

## De quelques formes théâtrales de la poésie

*About some theatrical forms of poetry*

Françoise Mignon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5150>

DOI : 10.4000/pratiques.5150

ISSN : 2425-2042

### Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

### Référence électronique

Françoise Mignon, « De quelques formes théâtrales de la poésie », *Pratiques* [En ligne], 179-180 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/5150> ; DOI : 10.4000/pratiques.5150

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# De quelques formes théâtrales de la poésie

*About some theatrical forms of poetry*

Françoise Mignon

---

Ça ne dit en sa genèse que le groupe compact d'où  
s'élancent les VOIX/  
D.-G. Gabilly (2003, p. 21)

- 1 La tripartition des genres, bien inscrite dans la tradition scolaire et distinguant parmi les œuvres littéraires celles qui relèvent de la poésie, du théâtre ou du roman, repose principalement sur des différences de modes d'énonciation et sur la prédominance de registres littéraires. Or, la critique enregistre dans les écritures contemporaines une tendance au brouillage des genres, auquel n'échappent pas les pièces de théâtre, ce qui amène à renouveler la question des rapports qu'entretient le théâtre avec la poésie. Aussi D. Guénoun (2018, p. 169), auteur, metteur en scène et critique universitaire, défend-il la proposition selon laquelle « l'écriture théâtrale est d'essence poétique ». Il rappelle ainsi que dès ses débuts, le théâtre est conçu comme une des formes les plus nobles de la poésie : si les pièces de théâtre ne sont plus soumises aux codes de la versification, leur évolution vers la prose, loin d'être le symptôme d'une perte de poéticité, correspond selon lui à un élan propre à la poésie.
- 2 Poésie et théâtre, deux notions opposées, donc, dans la classification générique que bousculent pourtant les productions effectives. En ce qui concerne les œuvres de théâtre, qui ont développé au cours de l'histoire littéraire des conventions formelles adaptées à la représentation d'une action par le dialogue, on observe à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle la perte de confiance en la force dramatique de la parole (Sarrazac, 2012), ce qui amène à redéfinir le théâtre lui-même moins comme un genre littéraire que comme une mise en situation, « *théâtre du langage* où la parole elle-même est donnée en spectacle » (Barthes, 2002a, p. 919). On perçoit là un point de convergence entre théâtre et poésie : tout comme l'écriture poétique engage un rapport réflexif à la langue (ce que R. Jakobson a décrit sous le terme de « fonction poétique »<sup>1</sup>), le dialogue de théâtre est un dispositif où les productions langagières se réfléchissent et se diffractent, dans une

intensification de leur pouvoir d'évocation. Le texte de théâtre peut dès lors être envisagé comme un espace poétique où la langue se met en scène, ce qui revient à prendre en sens inverse la conception selon laquelle il est pré-texte à la représentation, ou étape préalable à la création : en ce sens, le théâtre suppose bien un mode poétique d'écriture, celui qui prend à rebours le rapport du texte à la représentation, et, explorant l'amont du langage ordinaire, ouvre une « arrière-scène » où la parole se donne à voir dans son processus d'émergence.

- 3 Parmi les formes d'expression poétique, le texte de théâtre s'empare donc de la matière langagière pour la déployer sur l'espace textuel et en essayer les possibilités d'expression. Mais en raison des spécificités de cet art de la représentation, il le fait avec des modalités propres que nous évoquerons en première partie.
- 4 Pour saisir comment le mode poétique œuvre dans les pièces contemporaines, nous nous appuyerons ensuite sur trois textes particulièrement exemplaires de ce rapport dynamique entre l'acte poétique et la forme théâtrale : *Dans la solitude des champs de coton* de B.-M. Koltès étire le temps d'un deal sur la durée de toute la pièce, désir de rencontre qui se dit dans le dialogue entre le dealer et son client. *Juste la fin du monde* de J.-L. Lagarce, prend pour sujet le retour de Louis dans sa famille, avec le motif annoncé dans le monologue initial de « dire seulement » sa mort prochaine. Dans cette pièce, l'action de parler se met en scène et les personnages distancés de l'action se font témoins de faits passés ou commentent les tours que prend la conversation. Dans *Gibiers du temps*, D.-G. Gabilly s'empare du mythe de Phèdre non pour le revisiter ou l'actualiser, mais pour le pousser jusqu'à ses limites et le délivrer de l'impasse où son ressassement l'a mené<sup>2</sup>.
- 5 Ces trois auteurs contemporains, dont les textes diffèrent à bien des égards, ont en commun d'être des « écrivains de plateau » qui travaillent l'écriture dramaturgique en présence des acteurs sur le plateau des répétitions, soit parce qu'ils sont eux-mêmes aussi metteurs en scène (ce qui est le cas de J.-L. Lagarce et de D.-G. Gabilly), soit pour B.-M. Koltès parce qu'il collabore étroitement avec son metteur en scène P. Chéreau. De ce fait, les conditions de l'« émergence de la théâtralité » (Nikiforaki, 2015) sont particulièrement tangibles dans leurs œuvres.
- 6 Sans pouvoir en déployer tous les aspects, nous verrons comment le mode poétique creuse le langage propre au théâtre pour en exposer les éléments spectaculaires. Investissant l'espace du dialogue qui fonde le genre, la parole éclate en voix individuelles ou collectives qui se croisent ou se répondent. Le texte, destiné à être proféré, s'anime des mouvements de l'oralité qui se lisent notamment dans les différents procédés d'amplification de la phrase, lui insufflant un rythme propre en jouant de liens et de ruptures syntaxiques. De cette dynamique qui lie oralité et spatialité des voix incarnées, le texte prend la forme, que ce soit dans les parties dialoguées ou les didascalies, figurant sur la page, notamment par le blanc ou les choix typographiques, le déploiement d'une parole proprement théâtrale, dans le sens où « le théâtre n'est rien d'autre que le mouvement qui porte le poème à s'exposer » (Guénoun, 2018, p. 174).

