

Chapitre 2 :

LE TEXTE DE THÉÂTRE COMME DISCOURS DIALOGAL MONOLOGIQUE
POLYPHONIQUE

Annie REBOUL

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

1. Introduction

Quel serait l'enjeu d'une description du texte de théâtre comme discours dialogal monologique polyphonique? Dans E. Roulet et alii (1985), E. Roulet distingue trois niveaux de caractérisation différents d'un discours : il peut être monologal (avoir un locuteur/scripteur) ou dialogal (avoir deux locuteurs/scripteurs), monologique (avoir une structure d'intervention avec un seul énonciateur principal) ou dialogique (avoir une structure d'échange avec au moins un énonciateur et un destinataire) et enfin monophonique (comporter une voix, celle de l'énonciateur), diaphonique (comporter deux voix, celle de l'énonciateur, et celle, subordonnée, du destinataire) ou polyphonique (comporter deux voix ou plus, celle de l'énonciateur et celles d'autres que le destinataire)⁽¹⁾.

Ainsi, dire du texte de théâtre qu'il constitue un discours dialogal monologique polyphonique revient à dire qu'il s'agit d'un discours qui comporte deux locuteurs/scripteurs ou plus, qui a une structure d'intervention avec un seul énonciateur principal et enfin qu'il comporte deux voix ou plus, celles d'autres que le destinataire. Selon E. Roulet, un discours qui serait dialogal monologique "devrait satisfaire les deux conditions suivantes : être produit par au moins deux locuteurs/scripteurs et avoir une structure d'intervention

avec des constituants liés par des fonctions interactives"⁽²⁾.

Les notions d'intervention et de fonctions interactives ont déjà été abordées dans l'article précédent. Je me contenterai de les rappeler rapidement ici : si on définit l'échange comme la plus petite unité dialogique, l'intervention sera l'unité monologique maximale composant l'échange : les fonctions interactives, quant à elles, "définissent les relations entre les constituants de l'intervention et permettent d'en dégager, indépendamment de leurs rangs, deux types : les constituants directeurs et les constituants subordonnés"⁽³⁾. Enfin, on se souviendra que l'intervention est un constituant complexe qui peut avoir pour constituants aussi bien d'autres interventions que des actes de langage ou même des échanges.

Dans quelle mesure pourra-t-on dire que le texte de théâtre est un cas de discours dialogal monologique⁽⁴⁾? S'il satisfait de façon évidente la première condition indiquée par E. Roulet dans la mesure où il est produit (au moins apparemment) par plusieurs locuteurs/scripteurs, à savoir les personnages, on peut s'interroger sur la deuxième condition : "avoir une structure d'intervention avec des constituants liés par des fonctions interactives". Il me semble toutefois que cette deuxième condition peut se trouver satisfaite si on admet que l'ensemble d'un texte de théâtre, s'il est en apparence le fruit de plusieurs locuteurs/scripteurs, les personnages, n'en est pas moins, dans les faits, le produit d'un énonciateur unique, l'auteur. Cependant, si cette façon d'envisager les choses permet de comprendre comment et pourquoi le texte de théâtre peut être considéré comme un discours dialogal monologique, elle n'autorise pas à affirmer que c'en est un, et c'est justement cette démonstration qui constitue l'objet de cet article.

Dans l'idéal, la démonstration du caractère dialogal monologique du texte de théâtre devrait s'appuyer sur

l'analyse hiérarchique et fonctionnelle (cf. Moeschler & Reboul, ici-même, § 4) de l'ensemble d'un texte de théâtre. Cependant l'étendue de ce type de corpus rend difficile l'exécution d'une analyse sur l'ensemble d'un texte, analyse qui, par contre, reste possible sur la durée d'une scène. Le problème est de savoir si la démonstration, à supposer qu'elle puisse se faire, du caractère dialogal monologique d'une scène d'un texte de théâtre suffit à autoriser la caractérisation de l'ensemble de ce texte et, a fortiori, celle du texte de théâtre en général, dans les mêmes termes.

2. Possibilité de la démonstration du caractère dialogal monologique polyphonique du texte de théâtre

2.1. Le caractère polyphonique du texte de théâtre

Le caractère polyphonique du texte de théâtre ne pose aucun problème particulier : il paraît évident que le texte de théâtre comporte deux voix ou plus, celle de l'énonciateur et celles d'autres que le destinataire. En effet, le texte de théâtre, apparemment produit par le ou les personnage(s), et effectivement produit par l'auteur, correspond à cette description. Le niveau de description du discours en termes de mono- dia- ou polyphonie ne mérite pas ici une analyse plus approfondie. Je le laisserai donc momentanément de côté pour me pencher sur les problèmes évoqués à la fin du § 1.

2.2. Le caractère dialogal monologique du texte de théâtre

Nous avons vu plus haut les conditions dans lesquelles on peut parler d'un texte en termes de discours dialogal monologique. Ce qui reste à déterminer ici, c'est, d'une part, si ces conditions peuvent jamais être satisfaites, et, d'autre part, comment la démonstration du caractère dialogal monologique d'un fragment d'un texte de théâtre peut être étendue à l'ensemble de ce texte et au texte de théâtre en général.

Ces deux problèmes me paraissent relever, l'un des principes de l'analyse hiérarchique et fonctionnelle telle qu'elle est conçue et pratiquée par les linguistes genevois, l'autre, des conséquences mêmes pour l'analyse littéraire d'un texte de théâtre de la caractérisation de ce type de textes littéraires en ces termes.

2.2.1. La possibilité d'un texte dialogal monologique

Le problème qui se pose d'emblée me paraît être celui d'une éventuelle incompatibilité dans les termes entre les conditions qui font d'un texte un discours dialogal et celles qui font d'un texte un discours monologique. En d'autres termes, un texte peut-il à la fois "être produit par au moins deux locuteurs/scripteurs et avoir une structure d'intervention"?

