Théâtre, énonciation, cognition

Theatre, speakers, cognition

Blanche-Noëlle Grunig

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2976>

DOI : 10.4000/praxematique.2976

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 15-29

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Blanche-Noëlle Grunig, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2976> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2976>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

Théâtre, énonciation, cognition

Theatre, speakers, cognition

Blanche-Noëlle Grunig

- 1 Je souhaite ici repérer quelques décalages entre l'usage ordinaire du langage verbal et l'usage qui en est fait dans le cadre du théâtre. Plus précisément : je me demanderai si les théories linguistiques qui se sont développées à la faveur de l'observation du langage dans sa pratique la plus commune (ou qui n'ont en tout cas avoué aucun autre fondement empirique) sont bien de nature à formaliser le langage tel qu'il s'exerce et se situe dans la pratique théâtrale.

1. Linguistique énonciative et théâtre

- 2 Considérons tout d'abord la linguistique énonciative. Il est clair qu'elle est à même de livrer des paramètres pertinents pour la modélisation du redoutable complexe énonciatif associé à l'activité théâtrale.
- 3 Cette complexité est parfois négligée par ceux qui – des mots et de la scène – ne retiennent que les mots. Ils ne se préoccupent que du texte théâtral au détriment des autres composantes constitutives de ce qui se déploie sur scène, étroitement solidaire pourtant du verbal. Pareilles préférences se trahissent par l'évocation de "l'auteur" ou de "l'écrivain" sans presque mention du rôle du metteur en scène. De même, on s'intéresse alors aux "personnages" et à peine aux comédiens. On fait fi évidemment des didascalies, quand il en existe, puisqu'elles prétendent associer au texte des contraintes sur sa représentation scénique. De l'univers bipolarisé articulant mots et scène il ne demeure, impérissable objet d'étude, que la lettre, permanente sous une signature historique.
- 4 Cette simplification est toutefois loin d'être le fait de tous ceux qui se penchent sur le théâtre et l'on dispose déjà de plus d'une réflexion rendant justice au fait que le théâtre vit par la double profération du verbal en des situations et temps distincts. L'une est assumée par l'auteur, l'autre par les comédiens que gère le metteur en scène. Et ce dédoublement de schémas énonciatifs ne s'arrête pas là : coexistent en outre une

certaine connexion entre comédien(s) et public et une autre, autrement établie, entre personnages. Ces connexions, évidemment, se croisent ou se superposent et définissent des positionnements énonciatifs multiples pour une même personne physique. On peut, pour mettre en évidence cette polyvalence, utiliser par exemple certains des schémas établis par A. Ubersfeld (1991 : 308-311) et y remarquer la position variable d'une personne spectateur.

- 5 Ce serait tout d'abord le schéma

Je-comédien.....Tu-spectateur
Ils-comédiens et spectateurs

- 6 où « l'adresse du comédien dans sa pratique de comédien va au spectateur avec, comme témoins, les autres comédiens et les autres spectateurs ».

- 7 Cette relation, selon A. Ubersfeld, serait réciproque, même si la voix du spectateur reste implicite, et l'on aurait donc en outre :

Je-spectateur.....Tu-comédien
Ils-autres spectateurs

- 8 Mais l'on a évidemment aussi, autre positionnement pour le spectateur,

Je-personnage..... Tu-autre personnage
Il-spectateur

- 9 Le spectateur est devenu témoin. Plus complexe encore, on a le nouveau schéma

Je-spectateur-personnage.....Tu-personnage
Il-autre personnage

- 10 Là, le spectateur s'est identifié à un personnage. Considérons maintenant par ailleurs :

Je-spectateur..... Tu-autre spectateur
Il-comédien-personnage

- 11 Dans ce cas, la relation s'établit entre spectateurs (cf. dans Grunig B. N., Grunig R., 1985 : 223, la "co-interprétation"). Il se réalise, selon A. Ubersfeld, une objectivisation de ce qui se déroule sur scène.

