent la réplique et règlent les échanges.

Si l'intérêt du dialogue ne se trouve pas du côté de ce qui est dit et le sens du côté des énoncés, il est cherché du côté de la façon dont les choses sont dites ; des intonations, des hésitations, des silences, des soupîres, des retenues, dans l'exercice performatif du langage. Et du point de vue théorique, dans la pragmatique qui étudie le caractère factuel de la parole.

Toute parole est gagnée sur le silence, c'est de ce point de départ que nous pouvons le mieux mesurer ce qui se joue dans le dialogue.

Aux extrêmes, une parole pléthorique qui se gonfle de sa propre valeur et remplit l'espace jusqu'à le saturer ; une parole laconique qui évide le langage et se laisse trouer par le silence.

Une cour devant une vieille maison assez délabrée ; la peinture s'écaille et plusieurs vitres sont cassées, mais la maison a néanmoins une certaine beauté rude et matérielle, isolée comme elle est sur la lande, entre les rochers, avec vue sur mer. Un homme et une femme arrivent dans la cour, apparaissant devant le coin de la maison adroite. Il à la cinquantaine, il est légèrement corpulent avec des cheveux gris plutôt longs et un regard fuyant, et il bouge avec lenteur. Elle est âgée d'une trentaine d'années, elle est grande et bien charpentée, avec des cheveux mi-longs, de grands yeux et des gestes un peu enfantins. L'homme et la femme longent la maison, se tiennent par la main, ne cessent de regarder la maison.

La deuxième « la période d'agitation » et l'entrée de l'homme qui va perturber la quiétude du couple et qui sera source de malentendu et de dispute,

*Elle fait quelques pas dans la cour. Puis elle voit un homme
apparaître derrière le coin de la maison à droite.
L'homme n'a pas encore la trentaine, c'est un
homme tout à fait ordinaire. Elle le regarde puis elle
baisse les yeux. Elle lève de nouveau les yeux, lui
fait un signe de la tête. Puis tout en la regardant
l'homme s'approche en longeant la maison. Elle le
regarde. L'homme la rejoint, se poste devant elle.*

Le troisième le dernier refermant la circonférence : en repassant par une dernière période d'agitation.

ELLE

Un peu fâchée

Quoi

LUI

Quand est- ce que tu comptes l'appeler

ELLE

Je ne compte pas l'appeler

LUI

Pourquoi as-tu pris

Son numéro de téléphone alors

ELLE

Il le fallait bien

Que voulais-tu que je fasse

Il me l'a donné

LUI

C'est ça

Et toi tu l'as accepté

Je comprends

ELLE

Que veux-tu dire

LUI

Pourquoi as-tu fourré le bout de papier

Avec son numéro dans ton porte-monnaie

ELLE

Je n'ai pas fais ça

LUI

Ah bon

Le temps de « quelqu'un va venir » avec ses ralentissements et ses accélérations est à la base du suspens qui joue sur l'attente du spectateur : un événement annoncé est retardé par les péripéties, des rebondissements ou des retournements de situations.

C'est l'organisation de l'action dans le temps qui crée l'impression de durée, de rapidité ou de lenteur, de répétition, de plongée dans le passé ou le future, l'ancrage dans le présent, de continuité ou de bis continuité.

Cette rupture avec les conventions n'est pas simple provocation, elle repose sur un impératif d'un autre ordre.

Plus questions de tenter de moduler le temps représenté en fonction du temps de la représentation comme dans le théâtre classique, ni de créer arbitrairement une chronologie des événements fictifs.

Il s'agit désormais de rendre sensible l'épaisseur du temps et d'en faire partager la relativité par le spectateur, c'est-à-dire de le plonger au sein même de l'absurde.

La durée qui s'installe sur la scène se situe en dehors de toute temporalité. Puisque la temporalité est radicalement bouleversée, les conventions théâtrales par lesquelles le temps est ordinairement représenté sont inopérantes.

Le souci le plus constant des auteurs dramatiques est de faire parler chacun de

Leurs personnages non seulement en fonction d'une situation donnée, mais encore en fonction de sa condition, de sa classe sociale et de son caractère.

Pour ce faire, le dramaturge est un peu dans la l'organiste qui doit sans cesse varier ses jeux pour obtenir tel ou tel effet.

Toutes sortes de facteurs déterminent pour chaque personnage et pour chaque réplique, le choix d'un registre particulier.

Ce sont ces registres que nous voudrions définir en donnant

L'importance des rapports entre l'œuvre dramatique et ceux qui la voient et la jugent.

Un spectateur ne voit jamais la même œuvre, mais il est vrai surtout que deux spectateurs ne voient pas la même pièce, s'ils n'ont pas le même âge, la même culture et n'appartiennent pas au même groupe social.

Une pièce suppose un public, ou plutôt chaque pièce suppose son public. Comme chaque roman suppose un ensemble de lecteurs modèles pour lesquels il a été écrit M. Riffaterre a la notion de leur moyen ou plutôt d'archi-lecteur.²⁵

Nous pouvons, à notre tour, parler de spectateur moyen, d'archi-spectateur, dans la mesure où le public forme une collectivité ou les réactions individuelles et

²⁵ Riffaterre .M, "*criteria for style analysis*", word, vol.15, n°1, avril1959, pp.154-174.

spontanées ont tendance à s'uniformiser, ce qui fait dire très justement que la salle rit ou pleure, siffle ou applaudit.

Mais si l'auteur dramatique veut satisfaire ce public, il doit faire parler ses personnages une langue qui ne le surprenne pas.

ELLE inquiète commence par être effrayé de cette maison loin des autres et comme prise par une sorte de délire dit:

Et imagine quand sera la tempête

Quand le vent

Passera à travers les murs

Quand tu entendras déferler la mer

Quand les vagues seront fortes

Quand la mer sera blanche et noire

Et imagine comme il fera froid dans

la maison

Au fur et à mesure qu'ELLE parle le rythme s'accroît et une autre fois apparaît la redondance l'auteur utilise les mêmes mots du passage précédent quand ELLE dit:

Quand le vent passera à travers les murs

Et imagine comme c'est loin des gens

Comme il fait noir

Comme ce sera silencieux
Et imagine comme le vent soufflera
Comme les vagues déferleront
Imagine comment ce sera en
automne
Dans l'obscurité
Avec la pluie et l'obscurité

Ce n'est pas toujours facile. Le profil du public change. L'une des tentations de l'auteur dramatique est de faire parler ses personnages comme parlent dans la vie de tous les jours les spectateurs

Cela est rassurant pour tout le monde, pour l'auteur qui est sûr ainsi d'être compris, pour le public, conservateur par nature, dont rien ne vient troubler les habitudes et qui est heureux de retrouver un tableau de son milieu, une peinture un peu stylisée, sans aucun doute, mais dont il est facile de juger son authenticité.