## **Théâtralité et poésie : un « retour amont »<sup>3</sup> de l'écriture au théâtre**

- 7 Le théâtre contemporain qui se défie de la force dramatique de la parole se concentre sur sa puissance poétique en travaillant sur les conditions de son émergence : c'est moins les

personnages qui sont en action que la parole elle-même, qui s'élabore et se meut sur l'espace textuel. En se donnant en spectacle, elle exploite de manière accrue la théâtralité qui l'habite, jouant des finalités propres au genre, celle qui la destine à la représentation et celle du rituel spécifique lié à sa réception.

- 8 La théâtralité, en effet, est définie comme le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique<sup>4</sup> » : elle suppose une écriture, contenant en elle les possibles de la représentation. Il y a là un geste poétique si l'on accepte avec J.-C. Bailly (2015, p. 102) que « tout geste d'art se tend en direction d'une forme » ; geste d'où puisse surgir une forme de présence, celle du signifiant, du corps et de la voix. Or, en explorant la dimension théâtrale d'une langue qui s'énonce, l'écriture tendue vers la scène intensifie un trait qui définit toute forme d'activité énonciative, qu'elle soit littéraire ou non. C'est d'ailleurs la métaphore du théâtre que D. Maingueneau (2004, p. 8) sollicite pour rendre compte de manière générale de la mise en œuvre de la langue : « Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène ». Selon ce linguiste en effet, chaque discours construit une « scène d'énonciation » répondant à une « situation de communication ». Dans ce cadre théorique, le dispositif de parole – ou « scénographie » – caractéristique du théâtre est le dialogue. C'est bien dans une parole distribuée entre personnages qui conversent que l'on identifie traditionnellement le genre littéraire du théâtre. Or ce dispositif dialogué, parce qu'il est « écrit pour être dit » (Larthomas, 2005, p. 21), se distingue du dialogue de roman, dans lequel la narration donne le cadre de la conversation rapportée. Il ne peut non plus s'identifier à la conversation orale, qu'elle soit spontanée ou préparée, qui s'élabore dans son déroulement en s'ajustant à la situation d'énonciation.
- 9 C'est en ce sens qu'A. Ubersfeld (1996, p. 19) souligne le caractère « troué » du texte de théâtre : « L'une des caractéristiques les plus étonnantes du texte théâtral, la moins visible mais peut-être la plus importante, c'est son caractère incomplet. » Cet inachèvement constitutif le distingue d'une certaine manière du poème, lequel se livre comme un objet fini. Le texte de théâtre en effet se donne à lire comme une étape intermédiaire à celle qui conduit l'œuvre à son terme, à savoir sa réalisation sur la scène. Aussi est-on amené à dissocier au théâtre l'« écriture dramatique », activité de l'auteur qui produit le texte, de l'« écriture scénique » dont se charge le metteur en scène en s'emparant de cet objet inachevé pour lui imprimer, par un changement de régime, une forme, non pas certes définitive, mais finie. Or, le texte de théâtre se lie indéfectiblement aux possibles représentations dont il constitue le germe. Cette mise en rapport des deux versants de la création théâtrale fait du texte un entre-deux, qui excède sa matérialité. Aussi, lorsque dans « Le théâtre de Baudelaire », R. Barthes (2002b, p. 122) déclare dans une formulation polémique sinon provocatrice : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte. », loin de disqualifier le travail de l'écrivain, il souligne l'extériorité que l'œuvre doit contenir et intégrer comme matière en gestation, prête à se déployer et à se modeler dans les diverses formes des langages scéniques<sup>5</sup>. Et, précise-t-il à la suite : « Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation » (*ibid.*, p. 123).
- 10 Langue amenée à se transporter sur la scène dans sa double dimension visuelle et sonore, l'énonciation au théâtre est par conséquent contrainte par une autre forme de destination, celle qui concerne le rituel de sa réception : le langage théâtral est adressé à un public, caractère qui, selon le poète R. M. Rilke, en fait l'indignité et le disqualifie au sein des arts. Alors que le poème se prête à la lecture silencieuse et individuelle qui le

prédispose à l'expérience de l'intime, la pièce de théâtre partage avec le discours oratoire la nécessaire oralisation devant un auditoire pluriel. Aussi, A. Badiou (2013, p. 60) dans son *Éloge du théâtre*, après avoir noté l'affaiblissement actuel des frontières génériques, retient-il la distinction suivante : « Je dirais volontiers qu'alors que la puissance du texte littéraire est insinuante, liée à une temporalité étirée et secrète, celle du texte de théâtre est frontale, liée à la présence immédiate de celui qui le profère. »

- 11 Parole qui engage et appelle un partage dans un rapport direct et collectif, le dispositif dialogué propice à l'oralisation ne se réduit pas au théâtre à une copie affadie de la conversation ordinaire, mais en exploite et accentue les possibilités, s'élaborant dans un système énonciatif complexe. En effet, imitation des interactions verbales<sup>6</sup>, le texte de théâtre se caractérise aussi par des jeux de dissimulation ou d'exhibition de la présence des partenaires de la dialogie externe (auteur et récepteur) et des médiateurs que sont, entre autres, le metteur en scène et l'acteur (Petitjean, 2003). Un « archi-énonciateur » (Maingueneau, 1990) orchestre l'épaisseur de ce dispositif énonciatif où se lit l'imbrication de « faits de co-énonciation, sous-énonciation et sur-énonciation dans la double énonciation » (Rabatel, 2003, p. 15). C. Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 36) a proposé une formalisation de ce dispositif adapté du schéma conversationnel ; elle se fonde sur le concept de « trope communicationnel » qui décrit le spectateur/lecteur comme un intrus qui « surprend des conversations dans lesquelles il n'a aucune place ». Or, c'est le langage qui est « comme surpris » (Larthomas, 2005, p. 436), bien plus qu'une conversation, dans l'illusion théâtrale.
- 12 Aussi, comme dans l'espace clos du poème, les trous qui marquent le texte de théâtre ouvrent-ils des voies où le langage trouve à se déplier : « Qu'est-ce que théâtraliser ? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimenter le langage. » (Barthes, 1980, p. 10). C'est bien parce que le langage est illimité dans le texte de théâtre que celui-ci se prête à un nombre de représentations potentiellement infinies. Et les limites que le texte de théâtre excède, c'est notamment celles d'un dispositif dialogué, dans une parole qui se déprend de sa fonction de communication. Non pas instrument d'une action à faire avancer, ni d'un message à délivrer, le discours mis en scène et adressé dévoie la linéarité de la conversation et investit les strates du dialogue jusque dans ses moindres reliefs, « retour amont » d'une énonciation flottante qui donne figure au processus par lequel la parole advient.