- 12 On voit que, bien que réputée non linguiste, A. Ubersfeld n'en a pas moins saisi la subtilité des positions énonciatives. Venant, quant à elle, de l'analyse interactionnelle, C. Kerbrat (1984 : 48-49) réinterprète une observation de Larthomas (1972) en situant le spectateur comme *destinataire indirect* ou *récepteur additionnel* : le public, selon elle, ne serait pas destinataire direct, partenaire dans l'interaction initiée par l'émetteur. Il serait destinataire indirect pour l'auteur et l'acteur, « qui sans s'adresser directement à lui tiennent compte de l'image qu'ils s'en construisent pour encoder et produire le message ». Le public, serait, par ailleurs, pour le personnage, récepteur additionnel, intrus, « qui surprend des conversations dans lesquelles il n'a aucune place ». Bien évidemment, il ne s'agirait pas à proprement parler de langage surpris mais bien plutôt de « langage comme surpris ».

- 13 Plus généralement, le théâtre serait, selon C. Kerbrat (1984), globalement caractérisable par un déphasage : il y a apparemment adresse de personnage à personnage et pourtant le discours est destiné au public.

- 14 L'analyse est intéressante en ce qu'elle démonte bien l'imbrication non triviale de deux perspectives énonciatives. Pourtant, parfois, un pas supplémentaire est franchi par le linguiste (non pas par C. Kerbrat, elle-même, mais par Petitjean (1984) se référant à elle) qui va, me semble-t-il, subordonner indûment l'une des deux perspectives à

l'autre, en considérant comme instance majeure, d'où tout se dérive, le schéma énonciatif où s'inscrivent les personnages.

- 15 En bref : serait centrale, serait point origine, la conversation entre personnages. Leur interaction. Le théâtre serait en quelque sorte un cas particulier de conversation, aux contours particulièrement accusés. C'est là à mon sens ce qui sous-tend le propos de Petitjean (1984 : 79) : « Telle est bien la particularité du discours théâtral : utiliser des mécanismes de la conversation ordinaire mais en intensifiant les effets (par delà l'énonciation des personnages) de séduction et de conviction du spectateur ». Il y aurait *d'abord la conversation* ; puis quelque chose en plus. Cela fait bien écho d'ailleurs à l'idée que le théâtre est du langage surpris, ou comme surpris.
- 16 Je me permettrai pour ma part de renverser la hiérarchie et d'élire – arbitrairement sans doute – un autre axiome : il y a *d'abord le spectacle*, en tant que relation entre comédien et public, et il y a dérivation, *comme cas particulier*, du cas où cette relation tire sa substance d'une simulation d'échange verbal (d'une conversation) préprogrammée à cette fin par un auteur qu'a complété un metteur en scène.
- 17 D'autres cas particuliers à dériver seraient ceux où la relation spectaculaire tire sa substance d'un ballet, ou d'un chœur, ou d'une pantomime, ou d'une récitation, ou d'acrobates, ou de clowneries, etc, sans donc que le verbal intervienne nécessairement, ou intervienne sous la forme d'un dialogue.
- 18 Il m'apparaît plus conforme à l'extraordinaire imbrication constitutive du théâtre de le considérer fondamentalement comme un spectacle qui met en œuvre différentes ressources offertes – *dont l'échange verbal* – que de considérer qu'avant tout est posée une interaction peu ou prou semblable à la conversation ordinaire, sur laquelle vient se pencher un public qui la surprend. Seul le choix théorique partant de la relation spectaculaire permet en particulier de situer sans difficulté les cas, fréquents, où plusieurs ressources coexistent et s'enchevêtrent. Où, par exemple, les gestes, les postures, les déplacements, les positionnements, les masques, les volumes, les plans, vont disputer au verbal la préséance. Il va sans dire que ce choix assigne en outre aux didascalies une situation théorique simple : elles sont le moyen prévu par l'auteur pour que le verbal puisse venir se placer convenablement comme substance de la relation spectaculaire.
- 19 Pour conclure : la linguistique énonciative est évidemment un ensemble théorique où l'on peut puiser pour formaliser partiellement l'activité théâtrale. Je souhaite toutefois pour ma part – même s'il y a là des mots qui s'échangent – ne pas *fonder la définition* de l'activité théâtrale sur un schéma conversationnel.

2. Théories de l'intention et théâtre

- 20 Si la linguistique énonciative peut trouver dans le théâtre un objet privilégié – complexe et riche encore de découvertes à faire – il est loin d'en être de même pour une linguistique à fondement intentionnel. Or on sait que les théories intentionnelles du sens, tel *Meaning* de Grice (1957/1971) et ce qui en demeure dans la théorie searlienne des Actes de langage, se sont largement répandues dans la réflexion sémantique internationale, y compris dans celle qui se préoccupe d'échanges verbaux, et donc pourraient vouloir s'appliquer au théâtre.

