

**Objet d'étude : Le texte  
théâtral et sa  
représentation, du XVIIème  
siècle à nos jours.**

29

**Premier axe : codes génériques : les lois de la communication théâtrale :**

**1-la parole est action :** « toute réplique agit » (Anne Ubersfeld), l'action se construit par la parole, qui crée, intensifie, dénoue une tension dramatique ; les récits eux-mêmes ont une action, au moins en terme de pathos (récit de Thémis > horreur, récit du combat des Maures > admiration...)

2-le schéma actantiel repose sur **la double énonciation** : au théâtre, on a affaire à un « discours surpris ». C'est au spectateur de savoir interpréter, la voix de l'auteur ne se fait jamais entendre explicitement (sauf dans les didascalies) ; il ne faut donc **jamais parler de discours direct**, pour identifier le schéma énonciatif du théâtre. Ce détournement du circuit premier de communication porte le nom de « trope communicationnel » (C.Kerbrat-Orecchioni).

2-1 **le rôle du spectateur** est notamment important :

— quand il en sait plus que les protagonistes, ou que l'un d'eux (apartés) > plaisir de connivence

— en cas d'ironie : dans la comédie (dénonciation des ridicules), dans la tragédie (ironie tragique). 2-2-2 **Quelle est la réception du spectateur ?** > identifier le rôle du pathos, autrement dit de la preuve pathétique = persuader — en un sens très large — par le *movere* : provoquer la pitié, l'indignation, la colère, le rire, etc. > étude des procédés du comique, du pathétique, et plus globalement du **ton**.

3-**l'elocutio a ses lois**: comme l'écrit P.Larthomas, le texte théâtral est un compromis entre le dit et l'écrit :

— du côté du dit : marques d'oralité + éventuellement mimesis de la conversation > niveaux de langue, ou « accidents de la parole » comme les ratés, les hésitations, les interruptions...

— du côté de l'écrit : procédés de ce qu'on peut appeler la tentation de l'écrit — phrases complexes, goût de formules brillantes. recherche de poéticité.

**Deuxième axe : la construction de la scène**

**I-MOMENT** : exposition, nœud de l'action, péripétie nouvelle, dénouement

**II-TYPE DE PAROLE :**

— les participants à l'échange : monologue, dialogue, trilogue, polylogue

— la longueur des interventions: sont-elles de véritables tours de parole, informatifs, ou ont-elles une autre fonction (*Le pauvre homme !* dans *Tartuffe*) ? Opposition stichomythie / tirade > J.Scherer étudie ce qu'il appelle « la tyrannie de la tirade » ; généralement éloquente, elle constitue une pause dans l'action, mais détermine souvent une relance, qu'on l'identifie comme **récit**, **plaidoyer/réquisitoire** (genre judiciaire), **appel à l'action** (genre délibératif), **exposé d'une thèse** (Cinna et Maxime exposant leurs visions du pouvoir absolu).

**III-TYPE D'ÉCHANGE:**

1-informatif (scènes d'exposition)

2-conflictuel/agonistique

— "affrontement affectif" — conflits dans un cadre où s'expriment des sentiments : Camille et Perdican

— "affrontement agressif" > polémiques : Ruy Blas et les membres de la cour de l'empereur

3-choral (dialogues lyriques : confidences, aveux d'amour...).

**IV-CIRCULATION DE LA PAROLE > COHÉSION DE L'ÉCHANGE :**

1-**cohésion actantielle**: les personnages occupent-ils des places repérables (dominant-dominé, fort-faible, honnête-rusé, distance-familiarité...) ? L'échange modifie-t-il les places ? La hiérarchie peut être topique, familiale ou sociale : père-fils, mari-femme, maître-valet ; la « position haute » donnée au départ est souvent déconstruite, surtout dans la comédie.

2-**cohésion lexicale et isotopique**: création d'une ou plusieurs isotopies ; reprise de termes (polyptote, dérivation > isolexisme) ; enchaînement sur le mot (fréquent notamment dans le théâtre de Marivaux).