Quand les deux protagonistes commencent la visite de l'intérieur de la maison. Il y'a lieu de constater leur façon de voir les objets et leur commentaire

ELLE:

Regarde la belle table de cuisines
Nous pourrons nous y assoir pour
manger
L'un en face de l'autre
Nous y serons assis pour manger

À la vue d'une cuisinière et d'un réfrigérateur ELLE dit:

Regarde la vieille cuisinière

Et le vieux réfrigérateur

Je crois que je n'ai jamais vu

Un réfrigérateur aussi vieux

C'est étrange qu'il marche encore

Ils continuent leur visite jusqu'à la chambre de l'ex propriétaire de la maison.
Ils entrent tout les deux et là LUI dit:

Ici c'est la chambre ou elle

Ou

La vieille couchait

Ça sent le vieux

Ça sent le vieux pipi

Le renfermé le sale

Et la peinture s'écaille

Le lit et défait

Et sous le lit il y a un pot

À moitié plein de vieux pipi moisi

Ça alors

Nous avons simplement essayé de souligner les difficultés aux quelles se heurte le dramaturge lorsqu'il veut faire parler les personnages selon leur condition.

Les variations de registres, en accord avec les différences des situations, les oppositions de personnages et leurs conditions sont un des éléments fondamentaux de l'efficacité dramatique, le spectateur les sent plus qu'il ne les analyse, le critique qui admire d'abord mais veut trouver ensuite les raisons de son admiration, n'a pas toujours la tâche facile.

Un constat se profile c'est que les faits et les effets que peut obtenir un bon auteur dramatique.

Le premier choix qui se présente à lui et qui détermine le style de la pièce est le suivant:

Il lui faut ou obtenir l'unité de ton en faisant parler les personnages dans le même niveau de langue, ou au contraire, leur donner des parlures fort différentes et jouer sur leur opposition, ou établir un compromis délicat et toujours fragile entre ces deux impératifs.

Mais une fois que l'auteur a choisi de faire parler les personnages chacun selon sa condition et de jouer sur les oppositions qui en résultent.

Les différences de parlures peuvent être commandées simplement par le souci de réalisme et le désir de faire vrai.

Le langage particulier d'un personnage peut être celui que nous attendions de sa situation sociale, mais il peut être en opposition avec elle.

L'effet vient le plus souvent de la discordance des propos du personnage avec sa situation à un moment donné, avec le décor ou il se trouve avec les propos des autres personnages.

Ces parlures peuvent faire appel plus au moins aux accidents et aux déformations de langage. Elles peuvent avoir une importance énorme du point de vue dramatique

4-2. Le rythme de la pièce :

Il est donné par retour à intervalles régulier de repères discernables qui ont une fonction dans la dramaturgie de l'œuvre .ces repères sont de deux ordres : les uns concernent l'intrigue les autres le dialogue.

L'intrigue est formée par la succession des éléments qui conditionnent l'action dramatique déplacement des personnages, leur situation par rapport aux autres personnages, par rapport à la scène, mouvements significatifs, péripéties, rebondissements, coups de théâtre.

Plus les événements sont nombreux dans un laps de temps donné, plus le rythme est rapide, de même que le rythme s'accélère quand le nombre de séance augmente dans l'acte, le tableau ou la pièce.

Le dialogue est formé par une succession de répliques de la même façon, les répliques nombreuses et brèves à l'intérieur d'une séquence, donne un rythme soutenu.

Dans la pièce « quelqu'un va venir la symétrie est présente dans l'avant et l'après la venue de L'AUTRE qui va bouleverser tout les vœux et les souhaits d'être enfin seuls et loin de tous de nos deux protagonistes.

Une pièce peut présenter des ruptures plus au moins nettes, tout rebondissement de l'action crée une rupture qui sera suivie ou non d'un retour au rythme antérieur.

Mais sans la dramaturgie de la fragmentation, à l'œuvre par exemple dans les pièces de Beckett, ce sont ces ruptures elle-même qui créent le rythme .Cela est constatable dans la pièce « quelqu'un va venir ».

Toute la pièce est ainsi analysée du point de vue du rythme, comme une symphonie. Le mouvement d'ensemble est à l'image du mouvement des scènes,

Le premier acte « étant la mise en place de l'œuvre » l'entrée des comédiens sur scène ; indication de l'espace dans lequel ils vont évoluer. L'auteur nous dresse un portrait des deux personnages.

Le deuxième acte « la période d'agitation » et l'entrée de l'homme qui va perturber la quiétude du couple et qui sera source de malentendu et de dispute.

Le troisième acte « le dernier refermant la circonférence » après une dernière période d'agitation.

Le temps de *Quelqu'un va venir*, avec ses ralentissements et ses accélérations est à la base du suspens qui joue sur l'attente du spectateur : un événement annoncé est retardé par les péripéties, des rebondissements ou des retournements de situations.

C'est l'organisation de l'action dans le temps qui crée l'impression de durée, de rapidité ou de lenteur, de répétition, de plongée dans le passé ou le futur, l'ancrage dans le présent, de continuité ou de bis- continuité.

Une fois que nous connaissons les relations entre les personnages et l'enjeu de l'action, la situation peut se nouer :

L'histoire des personnages principaux vient alors rencontrer celle de l'opposant, ainsi dans « Quelqu'un va venir », ELLE et LUI sont un couple à la recherche d'un lieu où ils vont être seuls loin de tous et au moment où ils ont trouvé la maison idéale qui va leur permettre d'exhausser leur vœux si chers. Une sensation s'empare d'ELLE, elle ne cesse de répéter que quelqu'un va venir.

Et effectivement quelqu'un vient c'est L'HOMME, c'est à ce moment là que le nœud prend forme, une femme deux hommes, un plus jeune que l'autre, manœuvres de séduction de l'un et jalousie de l'autre.

La partie est engagée et va se prolonger jusqu'au dénouement, moment où les protagonistes sortent de la scène.

Enfin, le dénouement « est un retour à l'ordre après un désordre initial »²⁶ Le dénouement d'après la règle classique doit être « nécessaire » c'est-à-dire être l'aboutissement logique de l'action.