- 21 Il me semble pourtant qu'il y a une incompatibilité radicale, essentielle, entre la systématisation de l'intentionnalité et la théorisation des aspects langagiers du théâtre, si l'on accepte bien de regarder en face la totalité, non édulcorée, de ce qu'est le "meaning" défini dans la perspective intentionnelle. On lit en effet dans Grice (1957/1971 : 57) : « *A meant something by x "is roughly equivalent to" A uttered x with the intention of inducing in some audience a belief by means of the recognition of this intention* ». Il est ensuite, à la page suivante, précisé que *x meant something* est grosso modo équivalent à *Somebody meant something by x*. C'est dire que, pour avoir du sens, x doit avoir été proféré par quelqu'un avec l'intention de faire croire quelque chose, et ceci, en outre, pas de n'importe quelle façon : de le faire croire sur le fondement de la reconnaissance de l'intention qu'a l'émetteur en parlant. J'ai des intentions. Tu les reconnais et tu agis en les observant. Ainsi par exemple, jeter de l'argent par la fenêtre pour qu'un avare se précipite par cette fenêtre n'a pas de sens : l'avare n'a pas reconnu mes intentions et je ne pensais d'ailleurs pas qu'il le ferait. Dans son traité sur les Actes de langage (1969/1972) Searle ne dit pas fondamentalement autre chose¹, à ceci près qu'il met particulièrement en évidence le principe selon lequel la reconnaissance de l'intention de l'émetteur doit se faire sur le fondement de son dire et de sa signification conventionnelle.
- 22 J'ai rappelé en note ces formulations si fameuses qu'on ne prend plus en général le temps de les relire. Pourtant il faut bien en mesurer les exigences extrêmes, qui ne sont pas satisfaites au théâtre.
- 23 Où en effet pourrait-on au théâtre rencontrer pareille transparence et pareille façon d'exhiber des intentions reconnaissables sur le fondement des mots émis ? Le comédien, s'il a des intentions, n'a certainement pas celles que les paroles préprogrammées par l'auteur donnent à entendre. L'auteur quant à lui n'est point en général dépourvu de visées et ambitions, mais il ne les donne, sauf rare exception, à connaître directement par aucun énoncé particulier émis². Non plus, mutatis mutandis, que le metteur en scène. En ce qui concerne comédien, auteur et metteur en scène, et pour les paroles qui sont proférées sur scène, les actes de langage searliens me semblent donc bien être tout simplement étrangers à l'univers théâtral. Ils n'y ont aucune pertinence.
- 24 Remarquons d'ailleurs que quelques lignes de Searle n'autorisent guère l'idée d'exploiter ses propositions ailleurs que dans des situations banales et conditions "normales", qui apparaissent être les seules où les définitions peuvent pleinement se déployer. En effet, une certaine condition de normalité (1972 : 98) « exclut à la fois les obstacles à la communication comme la surdité et les formes parasites <sic> de communication comme faire des plaisanteries ou jouer un rôle au théâtre³ », de même sont exclus « enseigner une langue, réciter un poème, s'exercer à prononcer » et le « métaphorique, ironique etc ».
- 25 Le théâtre ne serait décidément pas assez sérieux, au sens searlien, pour qu'on puisse y agir en langage, en tout cas si l'on est comédien ou auteur. Mais restent peut-être pour agir, fictivement évidemment, les personnages. Potentiellement, grâce aux mots de la langue (et ce qu'ils manifestent usuellement), les textes en forme de dialogue peuvent être interprétés comme des indices d'actes de langage intentionnels existant dans un monde fictionnel W, différent du terre à terre *hic et nunc*, Wo.
- 26 Dans Wo aucune intention de personnage n'existe, évidemment. Toutes les intentions sont à construire interprétativement : par interprétation des mots du texte, c'est dit ci-

dessus, en s'aidant de ce que l'on croit pouvoir prêter à l'auteur comme intentions qu'il entendrait lui-même prêter à ses personnages.