## Dialogue et dialogisme : émergence de voix

- 13 Comme parole adressée, le théâtre emprunte le cadre du dialogue (qui peut aussi prendre la forme d'un monologue) tout en le désinstrumentalisant, libérant la parole qui se démultiplie et se renouvelle en circulant d'une source à l'autre, exploitant ainsi l'hétérogénéité constitutive du discours dans ses dimensions dialogales et dialogiques.
- 14 Forme dans laquelle se distribuent les répliques des personnages selon une conception classique, le dispositif dialogué du théâtre est dans les écritures contemporaines un terrain de questionnement sur les sources énonciatives et la manière dont elles se combinent : la question de savoir qui s'adresse à qui devenant secondaire, le personnage perd de sa consistance psychologique pour s'ériger en voix portée par l'acteur. Cela se traduit par des répliques identifiées par des rôles, par exemple chez B.-M. Koltès (Le

Client, Le Dealer)<sup>7</sup>, et parfois par des tirets ou des numéros chez D.-G. Gabily. Fondé sur une langue-action,

ce théâtre se donne comme pure construction langagière tout en réfléchissant sur la façon dont la parole se forme. Il peut concerner les énoncés, le grain de la langue, mais aussi et le plus souvent, il perturbe tout le système énonciatif en disloquant les prises de parole, en procédant au déboîtement des répliques qui s'ajustent trop bien, en jouant d'adresses multiples et en mettant en crise les relations entre le monologue et le dialogue. (Ryngaert, 2003, p. 117)

- 15 Dépersonnalisée mais non pas désincarnée, la voix s'émancipe : le dispositif dialogal se fait orchestration de voix dans une polyphonie qui s'étage non seulement dans le jeu des répliques mais aussi au cœur de celles-ci<sup>8</sup>, avec des modalités qui varient d'un auteur à l'autre.
- 16 Chez B.-M. Koltès, le dialogue prend la forme d'un duel entre deux rôles inverses, le dealer et le client, dont les répliques longues, en forme de quasi-monologues, se croisent et se réfléchissent l'une l'autre sans vraiment se rencontrer, malgré les nombreux termes d'adresse et les formes argumentatives qu'elles empruntent. Plutôt que réponses, les prises de parole se font rebondissements aléatoires, à l'image de la trajectoire dans laquelle évolue chacun des personnages, par des jeux de répétitions et de variations dans une prose musicale (dont nous décrirons un extrait *infra*).
- 17 Dans la pièce de J.-L. Lagarce, jalonnée par trois monologues du personnage principal Louis, les personnages se distribuent la parole, rivalisant de questions, à l'image des conversations naturellement entreprises dans une situation de retrouvailles. En réalité, la répétition continue de cette modalité de phrase est plutôt le symptôme d'une parole entravée, difficulté à dire qui se traduit aussi par l'omniprésence de reprises et retouches, formes de l'épanorthose, significatives selon A. Talbot (2008, p. 258) de la « singularité du geste lagarcien ». Ces bégaiements de la parole, sont la trace d'un langage qui se montre dans son processus d'élaboration, et dont on trouve aussi des marques dans l'oral conversationnel. Autre forme de rebondissement, ces retours sur le dit et le dire multiplient au sein d'une même réplique les niveaux énonciatifs, qui se tissent dans des configurations d'autant plus complexes qu'elles greffent aux jeux syntaxiques et lexicaux la palette de ponctuation et le blanc d'une forme versifiée (Favriaud & Mignon, 2012). Les voix se superposent et se déclinent au sein même de la phrase, déplaçant les points de vue comme dans l'exemple suivant, où les deux propositions juxtaposées de la réplique se focalisent successivement sur l'un et l'autre partenaires de l'échange dans la même phrase, siège d'une polyphonie locale :

LOUIS. - Vous ne dites rien, on ne vous entend pas. (JF, p. 31)

- 18 Les positionnements dans l'interaction sont aussi modulés par des adresses qui oscillent entre plusieurs directions que la voix suit alternativement, la variation dans la reprise des propositions créant une densité sonore, à la manière d'un chœur :

SUZANNE. - Tu lui serres la main, il lui serre la main. Tu ne vas tout de même pas lui serrer la main ? Ils ne vont pas se serrer la main, on dirait des étrangers [...] (JF, p. 10)

- 19 À ces conjugaisons verbales intériorisées dans une même réplique, répondent des reprises d'un même propos qui se déplace en résonant d'une source à l'autre :

LOUIS. - Je vais bien  
Je n'ai pas de voiture, non.  
Toi, comment est-ce que tu vas ?

ANTOINE. - Je vais bien.

