

La double énonciation *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*

Louise Vigeant

Numéro 84 (3), septembre 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25457ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vigeant, L. (1997). Compte rendu de [La double énonciation : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*]. *Jeu*, (84), 29–31.

La double énonciation

Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre

OUVRAGE D'ANNE
UBERSFELD, PARIS,
ÉDITIONS BELIN, COLL.
« LETTRES SUP », 1996,
217 P.

Depuis sa parution, en 1977, *Lire le théâtre*¹ d'Anne Ubersfeld est incontournable pour quiconque entreprend une analyse sérieuse d'un texte dramatique. La sémioticienne y aborde le texte de théâtre dans sa *spécificité*, c'est-à-dire sa *représentativité* : soit ce qui en fait un texte écrit précisément pour être dit et joué sur la scène.

Quand, à la fin de son ouvrage, l'auteure disait : « Lire le théâtre, c'est préparer simplement les conditions de production [du] sens² », elle annonçait déjà un deuxième tome à ce qui allait devenir une véritable entreprise d'analyse systématique de l'univers théâtral, qui compte aujourd'hui trois volumes. Dans *L'École du spectateur*³, consacré à la représentation, l'aboutissement nécessaire du texte dramatique, Anne Ubersfeld examine les étapes du travail du metteur en scène, ce qu'elle appelle la mise en place d'une *rhétorique de la représentation*. On y trouve, bien sûr, des chapitres consacrés à la scénographie, à l'objet théâtral, au jeu du comédien. Et, afin de rendre au spectateur, l'ultime bénéficiaire de tout ce travail, l'attention qui lui est due – mais que les études négligent trop fréquemment –, elle propose un chapitre entier sur le « plaisir du spectateur » et un autre sur le « travail » que celui-ci entreprend chaque fois qu'il se trouve devant des « propositions de sens » qu'il doit lui-même faire « fonctionner » ou « activer », car il est responsable finalement de « reconstruire » les sens.

Paru en 1996, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*⁴ n'est arrivé que récemment chez nos libraires. Encore une fois, Anne Ubersfeld propose un livre d'une très grande utilité. Même s'il est courant de dire que le théâtre est entièrement fondé sur la parole – une histoire s'y construit au fur et à mesure des échanges entre les personnages –,



Frontispice d'*Elomire hypocondre ou les Médecins vengés* (1670) de Le Boulanger de Chalussay. Bibliothèque de la Comédie-Française. Photo : Archives Photeb, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 53.

1. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, 309 p. [*Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue).]

2. *Ibid.*, p. 303.

3. *L'École du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p. [Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue et mise à jour).]

4. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

l'apport considérable de l'ouvrage réside dans le fait que l'auteur y examine minutieusement tous les mécanismes du dialogue de théâtre. Bien qu'il arrive aux personnages de faire parfois des récits pour apprendre au spectateur certains faits non représentés sur la scène, c'est d'abord le dialogue qui est le lieu même où se vit le conflit théâtral. Que ce soit à travers des plaidoyers, des supplications, des démonstrations nourries d'arguments, c'est par le *spectacle du discours*⁵ que l'action proprement dite se développe.

Dans ce troisième tome, l'auteure traite des différentes formes que prend l'échange théâtral : dialogue, polylogue, monologue, récit, chœur, pour ensuite exposer les particularités de chacun. Elle démontre comment, par exemple, les monologues, malgré la dénomination, sont des énoncés dialogiques car « ils supposent, du fait qu'ils sont au théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur⁶ ». Comme le monologue est l'occasion d'une mise au point pour un personnage, il se présente d'ailleurs très souvent comme un « dialogue » où ce personnage, qui a l'air de « se parler à lui-même » s'adresse à un locuteur imaginaire, que ce soit une « part de lui-même », (il utilise alors la deuxième personne : « George Dandin, George Dandin, vous avez fait la sottise la plus grande du monde » (Molière, *George Dandin*, I,1)), un mort ou un disparu, ou encore une instance supérieure : divinité ou surmoi. Quant aux dialogues, Anne Ubersfeld les décrit à l'aide de nombreux exemples et elle explique le rôle de sous-genres comme le faux dialogue (la scène avec le confident dans la tragédie classique), le duo d'amour, les affrontements affectifs ou agressifs, etc.