- 27 Mais qui est fondé à scruter ainsi le tréfonds de l'auteur et à interpréter son texte dans une perspective intentionnelle ? Le metteur en scène, bien entendu. Le comédien aussi (qui peut parfois vouloir s'émanciper : n'oublions pas qu'il est en dernière instance seul exécuteur des intonations par lesquelles tant est fait et défait). Au bout de la chaîne, enfin, le spectateur qui a de surcroît « ses idées sur la question ». Ainsi il ne manque sans doute pas, ému par Iphigénie, de construire des abîmes intentionnels en Agamemnon pour un acte de langage terrible : « Vous y serez ma fille ».
- 28 Reconstruire en Searlien ingénu des mares intentionnelles noires ou roses, c'est bien ce que l'école, très souvent, enseigne. Est-ce ce qu'elle a fait de mieux en faveur du théâtre ? J'en doute.

3. Théâtre et cognition. Pistes de recherches

- 29 C'est sans doute la linguistique cognitive, telle qu'elle tente de se définir à la jonction des recherches entre linguistique et psychologie, qui peut actuellement porter sur le théâtre le regard le plus original, non sans s'enrichir elle-même d'observations faites sur un matériau exceptionnel. Ceci est vrai, que l'on observe le comédien ou le spectateur.
- 30 Considérons tout d'abord la production de parole à laquelle se livre le comédien et qui est d'une totale singularité par rapport à ce qu'il advient dans l'usage du langage ailleurs que sur scène.
- 31 J'ai eu plus d'une occasion d'indiquer (cf. par exemple Grunig, 1994a) que l'étude de la parole au bord des lèvres, le "préverbal", me suggérait des interrogations d'une complexité redoutable. On peut, sans doute, néanmoins établir que l'instant avant émission se présente comme un projet préverbal hétérogène, mêlant désirs indistincts et distincts, bribes d'images mentales, rythmes d'une préscansion locale et, surtout, des représentations exactes de quelques signifiants épars, émergeant (cf. Grunig, 1991) de l'ensemble des autres représentations, sans pour autant – et j'y insiste fortement, constituer une phrase déjà faite, une chaîne signifiante préparée, préconstruite, qu'il ne resterait plus qu'à dévider.
- 32 Or avec l'émission de paroles par le comédien, on a bien un cas se différenciant fondamentalement de cette genèse ordinaire : pour le comédien tout est déjà là, tout est prêt, par les bons soins de l'auteur, qui met à disposition le signifiant totalement programmé, et par ceux du metteur en scène (s'aidant ou non de quelque didascalie) qui réduit éventuellement encore la marge de liberté. Le comédien (après avoir appris son rôle) n'a plus qu'à dire le déjà-là.
- 33 Cette profération pourtant n'est évidemment pas une action vide et nulle : c'est au moins un arrachement au corps, qui constitue une mobilisation de forces d'un type unique, devant faire venir à point nommé la charge signifiante ainsi que le contrôle du geste, de la posture et du positionnement sur scène. Ce peut être aussi, à des degrés et titres divers, un ré-investissement sémantique et une re-crédation d'énonciation, au-delà de la simple profération. (J'ai déjà évoqué ci-dessus le pouvoir de l'intonation).
- 34 Pour le linguiste, avec le concours du psychologue, certains processus mémoriels se déroulant chez le comédien sont par ailleurs relativement faciles à observer :