Toi, comment est-ce que tu vas ? (JF, p. 11)

- 20 Quant à la pièce de D.-G. Gably, elle se caractérise par une prolifération de rôles propice à une écriture foisonnante, qui s'essaie dans des registres extrêmement variés. La démultiplication des voix se manifeste notamment par l'introduction explicite de voix chorales, pensées moins comme l'expression d'une collectivité que comme une collection de voix particulières qui se moulent dans des formes variables. En voici un exemple qui clôt la première partie de la pièce, sous le titre suivant : « Chœur d'entre (*Parodos*) ». Les prises de parole y sont indiquées seulement par des numéros isolant chaque paragraphe, le chœur prêtant sa voix à des propos qu'il attribue à Thésée :

1. Dit Thésée (dis-je) : maintenant j'irai vers cette ville et je retrouverai ma maison, je la reverrai, dit Thésée (dis-je), car le Dieu ne m'a pas trompé ; voilà ce que je pense, dit Thésée (dis-je) : de ceux-là, j'ai assez appris ; [...] (GT, p. 59)

- 21 Dans cette réplique, l'écriture entre en scène, empruntant au dialogue romanesque le mode d'insertion du discours rapporté et l'indication de son auteur, mais elle déjoue en même temps les normes de présentation : la phrase introductrice manifeste un écart, d'abord parce qu'elle imite l'organisation syntaxique de l'incise avec l'inversion du sujet (qui signale un décrochement énonciatif) ; cette forme est ensuite reprise pour interrompre le cours de l'énoncé dans une position cette fois conforme à sa syntaxe, mais qui génère une étrange redondance. De plus, ce discours citant figure la double énonciation en même temps qu'il la neutralise, en superposant sa voix à celle du personnage dans l'ajout parenthétique : « (dis-je) ». L'opposition entre les instances énonciatives du discours citant et du discours cité est d'autant plus brouillée que les deux formes du verbe *dire* aplanissent la distinction temporelle entre énonciation du présent et narration du passé, si bien que la source énonciative perd de sa consistance en même temps que le « je » atténue sa dimension subjective. La voix du chœur anonyme ressasse et dit le ressassement d'une parole libérée de toute responsabilité : les strates énonciatives, qui seraient maîtrisées dans une parole achevée, hiérarchisées dans une prise en charge par un locuteur, sont encore ici livrées comme dans leur émergence.

- 22 À travers le dialogue et le discours dialogique, ce sont bien des points de vue qui se croisent dans une complexification de l'appréhension du réel, et non une lutte d'opinions. L'écriture dramaturgique est poétique, car elle met en scène une « langue-action » (Ryngaert, 2003) : plus de personnages mais des « acteurs », qui mêlent leurs voix, montrent des points de vue, faisant varier les perspectives du regard. C'est ce projet que formule l'oracle Pythie dans la pièce de D.-G. Gably :

[Fragment d'oracle]. [...] C'est juste ma voix disant : Il fait très sombre ici mais je pense que ça va s'éclairer, [...] voilà, ça vient, voilà, c'est venu un peu, on voit un peu, bon, pas grand-chose, c'est vrai, des à peine ombres, c'est vrai, guère mieux, mais déjà, on peut dire, c'est commencé, ça recommence, avec ma voix, et déjà, on peut énoncer quelque chose comme, par exemple : « LE THEATRE REPRESENTE LA VILLE IMMENSE ». (GT, p. 68)

- 23 Tel qu'il est évoqué, le théâtre remplit la fonction de forcer l'opacité du monde en faisant émerger des voix qui le tordent, et le détournent de sa soi-disant transparence.

## Une parole qui s'incarne : oralité de l'écriture

- 24 L'écriture tendue vers l'oralisation est aussi le lieu où s'imprime l'oralité, comme marque – et non transcription ou imitation – de l'oral, oralité qui est à l'œuvre dans toute production poétique et qui associe plus particulièrement au théâtre les deux sens de l'ouïe et de la vue dans un rapport synesthésique. C'est en ce sens qu'H. Meschonnic (2001, p. 17) définit l'écoute au théâtre comme un « voir-entendre » : « Quand nous regardons de toutes nos oreilles, et les yeux suivent, chacun de nous est à la fois acteur et spectateur, en scène autant et plus que devant. En ce sens, le théâtre est peut-être là pour réaliser la théâtralité qui couve dans le langage. »
- 25 Pour que la parole puisse s'écouter, il faut lui ménager les conditions d'une respiration. C'est cette attention au rythme de l'oral que J.-L. Lagarce (1996, p. 5) souligne : « Je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots parlés... Les mots avec leurs sons, leurs rythmes ». Et c'est dans l'écrit que J. Jouanneau (2010, p. 175), metteur en scène de J.-L. Lagarce, retrouve cette oralité, qui déborde du texte et appelle l'écoute : « Oui, toute la dramaturgie est dans le Verbe [...]. Mon travail consiste donc à l'écouter puis à le donner à entendre. C'est que je cherche à ouvrir l'imaginaire du spectateur plutôt qu'à le fermer par ma grille de lecture, j'ai besoin qu'il soit en travail durant la représentation, qu'il puisse voir, entendre et sentir comment ça s'écrit. »
- 26 De même, B.-M. Koltès (cité par Ubersfeld, 1999, p. 176) affirme que l'écriture doit « s'appuyer sur le système musical qui existe à l'intérieur du langage parlé ». Pour ces deux dramaturges, il ne s'agit en aucun cas de reproduire l'oral mais bien d'en saisir le rythme et la mélodie pour en animer le texte. Cette préoccupation, loin d'être nouvelle, était déjà codifiée dans le vers du théâtre antique : « De tous les mètres, le trimètre iambique est le plus dans le ton de la conversation : un indice est que dans le dialogue, nous faisons un grand nombre de trimètres iambiques. » (Aristote, *Poétique*, 1449a, 24-25)
- 27 C'est évidemment d'autres codes auxquels recourent les dramaturges contemporains, et qui se manifestent tout particulièrement dans le travail d'une syntaxe délinéarisée, qui questionne les rapports entre écrit et oral, jouant des divers outils de segmentation ou de dépendance.
- 28 Dans la pièce de B.-M. Koltès, les répliques des deux personnages sont écrites dans une prose qui progresse par paragraphes coïncidant généralement avec une unité de phrase. Cette syntaxe présente selon A. Ubersfeld (1999, p. 174) le paradoxe d'être à la fois « légère et périodique » : légère parce qu'elle est faite de propositions courtes, périodique parce que ces propositions se combinent entre elles dans un agencement complexe. Pour exemple, voici le paragraphe qui débute le texte :
- LE DEALER :
- Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi. (DS, p. 9)
- 29 Période très élaborée, qui recourt à un éventail de connecteurs logiques et qui multiplie les outils de subordination, la phrase brouille les rapports de hiérarchie en procédant par