En soi, ces deux conditions ne paraissent pas incompatibles, mais les conséquences de leur satisfaction ne le sont-elles pas? Si un texte est produit par au moins deux locuteurs/scripteurs, peut-il avoir une structure d'intervention? A première vue, on serait tenté de répondre par la négative : un texte produit par (au moins) deux locuteurs/scripteurs devrait avoir une structure d'échange, de la même façon qu'un texte produit par un locuteur/scripteur unique devrait avoir une structure d'intervention. Cependant E. Roulet a montré que la structure hiérarchique et fonctionnelle d'un texte n'était pas déterminée par le nombre de ses locuteurs/scripteurs lorsqu'il a dégagé, à l'intérieur de textes journalistiques produits par un locuteur/scripteur unique une structure d'échange⁽⁵⁾. Reste à montrer que la possibilité inverse, celle de la coexistence à l'intérieur d'un même texte de deux locuteurs/scripteurs et d'une structure d'intervention, est aussi envisageable. Il ne semble pas a priori qu'il y ait un obstacle théorique quelconque à l'existence d'un discours dialogal monologique puisqu'une intervention peut comprendre aussi bien des échanges que d'autres interventions et des actes de langage. Dans cette mesure,

le niveau dialogal se trouverait manifesté par des échanges eux-mêmes insérés dans des interventions à un niveau hiérarchique supérieur. Reste à voir si cette possibilité théorique reçoit confirmation dans les faits.

Il me semble que le texte de théâtre, à cause précisément du fait qu'il a lui aussi une structure hiérarchique et fonctionnelle qui n'est pas simplement celle du dialogue par lequel il se manifeste (généralement) est un candidat idéal au remplissage de cette catégorie.

2.2.2. Extension à l'ensemble d'un texte de théâtre du caractère dialogal monologique d'un fragment de celui-ci

Dans quelle mesure le caractère dialogal monologique d'un fragment d'un texte de théâtre autoriserait-il à conclure au caractère dialogal monologique de l'ensemble de ce texte? Comme je l'ai indiqué plus haut, il me semble que le principal argument en faveur de cette extension vient des conséquences pour l'analyse littéraire d'un texte de théâtre du caractère dialogal monologique d'un fragment de celui-ci. Jusqu'ici, en effet, comme indiqué dans L'Avant-propos, le linguiste n'avait que peu de scrupules à utiliser un texte de théâtre comme corpus linguistique en ignorant son caractère littéraire, et ce, à mon sens, précisément parce que l'aspect particulier du texte de théâtre (ce dialogue d'où toute manifestation d'auteur semble exclue) a incité aussi les théoriciens de la littérature à y voir un objet étranger à leur domaine et à renvoyer le texte théâtral soit à des études strictement thématiques où son caractère littéraire ne joue pas un rôle prédominant, soit à cette branche particulière de l'étude des textes, à cheval entre la linguistique et la théorie littéraire, que constitue la stylistique.

Il me faudrait maintenant définir ce que j'entends par caractère littéraire du texte de théâtre. Il me semble que la particularité commune au texte de théâtre et aux

autres textes littéraires, au-delà des différences formelles, c'est précisément ce dont il était question ici même dans L'Avant-propos : c'est à-dire le fait que le texte de théâtre est le produit d'une intentionnalité unique ; celle de l'auteur. Il partage cette situation de communication avec les autres textes littéraires, sa spécificité consistant précisément en ceci qu'en surface il semble produit par plusieurs intentionnalités différentes, les personnages.

Il y a donc, au théâtre, comme nous l'avons vu dans L'Avant-propos, une double situation de communication, ou, plus exactement, deux situations de communication, l'une enchaînée dans l'autre. Lorsque, au § 2.2.1., je parlais de la structure hiérarchique et fonctionnelle spécifique au texte de théâtre, c'est bien entendu à cette double situation de communication que je faisais allusion.

Si on s'en tient à la situation de communication "globale", strictement littéraire, où l'auteur communique avec le public, il va de soi que son existence ne saurait se limiter à un fragment d'un texte de théâtre : si on peut la dégager sur une scène, ou même une réplique, on doit en conclure qu'elle est généralisée à l'ensemble de la pièce où intervient le fragment en question. L'existence d'une structure hiérarchique et fonctionnelle de ce type dans le texte de théâtre, structure qui ne saurait être mise en doute dès lors qu'on aurait montré le caractère dialogal monologique d'un fragment de ce texte de théâtre. L'existence de cette structure, dans la mesure où elle ne saurait se limiter au seul fragment analysé, imposerait de considérer l'ensemble de ce texte comme un discours dialogal monologique. C'est, nous allons le voir, un argument très voisin qui autorise l'extension du caractère dialogal monologique d'un texte de théâtre au texte de théâtre en général.

2.2.3. Extension du caractère dialogal monologique d'un texte au texte de théâtre en général

Ce sont, en fait, les *a priori* sur le texte de théâtre, *a priori* dus à une analyse superficielle de la situation de communication interne (où les personnages "communiquent" entre eux), auxquels contreviendrait la démonstration du caractère dialogal monologique d'un texte de théâtre, c'est-à-dire d'une structure hiérarchique et fonctionnelle spécifique au texte de théâtre. Une fois le principe général d'une situation de communication unique à la base du texte de théâtre (cette situation de communication étant bien entendu la situation de communication interne) mis en cause, ce principe ne saurait plus s'appliquer à un texte de théâtre quel qu'il soit.

Il faudrait donc admettre que tout texte de théâtre peut et doit s'analyser à partir d'une double situation de communication, l'intentionnalité de l'auteur utilisant les intentionnalités apparentes des personnages à des fins de communication. Ceci reviendrait à restituer au texte de théâtre son caractère littéraire qu'une concentration excessive sur la situation de communication interne avait fait perdre de vue. Reste à montrer le caractère dialogal monologique d'au moins un fragment d'un texte de théâtre.

2.2.4. Le choix d'un texte

Pour faire la démonstration du caractère dialogal monologique du texte de théâtre, j'ai choisi la scène 4 de l'acte I des Fourberies de Scapin. On se souviendra de l'argument de la pièce : en l'absence de leurs pères, Argante et Géronte, qui les ont laissés aux soins de leurs valets, Silvestre et Scapin, Octave et Léandre ont respectivement épousé Hyacinthe, pauvre orpheline, et essayé d'acheter Zerbinette, une jeune Egyptienne. Au grand effroi des deux jeunes gens, les deux barbons rentrent et Argante apprend le mariage de son fils et s'en montre d'autant plus furieux qu'il avait passé un accord avec Géronte pour

qu'Octave épouse la fille de Géronte. Voilà où en est la situation au début de la scène 4 de l'acte I.