- 35 Ainsi par exemple les modalités de mémorisation de rôles souvent immensément longs : quels sont les modes d'apprentissage, les accompagnements et situations qui favorisent cette mémorisation ? Plus intrigant toutefois : que se passe-t-il du point de vue de l'inscription mémorielle du verbal, quand on passe d'une représentation théâtrale à la suivante ? Le comédien se ré-entend-il ? (cf. Grunig B-N., Grunig R., 1985 : 215, la "réitération"). Dans quelle mesure est-il prisonnier, lors d'une ré-exécution, d'une exécution préalable ? C'est encore se demander quelle maîtrise il peut ou non reprendre, pour tout ou partie, de sa profération antérieure.
- 36 Loin de moi l'idée que dans ce que nous disons "normalement" il n'y a jamais rien de préconstruit (les locutions figées en sont un exemple clair, cf. Grunig, 1990 :115-146 et Grunig, 1994b). Mais le cas ici est remarquable : tout est préconstruit et mémoriellement inscrit et il faut pourtant donner à voir et entendre – simuler – que l'on énonce. En aucune façon il ne faut citer le préconstruit ni (sauf sous-genre théâtral particulier) le réciter.
- 37 Le comédien lors de son apprentissage et de sa production, pose, on vient de le voir, un nombre important de questions à la linguistique cognitive. Mais plus encore peut-être le spectateur.
- 38 Je me pose en particulier le problème suivant : comment se forment, au fur et à mesure du déroulement théâtral, les représentations mentales du spectateur, compte-tenu de ce qu'il est amené à traiter simultanément de l'entendu verbal et du perçu visuel ?
- 39 L'étude de l'imagerie mentale se renouvelle actuellement activement⁴ en France, non sans liens étroits avec la psychologie internationale (cf. Denis, 1989). On a pu procéder à des observations fort intéressantes pour le linguiste, indépendamment de toute problématique d'ordre théâtral : elles révèlent que la *représentation sémantique d'ordre propositionnel* construite lors de la compréhension des énoncés verbaux d'un récit s'accompagne d'une activité *d'imagerie* constituant d'autres types de représentations, telles des "figures structurellement semblables aux événements perceptifs" de la vision (Denis, 1989 : 106). Ceci en tout cas chez la plupart des individus, lorsque le récit verbal décrit du "concret", ainsi par exemple pour *Le Génie de la Bastille tient le bras droit levé* plutôt que pour *L'expérimentation favorise les progrès de la théorie* (Denis 1989 : 108).
- 40 Des débats de la plus grande portée peuvent, à partir de là, s'engager sur les rôles respectifs des deux représentations – propositionnelle et visuelle – et en particulier sur le caractère optionnel ou non de la seconde.
- 41 Pour mon propos je retiens toutefois ici simplement que le verbal *peut* être accompagné de visuel lors de la compréhension et mémorisation de récits écrits (ce n'est pas une obligation, je le souligne). Et je suggère d'examiner une propriété tout à fait remarquable du théâtre :
1. L'imagerie impulsée par le verbal des paroles émises au théâtre serait présente comme lors de la fiction écrite considérée ci-dessus, et même plus présente encore si l'on se fie à une expérience faite selon laquelle la visualisation (des relations spatiales) se fait mieux lorsque le verbal est entendu que lorsqu'il est lu.
 2. Cette imagerie à fondement verbal serait accompagnée par la perception directement visuelle à laquelle donnent lieu la scène, ses décors et le positionnement dans l'espace des comédiens.
- 42 Et, une fois dit ceci, on doit s'interroger : comment ces *deux représentations de l'ordre du visuel, l'indirecte et la directe*, peuvent-elles négocier une compatibilité ? Ne se gênent-

elles pas l'une l'autre ? Ou au contraire se soutiennent-elles ? J'aperçois comme particulièrement important dans cette affaire un problème de *vitesse*, ou *rythme*, de *formation des représentations mentales* : à l'écoute (comme à la lecture) du verbal nous formons des images qui se succèdent et relayent selon un certain rythme qui peut certainement être extrêmement rapide. Mais alors, qu'en est-il de la permanence du décor ? Sa variation est matériellement considérablement plus lente. Il deviendrait ainsi facteur de pesanteur ou, si l'on préfère, d'ancrage dans du visuellement plus stable. Bien évidemment, une partie de ce décor est mobile : les éclairages en particulier et ce qu'entraîne comme variation de perspective le déplacement du regard poursuivant les personnages. Il reste que *deux dynamiques* différentes coexistent et que leur "résultante" mentale reste à calculer.