3-**cohésion structurelle, concaténation des répliques** :

• enchaînement syntaxique > actes de langage (question-réponse, couple prototypique > acceptation ou réfutation) ; anaphores ; jeux des personnes et des temps

• enchaînement pragmatique

**V-LE RÔLE DU PARAVERBAL** : didascalies, sémiotique des objets (ruban, fauteuil, dans *Le Mariage de Figaro*).

**Troisième axe : les relations entre protagonistes**

**I-FAÇONS DE COMMUNIQUER :**

— respect/non-respect des maximes conversationnelles : les pièces de Ionesco, par exemple, sont souvent fondées sur la violation des maximes conversationnelles

— politesse ou menace (cf « théorie des faces »). Le cadre de ces analyses a été fourni par les sociologues-pragmaticiens américains, qui se sont interrogés depuis le début des années cinquante sur les interactions verbales en jeu dans tout échange. Pour évoquer ces relations interpersonnelles, il y a les optimistes, qui considèrent qu'en général, chacun des intervenants fait en sorte que l'échange soit réussi, notamment en respectant les **maximes conversationnelles** (identifiées par le pragmaticien américain Paul Grice). Les pessimistes, pour leur part, envisagent l'échange comme une bataille permanente pour le pouvoir : seul "un compromis de travail" (Erving Goffmann), doit être trouvé pour que l'échange puisse continuer > **théorie des faces** (Erving Goffmann, puis Brown et Levinson qui en 1978, revisitent les travaux de Goffmann).

(3)

NB Rappel de la théorie des faces

I-Principes : tout être social possède deux faces, qui se révèlent lors d'échanges interpersonnels :

1-la face négative (Brown et Levinson), ou territoires du moi (Goffmann), qui dans l'échange doivent être préservés [=ce qui est mien et à quoi on ne doit pas porter atteinte] ; ainsi, du plus matériel au plus abstrait :

— mon corps

— tout ce qui fait partie de mon territoire (maison, amis, famille –“touche pas à mon pote”-, espace, temps de parole...)

— toutes les informations que je veux garder pour moi (secrets...)

2-la face positive, autrement dit le narcissisme, l'ego, ou même l'ethos, cette image de moi que je tente de construire et que je veux préserver.

Un échange peut conduire à garder ou à perdre la face ; pour que l'échange aboutisse, il faut que soit respectée la règle du “ménagez-vous les uns les autres”.

II-les *fta* (“face threatening acts”, actes qui menacent la face)

A-On peut s'automenacer :

1-menacer son territoire : sacrifice, offre, promesse, dévoilement d'un secret...

2-menacer son narcissisme : confession d'une faute, auto-critique (quand elle repose sur une antiphrase et a donc la valeur d'une auto-apologie, la figure porte le nom de *chleuasmelautocatégorème* : “Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable” *Tartuffe*) ; autrement dit tout ce par quoi on présente de soi une image dégradée, disqualifiée, ce qui implique jugement axiologique négatif et souvent connotation dysphorique.

B-On peut menacer l'autre :

1-son territoire : menaces non-verbales (contact corporel indu, agressions visuelles, sonores...), menaces verbales (actes de langage qui exercent sur l'autre une pression >modalités interrogatives, jussives > ordres, interdictions, conseils, questions indiscretes... À relier à certains aspects du genre délibératif)

2-son narcissisme : jugements axiologiques péjoratifs, critiques, accusations ; cf portée de l'ironie.

NB Certains actes de langage appartiennent à plusieurs catégories : la prière/requête, par exemple, est menace pour le territoire de l'autre, et peut parfois être menace pour son propre narcissisme.

III-les règles de politesse

On la définira ici comme ce qui mène à la préservation des faces ; dans un contexte de menace, elle a pour fonction de compenser, ou d'annuler la menace faite à l'autre

A-La politesse négative : elle consiste à éviter ou à minimiser la menace

1-stratégie d'évitement, ou d'abstention d'une menace qui va rester implicite

2-les adoucisseurs (“softeners”, “anti-FTA”) :

a-par substitution d'un mode d'expression adoucissant une formulation trop directe : “on ne fume pas ici” (ni le mode, ni la personne de l'ordre, menace contre le territoire de l'autre, ne sont utilisés > euphémisme, énullage, trope communicationnel)

b-par addition d'une formule réparatrice (échange réparateur) : les modalisateurs sont souvent sollicités ; la phrase “prête-moi ton stylo” (menace contre le territoire) peut être adoucie en “je voudrais te demander si tu peux me prêter ton stylo un instant”.