Dans le cas où il apparaît arbitraire c'est-à-dire provoqué par un événement fortuit, tel que l'intervention d'un événement extérieur, on parle de deux

Ex machina par référence au dieu porté par une grue (machina) du théâtre antique, qui apparaissait à la fin du spectacle pour résoudre toutes les difficultés.

Le dénouement doit aussi être complet, c'est-à-dire informer le spectateur sur le sort de tous les personnages principaux.

Dans *Quelqu'un va venir* de JON FOSSE le dénouement n'a pas eu une grande importance, il laisse le spectateur devant un grand point d'interrogation et c'est l'auteur qui a fait en sorte que cette interrogation persiste ou simplement, il veut

²⁶ Michel Vinaver, *écriture dramatique*.

laisser libre court à l'imagination du spectateur en l'impliquant d'avantage dans le sort qu'il veut réserver à notre couple ELLE et LUI.

4-3. Le dialogue théâtral :

Un théâtre de la conversation est un théâtre où les échanges et les circulations de parole l'emportent sur la force et l'intérêt des situations, ou rien ou presque n'est "agi" ou la parole, et elle seule est action.

Nous pouvons même ajouter, en prenant le mot " conversation" au pied de la lettre, que les énoncés échangés présentent un intérêt restreint, que les informations qui circulent par l'intermédiaire de ces paroles sont plutôt anodines, légères, et sans rapport direct obligé avec la situation.

Plus exactement, ces situations sont réduites à des moments propices aux échanges de parole rendue ainsi indépendante de la situation, déconnectée de l'urgence de nommer ou de faire avancer la situation, la parole s'y déploie pour elle-même, elle ne dévoile que les enjeux des échanges entre les personnages-énonciateurs quand ils existent encore.

La vraie conversation se caractérise par le caractère aléatoire de l'enchaînement des répliques et par un enchevêtrement des sujets qui n'obéit qu'au désir de ceux qui parlent.

Les linguistes ont repéré des règles de la conversation que les participants suivent plus au moins consciemment pour que la parole puisse advenir et se développer.

Les écarts par rapport à ses règles dans les prises de parole font sens dans la conversation comme dans les dialogues qui s'en inspirent.

Des dramaturges s'intéressent depuis longtemps à une "parole en éclats" dont la distribution par répliques obéit moins à la nécessité de construire un discours qu'à

celle de saisir le mouvement de la parole, ses flux et ses reflux, ses hésitations, ses ratages et ses obsessions.

LUI

Tu ne vois personne

ELLE

Rien que la mer

LUI

Rien que la mer oui

Ça fait du bien

De regarder la mer

Alors on se sent en sécurité

Toi et moi

Et la mer là-bas

C'est ainsi que ça doit être

Toi et moi et la mer

Il n'aura personne d'autre

Ces processus d'écriture ne reposent pas sur l'intérêt ou la clarté des énoncés mais sur les rituels sociaux, les rapports de force et les mouvements de la conscience qui construisent l'énonciation.

Ces textes résistent parfois à la lecture si bien qu'ils valent à leurs auteurs la réputation d'être difficiles ou obscurs.

Or, l'enchevêtrement apparent des répliques, soigneusement organisé, se clarifie en général lors du passage à la scène puisque l'intérêt se déplace de ce qui est dit à ce qui conduit le personnage à prendre la parole.

Il s'agit en effet de reconstruire dans la mise en scène ou la lecture du texte de théâtre tout l'appareil extralinguistique qui accompagne le discours, c'est lui qui fait sens, et non le discours proprement dit comme nous le souffle la tradition.

Cette impression d'obscurité est aggravée par une forte dose d'implicite existant entre les personnages comme dans une vraie conversation, l'auteur ne leur fait dire que ce qui est nécessaire à l'échange d'informations entre eux.

Il ne respecte pas une convention ordinaire du dialogue selon laquelle, dans le processus de communication théâtrale, toutes les informations sont destinées au premier chef au lecteur ou au spectateur.

« L'originalité du langage dramatique qui, dans une certaine mesure, concilie les contraires :

Très proche de la parole, imitant même ses imperfections qui prennent alors une valeur esthétique, mais aussi très éloigné d'elle, plus enchaîné, plus rythmé, plus soucieux d'effets.

Très proche parfois de la langue écrite sans jamais pourtant se confondre avec elle perdant, s'il le fait toutes ses qualités dramatiques. »

« C'est Giraudoux qui m'a appris déclare Jean Anouilh, « qu'on pouvait avoir au théâtre une langue poétique et artificielle qui demeure plus vraie que la conversation sténographique. »²⁷

Paul Grice :

« Nos échanges de paroles ne se réduisent pas en temps normal à une suite de remarques décousues, et ne seraient pas rationnels, si tel était le cas. Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point du moins, d'efforts de coopération » c'est ce que nous pourrions appeler principe de coopération.

La caractéristique des lois conversationnelles au théâtre est qu'elles sont perpétuellement violées à un rythme qui n'est pas le rythme des viols accidentels de la conversation dans la vie, bien entendu, nous pouvons violer la maxime de qualité(en disant trop)

Ou (hélas) maxime de sincérité (mensonge nécessaire à la contradiction qui existe entre²⁸ la sincérité et la politesse.

Dans la conversation ce genre de transgression sont réelles, mais relativement rares : dans le dialogue de théâtre, elles sont très fréquentes voir recherchés.

Le théâtre exhibe les milles et une façon de violer les lois conversationnelles.

Le viole est prévu voir même programmé, c'est que le théâtre est le lieu ou les lois conversationnelles sont en vedettes exposées pour être montrées, vues et entendues.

²⁷ Cité par Pol Vandromme ; Jean Anouilh *un auteur et des personnages* éd. De la table ronde p.41

²⁸Gaétan Picon, *panorama de la nouvelle littérature française*, éd. N.R.F., P.294

« Le théâtre est avant tout le domaine de la parole de la parole en action » 4. C'est cette parole qu'il faut définir, dont il faut analyser les divers éléments, sans oublier le caractère de cette analyse, qui dissocie des éléments que le propre du théâtre est d'unir d'une façon plus étroite et plus significative que dans la vie.

Ce qui se dit se dit à un moment donné, et dans des circonstances précises, à un ou à des interlocuteurs déterminés.