corrélation ; elle s'enfle et ménage des respirations dans le flux qu'elle développe autant par les parallélismes (*si... c'est que...*) que par le recours à la ponctuation médiane (virgule, point-virgule). Mais cette construction serrée est en même temps cassée dès le premier membre de la période, où la mise en relief de la proposition pseudo-clivée par le présentatif *c'est* est perturbée à la suite par un autre procédé qui relève davantage de la syntaxe orale : la dislocation des syntagmes *cette chose, moi* décentre le propos à peine esquissé. C'est ce même jeu de déplacement que l'on retrouve à la fin du paragraphe où le présentatif qui introduit l'explication *que j'ai ce qu'il faut...*, d'abord moulé dans le patron syntaxique de la pseudo-clivée en corrélation avec *si*, est repris cette fois devant la comparaison *comme un poids* non plus en corrélation avec *si* mais subsumant le propos dans un glissement à peine perceptible (les deux subordonnants *que/ comme* présentant la même attaque consonantique) pour prolonger encore la période d'une nouvelle forme d'emphase. On le voit, les tournures de l'écrit et de l'oral qui se chevauchent dans la phrase, génèrent des accents ou des contretemps qui sont aussi soutenus ou contrariés par les reprises lexicales ou phoniques. On relève par exemple le martèlement des pronoms de l'interlocution (*vous* et *je/moi*) qui se répètent en se déplaçant irrégulièrement soit à l'entame d'une proposition, soit en cours ou à la fin d'une autre.

- 30 À propos de ce paragraphe inaugural, F. Bon pointe une redondance grammaticale incongrue et « fautive », celle qui affecte la clause, entre le relatif indéfini *quiconque* (dont l'extension est délimitée dans l'apposition par les noms déjà évoqués *homme ou animal*) et le relatif simple *qui* rappelant ce dernier. En répétant à l'identique la relative *qui passe devant moi* tout en faisant varier son antécédent (*désir / homme ou animal*), la syntaxe établit une cohésion entre les trois termes et fait écho aux *rapports sauvages* dans lesquels l'interaction prend place. Mais cet agencement grammatical,

c'est d'abord un effort rythmique de dépassement par le haut. On prend une moitié d'alexandrin pour établir la cadence, on lui superpose l'heptasyllabe impair de la mécanique Koltès, et sur le battement six sept instauré, on reconstitue la rythmique symétrique attendue : elle se fera sur la cadence quatorze [...], une cadence mise à barre supérieure à celle de l'alexandrin pour que le déploiement de la phrase s'établisse sans compte, ouvrant à la prose un nouvel espace poétique. (Bon, 2000, p. 49)

- 31 La parole se déroule par « nappes » dont la souplesse de la scansion soutient la diction sans être directive.
- 32 L'amplification par des mouvements périodiques est aussi à l'œuvre dans la pièce de J.-L. Lagarce, mais selon des procédés différents, dont le « Prologue » attribué au personnage de Louis donne la mesure. Entrée *in medias res* dans le récit rétrospectif d'un projet, celui d'une parole à dire, ce monologue se déroule sur une page et demie en une seule phrase. Composé d'une protase et d'une apodose nettement identifiables, le discours à dominante paratactique s'enfle de segments qui se greffent et se rétractent, dans des rebondissements qui emploient toute la palette de la ponctuation médiane (virgule, double tiret et parenthèse), mais qui dénivellent aussi le flux de parole par le retour à la ligne, le monologue se déployant sur une trentaine de vers de longueur inégale. Ces outils de segmentation discursive combinent des fonctions aussi bien rythmiques et prosodiques que sémantiques et syntaxiques<sup>9</sup>, si bien que le texte apparaît « comme tiraillé entre d'une part une propension à l'expansion, à l'amplification, à la rhétorique et d'autre part une tendance à la contraction, à la rétraction, au silence » (Gallon, 2012, p. 38).