NB-Il existe aussi des durcisseurs (“hardeners”) : les injures et autres propos insultants ; voir leur emploi ds les discours polémiques

B-La politesse positive (“FFA”=face flattering act, ou flatterie) > accomplir un acte valorisant pour l'autre :

1-non-verbal : un cadeau (relation avec le territoire)

2-verbal : l'éloge (valorisation du narcissisme) ; l'amplification, quantitative ou qualitative, se retrouve souvent ici

## II-ÉCHANGE ET PERSUASION

—y a-t-il un genre rhétorique identifiable ?

•délibératif et action à venir ; c'est le genre fondamental, la structure dramatique étant fondée le plus souvent sur des décisions d'actions, avec parole conflictuelle à la clef. On citera le cas du monologue délibératif, qui précède la décision d'agir (les 3 monologues de Lorenzo à l'acte IV de *Lorenzacio*).

•judiciaire et situation de procès (réelle ou métaphorique) ; une relation triangulaire (accusateur-accusé-juge, qui peut être le public) fonde de nombreux schémas actantiels du théâtre classique, notamment cornélien — *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*... (selon les analyses de G.Forestier). Réquisitoires et plaidoyers (*pro domo* ou autre) offrent un mode de relation dialogique fréquent : dans *Les caprices de Marianne*, plaidoyer de Marianne pour le sort des femmes injustement traitées ...

•l'épidictique, à faible enjeu dramatique, est plus rare : scène des portraits dans *Le Misanthrope* ; on l'identifie parfois dans les scènes informatives d'exposition (voir la scène d'ouverture d'*On ne badine pas avec l'amour* : le Chœur fait le portrait de Blazius et de Dame Pluche, qui l'informent de la situation)

—types de preuves utilisées pour persuader

•persuader par le logos — la raison (*docere*) : preuve logique > raisonnements déductifs (dont fait partie l'usage des maximes), raisonnements inductifs (notamment l'exemple à valeur de preuve).

•persuader par l'ethos — l'image qu'on construit de soi (*placere*) : preuve éthique

•persuader par le pathos — la passion (*movere*) : preuve pathétique

III-FAÇONS DE PARLER (*elocutio*) :

—étude de la « parlure » (cf P.Larthomas) : proche des sociolectes, autrement dit des façons de parler où se repère une appartenance sociale > pittoresque de la mimesis, l'un des ressorts du comique verbal.

—étude plus générale de l'idiolecte (qui identifie un caractère, un type, une position actantielle...) : y a-t-il des procédés lexicaux, syntaxiques, rhétoriques, des actes de langage attribuables à un protagoniste ?

# 18 Différencier les genres dramatiques

De l'Antiquité à nos jours, le théâtre (ou art dramatique) a considérablement évolué dans ses formes, même si la notion de spectacle demeure.

## FORMES

## REGISTRES ET VISÉES

► La farce → *La Farce de Maître Pathelin* (v. 1464)

Origine : Antiquité, Moyen Âge • **XVII<sup>e</sup> siècle** : Molière, influencé par la *commedia dell'arte*

- Intrigue simple
- Personnages stéréotypés

- **Comique** → faire rire par des effets de décalage
- **Satirique** → se moquer des puissants

► La comédie → Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) ► p. 180

Origine : Antiquité • **XVII<sup>e</sup> siècle** : Corneille, Molière • **XVIII<sup>e</sup> siècle** : Marivaux, Beaumarchais

- 3 à 5 actes, en vers ou en prose
- Intrigue à rebondissements ; fin heureuse
- Personnages de bourgeois et de représentants du peuple

- **Comique** → faire rire pour plaire et instruire
- **Satirique** → critiquer la suprématie de l'argent, l'hypocrisie religieuse...