De la, si nous y réfléchissons quatre caractères fondamentaux apparaissent : tout d'abord, la parole s'insère dans le temps. Parler, c'est insérer sa parole dans le temps nécessairement commun à son interlocuteur et à soi-même une sorte de temps partagé.

Cette parole est ensuite inséparable de tout un ensemble d'éléments que nous pouvons désigner de situation. Et c'est dans la mesure où cette situation est commune aux interlocuteurs que la parole, c'est-à-dire finalement le dialogue est possible.

Ce dialogue est intimement lié aussi à ce que nous pouvons désigner d'action, d'abord parce que la parole elle-même est acte dans la mesure où le locuteur cherche toujours à obtenir quelque chose et, en ce sens, « ne parle jamais pour ne rien dire » ; dans la mesure aussi où elle accompagne le ou les actes et n'est souvent compréhensible qu'en fonction d'eux.

La communication en face à face fait intervenir les informations perçues par le regard: elle est dite multicanale.

La notion d'information se trouve elle-même modifiée dans cette nouvelle conception puisque toute coprésence s'accompagne d'échanges d'informations qu'ils s'effectuent de façons volontaire ou pas.

Tout message au moins dans une situation de face à face est Co-construit.

Le récepteur loin d'être passif contribue à la construction du message par la production de signaux d'attention qui constituent une réponse continue à ce que Cosnier(1987) appelle les questions du parleur:

Est-il entendu? Est-il écouté? est-il compris? qu'en pense l'écouteur?

Ces questions exprimées, elles aussi à travers différents signaux souvent non verbaux, permettent au locuteur de s'assurer à tout instant que tout va bien.

Dans la pièce étudiée ce genre de communication existe mais il a un résultat tout à fait opposé.

Quand il y'a échange entre LUI et ELLE, c'est rare ou leurs yeux se croisent, et cela est voulu par le metteur en scène pour déstabiliser le spectateur et le laisser perplexe.

Le couple voué à l'échec, tout les séparent même dans leur dialogue nous remarquons que les questionnements de l'un n'ont pas les réponses de la part de l'autre. C'est à travers leur langage que le conflit entre ELLE et LUI s'accroît et les amènent jusqu'à la dispute. Mais ELLE se voulant conciliante vient apaiser la tension et à ce moment là la gestuelle apparaît.

En fin, la parole est liée au cadre, là encore au sens le plus général du terme elle dépend souvent des objets qui nous entourent, de l'endroit où nous nous trouvons : le seul fait d'entrer dans un lieu inhabituel un certain registre de langue nous est imposé nos paroles et la façon de les dire change.

Ces quatre éléments, temps, situation, action et cadre ne sont pas parties inhérentes du langage mais le conditionnent si fortement que nous ne saurions les laisser de côté.

Et lorsqu'il s'agit du langage dramatique, ils prennent une importance considérable : le temps au théâtre est très particulier, nous disons d'une réplique efficace qu'elle est en situation, que les paroles sont intimement liées à l'action ; quant au cadre nierait au théâtre l'importance du décor, des accessoires, du bruitage, des costumes, de la lumière.

L'une des caractéristiques du langage dramatique est de souligner le rôle joué par ses quatre éléments, de les unir à la parole elle-même plus qu'ils ne sont dans la vie, de leur donner, de ce fait, une fonction valorisante.

Conclusion

Quel est le bilan en termes d'une étude qui a eu pour objet d'étude de l'analyse du discours théâtral ?

Avant toute chose, le dialogue théâtral se présente comme une conversation ordinaire. Sur le plan formel, il s'apparente, lui aussi, à une succession de tours de paroles avec des formules d'ouverture et de clôture aisément repérables et des lois de causalité et de similarité qui en régissent la progression.

Goffman retrouve dans la conversation ordinaire « les nécessités fondamentales de la théâtralité ».

Nous constatons que les deux hypothèses sont validées dans ce travail. En effet, nous avons montré que le discours théâtral tient à la loi de la double énonciation : la communication entre les personnages se double d'une communication de l'auteur au public, ce récepteur extra-scénique qui est le véritable destinataire de l'échange.

Ce dispositif énonciatif particulier induit des écarts par rapport à la conversation ordinaire, particulièrement dans les scènes d'exposition ou le dramaturge, obligé de donner au spectateur un minimum d'informations, est amené à violer « la loi d'informativité » qui régit l'échange ordinaire.

L'écriture des dialogues obéit à ses lois propres qui ne sont pas celles de l'échange conversationnel réel. Le dialogue s'ouvre et se ferme souvent de manière brutale, sans les formules de politesse habituelles dans la conversation ordinaire, surtout le dialogue dans le théâtre est objet littéraire c'est-à-dire, écrit, travaillé, prémédité selon Orecchioni.

Sur le plan lexicale le dramaturge peut se permettre à peu près tout. Sur le plan syntaxique sa liberté est limitée.

Le problème de l'efficacité du langage dramatique est avant tout le problème de la phrase de sa structure et de son rythme. S'il existe un écart entre le dialogue quotidien et le dialogue théâtral ce dernier doit obéir aux règles syntaxiques s'il aspire à une efficacité du moment où il est fait pour être dit.

Le dialogue théâtral dans « quelqu'un va venir » reproduit des éléments empreintes à la réalité des paroles humaines, il est fait de discours vraisemblables reprenant des rapports des communications réelles, s'il ne respectait pas avec plus au moins d'exactitude des éléments « réelles » de l'échange communicationnel, le théâtre ne serait à la lettre pas entendu.

Il est fait d'une suite d'énoncés à valeur esthétique et perçu comme tels ; tout se passe donc comme si le dialogue était à la fois un échange vrai et un élément d'une perception esthétique.

Par le fait clairement perçu qu'il passe son temps à vider toutes les lois de l'échange conversationnel. Et c'est au moment où le spectateur repère plus au moins obscurément ces offenses que jaillit le sens proprement dramatique.

Du dialogue ce viol des lois conversationnelles assure à la fois la nouveauté et la pertinence du sens et de l'effet esthétique chez FOSSE.

Les reliques se succèdent mécaniquement, vides de sens. Des mots répondent à d'autres sans autre nécessité que celle de l'écholalie ou de l'analogie rythmique. Cet emploi du dialogue met en évidence la désintégration du langage et la disparition de toute signification.

L'ambiguïté de toute parole exprime la faillite de la raison. Cette culture du non-sens est l'expression de l'absurdité de la vie humaine. Cela répond à notre deuxième hypothèse et la conforte.