## Des voix en mouvement dans l'espace textuel

- 33 Le rythme qu'infléchit la composition de l'écriture et les marques d'oralité que celle-ci accueille dans le texte sont, on le voit, intimement liés à une spatialisation sur la page qui déjoue la linéarité de la parole et lui permet de se déployer dans une profondeur de champ. La versification en est un exemple, mais le texte de théâtre s'appuie aussi traditionnellement sur des codes qui sollicitent les variétés typographiques (les retours à la ligne, l'alternance entre l'italique et le romain ou l'usage des lettres capitales) pour assigner aux éléments ainsi distingués une forme à dire et à entendre (le dialogue) ou une forme à figurer et à voir (les didascalies). Ces codes sont ainsi travaillés par les écritures contemporaines qui font de l'espace textuel une sorte de théâtre.
- 34 Le dialogue en effet construit lui-même des représentations, que l'on prenne le terme dans le sens de la *Poétique* d'Aristote, celui de *mimèsis* qui est représentation de l'action par les personnages, ou comme l'évoque J. Jouanneau *supra* comme figuration par le verbal d'événements perceptifs. Pour B.-N. Grunig, qui adopte le point de vue de la linguistique cognitive, le défi qui se pose à la mise en scène du théâtre réside dans l'articulation entre les rythmes propres aux deux types de représentations visuelles qui s'accompagnent ou interfèrent : l'une, indirecte, qui est l'imagerie à fondement verbal et l'autre, directe, qui est la perception visuelle. Sans doute ce défi, qui oblige à « tirer les mots puissamment du côté de la scène » (Grunig, 1996, p. 28) n'est-il possible à relever que lorsque le texte contient déjà cet élan. Dynamique verbale dont A. Artaud faisait lui-même un précepte : « Que les mots, au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient perçus comme des mouvements et que ces mouvements s'assimilent à d'autres mouvements. » (A. Artaud, 4<sup>e</sup> lettre sur le langage, *Œuvres complètes*, t. V, 1964, p. 115-116 cité par Corvin, 1996, p. 106).
- 35 Pour que les mots prennent cet élan dans le texte, le langage doit être travaillé dans une écriture théâtrale, capable de rendre visible le lisible (Corvin, 1996), dans un espace textuel où s'anime la matière langagière. La disposition des mots dans la phrase qui guide le flux de la parole dans ses arabesques, ainsi que celle du texte sur la page, imposent alors un rythme visuel, et c'est bien cette architecturation dynamique du discours que J.-L. Lagarce donne à voir, comme nous l'avons évoqué *supra* à propos du « Prologue » de la pièce. Cette spatialisation de l'écriture, dont on a vu qu'elle procède par dislocations et confrontations de segments de parole, fait de J.-L. Lagarce un « écrivain-rhapsode par excellence », selon l'expression de J.-P. Sarrazac (2010, p. 6). Le dramaturge qui « pren[d] les mots pour ce qu'ils sont, au pied de la lettre », les dispose et les tisse avec l'idée que « l'image vient du texte » (Lagarce, 2010, p. 145 et 146). Comme les cartes postales elliptiques qu'envoie Louis à sa famille et dont parle la sœur Suzanne dans la pièce, il s'agit d'exposer des fragments de discours dans l'espace de la page, avec des jeux de saillance ou de mise en arrière-plan.
- 36 Dans le texte lagarcien, la place laissée aux didascalies – texte décalé du dialogue où se lit la double énonciation théâtrale – est des plus sommaires. Au contraire, D.-G. Gabilly s'empare de cet espace textuel qui prolifère dans la pièce au point que l'auteur utilise lui-même la formule de « théâtre-roman » pour caractériser son œuvre. Conventionnellement destinées à donner des indications pour la représentation théâtrale, et marquées comme telles par des changements typographiques, les didascalies semblent à première vue dérouter tout effort de mise en scène, et même signifier

l'absence de projet proprement théâtral, parce qu'elles cultivent l'aporie référentielle et le refus de prescrire, renonçant ainsi à leurs fonctions premières :

[...] *Des signes épars. Pas de signes.* [...] (GT, p. 82)

37 Le flou référentiel du terme *signes* est maintenu par la brièveté de la phrase nominale, qui se heurte par asyndète à l'énoncé contradictoire. Faire coexister dans le discours didascalique l'énoncé de deux réalités qui s'excluent mutuellement revient à nier sa fonction référentielle, ou à suspendre la référence, démarche qui est au cœur du langage poétique selon P. Ricœur (1975).

38 Ce détournement fonctionnel est un trait des écritures contemporaines (Petitjean, 2010). Plus particulièrement dans *Gibiers du temps*, le discours didascalique démultiplie les décalages et prend de l'épaisseur en circulant librement d'un niveau énonciatif à l'autre. Ainsi, dans l'exemple suivant, la parenthèse incluse dans le segment détaché par les tirets semble reléguer l'indication scénique proprement dite au rang de discours secondaire, à la manière d'un aparté :

[...] *Il est parmi eux, Thésée, le jeune-vieil imbécile de carnaval. Toujours demi-nu. Et personne pour le remarquer, a priori, malgré cette heure où tout se voit, cette heure où tout se révèle - et bien qu'il fasse gris comme il fait souvent gris dans cette ville (lumière grise, donc, si possible).* [...] (GT, p. 94)

39 Par le surcroît des marques de segmentation, l'écriture dramaturgique s'institue comme acte énonciatif qui se représente dans son surgissement et sa construction : elle met en scène sa propre parole et en démonte les mécanismes producteurs dans une continuelle mise à distance. Cependant, les marques séquentielles ne permettent pas seulement à la narration ou à la description de se déporter vers le commentaire discursif. En marquant des ruptures dans son propre espace, le texte didascalique montre son hétérogénéité, mais il crée aussi les conditions d'un passage à la scène, puisqu'il brouille les limites qui le séparent des parties dialoguées.

40 Faire émerger des voix décalées par des confrontations effectives ou des intrications sous-jacentes, voilà bien le projet dramaturgique qui se donne à lire dans les didascalies de *Gibiers du temps* et dans les liens qu'elles tissent avec les parties dialoguées (Mignon, 2012). C'est ainsi que la deuxième époque, intitulée « *Voix* » débute par un acte de dénégation qui semble prolonger une question hors texte :

Parce que ce n'est pas une indication. Non. C'est vraiment ta voix qui s'élève. C'est juste commencé, on peut dire ça : Que c'est juste, à peu près, commencé et que. C'est toi qui commences. Mon aimée. Oui. C'est vraiment ta voix qui s'élève dans - j'espère encore - encore à peu près le silence - non, pas « à peu près » mais - (tout) le silence du commencement. Mon aimée. Comme ce devait être juste au début du monde. Peut-être. [...]

Mais c'est déjà, dis-je, ta voix

Silence rompu, déjà, dis-je

Ta voix, murmurant : « C'est très sombre, ici » ou : « Il fait très sombre, ici ». Une voix comme derrière la porte. Ta voix comme derrière la porte. C'est elle que j'entends - et qu'y puis-je ? [...] (GT, p. 67)

41 Le texte didascalique, dans lequel alternent paragraphes en prose et formes de vers, abandonne ici les conventions typographiques et s'érige en voix sans que la source en soit annoncée. La parole semble s'écouter en train de naître et s'incarner au fur et à mesure qu'elle s'énonce. En effet, d'abord indistincte, elle ne peut se construire que dans la distance, et c'est précisément le dédoublement énonciatif qui permet le passage à la scène, en figurant le processus de son apparition. Ainsi l'énonciateur de cette « voix » se

représente dans l'incise « dis-je », tout en s'adressant à celle-ci par les marques de deuxième personne (« ta voix », « toi ») et dans des expressions qui lui donnent corps (« mon aimée »). Cette mise en scène de la parole naissante ouvre sur du discours direct, celui qu'encadrent les guillemets. Le discours est ainsi relayé dans des formes comparables à celles qui ont été décrites *supra* à propos de la voix chorale.