► La tragédie → Racine, *Andromaque* (1667) ► p. 159

Origine : Antiquité • **XVII<sup>e</sup> siècle** : Corneille, Racine

- 5 actes, en alexandrins
- **Règles strictes** : unité d'action, de lieu, de temps ; bienséance ; vraisemblance
- Intrigue complexe ; dénouement malheureux
- Personnages nobles ou héros de la mythologie

- **Tragique et pathétique** → susciter terreur et pitié
- **Épique** → susciter l'admiration
- **Lyrique** → émouvoir

► Le drame bourgeois → Diderot, *Le Fils naturel* (1757)

**XVIII<sup>e</sup> siècle** • Théorisé par Diderot et Beaumarchais

- 5 actes, en prose

- **Pathétique** → émouvoir et édifier moralement par la peinture de l'intimité familiale bourgeoise

► Le drame romantique → Hugo, *Ruy Blas* (1838) ► p. 196

**XIX<sup>e</sup> siècle** • Théorisé par Hugo (Préface de *Cromwell*)

- 5 actes, souvent en vers
- **Refus des règles classiques**, sauf unité d'action
- Mélange du grotesque et du sublime
- Intrigue évoquant la politique contemporaine via le passé

- **Comique** • **Lyrique** • **Tragique** • **Épique**  
→ émouvoir et étonner par le mélange des registres

► Le vaudeville → Feydeau, *Chat en poche* (1907) ► p. 214

**XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle**

- 1 à 5 actes, en prose • Intermèdes musicaux (chansons)
- Intrigue à rebondissements sur un rythme effréné
- Personnages de bourgeois

- **Comique** (burlesque)  
→ faire rire les bourgeois par la peinture de leur quotidien

► Le théâtre de l'absurde → Ionesco, *La Leçon* (1951) ► p. 201

**XX<sup>e</sup> siècle** • Défini, sans être théorisé, par Ionesco

- Ni actes ni scènes, plutôt des tableaux
- Nombreuses didascalies

- **Comique farcesque** → faire rire de l'absurdité du monde
- **Tragique sombre** → souligner la vanité humaine

► Le théâtre contemporain → Koltès, *Combat de nègre et de chiens* (1980) ► p. 172

**XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle**

- Souvent ni actes ni scènes, mais des tableaux
- **Expérimentations** : longs monologues, participation active du spectateur...

- **Lyrique** • **Pathétique** • **Tragique**  
→ souligner la violence du monde  
→ interroger le pouvoir et les idéologies

31

# La langue du XVII<sup>e</sup> siècle

## 1 Le Vocabulaire

Certains mots du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont plus employés, mais la plupart ont évolué : plus proche alors de l'étymologie latine, leur sens s'est affaibli en arrivant jusqu'à nous.

### a. La vie amoureuse

*amant(e)* : qui aime et est aimé(e) en retour  
*amour* : le mot est encore du genre féminin  
*amitié* ou *affection* : amour  
*appas* : attraits d'une femme  
*ardeur* : flamme amoureuse  
*baiser* : donner un baiser  
*charme* : enchantement (*carmen* en latin : « formule magique, incantation »)  
*charmer* : ensorceler  
*embrasser* : tenir dans ses bras  
*faire l'amour* : faire la cour  
*faveurs* : preuves d'amour  
*feu* ou *flamme* : passion amoureuse  
*hymen* : mariage  
*inclination* : penchant  
*languir* : dépérir  
*maîtresse* : femme aimée que l'on recherche en mariage

### b. La vie affective et psychique

*cœur* : courage, énergie morale ; siège des sentiments  
*courroux* ou *chagrins* : colère  
*cruel* : qui provoque des souffrances morales  
*déçu* : trompé  
*détester* : maudire  
*desseins* : projets  
*devoir* : obligation morale  
*ennui* : désespoir  
*étonner* : frappé de stupeur  
*étrange* : extraordinaire  
*foi* : fidélité à un engagement  
*fureur* : mouvement violent de l'âme, jusqu'à la folie  
*mouvement* : sentiment  
*ravi* : enlevé de force, arraché à soi-même  
*soin* : préoccupation, souci  
*souffrir* : supporter, accepter  
*soupirs* : gémissements de douleur (souvent accompagnés de *pleurs*)

*timide* : craintif et incertain  
*tourments* : souffrances  
*transports* : violentes émotions  
*triste* : affligé  
*troubler* : bouleverser profondément  
*vœux* : désirs