Sans consistance, transformé en automates, les personnages de l'absurde s'enferment dans un univers factice, déconnecté de la réalité. Le langage n'est plus qu'un prétexte ludique.

La pièce « quelqu'un va venir » est un champ propice où la dramaturgie use de ses artifices pour mettre en valeur un langage dépourvu de sens où les mots perdent leur valeur comme si il est juste là pour faire décor, orner la scène ni plus ni moins. Comblent un vide où deux êtres dévoilent la fragilité de la vie de couple.

Le problème de l'unité de ton nous fait comprendre un des caractères essentiels du langage dramatique. Nous avons dit qu'il était surpris, nous pouvons dire maintenant que dans ses suprêmes réussites ; c'est le langage inséparable des autres éléments du spectacle.

Dans la conversation réelle les paroles échangées interviennent dans un cadre à la fois social et relationnel qui confère aux différents énoncés leur sens véritable.

Ce sont les conditions d'énonciation de même pour le théâtre elles sont déterminantes. Sur le plan formel, le dialogue s'apparente lui aussi à une succession de tours de clôture aisément réparable et des lois de causalité et de sémiologie thématique qui en régissent la progression.

L'intérêt du dialogue est cherché du côté de la façon dont les choses sont dites, des intonations, des hésitations, des silences, des soupirs, des retenues dans l'exercice de la performativité du langage.

Le théâtre contemporain subit de plein fouet l'influence du dialogue pseudo réaliste emprunté au modèle de la communication télévisuelle où l'on croit aux vertus d'une parole explicite et sans aspérités.

Dans cette optique les dramaturges de l'absurde éliminent d'abord les attributs du langage littéraire traditionnel ornement, style noble, temps et modes désuets dans la conversation.

Ils veulent refléter une volonté de toucher nos fibres les plus intimes, en faisant recours à des propos familiers. Cela vient en réponse à notre première hypothèse.

Fosse met ses personnages dans un univers où la communication n'exerce plus son véritable sens. Les mots sont les mêmes que nous utilisons dans la vie courante, seulement l'agencement que leur donne le dramaturge leur donne une autre dimension, celle de la non-compréhension cela vient conforter notre troisième hypothèse qui fait du dialogue de la pièce « quelqu'un va venir » un langage spécifique

Tout dialogue dramatique suppose, du fait qu'il est dialogue, un certain nombre de faits prosodiques obligés.

L'auteur dramatique peut se heurter à l'impossibilité de noter exactement certains faits prosodiques.

Dans la pièce analysée tout est dans les didascalies, puisqu'il n'y a pas de ponctuation dans les tirades. Le dramaturge indique les faits prosodiques permettant à l'acteur de trouver les bonnes intonations, choisies et programmées par l'auteur.

Nous pouvons avancer que cette forme d'écriture se distingue par sa nouveauté et sa complexité. Nous constatons que la didascalie visant à l'efficacité devrait ne cultiver que la précision et la transparence dans le texte, elle joue un double rôle elle palie à l'absence de la ponctuation et oriente le lecteur de la pièce, le silence est là pour donner une certaine ambiguïté au message pour attirer l'attention du public sur ce message.

Agressé, interpellé, désarçonné, le public est confronté à l'opacité du monde et au naufrage de toute communication. Libre à lui de donner un sens au non-sens, de repérer derrière des situations dérisoires et cauchemardesques une signification que nul ne peut lui souffler. Il est simplement renvoyé à sa faculté d'étonnement source de connaissance.

Il nous semble, pour terminer, que le sujet retenu est complexe. Et nécessite bien évidemment d'être poursuivie.

Si la pièce « quelqu'un va venir » de Jon Fosse a ici été privilégiée, l'étude s'ouvre sur d'autres pièces algériennes écrites par des auteurs algériens d'expression française, à savoir Kateb Yacine ; Ahmed Benaïssa, et certainement beaucoup d'autres qui se sont illustrés sur la scène théâtrale algérienne.

Bibliographie

- Artaud Antonin, *œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1978
- Bakhtine M., *esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp.290.291.
- Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964
- Bouchard Alfred, *la langue théâtrale*, 1878
- Craig Edward Gordon, *le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, "pratique du théâtre", 1964
- Dictionnaire de linguistique .Larousse_ Bordas/ HER.2001.
- Didier Souiller/ Florence Fix / Sylvie Humbert Georges Zaragoza Mougins Etudes théâtrales, P.U.F. 2005
- Gaétan Picon, *panorama de la nouvelle littérature française*, éd, NRF, p.294
- GERGES-ELIA SARFATI / *éléments d'analyse du discours*. Nathan VUEF 2007
- Jakobson R., *essai de linguistique générale*, p.239. Édition de Minuit.1963
- Kerbrat Orecchioni Catherine, « *l'énonciation* », Paris, Armand Colin, 1986.
- Kokkos Yannis, *le scénographe et le héron*, ouvrage conçu par G. Banu? Actes, Sud, 1989.
- Larthomas Pierre *Le langage dramatique sa nature, ses procédés* P.U.F 2005. 2^e édition
- Martine David. *Le théâtre*, édition BELIN.1995
- Pavis Patrice, dictionnaire du théâtre, Paris, duod. p.172
- Petit Jean, *les typologies textuelles*, in pratiques n°62, pp86.126, 1989
- Pruner Michel *les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, 2005
- Riffaterre .M," *criteria for style analysis*", word, vol.15, n°1, avril1959, pp.154-174.

Riegel Martin Jean-Christophe Pellat Rene RIOUL. *Grammaire méthodique du français*.4^e édition 2007 aout.P.U.F.

Ryngaert, Jean Pierre *lire le théâtre contemporain*, Nathan/VUEF, Paris, 2003.p.51

Tchekhov Michael, *être acteur, technique du comédien*.1980, édit .Pygmalion

TRAVERSO VERONIQUE / *l'analyse des conversations Perspectives interculturelles sur l'interaction* Armand Colin, 2007

Ubersfeld Anne *Lire le Théâtre III, le dialogue de théâtre* Editions Belin, 1996.