- 42 Toujours dans la même séquence, la voix qui s'est constituée en tant que telle évoque ensuite ses interlocuteurs et son cadre d'énonciation, qui semblent aussi prendre réalité en même temps qu'ils sont énoncés. La distance initiale s'efface alors, la voix didascalique unifiée faisant face à celles des acteurs, jusqu'à s'incarner dans le personnage prophétique de Pythie, figure par excellence de la fusion de deux langages, le langage social et le langage intime.

## Le texte de théâtre : un lieu où questionner les conditions d'émergence de la parole

- 43 En déplaçant leurs préoccupations esthétiques du projet dramatique au projet poétique, les écritures contemporaines du théâtre travaillent à mettre au jour la « théâtralité qui couve dans le langage » (Meschonnic, 2001, p. 17), en profitant de la nature hybride de cet art (écrit pour être dit) et de la tension qui en résulte. Ce qu'elles mettent en scène, ce n'est pas une parole lissée pour qu'elle convienne à ses usages institués, mais une parole explorée dans toute sa profondeur et dans ses reliefs les plus bruts pour qu'elle advienne en déployant ses degrés de signifiante. L'élan poétique qui investit la scène textuelle, en donnant du jeu à la langue, ouvre des espaces. Il bouleverse ainsi les codes attachés au genre du théâtre et il met aussi en question les cadres de l'analyse linguistique.
- 44 C'est d'abord un schéma de la communication linéaire qui est mis en cause, et conjointement la construction de la subjectivité, dans une énonciation flottante, quand l'écriture exploite tous les possibles du dialogisme et retrouve dans l'épaisseur des voix des paroles en acte, qui circulent dans l'espace scénique, se croisent et se confrontent en empruntant les formes de la choralité ou de la fragmentation. C'est aussi la dichotomie entre oral et écrit qui est mise en crise, quand l'oralité se tisse dans une écriture stratifiée par les jeux d'une syntaxe délinéarisée. C'est encore les cadres d'une grammaire textuelle qui sont ébranlés, quand les unités considérées comme secondaires que sont les commentaires ou les didascalies se reconfigurent dans un autre régime de parole.
- 45 La poésie dans laquelle s'engagent les écritures du théâtre renouvelle aussi leur dimension éthique :
- Mais il faut à la fin revenir à cette sorte de miracle : il y a quelques corps, quelque part, sur un plancher, avec de faibles lumières. Ils parlent. Et alors, comme pour Mallarmé du seul mot fleur poétiquement prononcé, surgit, éternelle, l'absente de tout bouquet, vient à ceux qui regardent une pensée neuve sur tout ce qu'ils ne savaient pas qu'ils pouvaient faire, alors qu'ils en avaient secrètement le désir. (Badiou, 2013, p. 94)
- 46 En donnant corps à la parole dans son amont et dans les plis de son surgissement, la poésie d'un texte, écrit pour être dit et vu, élargit les modalités de représentation.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BADIOU, A. (2013). *Éloge du théâtre*. Paris : Flammarion.
- BAILLY, J.-C. (2015). *L'élargissement du poème*. Paris : C. Bourgois.
- BARTHES, R. (1980) [1971]. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (2002a). *Œuvres complètes*, t. 1. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (2002b) [1953-1960]. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil.
- BON, F. (2000). *Pour Koltès*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- CHAR, R. (1966). *Retour amont*. Paris : Gallimard.
- CORVIN, M. (1996). « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? ». *Cahiers de praxématique* 26, p. 95-110. En ligne : <https://journals.openedition.org/praxematique/2983>.
- CORVIN, M. (1998). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse.
- FAVRIAUD, M. & MIGNON, F. (2012). « La ponctuation dans *Juste la fin du monde* : une mise en pièce du discours ». In : Richard, É. & Doquet, C. (éds.), *Les représentations de l'oral chez Lagarce. Continuité, discontinuité, reprises*. Louvain-la Neuve : Academia/L'Harmattan, p. 65-86.
- GABILY, D.-G. (2003). *Notes de travail. 1986-1996*. Arles : Actes sud.
- GALLON, S. (2012). « Lagarce. Juste le début de *Juste la fin du monde* ». *Questions de style* 9, p. 37-77.
- GRUNIG, B.-N. (1996). « Théâtre, énonciation, cognition ». *Cahiers de praxématique* 26, p. 15-29. Accès : <https://journals.openedition.org/praxematique/2976>.
- GUÉNOUN, D. (2018). « Théâtre et poésie : Propositions ». In : Groneberg, M. (éd.), *Penser la scène*. Lausanne : Études de lettres, p. 169-182.
- JAKOBSON, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Trad. de l'anglais par N. Ruwet. Paris : Éd. de Minuit.
- JOUANNEAU, J. (2010). « L'espace du sensible, entretien de J. Danan ». *Europe* 969-970, p. 172-178.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996). « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires ». *Cahiers de praxématique* 26, p. 32-49. En ligne : <https://journals.openedition.org/praxematique/2977>.
- LAGARCE J.-L. (1996). « Vivre le théâtre et sa vie ». *Théâtre/Public* 129, p. 4-11.
- LAGARCE, J.-L. (2010). « Atteindre le centre ». *Europe* 969-970, p. 145-150.
- LARTHOMAS, P. (2005) [1972]. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris : Presses universitaires de France.
- LE PORS, S. (2011). *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- LÉCROART, P. (2017). « Approche génétique du régime de disposition textuelle dans *Juste la fin du monde* ». *Skén&graphie* 5, p. 61-69.
- MAINGUENEAU, D. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas.