### c. La vie morale et sociale

*caresses* : politesses  
*civil* : courtois  
*commerce* : échange de relations  
*compliments* : signes de politesse  
*dispute* : discussion  
*entendre* : comprendre ; avoir l'intention de  
*fatal* : qui cause la mort  
*fier* : féroce, violent, fougueux  
*foi* : loyauté  
*fortune* : sort, destin  
*funeste* : qui apporte le malheur, la mort  
*galant* : vif, entreprenant, empressé à s'amuser  
*générosité* : noblesse naturelle de l'âme bien née  
*gloire* : sentiment de l'honneur  
*honnête* : honorable (*personne*) convenable (*chose*)  
*ouïr* : entendre, écouter  
*perfide* : déloyal, sans respect pour la parole donnée  
*profane* : sacrilège  
*profession* : aveu public  
*race* : la famille  
*sang* : la famille, la lignée (ceux qui partagent le même sang)  
*société* : union intime ; fréquentation assidue  
*soin* : attention  
*superbe* : orgueilleux  
*temple* : église  
*trépas* : la mort  
*vain* : vaniteux  
*vertu* : valeur, énergie morale, courage  
*zèle* : dévouement

# LE VOCABULAIRE DU THÉÂTRE : LE TEXTE THÉÂTRAL

- ▶ **Accidents de langage** : le texte théâtral reproduit parfois les imperfections du langage courant, parmi lesquelles on peut ranger, par exemple, le bégaiement, les bâillements, les tics, les fautes de prononciation, les fautes de grammaire.
- ▶ **Actes** : suite de scènes ayant une unité, et pouvant recevoir un titre. Chaque acte contient une partie de l'action. Dans le drame, le terme de « tableau » remplace celui d'« acte ».
- ▶ **Aparté** : paroles prononcées par un personnage et adressées directement au public, à l'insu de ses interlocuteurs. L'aparté permet souvent au spectateur de connaître les sentiments que le personnage doit cacher.
- ▶ **Cadence majeure** : dans une réplique ou un dialogue, succession de groupes syntaxiques de plus en plus longs, permettant de souligner le mouvement croissant d'une émotion, par exemple.
- ▶ **Confident** : personnage secondaire, dont la fonction consiste principalement à écouter le personnage principal, et à être témoin de ses états d'âme ; il peut le consoler ou lui donner des conseils.
- ▶ **Contrepoint** : succession de répliques qui ne se répondent pas, car l'un des personnages s'adresse au public par des apartés, par exemple.
- ▶ **Dénouement** : dernière partie d'une pièce de théâtre. Selon Aristote, le dénouement commence avec la dernière péripétie et s'achève avec la fin de la pièce. Dans les pièces classiques, le dénouement conduit à l'achèvement complet de l'action.
- ▶ **Deus ex machina** : expression latine signifiant « dieu sorti d'une machine ». Intervention providentielle d'un personnage extérieur à l'intrigue, qui détruit les obstacles et entraîne le dénouement.
- ▶ **Dialogue** : échange de paroles qui imite une conversation réelle, et qui comporte une dimension esthétique. Comme l'action, le dialogue repose sur une progression, nommée « enchaînement ».
- ▶ **Didascalie** : mot d'origine grecque, signifiant « instruction faite par l'auteur ». Les didascalies donnent au metteur en scène et aux comédiens des indications sur le lieu et l'époque de l'action, sur les noms des personnages et le moment de leur prise de parole, sur les gestes et sur les intonations. Les didascalies sont signalées par des parenthèses ou par de l'italique et ne sont pas prononcées par les personnages. On appelle ces indications « didascalies internes » lorsqu'elles apparaissent dans les paroles des personnages.
- ▶ **Double énonciation théâtrale** : au théâtre, la double énonciation correspond à une énonciation s'adressant à deux destinataires : le personnage s'adresse à un autre personnage et, dans le même temps, il s'adresse au public.
- ▶ **Dramaturge** : mot issu du grec *drama*, signifiant « l'action », et *ergon*, signifiant « l'œuvre » ; le dramaturge est l'auteur de la pièce de théâtre.
- ▶ **Enchaînement des répliques** : le dramaturge s'efforce de donner à son dialogue l'apparence d'une conversation courante, mais aussi une certaine perfection. Il crée cette impression par divers procédés d'enchaînement : une réplique peut être interrompue par une autre réplique ; une phrase commencée dans une réplique peut s'achever dans la réplique suivante ; les mots peuvent être répétés d'une réplique à l'autre. Les interrogations permettent des enchaînements efficaces.