Goffman, *les rites d'interaction*, Paris, édition de Minuit, « le sens commun »,1974

Annexes

Absurde : Le théâtre de l'absurde en tant que genre (formes et contenu) apparaît dans les théâtres francophone (Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 1950; Beckett, *En attendant Godot*, 1953) et anglophone (Harold Pinter, *The Birthday Party*, 1958) dans les années 1950. Il s'agit d'un théâtre de la déraison (illogisme qui touche les structures dramaturgiques, comme l'intrigue, mais aussi les éléments scéniques, par l'usage de didascalies renvoyant à un décor de la surprise ou de l'impossible et enfin les éléments thématiques ou les personnages) et de la dérision (rire devant le dysfonctionnement de la communication et de la compréhension, qui peut devenir tragique). Il existe également de l'absurde en dehors de ce théâtre, chez Jarry comme chez Shakespeare (de même qu'il existe du tragique en dehors de la forme de la tragédie). Inversement, l'insolite inséré dans la dramaturgie ne crée pas toujours l'absurde ; il est également l'un des ressorts du théâtre de boulevard ou de la comédie de mœurs.

Acte : Principe de structuration et de division de la pièce (chaque partie ayant une importance et une longueur comparable), parfois assimilé à un genre (tragédie en cinq actes, farce en trois, actes). Le passage d'un acte à un autre marque une coupure (dans le temps, dans la géographie, dans l'action). Il s'agit donc d'une découpe narrative. La tragédie grecque lui préfère la composition en épisodes, le théâtre du Siècle d'Or espagnol les journées, le théâtre moderne les tableaux.

Action L'action est au théâtre le processus (sujet) qui meut la suite d'événements appelée intrigue (objet) et, éventuellement, l'évolution des personnages (voir modèle actanciel), proposant ainsi un agencement cohérent des actions singulières des personnages. Il s'agit donc du fait de l'acceptation du terme dans le langage courant, à la fois d'un élément dynamique pour justifier le passage d'une situation à l'autre, d'un système d'organisation et de la somme de ces situations.

Aparté : Séparée du reste d'un discours proféré à haute voix, intervention généralement réduite à quelques mots par lesquels le personnage livre en confidence aux spectateurs la réalité de ses sentiments ou de ses intentions. Par convention, les autres personnages sont censés ne point entendre. Diffère du monologue par, sa dimension réduite et par le fait que l'aparté implique la présence d'autres acteurs sur la scène.

Bienséances : Classiquement, elles sont doubles : *externes*, elles impliquent le respect de conventions et d'usages qui excluent de la scène toute référence à certains aspects « bas » ou « grossiers » (le corps, la sexualité, la mort violente, etc.) ; le désir classique est ainsi euphémisme (« va, je ne te hais point ») et la sœur d'Horace ou Phèdre ont le bon goût d'aller mourir dans les coulisses ; quant aux bienséances *internes*, elles concernent l'adéquation du langage et des attitudes à la dignité sociale des personnages : le discours noble de la tragédie convient aux princes mis en scène, mais Chrysale (*Les Femmes savantes*) a le souci de bien dîner.

Cantonade (à la) : Type d'expression qui ne s'adresse pas à un personnage présent sur le plateau. Il vise plutôt un personnage supposé présent dans l'espace invisible. Le procédé est d'abord utilisé en comédie.

Catharsis : Ce mot grec signifie littéralement « purgation ». Aristote l'emploie dans *La Poétique* pour désigner l'effet produit par la tragédie : face au spectacle fictif des malheurs du héros tragique, le spectateur éprouve des émotions violentes de terreur et de pitié et s'en trouve ainsi « purgé ». A la suite de l'analyse laconique d'Aristote, ce terme a connu dans l'histoire de l'esthétique une fortune exceptionnelle, depuis les théoriciens de l'âge classique (qui l'analysent dans une perspective psychologique et morale) jusqu'à Brecht (qui y voit l'un des instruments de l'aliénation idéologique du spectateur), en passant par la psychanalyse (la catharsis comme plaisir pris à ses propres émotions face au spectacle des émotions d'un autre).

Chœur : Terme employé aussi bien dans le domaine du théâtre que dans celui de la musique pour désigner un groupe de chanteurs-danseurs prenant collectivement la parole. Le chœur constitue l'élément originel du théâtre grec. La nature de ses fonctions (mise à distance lyrique de l'action, incarnation d'une collectivité) le condamne à disparaître progressivement de la scène occidentale, mais expliqué aussi sa réapparition (depuis Schiller, puis le symbolisme) dans toutes les tentatives modernes pour dépasser la dramaturgie naturaliste et illusionniste (Claudel, Brecht, entre autres).

Dénouement : Le moment où le nœud est défait ; il est généralement contenu dans les scènes finales de l'ouvrage. Le dénouement apporte la résolution des conflits qui constituaient l'intrigue. La doctrine classique impose qu'il soit vraisemblable et nécessaire ; en cela le procédé du *deus ex machina* est rejeté. Il doit fixer le sort des personnages principaux. Il peut être heureux (cf. le mariage dans *L'École des femmes*) ou malheureux (cf. la mort dans *Phèdre*). Ces principes ne sont valables que pour une forme de théâtre inspirée d'Aristote. Il peut être plus ou moins complet le théâtre contemporain pratique souvent le dénouement suspensif, voire l'absence de dénouement *stricto sensu* (cf. *En attendant Godot*).

Deus ex machina : (le dieu qui sort de la machine), procédé qui, à l'origine, consiste à faire intervenir un dieu, à l'extrême fin de la pièce, pour dénouer autoritairement l'intrigue. La machine désigne le procédé mécanique qui permet de faire apparaître ou disparaître un personnage à vue. Plus largement, tout personnage, ou procédé qui intervient. Sur ce principe et qui n'a pas participé au déroulement de l'action (cf. le dénouement de *Tartuffe*).

Ce type de dénouement est perçu comme très artificiel et donc rejeté par les beaux esprits.

Dialogue : Echange de répliques plus ou moins longues entre deux ou plusieurs personnages. Il constitua pendant longtemps la forme privilégiée du théâtre. On le distinguera de la conversation de nature

informelle et sans objet *a priori*. L'analyse du dialogue est une des démarches d'étude dramaturgique fondamentales : étude du mode d'enchaînement des répliques (sur le mot, sur la chose), longueur des répliques attribuées respectivement à chaque personnage, présence des tirades qui sont des répliques plus longues, organisées formellement de façon plus rhétorique et plus autonome. A l'origine, tout est contenu dans le dialogue (esthétique classique), mais à partir du drame bourgeois, puis du romantisme, le dialogue trouve son sens dans la situation d'énonciation, dans l'environnement spatial. Le théâtre contemporain le fait parfois passer au second plan après le jeu.