Cette scène offre plusieurs particularités intéressantes : elle s'ouvre par un monologue d'Argante que les apartés de Scapin transforment en une sorte particulière de dialogue de sourds, la surdité étant tout entière réfugiée du côté d'Argante. Elle se poursuit par une tentative d'Argante pour établir le dialogue avec Silvestre, tentative que les interventions continues de Scapin font échouer. Finalement le dialogue se développe presque exclusivement entre Argante et Scapin, Silvestre se trouvant limité à une seule intervention intégrée dans un échange, ses deux autres interventions prenant la forme d'apartés.

2.2.4.1. Le découpage du texte

Nous allons commencer par procéder au découpage du texte comme, dans l'article précédent, pour la scène 9 de l'acte II de L'Ecole des maris :

A = Argante

S = Scapin

Si = Silvestre.

Le texte est découpé en actes de langage, identifiés par l'initiale du personnage auxquels ils sont attribués et par un numéro d'ordre.

A1 : A-t-on jamais ouï parler d'une action pareille à celle-là?

S1 : Il a déjà appris l'affaire,

S2 : et elle lui tient si fort en tête que tout seul il en parle haut.

A2 : Voilà une témérité bien grande!

S3 : Ecouteons-le un peu.

A3 : Je voudrais bien savoir ce qu'ils me pourront dire sur ce beau mariage.

S4 : Nous y avons songé.

A4 : Tâcheront-ils de me nier la chose?

S5 : Non, nous n'y pensons pas.

A5 : Ou s'ils entreprendront de l'excuser?

S6 : Celui-là se pourra faire.

A6 : Prétendront-ils m'amuser par des contes en l'air?

S7 : Peut-être.

A7 : Tous leurs discours seront inutiles.

S8 : Nous allons voir.

A8 : Ils ne m'en donneront point à garder.

S9 : Ne jurons de rien.

A9 : Je saurai mettre mon pendard de fils en lieu de sûreté.

S10 : Nous y pourvoirons.

A10 : Et pour le coquin de Silvestre, je le rouerai de coups.

S11 : J'étais bien étonné s'il m'oubliait.

A11 : Ah! ah! vous voilà donc, sage gouverneur de famille, beau directeur de jeunes gens.

S11 : Monsieur, je suis ravi de vous voir de retour.

A12 : Bonjour Scapin.
A13 : Vous avez suivi mes ordres vraiment d'une belle manière,
A14 : et mon fils s'est comporté fort sagement pendant mon absence.

S12 : Vous vous portez bien,
S13 : à ce que je vois?

A15 : Assez bien.
(À Silvestre.)
A16 : Tu ne dis mot, coquin, tu ne dis mot.

S14 : Votre voyage a-t-il été bon?

A17 : Mon Dieu!
A18 : fort bon.
A19 : Laisse-moi un peu quereller en repos.

S15 : Vous voulez quereller?

A20 : Oui,
A21 : je veux quereller.

S16 : Et qui, Monsieur?

A22 : Ce maraud-là.

S17 : Pourquoi?

A23 : Tu n'as pas ouï parler de ce qui s'est passé dans mon absence?

S18 : J'ai bien ouï parler de quelque petite chose.

A24 : Comment quelque petite chose!
A25 : Une action de cette nature?

S19 : Vous avez quelque raison.

A26 : Une hardiesse pareille à celle-là?

S20 : Cela est vrai.

A27 : Un fils qui se marie sans le consentement de son père?

S21 : Oui,

S22 : il y a quelque chose à dire à celà.

S23 : Mais je serais d'avis que vous ne fissiez point de bruit.

A28 : Je ne suis pas de cet avis, moi,

A29 : et je veux faire du bruit tout mon soûl.

A30 : Quoi?

A31 : tu ne trouves pas que j'ai tous les sujets du monde d'être en colère?

S24 : Si fait.

S25 : J'y ai d'abord été, moi, lorsque j'ai su la chose,

S26 : et je me suis intéressé pour vous,

S27 : jusqu'à quereller votre fils.

S28 : Demandez-lui un peu quelles belles réprimandes je lui ai faites,

S29 : et comme je l'ai chapitré sur le peu de respect qu'il gardait à un père dont il devait baisser les pas?

S30 : On ne peut pas lui mieux parler,

S31 : quand ce serait vous-même.

S32 : Mais quoi?

S33 : je me suis rendu à la raison,

S34 : et j'ai considéré que, dans le fond, il n'a pas tant de tort qu'on pourrait croire.

A32 : Que me viens-tu conter?

A33 : Il n'a pas tant de tort de s'aller marier de but en blanc avec une inconnue?

S35 : Que voulez-vous?

S36 : il y a été poussé par sa destinée.

A34 : Ah! ah!

A35 : voici une raison la plus belle du monde.

A36 : On n'a plus qu'à commettre tous les crimes imaginables,

A37 : tromper, voler, assassiner,

A38 : et dire pour excuse qu'on y a été poussé par sa destinée.

S37 : Mon Dieu!

S38 : vous prenez mes paroles trop en philosophe.

S39 : Je veux dire qu'il s'est trouvé fatalement engagé dans cette affaire.

A39 : Et pourquoi s'y engageait-il?

S40 : Voulez-vous qu'il soit aussi sage que vous?

S41 : Les jeunes gens sont jeunes,

S42 : et n'ont pas toute la prudence qu'il leur faudrait pour ne rien faire que de raisonnable :

S43 : témoin notre Léandre qui,

<malgré toutes mes leçons, malgré toutes mes remontrances,>

est allé faire de son côté pis encore que votre fils.

S44 : Je voudrais bien savoir si vous-même n'avez pas été jeune,

S45 : et n'avez pas, dans votre temps, fait des fredaines comme les autres.

S46 : J'ai ouï dire, moi, que vous aviez été autrefois un compagnon parmi les femmes,

S47 : que vous faisiez de votre drôle avec les plus galantes de ce temps-là,

S48 : et que vous n'en approchiez point que vous ne poussassiez à bout.