## Les didascalies et leurs fonctions

### 1. Origine et définition

- Mot tiré du grec « didaskalia » ayant pour sens « enseignement, notice, instruction (sur la manière de jouer les pièces)

### 2. Nature des didascalies

Nature	Explication
<b>Didascalies liminaires ou initiale</b>	Didascalies d'ouverture du début d'une pièce, d'un acte ou d'une scène
<b>Didascalies fonctionnelles</b>	Didascalies qui désignent la mention des personnages présents, l'identité du locuteur, celui à qui il s'adresse, les entrées et les sorties des acteurs.
<b>Didascalies expressives</b>	Didascalies qui concernent le sentiment, l'intention, le débit de la parole, l'humeur du personnage
<b>Didascalies internes</b>	Didascalies textuelles, insérées dans les répliques des personnages

### 3. Usage des didascalies de l'Antiquité à nos jours

Epoque	Usage
Antiquité	Essentiellement absente, pas de conscientisation de la représentation théâtrale. Si elles sont présentes c'est que les éditeurs les ont ajoutées. Mais elles peuvent se trouver dans le théâtre médiéval
XVI et XVIIème siècle	Encore assez rares
XVIIIème	Développement de la didascalie en raison d'un souci croissant de réalisme
XIXème	Les dramaturges en font un usage très important voire proliférant, chez Feydeau par exemple
XXème	Elle est extrêmement importante. Elle ne sert plus seulement à fournir des <b>indications objectives</b> pour le lecteur afin qu'il imagine la scène. Elle commence à <b>devenir subjective</b> et peut ressembler à un récit (présence d'un narrateur, focalisation) ou un poème en prose (métaphores). Certaines scènes ne sont constituées que de didascalies. C'est le cas de <u>Actes sans paroles</u> de Beckett. Chez certains, elles sont irréalisables, elles servent surtout à nourrir l'imaginaire du lecteur.

### 4. Fonctions des didascalies

(34)

Fonctions de didascales	
<p><b>Fonctions verbales :</b> quand la didascalie concerne directement la parole du personnage</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Les didascalies nominatives</b> qui servent à désigner un personnage par son nom</li> <li>• <b>Les didascalies énonciatives</b> qui sont liées aux conditions dans lesquelles a lieu la prise de parole (ex : « à part », « seul »...)</li> <li>• <b>Les didascalies énonciatrices</b> qui précisent à qui parle un personnage</li> <li>• <b>Les didascalies mélodiques</b> qui donnent des indications sur le ton (ex : « avec colère », « sur un ton joyeux »...)</li> </ul>
<p><b>Fonctions non verbales :</b> quand la didascalie ne concerne pas directement la prise de parole du personnage, mais les différents aspects de la représentation</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Les didascalies locatives</b> désignent le lieu de l'action</li> <li>• <b>Les didascalies kinésiques</b> portent sur les mouvements, les gestes et les déplacements.</li> </ul>

35

**Le personnage de théâtre est un être fictif qui évolue sous les yeux du spectateur. Il est incarné sur scène par un comédien.**

► Son **portrait physique** et son **costume** sont souvent indiqués dans les **didascalies initiales** (en italique au début du texte imprimé). Il n'est pas toujours **détaillé**; dans le théâtre de l'absurde, il est très précis et révèle des **aspects essentiels** du personnage.

Au début de *La Leçon* de Ionesco, les informations sur le costume et l'élocution du professeur éclairent l'évolution du personnage. ► p. 201

► Son **portrait moral, sommaire** dans la farce ou **complexe** dans les pièces classiques, est révélé par ses répliques et ses gestes. Il peut transmettre des préjugés de l'époque de la pièce, ou être porteur de valeurs et d'idéaux.

La clémence d'Auguste dans *Cinna* de Corneille ► p. 140

► Le personnage se caractérise par son **langage** (son niveau de langage, sa façon de parler, son expressivité).

- Il peut présenter des tics de langage, un **vocabulaire spécifique**.

La vulgarité d'Alain dans *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza ► p. 216

- Son accent peut révéler une **origine**, un métier, une classe sociale.