- 43 Nul doute que le cinéma pose des problèmes à bien des égards comparables mais, dans le cas du théâtre, il y a une concentration visuelle si intense sur l'étroit espace scénique que la question se pose, me semble-t-il, avec particulièrement de relief.
- 44 Considérons maintenant en dernier lieu ce que la linguistique cognitive peut tenter de dire des difficultés d'un auteur. Les Sciences cognitives ont fait avancer la connaissance des processus de production langagière en temps réel mais cette connaissance reste encore bien lacunaire et, de surcroît, fort peu répandue en dehors du cercle étroit des spécialistes. Quels que soient par exemple les progrès faits dans l'étude de la mémoire humaine, n'importe quel citoyen, même "cultivé", n'y a pas accès. Et, pas plus qu'un autre, un auteur qui s'avise d'écrire une pièce de théâtre en mettant en place deux personnages échangeant des propos. La naïveté scientifique de cet auteur sera spontanément compensée par une certaine idée qu'il se fait de "ce qui se passe quand deux personnes parlent", idée construite à partir de son écoute et, à l'occasion, de son introspection. Même remarque pour les comédiens. Rien d'étonnant dans ces conditions à ce que les dialogues de théâtre ne ressemblent guère à de l'échange verbal "naturel". On ne peut d'ailleurs, à dire vrai, en règle générale que se réjouir de pareille distance. On regrettera seulement que certains moments, parce que le savoir de l'auteur est là plus particulièrement rudimentaire, sonnent incontestablement "faux", en décalage patent avec le reste des paroles : hésitations, "trous de mémoire", confusions, anticipations, résurgences brusques, bévues, lapsus etc, sont tous le plus souvent fort mal "simulés". C'est en effet très confusément que l'auteur a pu prévoir la forme verbale à donner à tout cela ; c'est avec peine qu'il a pu écrire ses instructions, le langage articulé se dérochant ; et c'est avec des a priori incontrôlables que le comédien s'en empare.
- 45 Ajoutons que l'auteur devrait tour à tour, s'il cherchait en lui-même un modèle à copier (ce qu'on peut se permettre de lui déconseiller...), se mettre en situation d'être l'un – puis l'autre – des deux "interactants" A et B. Il devrait par exemple, si quelque chose comme une attente dialogique de A à l'égard de B était à mettre en scène, "se mettre dans la tête" du A qui s'interroge sur la façon dont B va bien pouvoir interpréter ce qu'il prévoit de lui dire, ceci alors qu'il (l'auteur) "sait déjà" ce qu'il prête à B comme potentiel de réaction. Auteur girouette ? On a peine à croire que cela "se passe" ainsi, en l'auteur, lors de la création du dialogue.
- 46 Et si cela n'est pas ainsi, comment est-ce donc ? Ce mode particulier d'écriture bipolarisée ne peut (pas plus qu'un autre d'ailleurs) être justement appréhendé par l'introspection. Par ailleurs, on est loin de posséder des éléments objectifs éclairants. Peut-être pourrait-on exploiter les manuscrits – les brouillons – de pièces de théâtre ?

On appliquerait à cet objet particulier la méthode que préconise la critique génétique (sur cette méthode, cf. A. Grésillon, 1994). Question ouverte. Vaste.

4. Mondes, espaces et théâtre. Dynamique de strates

- 47 Relèverait d'une sémantique linguistique et logique tout à la fois (de l'ordre des Mondes Possibles ou des Univers, cf. Jacquenod 1988, Grunig 1982, Martin 1983) l'incroyable construction à couches multiples, "stratifiée" pourrait-on dire, que constitue une représentation théâtrale. Cela n'a pas échappé à A. Ubersfeld et je renvoie à son *Ecole du spectateur* (1991 : chapitre 6). Je peux toutefois ici suggérer rapidement comment je vois, après l'avoir lue, une stratification, en particulier celle constituée par les différentes couches – les différents Mondes – auquel le metteur en scène participe.
- 48 Le metteur en scène est dans son Monde actuel M1, non fictionnel même s'il s'en fait une certaine représentation conditionnant toutes ses interprétations.
- 49 Il dispose du texte de l'auteur qu'il interprète comme un M2, fictionnel, non sans prendre appui, s'il y a lieu, sur les didascalies qui l'accompagnent et sur l'idée qu'il peut éventuellement se faire du monde M3 qui était actuel pour cet auteur. (Il n'est pas exclu, cas particulier, que auteur et metteur en scène soient contemporains et même travaillent ensemble).
- 50 Jusqu'ici – didascalies mises à part – rien ne différencie cette complexité de celle à laquelle donne lieu la lecture d'une fiction romanesque.
- 51 Mais l'imbrication s'intensifie si l'on prend en outre en compte le projet théâtral – disons Mzn – que *progressivement* (Mz1, Mz2, ..., Mzn) le metteur en scène met en place à partir de M1, M2 et M3 déjà cités et, en outre, des M4, M5, M6 et M7 suivants :
- 52 Hautement spécifique du théâtre, M4 est la connaissance qu'a le metteur en scène des interprétations et mises en scène effectuées antérieurement.
- 53 M5 est le potentiel d'acteurs que le metteur en scène a en tête pour venir assumer les "personnages" et la connaissance qu'il a des traces que gardent les acteurs, en eux-mêmes et pour le public, de leurs rôles antérieurs.
- 54 M6 est l'ensemble des contraintes effectives que le metteur en scène connaît pour la projection sur un lieu scénique. M6 est confronté à M7, l'espace dont il a imaginé lors de sa lecture les dimensions et l'occupation.
- 55 Tous ces mondes *se déplacent les uns sur les autres* – on penserait aux plaques qui dérivent – jusqu'à s'immobiliser quelques heures dans un équilibre provisoire qu'est le projet théâtral Mzn, réalisé par la première représentation. D'autres représentations entraîneront des variations. Et, bien entendu, d'autres metteurs en scène, ultérieurement, peuvent remettre tout en jeu et en cause, le texte seul restant et des traces des représentations antérieures.
- 56 La linguistique et la logique, même soutenues par les Sciences cognitives, n'ont évidemment pas les moyens de traiter autrement qu'allusivement ces couches multiples non indépendantes prises dans une dynamique complexe. Mais il n'est sans doute pas inutile de rappeler que pareille construction existe, parfaitement gérée par les *capacités mentales humaines*, et d'ailleurs *créées* par elles. J'avais évoqué ci-dessus comme non triviaux les rapports, du côté de la *réception*, entre imagerie mentale, sémantique verbale et perception directe. Ici, du côté de la *production*, un processus