A40 : Cela est vrai,

A41 : j'en demeure d'accord ;

A42 : mais je m'en suis toujours tenu à la galanterie,
A43 : et je n'ai point été jusqu'à faire ce qu'il a fait.

S49 : Que voulez-vous qu'il fit?
S50 : Il voit une jeune personne qui lui veut du bien
S51 : (car il tient cela de vous, d'être aimé de toutes
les femmes)
S52 : Il la trouve charmante.
S53 : Il lui rend des visites,
S54 : lui conte des douceurs,
S55 : soupire galamment,
S56 : fait le passionné.
S57 : Elle se rend à sa poursuite.
S58 : Il pousse sa fortune.
S59 : Le voilà surpris avec elle par ses parents,
S60 : qui,
 la force à la main,
 le contraignent de l'épouser.

Si2 : L'habile fourbe que voilà!

S61 : Eussiez-vous voulu qu'il se fût laissé tuer ;
S62 : Il vaut mieux encore être marié qu'être mort.

A44 : On ne m'a pas dit que l'affaire se soit ainsi passée.

S63 : Demandez-lui plutôt :
S64 : il ne vous dira pas le contraire.

A45 : C'est par force qu'il a été marié?

Si3 : Oui, Monsieur.

S65 : Voudrais-je vous mentir?

A46 : Il devait donc aller tout aussitôt protester de
violence chez un notaire.

S66 : C'est ce qu'il n'a pas voulu faire.

A47 : Cela m'aurait donné plus de facilité à rompre ce mariage.

S67 : Rompre ce mariage!

A48 : Oui.

S68 : Vous ne le romprez point.

A49 : Je ne le romprai point?

S69 : Non.

A50 : Quoi?

A51 : je n'aurai pas pour moi les droits de père,

A52 : et la raison de la violence qu'on a faite à mon fils?

S70 : C'est une chose dont il ne demeurera pas d'accord.

A53 : Il n'en demeurera pas d'accord?

S71 : Non.

A54 : Mon fils?

S72 : Votre fils?

S73 : Voulez-vous qu'il confesse qu'il ait été capable de crainte,

S74 : et que ce soit par force qu'on lui ait fait faire les choses?

S75 : Il n'a garde d'aller avouer cela.

S76 : Ce serait se faire du tort,

S77 : et se montrer indigne d'un père comme vous.

A55 : Je me moque de cela.

S78 : Il faut,

pour son honneur, et pour le vôtre, >

qu'il dise dans le monde que c'est de bon gré qu'il l'a épousée.

A56 : Et je veux, moi,
pour mon honneur et pour le sien,> qu'il dise le contraire.

S79 : Non,

S80 : je suis sûr qu'il ne le fera pas.

A57 : Il le fera,
A58 : ou je le déshériterai.

S81 : Vous?

A59 : Moi.

S82 : Bon.

A60 : Comment, bon!

S83 : Vous ne le déshériterez point.

A61 : Je ne le déshériterai point?

S84 : Non.

A62 : Non?

S85 : Non.

A63 : Hoy!

A64 : Voici qui est plaisant :

A65 : je ne déshériterai pas mon fils.

S86 : Non, vous dis-je.

A66 : Qui m'en empêchera?

S87 : Vous-même.

A67 : Moi?

S88 : Oui.

S89 : Vous n'aurez pas ce cœur-là.

A68 : Je l'aurai.

S90 : Vous vous moquez.

A69 : Je ne me moque point.

S91 : La tendresse paternelle fera son office.

A70 : Elle ne fera rien.

S92 : Oui, oui.

A71 : Je vous dis que cela sera.

S93 : Bagatelles.

A72 : Il ne faut point dire bagatelles.

S94 : Mon Dieu!

S95 : je vous connais,

S96 : vous êtes bon naturellement.

A73 : Je ne suis point bon,

A74 : et je suis méchant quand je veux.

A75 : Finissons ce discours qui m'échauffe la bile.

A76 : Va-t-en,

A77 : pendard,

A78 : va-t-en me chercher mon fripon,

A79 : tandis que j'irai rejoindre le seigneur Géronte
pour lui conter ma disgrâce.

S97 : Monsieur, si je vous puis être utile en quelque

- chose,
- S98 : vous n'avez qu'à me commander.
- A80 : Je vous remercie.
- A81 : Ah!
- A82 : pourquoi faut-il qu'il soit fils unique!
- A83 : et que n'ai-je à cette heure la fille que le Ciel
m'a ôtée, pour la faire mon héritière!

2.2.4.2. Analyse hiérarchique et fonctionnelle

La scène s'ouvre par un monologue d'Argante entrecoupé par des apartés de Scapin (/A1-S11/). Elle se poursuit par un dialogue forcé entre Scapin et Argante. Scapin interrompant par des civilités le discours d'Argante qui essaie de faire des reproches à Silvestre (/A11-A18/). Enfin la scène se termine par un dialogue entre Scapin et Argante où Scapin persuade Argante que c'est par la force qu'Octave a été contraint au mariage avec Hyacinthe et où Argante décide de faire rompre le mariage (/S14-A84/).

La partie qui, dans la perspective qui est la mienne, nous intéresse plus particulièrement, va de /A1/ à /A18/, c'est-à-dire qu'elle concerne le début de la scène jusqu'au commencement du véritable dialogue entre Scapin et Argante. Ce fragment se divise en trois interventions, la première et la troisième étant susceptibles d'un développement :