La politesse ridicule du professeur dans *La Leçon* de Ionesco ► p. 202

- Sa façon de s'exprimer peut engendrer des **effets comiques**.

Le décalage d'Arlequin déguisé en maître dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux ► p. 192

► Le personnage se définit **par rapport aux autres** dans la pièce.

- Il peut être au cœur de **relations amoureuses, familiales...** sereines ou souvent **conflictuelles**.

H1 et H2, deux prétendus amis dans *Pour un oui ou pour un non* de Sarraute ► p. 164

- Il entre dans un **rapport de force**.

Hernani et don Carlos dans *Hernani* de Hugo ► p. 170

**Remarque** : Les rapports entre personnages relèvent du **schéma actantiel** : un **sujet** (le héros) est en **quête** d'un **objet**. Il sera aidé par un **adjuvant** ou retardé par un **opposant**.

► Le personnage **évolue** tout au long de l'intrigue.

- Il marque de son **langage** et par son **action** les scènes où il apparaît.

Les impertinences et les pressentiments de la bonne dans *La Leçon* de Ionesco ► p. 209

- Il est à l'origine d'une **quête** qui détermine l'action.

L'obstination de M. Jourdain à devenir noble dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière ► p. 212

- Il joue un **rôle** dans le **schéma actantiel**.

Mario et M. Orgon, adjuvants de la quête de Silvia chez Marivaux ► p. 188

► Un **comédien** incarne le personnage qu'il joue par son physique, ses mimiques, sa gestuelle et sa voix.

- Le personnage est **interprété** par le comédien qui lui donne une dimension originale.

- Le personnage peut être **exalté** par le comédien qui renforce, voire caricature, ses aspects saillants.

Le caractère frondeur de Solange dans *Les Bonnes* de Genet ► p. 162

Une mise en scène est un projet de représentation. Vous devez comprendre puis analyser la mise en scène en tenant compte de ses partis pris.

- ▶ Le théâtre se joue sur une **scène** appelée également **plateau** (surtout au moment des répétitions).
- ▶ Le **metteur en scène** adapte le texte du **dramaturge** (de l'auteur), et dirige le spectacle dans toutes ses dimensions après avoir rédigé une **note d'intention** :
  - il **organise le plateau** avec d'autres professionnels : le scénographe, l'accessoiriste, le régisseur-son...
  - il **dirige les comédiens** jusqu'au moment de la **générale** (dernière répétition, qui a lieu devant des invités), avant la **première**.
- ▶ La plupart des metteurs en scène privilégient le **principe de l'illusion théâtrale** : les spectateurs ont l'impression de plonger dans l'intimité de scènes qu'ils voient à travers un mur transparent, le **quatrième mur**, séparant la scène du reste de la salle.

▶ À chaque représentation, à chaque metteur en scène, à chaque comédien, le texte théâtral est réinventé.

## ASPECTS À ANALYSER

## ÉLÉMENTS À ÉTUDIER ET EXEMPLES

Partis pris du metteur en scène

- La **nature** du parti pris : transposition de l'action dans une autre époque ? changement du registre de la pièce ?
- La **nouveauté** du parti pris : est-il audacieux ?
- La **pertinence** du parti pris : est-il étonnant ? perturbe-t-il la cohérence du texte ?

Direction des comédiens

- Le **jeu** : subtil ? affirmé ou attendu ? hésitant ?
- L'**interaction** entre les comédiens : écoute ou jeux isolés ? jeu orchestré ou manque d'écoute ?
- La **voix** : ferme ? nuancée ? timbrée ou molle ? monotone ? basse ?
- Le **débit** : agréable ? intelligible ou trop rapide ? inaudible ?
- L'**aisance sur scène** : déplacements fluides ou artificiels ?
- Les **gestes** : naturels ou exagérés ? adaptés ou typés ?

Scénographie

- Les **lumières** : chaudes ou violentes ? douces ou crues ?
- Le **son** : dynamique ? avec bruitage ?
- La **nature du décor** : réaliste ou symbolique ?
- L'**utilisation du décor et des accessoires** : en lien avec le jeu des comédiens ? superflus ?
- L'**esthétique du décor** : harmonieuse ? élégante ou terne ?
- L'**atmosphère** : festive ou morbide ?
- Les **costumes et les maquillages** : traditionnels ou excentriques ?