Didascalie : L'ensemble des éléments du texte théâtral qui n'est pas destiné à être proféré sur scène. L'ensemble du discours didascalique peut être considéré comme une première étape du cahier de régie, comme une première ébauche de mise en scène imaginée par l'auteur. Le metteur en scène contemporain se sent très libre de les respecter ou non. On assimile souvent la didascalie à l'indication scénique qui en fait partie ; les deux termes ne sont pas absolument synonymes. Certains critiques parlent également de didascalies internes, c'est-à-dire d'indications de jeu données à l'intérieur même des répliques.

Distanciation : Principe esthétique (valable pour le cinéma, la peinture, la littérature, etc.) qui au théâtre revient à refuser l'illusion et à exhiber l'artifice de la construction dramatique ou du personnage. L'effet de distanciation (Brecht : *Vefremdungs ekt*) ou effet *d'étrangement* (selon Vitez) qui en résulte exige de la *part* du spectateur un regard critique

et non une identification, et le rend ainsi coresponsable de la représentation. L'acteur quant à lui, utilise une diction détachée et souligne qu'il ne fait que jouer le personnage. Enfin le décor changé à vue, les adresses au public (chœur, Annonceur, *songs*, etc.) impliquent constamment le spectateur dans un spectacle dont il comprend les ficelles.

Double énonciation : Énoncé qui a une double adresse, c'est-à-dire un interlocuteur scénique direct (le discours est inscrit dans le dialogue entre personnages) et un interlocuteur externe (le discours s'adresse également au public et/ou à un personnage caché à l'insu du premier), ce qui suppose une double interprétation possible (double sens). Elle se trouve dans les apartés, les monologues, les scènes de travestissement ou de dissimulation, et peut être accentuée par la distanciation (jeu d'acteur).

Dramaturgie : Malgré quelques tendances récentes à élargir l'acception du terme, il désigne d'abord (et surtout) l'art de la composition dramatique, c'est-à-dire « les traditions littéraires, les règles théoriques, les conditions matérielles et sociales de la représentation » (J. Schérer). Au sens brechtien, la dramaturgie désigne la structure idéologique de l'œuvre et sa pratique lors d'une mise en scène visant à produire un certain effet de prise de conscience sur le spectateur (« dramaturgie épique »).

Effet : Conjonction d'éléments scéniques (répliques, gestuelle, éclairage, etc.) qui vise à provoquer chez le spectateur une émotion forte et à déclencher une réaction. Le procédé ne doit pas être multiplié sans discernement : trop d'effets tuent l'effet. Sur le plan technique, l'effet désigne, à un moment précis du spectacle, l'ensemble des données d'éclairages. (Projecteurs, intensité, et la vitesse de leur mise en œuvre) : ainsi la conduite de la régie lumière se compose d'un certain nombre d'effets numérotés.

Fable : De *fabula* (récit), suite de faits, d'actions, récit, « histoire » (*story*) sans causalité (c'est l'intrigue, *plot*, qui propose des causalités, des liens entre les événements). Il s'agit donc de l'assemblage de matériaux mais aussi, dans le théâtre moderne, du matériau lui-même, du « sujet » qui peut aller jusqu'à une structure morcelée chez Brecht. La fable constitue donc un élément narratif et discursif.

Farce : Genre comique volontiers considéré par les théoriciens classiques comme primitif, populaire et grossier, dans son parler comme dans le choix de ses intrigues stéréotypées, où le désir et les instincts triomphent invariablement des contraintes sociales. En fait, la farce permet une revanche sur les tabous et les usages, en réhabilitant le corps et la bouffonnerie d'un rire libérateur contre les bienséances (cf. *supra*). On évoque souvent trop vite les farces médiévales en oubliant Aristophane et Plaute, les réussites de Molière dans le registre farcesque (*Le Médecin malgré lui*, *Georges Dandin*) ou les sources du

comique de Feydeau, voire le non-sens des drames expressionnistes ou du théâtre de l'absurde.

Intermède : Bref divertissement de nature variée donné au cours d'un banquet ou entre les entractes de la pièce principale. Cette pratique, observée dès le Moyen Age, prend la forme *d'interludes* dans l'Angleterre d'Henri VIII (John Heywood) ou *d'entremès* en Espagne (Quinones de Benavente). Le déroulement de la *comedia* du Siècle d'Or ne se concevait pas sans la représentation d'intermèdes : prologues, petites farces satiriques, danses ou *fin de fiesta* plus enlevé, proche du finale du music-hall. On connaît mieux les intermèdes musicaux des comédies-ballets de Molière, qui vont des mésaventures de Polichinelle à l'intronisation bouffonne du nouveau médecin, en passant par un épisode de pastorale.

Machine : On désigne ainsi les appareillages qui ont permis constamment, depuis l'Antiquité (la *méchanè*), de réaliser des mouvements ou des changements d'ampleur sur la scène ; soutien du merveilleux et donc exclu par les tenants d'une poétique de type rationaliste, le recours aux machines caractérise la dramaturgie « baroque » des « pièces à machines » et de l'opéra : durant sa grande période (XVI^e et XV^e^{me} siècles), des systèmes complexes de poulies et de contrepoids permettaient d'obtenir des effets aussi spectaculaires que des métamorphoses d'ensemble du décor ou des « voleries » de divinités mythologiques. Point de Psyché, d'Andromède, d'Amphitryon ou de Médée, d'île d'Alcine ou d'Armide, sans machinerie spectaculaire lors

du finale.

Mélodrame : Genre théâtral qui naît et se développe autour de la Révolution française. Il est censé être un exutoire au spectacle de la violence historique. Il se nourrit de schémas dramatiques simples et manichéens : au niveau des personnages (l'innocente persécutée, le traître, le justicier, etc.), au niveau des situations (la reconnaissance). Il a des ambitions morales et comporte toujours un dénouement heureux où le juste est rétabli dans ses droits et le méchant châtié.

Mime : Dans l'Antiquité romaine, le mime est un genre dramatique qui relève du théâtre à texte : il s'agit d'une pièce de tonalité comique, souvent vaudevillesque, où la part de la gestuelle et de la danse est prépondérante. Aujourd'hui, le mime désigne un genre théâtral qui repose entièrement sur le langage du corps humain, et désigne également l'interprète spécialisé dans ce genre. Le mime s'est perpétué tout au long de l'histoire du théâtre, avec des Temps forts (le Pierrot de Jean Gaspard Deburau au XIX^e siècle), et un important renouvellement dans le dernier quart du XX^e siècle, sous l'influence des techniques cinématographiques et de la danse moderne.