- I1 /A1-A10/
I2 /S11/
I3 /A11-A18/

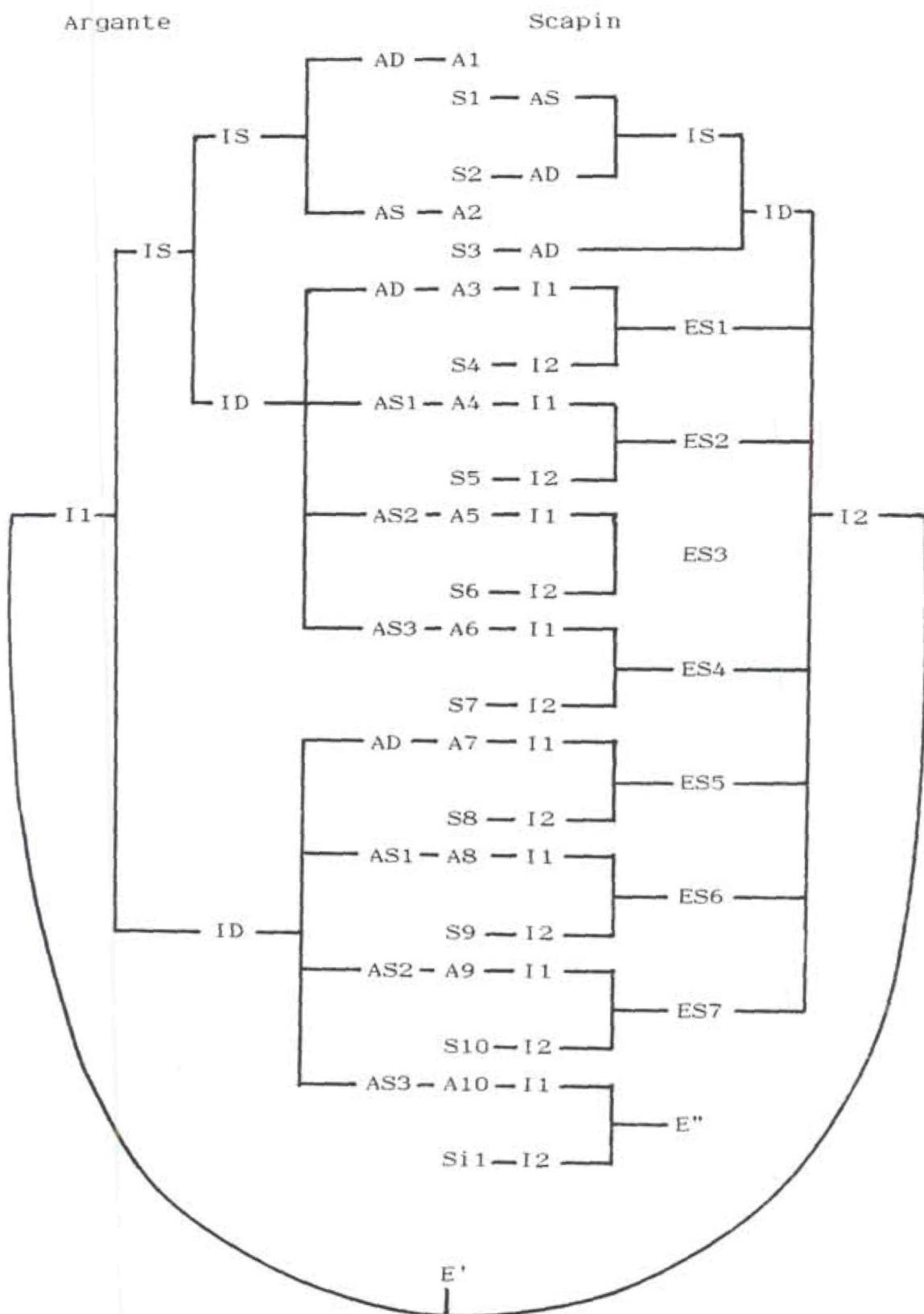
Si I1 et I3 peuvent donner lieu à une analyse plus approfondie, c'est parce que, l'une comme l'autre, sont décomposables en actes de langage produits par deux locuteurs différents, Scapin et Argante, ce qui n'est pas le cas de I2 qui ne relève que de la responsabilité de Silvestre. I2, comme nous allons le voir, pose néanmoins un cas intéressant.

Pour en revenir à II et I3, non seulement, ils permettent une analyse plus approfondie, mais elles sont chacunes, dans cette analyse approfondie, susceptibles de deux structures hiérarchiques et fonctionnelles différentes, l'une monologique, l'autre dialogique. C'est ici que se pose le problème de la relation de I2 à II. En effet, I2 dans l'interprétation monologique de II constitue une intervention séparée, autonome, alors que, dans son interprétation dialogique, elle se trouve insérée à l'intérieur de II en tant qu'intervention dans un échange subordonné (cf. structures ci-contre).