- MAINGUENEAU, D. (2004). *La situation d'énonciation, entre langue et discours*. En ligne : <http://dominique.maignueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>.
- MESCHONNIC, H. (2001). « Le théâtre comme voyage de la voix ». In : *Académie expérimentale des théâtres*. Paris : Éd. du Patrimoine, p. 14-23.
- MIGNON, F. (2012). « Les didascalies dans *Gibiers du temps* de Gabilly : des marges de l'écriture vers la scène de théâtre ». In : Solomon, N. (éd.), *L'impasse*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, p. 189-212.
- MONTE, M. (2012). « Pour une autonomie relative des niveaux sémantique, énonciatif et iconique des textes poétiques ». In : *Actes du 3<sup>e</sup> Congrès mondial de linguistique française*, p. 1199-1213. En ligne : <http://dx.doi.org/10.1051/shsconf/20120100044>.
- NIKIFORAKI, D. (2015). *Émergences de la théâtralité. Eschyle, Sénèque, Gabilly*. Toulouse : Presses universitaires du Midi.
- PETITJEAN, A. (2010). « Statut de l'énonciateur et des destinataires des didascalies ». In : Despierre, C. & Fix, F. (éds), *Le destinataire au théâtre, 1950-2000*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, p. 97-105.
- RABATEL, A. (2003). « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre ». *Pratiques* 119-120, p. 7-33. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_2003\\_num\\_119\\_1\\_2010](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2010).
- RICŒUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- RYNGAERT, J.-P. (2003). « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux ». *Pratiques* 119-120, p. 109-118. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_2003\\_num\\_119\\_1\\_2016](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2016).
- SARRAZAC, J.-P. (2010). « Jean-Luc Lagarce, Le sens de l'humain ». *Europe* 969-970, p. 3-15.
- SARRAZAC, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.
- TALBOT, A. (2008). « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps ». In : Naugrette, C. & Sarrazac, J.-P. (éds), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p. 255-269.
- UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.
- UBERSFELD, A. (1999). *Bernard Marie Koltès*. Arles : Actes Sud.

## NOTES

1. R. Jakobson (1963, p. 218) définit la fonction poétique du langage comme « la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte ». Précisons que l'auteur n'identifie pas les œuvres poétiques à la seule présence de cette fonction, qui est présente dans toute production discursive. Autrement dénommée comme iconisation du signifiant, en référence aux travaux d'É. Benveniste, cette fonction est selon M. Monte (2012) un des trois critères qui fondent le degré de poéticité d'un texte, avec celui qui concerne le travail sur les représentations et celui qui concerne le statut de l'énonciateur.
2. Les citations extraites des pièces du corpus sont identifiées dans l'article comme suit : GT pour *Gibiers du temps* de D.-G. Gabilly (1995), DS pour *Dans la solitude des champs de coton* de B.-M. Koltès (1986) et JF pour *Juste la fin du monde* de J.-L. Lagarce (1999). Les initiales sont suivies des numéros de page de l'édition de référence.

3. C'est le titre que le poète R. Char (1966) a donné à l'un de ses recueils, expression qu'il éclaire ainsi : « *Retour amont* ne signifie pas retour aux sources. Il s'en faut. Mais saillie, revif, retour aux aliments non différés de la source, et à son œil, amont, c'est-à-dire au pire lieu déshérité qui soit. »
  4. Définition de J.-M. Piemme (Corvin, 1998, p. 1614).
  5. Ce processus de création s'accorde précisément avec le sens premier du mot grec *poiësis* comme production de quelque chose extérieur à l'agent.
  6. La tragédie est l'« *imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration* » (Aristote, *Poétique*, chapitre 6).
  7. Chez J.-L. Lagarce, le personnage principal, désigné par le pronom *Lui* dans les premiers brouillons de la pièce, retrouve à une étape ultérieure du processus de réécriture une identité par le jeu d'un glissement phonétique : *Louis*.
  8. Pour en rendre compte, S. Le Pors (2011, p. 43) introduit l'expression d'« espaces phonés », comme « carrefour de voix entremêlées », carrefour parce que dépourvu de point de focalisation, qui se construit à partir d'une situation d'énonciation et d'un jeu avec la matière du langage.
  9. Pour une étude approfondie de cette syntaxe-sémantique plurielle, voir M. Favriaud & F. Mignon (2012). Pour une approche génétique, voir P. Lécroart (2017).
- 

## RÉSUMÉS

Les écritures théâtrales contemporaines, en déplaçant leurs finalités esthétiques du projet dramatique au projet poétique, s'efforcent de mettre au jour la « théâtralité qui couve dans le langage » (H. Meschonnic), en profitant de la nature ambivalente de cet art écrit pour être dit et vu. Dans trois pièces exemplaires, nous analysons les différents chemins empruntés par la poésie pour éclairer le processus de la parole en émergence. Ce faisant, nous explorons tout particulièrement la composante dialogique, le travail de l'oralité et les divers moyens de spatialisation textuelle. En donnant du jeu à la langue, le théâtre contemporain renouvelle le regard porté sur la langue.

Contemporary theatrical writing, by shifting its aesthetic aims from the dramatic project to the poetic project, strives to bring to light the “theatricality that brews in language” (H. Meschonnic) by taking advantage of the hybrid nature of this art written to be said and seen. In the three exemplary plays, we analyze the different paths taken by poetry to illuminate the process of the emerging speech. In doing so, we particularly explore the dialogical component, the work of orality and the various means of textual spatialization. Thus, by broadening the uses of language, contemporary theater may renew our perspective of the language.

## INDEX

**Mots-clés** : théâtre, poésie, dialogisme, oralité, espace textuel

**Keywords** : theater, poetry, dialogism, orality, spatial text layout

AUTEUR

**FRANÇOISE MIGNON**

Université Perpignan – Via Domitia, CRESEM, EA 7397, F-66000, France