Mise en scène dans son ensemble

- La **fidélité au texte** : mise en scène conforme aux réalités de l'époque ou transposée ?
- La **restitution des registres** : conformes au texte initial ou transposés par la mise en scène ?

(37)

# LA DOUBLE ÉNONCIATION

## DÉFINITION

- L'énonciation désigne une situation de communication : un émetteur adresse un énoncé – écrit ou oral – à un destinataire.
- La communication au théâtre présente un **double niveau d'énonciation** :
  - 1<sup>er</sup> niveau : les personnages dialoguent entre eux comme si le public était absent ;
  - 2<sup>e</sup> niveau : à travers leurs paroles, l'auteur s'adresse aussi aux spectateurs.
- Un énoncé au théâtre compte le plus souvent **deux émetteurs** (le personnage et l'auteur) et **deux destinataires** (le personnage et le spectateur).

## INFORMER LE SPECTATEUR

<p><b>Dans le cadre de l'exposition</b></p>	<p>La prise de parole renseigne sur le lieu, l'époque et les personnages.</p>	<p>Ex. : ACOMAT. - Instruis-moi des secrets que peut t'avoir appris/Un voyage si long pour moi seul entrepris./De ce qu'ont vu tes yeux parle en témoin sincère : /Songe que du récit, Osmin, que tu vas faire/Dépendent les destins de l'empire ottoman.</p> <p>RACINE, <i>Bajazet</i>, Acte I, scène 1, 1672.</p>
<p><b>Le cas du monologue</b></p>	<p>Ces types de répliques permettent :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* d'entrer dans les pensées d'un personnage qui semble s'adresser à lui-même (<b>1<sup>er</sup> niveau</b>) ;</li> <li>* mais, à travers cette adresse, c'est le spectateur, auquel on offre une information (<b>2<sup>e</sup> niveau</b>) qui est visé.</li> </ul>	<p>Ex. : Scapin ordonne à Géronte de se cacher dans un sac pour échapper à ses « ennemis ».</p> <p>GÉRONTE. - L'invention est bonne.</p> <p>SCAPIN. - La meilleure du monde. Vous allez voir. (<i>À part</i>) Tu me paieras l'imposture.</p> <p>MOLIÈRE, <i>Les Fourberies de Scapin</i>, Acte III, scène 2, 1671.</p>
<p><b>Le cas de l'aparté</b></p>		

## CRÉER UNE COMPLICITÉ

<p><b>Lors d'un quiproquo</b></p>	<p>Le spectateur perçoit d'emblée le malentendu comique et s'en amuse.</p>	<p>Ex. : Un exemple célèbre de quiproquos se trouve dans la scène 5 de l'acte II de <i>L'École des femmes</i> (1662) : Agnès n'ose dire à Arnolphe ce qu'un jeune homme qui la courtise lui a « pris ». Ce n'est qu'après une dizaine de répliques qu'elle avoue : « Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné ».</p>
<p><b>Avec l'ironie tragique</b></p>	<p>Le spectateur perçoit le décalage entre le destin tragique, inéluctable, du héros et ses propos qui révèlent son aveuglement.</p>	<p>Ex. : ŒDIPE. — Eh bien moi, je remonterai aux racines ! [...] Celui qui a été l'assassin, qui sait s'il ne songe pas à m'infliger à moi aussi un pareil coup de force ! [...] Dites-vous bien que j'irai jusqu'au bout.</p> <p>SOPHOCLE, <i>Œdipe roi</i>, 430 av. J.-C.</p> <p>[Le spectateur qui connaît le mythe d'Œdipe sait que l'assassin que recherche Œdipe n'est autre que lui-même.]</p>
<p><b>Porter la parole du dramaturge</b></p>	<p>À travers ses personnages, l'auteur peut diffuser ses idées (critiquer certains aspects de la société, exprimer les valeurs en lesquelles il croit, etc.) en se protégeant de la censure.</p>	<p>Ex. : En imaginant dans <i>L'Île des esclaves</i> (1725) (► p. 395) un échange provisoire de rôle entre maîtres et esclaves de l'Antiquité, Marivaux fustige les mauvais traitements infligés aux domestiques de son époque et donne aux maîtres « un cours d'humanité ».</p>