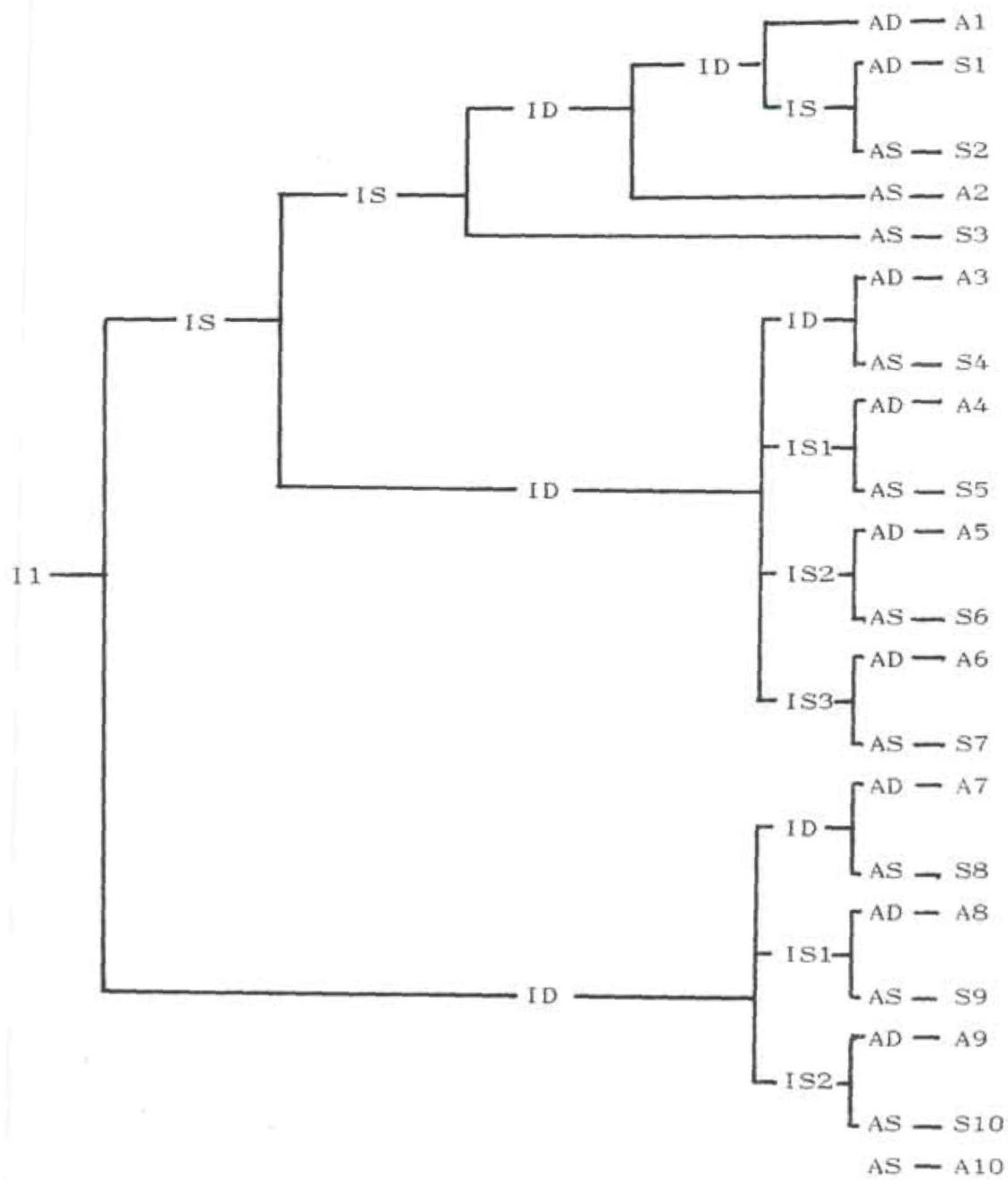
Ce problème du statut changeant de I2, tantôt autonome, tantôt inséré dans II, permet de s'interroger plus avant sur la différence entre l'interprétation monologique et l'interprétation dialogique de II. On aura probablement noté la ressemblance de ce problème avec la double interprétation de Sganarelle et d'Isabelle indiquée pour le début de la scène 9 de l'acte II de L'Ecole des maris⁽⁶⁾. Il semble bien qu'ici, comme dans L'Ecole des maris, c'est en se plaçant au niveau de l'interprétation des différents personnages (d'où la différence des représentations possibles suivant le point de vue adopté) qu'on obtient plusieurs structures différentes. Ainsi si I2 est autonome dans l'interprétation monologique de II, c'est parce que cette interprétation relève du point de vue d'Argante qui s'est livré à un monologue. Si, par contre, dans l'interprétation dialogique, I2 est inclue comme intervention à l'intérieur d'un échange subordonné à II, c'est que cette interprétation est celle de Scapin et de Silvestre qui répondent aux différentes répliques (en un sens théâtral) composant le monologue d'Argante.

C'est donc ici, comme dans L'Ecole des maris, en se plaçant au niveau de l'interprétation des personnages (i.e. au niveau de la situation de communication interne) et non (apparemment) à celui de l'interprétation du public (i.e. au niveau de la situation de communication externe), qu'on peut repérer deux interprétations, cette double

Structure dialogique de 11



Structure monologique de 11



interprétation permettant d'affirmer le caractère dialogal monologique du texte de théâtre.

Cependant, s'il était vrai que c'est au niveau d'interprétation des personnages et à ce niveau uniquement qu'il faut se placer pour obtenir une double structure et affirmer le caractère monologique du texte de théâtre, alors un nouveau problème se poserait : celui de la généralisation de ce caractère d'un fragment du texte à l'ensemble de celui-ci et aux textes de théâtre en général. En effet, nous avons vu plus haut (cf. § 2.2.2. et § 2.2.3.) que cette généralisation est possible parce que le caractère dialogal monologique du texte de théâtre renvoie à sa situation de communication particulière, i.e. au fait qu'il présente une double situation de communication : interne et externe. Le caractère dialogal rendrait compte de la situation de communication interne, le caractère monologique de la situation de communication externe. Or, ici, nous nous trouvons devant un cas de discours dialogal monologique dans un texte de théâtre, mais celui-ci se situant entièrement au niveau de la situation de communication interne et non à celui de la situation de communication externe, ne saurait se généraliser.

Il y a, bien entendu, plusieurs solutions à ce problème. La première consisterait, pour se tirer d'affaires, à considérer le caractère dialogal monologique du fragment analysé comme non pertinent par rapport au but fixé, i.e. démontrer le caractère dialogal monologique du texte de théâtre en général. On rechercherait alors un autre exemple, plus adéquat. La seconde consisterait à vérifier que l'interprétation monologique se situe bien au seul niveau de la situation de communication interne, la troisième à mettre en cause la distinction entre les deux situations de communication théâtrales, soit qu'elle sorte de cet examen estompée, soit qu'elle en sorte purement et simplement supprimée.

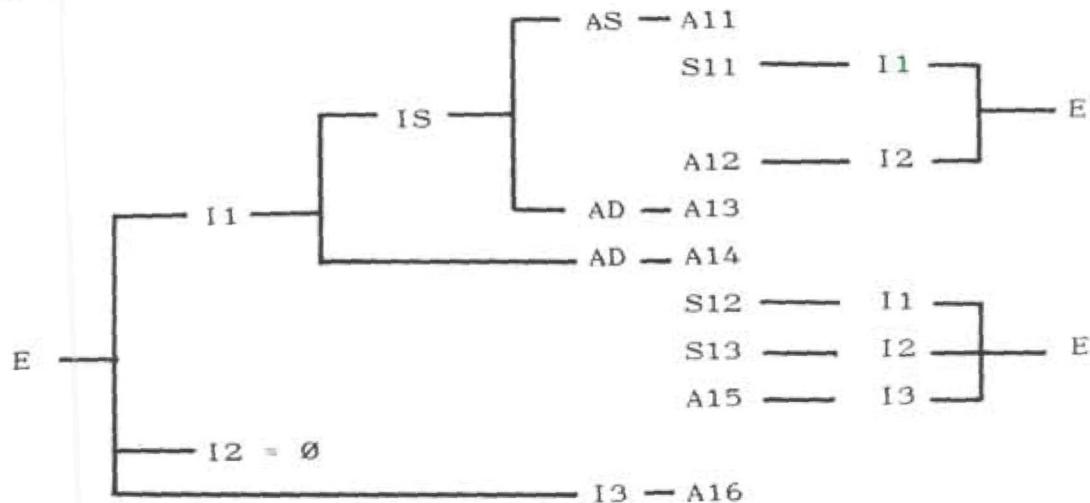
Il me semble qu'il faut écarter la première possibilité qui paraît la moins intéressante. Restent les deux autres.