encore plus complexe s'offre à nous, par multiplication des registres en interaction présidant à l'élaboration d'une représentation mentale (chez le metteur en scène) qui gère une représentation sur la scène.

- 57 Plus modeste, plus directement accessible aux paramètres que nous livrent la logique, naturelle ou non, la linguistique et les Sciences cognitives, il y aurait l'étude de l'espace tel que, de façon hautement spécifique, le théâtre le construit.
- 58 On peut sur ce point suivre avec intérêt les développements de Issacharoff (1985 : 70-78 et suivantes) qui distingue entre d'une part le lieu théâtral (l'architecture, l'édifice) et le lieu scénique (décors, accessoires, costumes), tous deux, dit-il, relativement fixes et comme "photographiables", et d'autre part l'espace dramaturgique, animé par une dynamique qu'a conçue le dramaturge. Cet espace dramaturgique est lui-même de deux sortes : mimétique (montré, représenté sur scène) et diégétique (fondé par la référence du discours des personnages et existant verbalement). Cas particulier de présence maximale, selon Issacharoff : celui où un référent du dialogue est en même temps visible sur scène.
- 59 Si l'on mesure à quel point pareil espace est, j'emploie à nouveau le terme, *stratifié*, si l'on n'oublie pas en outre que même le simple lieu scénique peut se démultiplier (par l'effet de rideaux, dénivelés, balustrades, renforcements, miradors, faisceaux lumineux, etc), si l'on ajoute que (le plus souvent) une "barrière" sépare la scène et la salle, si l'on note que depuis d'éventuelles fenêtres sur scène on est censé pouvoir contempler un extérieur qui n'est évidemment pas la salle (et qui n'est même peut-être pas directement référé par le discours verbal), alors on peut se dire que le repérage spatial (par exemple pour le spectateur) dépasse en raffinement tout ce que Vandeloise (1986) et l'Intelligence artificielle ont bien pu suggérer.
- 60 Je voudrais remarquer ici que les gestes, mimiques et déplacements divers des comédiens contribuent bien évidemment à la complexité de la spatialisation. Mais je souhaiterais ajouter qu'à mon sens le geste au théâtre n'est pas (puis-je oser dire : ne doit pas être) ce qu'est l'accompagnement usuel du verbal. Il n'est pas cette redondance auprès du langage ordinaire, où même cet autre langage coordonné, que l'on finit par considérer comme naturels bien qu'ils soient figés dans la convention. Dire *Il est fou* et se frapper le front, *Mes chers amis* et ouvrir les bras, *Que vois-je ici* et froncer le sourcil, cela existe assurément au quotidien et mérite d'être décrit par le linguiste presque autant qu'une intonation. Mais c'est un bien pauvre geste pour le théâtre. Sans autonomie, sans décalage.
- 61 Le corps doit exister dans le théâtre autrement qu'à l'ordinaire et tirer les mots puissamment du côté de la scène.