Mimésis : Mot grec signifiant *imitation*, notion centrale dans les théories de l'art depuis l'Antiquité. La théorie platonicienne (*La République*, livres III et X) de l'œuvre d'art comme imitation, c'est-à-dire copie d'une copie qui « nous éloigne de deux degrés de ce qui est », a entraîné une

condamnation durable du théâtre. Pour Aristote (*La Poétique*), la *mimésis* est le mode fondamental de l'art, qu'il s'agisse de l'art épique ou de l'art dramatique. Elle ne cherche pas à reproduire le monde des idées, mais l'action humaine, que le poète représente à travers la reconstitution d'une série d'événements (la fable). La *mimésis* parfaite est réalisée dans l'action dramatique.

Monologue : Un personnage parle seul en scène, lors d'un moment de forte tension ou de délibération ; en principe, le procédé vise à révéler aux spectateurs le secret des pensées, selon une rhétorique bien comprise qui exclut toute spontanéité chaotique ou « flux de conscience » avant le XX^e siècle (M. Duras, P. Handke, Voltés). Au XVI^e siècle, au nom de la vraisemblance, une critique rationaliste dénonce l'artificialité du monologue et préfère avoir recours à la convention du confident. Mais si Richard III ou Hamlet se confient ainsi au public, Phèdre monologue encore, tout comme le futur Charles Quint (*Hernani*).

Nœud : Il est constitué des tensions que génèrent entre eux les fils de l'intrigue et qui font naître le conflit. Il trouve la plupart du temps son origine dans l'obstacle (social, familial, moral, etc.) qui s'oppose au désir d'un personnage ou d'un groupe de personnages. Dans *Hernani*, par exemple, un premier fil de l'intrigue est constitué par la volonté d'Hernani de venger son père en tuant le roi; le second réside en ce que Hernani et Doria Sol s'aiment, alors que la jeune fille est promise au Duc. Ces deux fils se nouent au moment où Hernani apprend que

c'est précisément le roi qui désire ce mariage.

Il intervient généralement après les éléments d'exposition contenus dans le premier acte.

Pantomime : Alors que le mime est improvisation muette, mode de récit par le mouvement souvent très poétique du corps (et qui peut constituer un spectacle à part entière), la pantomime est gestuelle imitative, souvent plus acrobatique que le mime, accompagnant un spectacle (et qui peut même être partiellement verbale). On la retrouve au théâtre (*commedia dell'arte*) comme au cinéma (B. Keaton, C. Chaplin), en tant que mode de commentaire discursif et non de création singulière (alors que le mime, le « jeu à la muette », fait partie du jeu théâtral).

Pathétique : Du grec *pathos*, signifiant sentiment violent, souffrance. Est dite

Pathétique une œuvre qui cherche à provoquer chez le spectateur une émotion violente, en l'invitant à s'identifier à un personnage ou à une situation douloureuse ou injuste. L'essor du pathétique dans l'histoire du théâtre coïncide avec les phases de déclin ou de crise du tragique ; il se développe notamment avec Euripide, dans l'Antiquité, connaît son apogée dans la tragédie du *XVII^e* siècle, dans le drame bourgeois et dans le mélodrame.

Péripétie : Événement inattendu qui modifie le cours de l'action jusqu'à en

renverser totalement la perspective. On parle de « coup de théâtre » lorsque cette péripétie était tout à fait imprévisible tant par les personnages que par les spectateurs.

Personnage : Personne fictive chargée d'un rôle dramatique. Le seul personnage est à l'origine le chœur, puis le coryphée qui sort du chœur afin de faire naître le dialogue. D'abord proche du type (dans le théâtre classique), il tend à s'individualiser avec le théâtre romantique. Au XX^e siècle *au* contraire, il se dissout, se disperse. Le personnage est en crise sans que l'on puisse parler de sa mort.

Scénographe : Celui qui est chargé de la mise en forme de l'espace de la représentation ; il est proche du décorateur. Il faut cependant avouer que cette fonction tend à désigner le responsable du spectacle et qu'on l'emploie même en lieu et place de metteur en scène.

Scénographie : Technique du décor (*Bühnenbild*) et de l'organisation de l'espace théâtral. Le scénographe remplace au XX^e siècle le décorateur (Appia, Craig) : il signale qu'il produit un apport original qui est du registre de la mise en scène, et non une illustration ou un accompagnement qui ne serait que décor. Il s'agit donc d'un travail d'abstraction, qui figure une situation, qui crée un environnement scénique, les conditions de représentation pour un jeu d'acteur et pour l'interprétation d'un metteur en scène.

Stichomythie : Ce terme s'emploie, à propos du théâtre en vers, pour désigner un échange de répliques courtes de longueur identique, composées chacune d'un vers ou d'un demi-vers. Héritée du théâtre antique (elle est un des passages obligés de la scène de joute oratoire ou *agôn*), la stichomythie opère, par son rythme vif et nerveux, une rupture dans le dialogue et correspond le plus souvent à un moment de forte intensité dans la relation entre deux interlocuteurs (colère, dépit amoureux, rivalité politique).

Tirade : Longue intervention non interrompue d'un personnage dans une scène dialoguée (à ne pas confondre avec le monologue !), généralement rigoureusement construite et relevant d'une analyse rhétorique ; par exemple : la tirade d'Auguste dans *Cinna* ou la tirade des nez dans *Cyrano*.

Unités : Règles au nombre de trois dans la dramaturgie régulière dite « classique » qui requiert une seule action, un même lieu et une durée d'une journée ; on peut y ajouter l'unité de ton, qui exclut le mélange des genres au sein de l'œuvre. Les unités forment une exigence simple au niveau de l'exposé des principes, mais tolèrent en fait bien des aménagements et des discussions : une seule pièce ou un même édifice ou une même ville ? Vingt-quatre heures ou l'intervalle entre le lever et le coucher du soleil ou l'espace strict du déroulement de la pièce ? Action simple ou action principale unique ?

Vraisemblance : Concept fondamental de la dramaturgie régulière, qu'il ne faut pas confondre avec la vérité ou l'authenticité des faits ; dans l'illusion mimétique, est vraisemblable ce que la raison reconnaît comme plausible : ce qui est acceptable, car ressemblant au vrai. Mais qu'est-ce que le « vrai » ? Ce qui correspond à l'idée que l'on se fait, à un moment donné, du réel. Le dogme de la vraisemblance « classique » exclut les faits extraordinaires, même s'ils sont attestés par l'Histoire.