Nous commencerons par la seconde et pour ce faire nous allons examiner dans le détail les deux structures (dialogique et monologique) données à 13 (où le problème est sensiblement le même, l'interprétation monologique étant le fait d'Argante, l'interprétation dialogique, celui de Scapin), avant d'en revenir à 11 (cf. structures ci-contre).

Bizarrement la structure dialogique est la plus complexe et c'est par elle que nous allons commencer. Il s'agit en fait d'une double structure dont le côté gauche est intitulé Argante-Silvestre, tandis que le côté droit est intitulé Scapin-Argante. En fait, si c'est d'interprétation qu'il s'agit dans ces deux appellations, il apparaît qu'elles sont plus commodes qu'exactes : en effet, tant Argante que Scapin et Silvestre ont, à une différence près, la même interprétation. Scapin sait qu'Argante essaie de parler à Silvestre (c'est même pour cette raison qu'il l'interrompt). Silvestre sait qu'Argante essaie de lui parler et que c'est pour cette raison qu'il est interrompu par Scapin et Argante sait à la fois qu'il essaie de parler à Silvestre, que Scapin l'interrompt et qu'il répond à Scapin. Mais il ne sait pas que Scapin l'interrompt pour l'empêcher de parler à Silvestre. Si on regarde la structure, on s'aperçoit que le côté droit et le côté gauche correspondent apparemment non pas tant aux interprétations des personnages qu'à celles que pourrait avoir un observateur extérieur qui diviserait ce fragment en une intervention d'Argante dirigée vers Silvestre et en une série d'échanges entre Scapin et Argante qui viennent l'interrompre. Il ne s'agit toutefois que d'une apparence : en effet, la structure ne représente pas une intervention d'Argante vers Silvestre interrompue par des échanges avec Scapin, mais bien un échange avec Silvestre dans la partie gauche, et deux échanges avec Scapin dans la partie droite. Les deux parties de la structure sont bien intitulées d'une part Argante-Silvestre et d'autre part Argante-Scapin, mais cela ne renvoie qu'à ce qui se passe dans l'interprétation d'Argante. Si l'interprétation qui est à la base de cette structure est du ressort d'Argante plutôt

Structure dialogique de 13

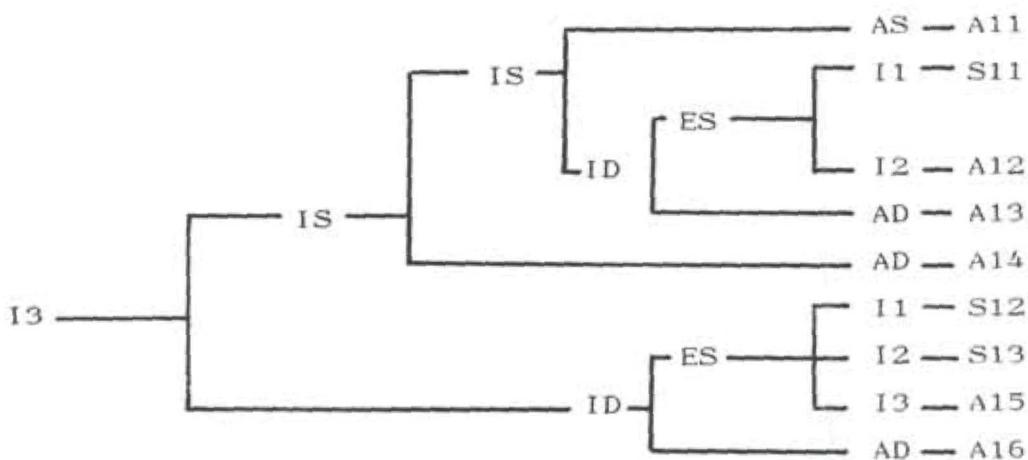
Argante-Silvestre



Scapin-Argante

Structure monologique de 13

Argante-Scapin



que de celui d'un des deux autres personnages, c'est à cause de /A16/ qui oblige à supposer une intervention vide de Silvestre (I2 du côté gauche de la structure) à laquelle répond l'intervention représentée par /A16/ (I3).

Comme prévu, la structure dialogique de I3 rend compte de ce fragment au niveau de l'interprétation des personnages, c'est-à-dire au niveau de la situation de communication interne. Qu'en est-il maintenant de la structure monologique de I3? Correspond-elle, comme il le faudrait, à une interprétation qui se situerait au niveau de la situation de communication externe, qui serait le fait du lecteur/spectateur ou de l'auteur? A première vue, il ne semble pas que ce soit le cas : la structure monologique de I3 représente bien le point de vue des spectateurs mais aussi celui d'Argante (et peut-être encore celui de Scapin). Faut-il pour autant en conclure que cette double interprétation interdit de considérer que le caractère monologique du fragment se situe au niveau de la situation de communication externe?

Si on en revient à la structure elle-même, on constate qu'elle présente I3 de la façon suivante : il s'agirait de deux échanges subordonnés entre Scapin et Argante qui, accompagnés chacun d'un acte directeur viennent constituer une intervention directrice. La première de ces interventions directrices, composée de /S11-A12/ et /A13/ vient former une intervention subordonnée avec pour acte subordonné /A11/. Cette intervention subordonnée vient, avec /A14/ pour acte directeur, former une autre intervention subordonnée, qui, elle même, en relation avec l'autre intervention directrice formée du second échange de Scapin et d'Argante (/S12-S13/ et /A15/), et de /A16/ pour acte directeur, vient terminer I3.