BIBLIOGRAPHIE

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 1994, *Plan d'action du département des Sciences Humaines et Sociales 1994-1996*.

- DENIS M., 1989, *Image et Cognition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GRÉSILLON A., 1994, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GRICE H. P., 1971, « Meaning » in Steinberg D., Jakobovits L. (eds) *Semantics*, Cambridge, University Press, 53-59. (Original : 1957 in *Philosophical Review*)
- GRUNIG B. N., 1990, *Les Mots de la Publicité*, Paris, Presses du CNRS.
- GRUNIG B. N., 1991, « Vers une théorie de l'émergence » in Vergnaud (ed) *Les Sciences Cognitives en Débat*, Éditions du CNRS, 199205.
- GRUNIG B. N., 1994a, « Pour une conception dynamique du Sujet » in *Sujethood and Subjectivity*, Paris, Ophrys, 125-137.
- GRUNIG B. N., 1994b, « La locution comme défi aux théories linguistiques. Une solution d'ordre mémoriel ? », Communication au colloque *La locution* ENS St-Cloud 24-26 nov. 1994 (à paraître).
- GRUNIG B. N., GRUNIG R. 1985, *La Fuite du Sens*, Paris, Hatier.
- GRUNIG R. 1982, « La sémantique des mondes possibles et ses limites », in *DRLAV* n° 26, 63-89.
- ISSACHAROFF, M. 1985, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti.
- JACQUENOD, C. 1988, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Bern, Peter Lang.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. 1984, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral » in *Pratiques*, 41, 46-61.
- LARTHOMAS P. 1972, *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU D. 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- MARTIN R. 1983, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PETITJEAN A. 1984, « La conversation au théâtre » in *Pratiques*, 41, 6288.
- SEARLE J. R. 1972, *Les actes de langage*, Paris, Hermann (original : 1969, Cambridge University Press).
- UBERSFELD A. 1991, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales.
- VANDELOISE CL. 1986, *L'espace en Français*, Paris, Le Seuil.

NOTES

1. Ainsi par exemple lorsqu'il parle de l'acte de promesse (1972:102): (6) Le locuteur a l'intention d'effectuer C ; (7) L'intention du locuteur est que l'énoncé de T le mette dans l'obligation d'effectuer C ; (8) Le locuteur à l'intention I d'amener l'auditeur à la connaissance K que l'énoncé de T doit revenir à mettre le locuteur dans l'obligation d'effectuer C ; Le locuteur a l'intention de produire K par la reconnaissance de I, et son intention est que I soit reconnue en vertu (ou au moyen) de la connaissance qu'a l'auditeur de la signification de T.
2. Il est sans doute juste de remarquer comme le fait Maingueneau (1990:142) que « la seule énonciation que l'on puisse valablement attribuer à l'auteur est l'interaction des actes de langage des personnages ». Encore faut-il pour cela admettre qu'une *interaction* est énonçable et, présumé supplémentaire dans la formulation de Maingueneau, qu'il existe bien des actes de langage des personnages.
3. La citation est faite ici d'après la traduction française.

4. Ceci peut-être parce que la multimodalité devient une préoccupation majeure de « l'ingénierie des langues », tant dans les pratiques effectives que dans les programmations institutionnelles (cf : CNRS 1994 :75-77).

RÉSUMÉS

L'article scrute différentes théories linguistiques existantes quant à leur capacité à rendre compte de propriétés spécifiques de l'usage du langage tel qu'il s'exerce sur la scène théâtrale et tel qu'il est interprété par le public. Il apparaît que certains paramètres cognitifs sont tout à fait pertinents et pourraient ouvrir la voie à des recherches particulièrement intéressantes.

The paper scrutinizes various existing linguistic theories from the point of view of their ability to account for the specific properties of language use as it is practised on theatre stages and also interpreted by the audience. It appears that some cognitive parameters are quite relevant and could open particularly interesting themes of research.

AUTEUR

BLANCHE-NOËLLE GRUNIG

Université de Paris 8/CNRS UPR 7