En ayant recours à la linguistique de l'énonciation et à la pragmatique, dont la théorie des actes de langage, l'auteure étudie les modes de l'échange théâtral, selon le statut des personnages et la situation dans laquelle ils se trouvent : les énoncés alternés, les tirades, le contrepoint ; elle propose également une méthode d'analyse de contenu fondée sur l'attention soutenue au vocabulaire, au style, aux figures de rhétorique. Bref, Anne Ubersfeld fait vraiment le tour de ce qui se dit sur une scène, des « ouvertures » aux « clôtures », en passant par tous les types de répliques et les procédés de leur enchaînement, qui font progresser le dialogue et, par conséquent, l'histoire.

Dès le début de son ouvrage, Anne Ubersfeld attire l'attention sur une particularité fondamentale de l'écriture dramatique : la double énonciation. En effet, tout énoncé théâtral a deux émetteurs, l'auteur et le personnage, comme il a deux destinataires, car bien que le personnage de théâtre s'adresse à un autre personnage, il s'adresse aussi, et même surtout devrions-nous dire, au spectateur. Or, toutes les stratégies d'écriture dramatique tiennent compte de cette contrainte.



Françoise Spira (Chimène)
et Gérard Philippe (Rodrigue)
dans *le Cid* au Théâtre
National Populaire. Photo :
Studio Bernard, tirée de
l'édition des « Classiques
Larousse », Paris, s. d., p. 73.

5. J'emprunte l'expression au titre d'un ouvrage de Michael Issacharoff, *le Spectacle du discours*, paru chez José Corti en 1985.

6. *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 21.

Le lecteur comprend alors rapidement que le dialogue de théâtre, quoiqu'il prenne pour modèle la conversation, en diffère considérablement, ne serait-ce que parce qu'il est le produit d'un travail sur la langue qui doit provoquer des *effets*, autant chez le personnage que chez le spectateur. On y décèle donc des écarts par rapport au discours quotidien, même quand il se veut vraisemblable. Ainsi l'énoncé théâtral doit-il toujours « faire sens » puisqu'il participe d'un ensemble « clos » où se perçoit une intention. Enfin, l'énoncé est un *acte*, puisqu'il est déclaration, promesse, ordre, parce qu'il modifie un rapport ou une situation. Mais il provoque aussi une réaction du spectateur, que ce soit la pitié, comme dans les scènes pathétiques, ou le rire, ou encore l'émotion esthétique.

D'ailleurs, s'il est une caractéristique qui distingue le discours théâtral du langage quotidien, c'est bien sa valeur esthétique. Donnons pour seule preuve cet extrait de la scène 4 de l'acte III du *Cid*, un exemple parmi plusieurs qu'utilise Ubersfeld dans ses démonstrations :

- | | | |
|----------|---|--|
| Rodrigue | - | Ô miracle d'amour ! |
| Chimène | - | Ô comble de misères ! |
| Rodrigue | - | Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères ! |
| Chimène | - | Rodrigue, qui l'eût cru ? |
| Rodrigue | - | Chimène, qui l'eût dit ? |
| Chimène | - | Que notre heur fut si proche et sitôt se perdît ? |
| Rodrigue | - | Et que si près du port, contre toute espérance,
Un orage si prompt brisât notre espérance ? |
| Chimène | - | Ah ! mortelles douleurs ! |
| Rodrigue | - | Ah ! regrets superflus ! |

L'équilibre des vers, assuré par la symétrie syntaxique et la répétition, est caractéristique du duo d'amour où « l'essentiel [est] la parole en écho, soulignant l'identité du sentir⁷ ». Et la théoricienne de redonner, comme dans le tome précédent, la place au spectateur en soulignant le plaisir que lui procure l'efficacité de l'énoncé poétique. Du même souffle, elle abat à son tour le fameux quatrième mur en déclarant que « le spectateur assiste à une parole pour laquelle il est non un voyeur, mais un tiers⁸ ». Ainsi ne sont jamais oubliés tous les « acteurs » du contrat théâtral.

Pour illustrer davantage une partie théorique, fascinante parce que truffée d'exemples éclairants, l'auteure passe à la pratique en proposant des analyses de textes d'auteurs aussi importants qu'éclectiques : Racine, Corneille, Marivaux, Claudel, Beckett, Vinaver et Koltès. Savant mais accessible, *Lire le théâtre III* comptera dorénavant, comme les deux premiers tomes de l'entreprise d'Anne Ubersfeld, parmi les ouvrages les plus utiles à l'analyse du théâtre. **■**

7. *Ibid.*, p. 28.

8. *Ibid.*, p. 152.