C'est donc bien de l'interprétation d'Argante qu'il s'agit dans la structure monologique de I3. Le caractère monologique de I3 ne peut donc pas intervenir au niveau

de la situation de communication externe, mais à celui de la situation de communication interne. Nous voici devant le même problème que lorsque nous avons examiné la structure monologique de 11. Reste la troisième solution : remettre en cause, partiellement ou totalement, la distinction entre situations de communication interne et externe. Pour ce faire, il faut en revenir à l'interprétation du texte telle qu'elle est faite par les spectateurs et essayer de la préciser.

Pour approfondir l'interprétation des spectateurs telle qu'elle se fait en général, il faut en revenir à ce que nous avions dit de ce problème dans l'Avant-propos, i.e. "Il apparaît donc que l'interprétation complète d'un texte de théâtre fait intervenir un principe de compositionnalité interprétative selon lequel l'interprétation complète est fonction du produit des interprétations des énoncés des personnages sur la base des informations contextuelles déterminant la situation de communication globale, ces informations co- et contextuelles interagissant dans un processus de feedback permanent." On se rappellera que pour nous les données cotextuelles représentent le discours des personnages, donc la situation de communication interne, alors que les données contextuelles représentent la situation de communication externe. Dans cette mesure, il me semble qu'on éclaircirait peut-être la situation et le statut de l'interprétation monologique de 13 en examinant comment et dans quel ordre se fait le passage interprétatif de l'interprétation dialogique à l'interprétation monologique de 13.

Il ne me paraît pas douteux que l'interprétation dialogique précède et gouverne dans une certaine mesure l'interprétation monologique : en effet, elle fait indiscutablement partie de la situation de communication interne et se situe après tout dans le cadre traditionnel de l'interprétation théâtrale, i.e. elle ne contredit pas une vision du théâtre formulée exclusivement en termes de dialogue. L'interprétation monologique, quant à elle, considérée sous cet angle,

ne saurait être que seconde. Mais est-ce bien sûr? Il faudrait revenir sur les raisons qu'il y a à voir dans la structure monologique l'interprétation d'Argante : en l'occurrence, l'acte directeur général de la structure, à savoir /A16/. On se souviendra que c'était déjà l'acte qui imposait de voir la structure dialogique comme exprimant, elle aussi, le point de vue d'Argante :

/A16/ : (À Silvestre) Tu ne dis mot, coquin, tu ne dis mot.

/A16/ permettait de voir I3 comme une double structure d'échanges, du côté gauche avec Silvestre, du côté droit avec Scapin. De la même façon, dans la structure monologique, puisque /A16/ est dans une certaine mesure l'acte directeur de l'intervention d'Argante I3, il faut voir cette structure comme le fruit de l'interprétation d'Argante. Cet acte, crucial dans les deux interprétations (dialogique et monologique), devrait permettre de montrer comment se fait le passage de l'une à l'autre.

Une question évidente apparaît alors : est-ce que le fait que /A16/ permet de considérer I3 comme un échange dans la structure dialogique a quelque chose à voir avec le fait qu'il est acte directeur de l'ensemble de la structure monologique? Théoriquement, il n'y a pas de raison dans la mesure où les deux structures sont produites indépendamment l'une de l'autre, ce qui pourrait paraître contradictoire avec le fait de les considérer comme deux stades d'interprétation successifs. Il me semble pourtant que ce n'est pas aussi contradictoire qu'il y parait à première vue. En effet, les deux structures ne sont pas deux stades d'interprétation successifs mais la représentation de ces deux stades. On pourrait probablement donner d'autres représentations ou même avoir, aux stades interprétatifs correspondants, deux interprétations différentes. On peut, ceci dit, avancer l'hypothèse que si un autre lecteur interprétait le même texte et en donnait deux interprétations différentes à des stades interprétatifs corres-

pondant à ceux-ci, et si ces deux interprétations étaient, de la même façon, représentées par deux structures, l'une dialogique et l'autre monologique, ces deux structures présenteraient probablement une particularité commune, du même ordre que celle que nous venons de découvrir.

En fait, il apparaît que cette congruence des deux structures sur /A16/ comme un acte décisif pour l'interprétation du fragment vient renforcer plutôt qu'affaiblir l'affirmation selon laquelle ces deux structures représentent deux interprétations successives. Mais, dans ce cas, comment se fait-il que l'interprétation monologique soit toujours faite du point de vue d'Argante? Il faudrait rappeler que le point de vue du spectateur peut englober le point de vue d'un personnage, de la même façon que l'interprétation au niveau de la situation de communication externe englobe l'interprétation (ou plutôt les interprétations des personnages) au niveau de la situation de communication interne.

Ainsi, si l'interprétation dialogique se faisait du point de vue d'Argante, il est, non plus surprenant, mais quasi inévitable que l'interprétation monologique se fasse du point de vue du spectateur, certes, mais aussi et toujours de celui d'Argante. On le voit, il n'y a pas contradiction à ce que l'interprétation monologique soit faite du point de vue d'un personnage et tout à la fois appartenante à la situation de communication externe.

3. Conclusion

Que peut-on conclure de la solution qui vient d'être donnée au problème posé par les interprétations monologiques de 11 et de 13? Tout d'abord, qu'on trouve toujours, il me semble, une interprétation monologique à un texte de théâtre. Ensuite, que, même si cette interprétation relève apparemment du point de vue d'un personnage, rien n'interdit de considérer qu'elle se situe au niveau de la situation de communication externe. Enfin, qu'il faut distinguer

entre l'interprétation monologique d'un texte de théâtre dans son intégralité (qui, dans une situation idéale, permettrait de récupérer l'intentionnalité de l'auteur) et l'interprétation monologique d'un fragment d'un texte de théâtre qui se trouve conditionné par le personnage qui a produit l'acte ou l'intervention directrice de l'ensemble de la structure.

NOTES

- (1) E. Roulet, 1984, première version non publiée, 48.
- (2) Idem, 40.
- (3) Moeschler & Reboul, ici-même, § 4.1.
- (4) On notera cependant que les textes de théâtre à un seul personnage se rangeraient plutôt dans la catégorie du discours monologal-monologique-polyphonique.
- (5) Cf. E. Roulet, 1984, première version non publiée.
- (6) Je tiens à souligner que cette parenté entre les deux interprétations (dialogique et monologique) de Il ici, et celles de Sganarelle et d'Isabelle au § 4.2. du chapitre 1 se situe au niveau de l'interprétation et non à celui de la structure.