

## **La spécificité du texte théâtral**

Le texte théâtral apparaît comme un espace textuel dans lequel la prise de risque du scripteur est moins importante que dans d'autres types de textes, pour trois raisons que nous allons développer.

### **1/ Le texte théâtral est un élément du langage théâtral qui combine jeu dramatique et texte.**

Le jeu dramatique se définit comme une activité dans laquelle les élèves, à l'intérieur d'un espace défini ( pour notre étude, la classe ), individuellement ou en groupe, jouent des situations fictives en utilisant des gestes, des cris et des mots, sans qu'il y ait de spectateurs ayant ce statut défini.

Le texte théâtral s'élabore la plupart du temps dans le jeu dramatique: les productions d'écrits font l'objet de mises en situation scéniques où ils sont évalués et transformés. Les dialogues théâtraux sont donc des réécritures de répliques plus ou moins construites dans ce jeu. Ceci est vrai dans les classes, mais aussi chez les écrivains et hommes de spectacle professionnels, comme le souligne J.M. Thomasseau: « (...) dans la solitude d'un cabinet ou dans l'échange d'une création collective, s'affirme l'idée d'un texte provisoire dont les phases et les phrases, lors du passage à la scène seront probablement modifiées. L'écriture théâtrale s'installe, dès l'abord, dans l'état transitoire qui définit sa nature intime. Le texte théâtral, même après impression, s'offrira aux amendements. »

### **1-1- Rapports entre texte théâtral, jeu dramatique et langage théâtral.**

Nous posons d'entrée que le texte théâtral s'élabore dans le jeu dramatique: est-il alors pertinent de se pencher uniquement sur le texte: existe-t-il en lui-même, indépendamment du jeu dramatique qui lui est antérieur, et de la représentation, postérieure, elle, à son écriture ?

Nous prétendons que oui en nous fondant sur le constat que ce texte est signifiant et obéit à des règles structurelles qui peuvent être mises en évidence et explicitées. De ce point de vue, nous citerons l'exemple de la grille d'analyse du texte théâtral élaborée par A. Béghin dans « L'Ecole des Lettres », à propos d'une de ses propres productions « Le Petit Chat Miroir ». Cette grille se propose de dégager des indices textuels qui produisent la cohérence de tout texte théâtral: comment l'histoire (la « fable »), l'espace, le temps, les personnages dans leurs rapports et leurs attributs sont représentés.

Le jeu dramatique est dans cette perspective un support à l'élaboration de brouillons successifs du texte, ces brouillons ayant la caractéristique d'être oraux et écrits, et de se construire en articulation avec des objets non-langagiers: gestes, espace, jeux sur la voix.

La représentation est une lecture du texte, principalement par le metteur en scène, qui prend une forme matérielle au travers de l'utilisation d'acteurs, de décors, de sons, de

lumières, dans un espace et un temps concrets, et qui par pour but d'être livrée à des spectateurs ayant ce statut défini.

Le texte théâtral est donc signifiant en lui-même. Il peut être considéré comme un état du langage théâtral qui fonctionnerait à un double niveau: celui du texte et celui de la représentation. Cette perspective a été mise en évidence par Réal Bergeron et Aline Rocheleau dans le bulletin « Liaisons », n°3 de mars 1984.

<b><u>NIVEAU DU TEXTE</u></b>		
auteur ( <i>encodage simple</i> )	<b><u>texte</u></b>	lecteur ( <i>décodage simple</i> )
<b><u>NIVEAU DU SPECTACLE</u></b>		
hommes de théâtre ( <i>encodage multiple</i> )	<b><u>spectacle</u></b>	public (décodage multiple)

### **1-2- Le jeu dramatique implique des conventions clairement posées.**

Lotman affirme que « l'enseignant apprend à modéliser dans sa conscience cette situation (celle du jeu, nldr), puisque sous l'aspect du jeu il représente un système amorphe de la réalité, dont les règles peuvent et doivent être formulées ». J.P. Ryngaert, dans « le Jeu Dramatique en milieu scolaire », précise : « Quand les conventions ne sont pas clairement posées, tous les glissements accidentels de la fiction à la réalité peuvent intervenir, supprimant le caractère amorphe de la situation et laissant apparaître au contraire les dangers inhérents à cette situation telle qu'elle pourrait être vécue réellement ». Le jeu dramatique impose donc un système de conventions clairement explicité qui permet ainsi une mise à distance du réel. On peut alors supposer que la prise de conscience de cette mise à distance facilite l'expression de l'intimité des élèves; lorsque ceux-ci écrivent les dialogues théâtraux, il y aura eude façon collective la définition du statut des textes produits: il s'agit de textes construisant une fiction clairement détachée du réel.

### **1-3-Le jeu permet différents essais dans un temps court.**

Contrairement à ce qui se passe dans la réalité, on peut revenir sur des paroles prononcées et écrites; on peut arrêter l'activité si on ne s'y sent plus suffisamment à l'aise: le jeu permet une maîtrise du temps impossible dans la réalité. Le jeu permet une protection de l'intimité de l'enfant à deux niveaux:

par rapport au monde: les situations sont calquées sur le réel, mais ne sont pas réelles, les risques y sont donc moindres;

par rapport à l'attente scolaire: l'évaluation des productions langagières est plus relative.

#### **1-3-1- Jeu et protection de la face par rapport au monde.**

Le jeu permet l'installation de situations calquées sur le réel, dans lesquelles les élèves peuvent s'essayer sans risques à être sans que leur image soit réellement en danger.

Cette théorie a été formulée par Iouri Lotman, dans « La structure du texte artistique », qui analyse le jeu comme « un moyen de modéliser des situations auxquelles un individu n'est pas préparé ». Le jeu visant « au remplacement d'une situation non conventionnelle (réelle) par une situation conventionnelle (ludique) ».

Si les situations étaient vécues réellement, elles pourraient mettre en danger la face du scripteur; le jeu permet donc aux élèves d'effectuer « des essais sans risques ». J.P. Ryngaert précise: « Le jeu dramatique dépasse le cadre strictement scolaire; il autorise et facilite la naissance d'un discours personnel centré sur les préoccupations immédiates de l'enfant. Par son pouvoir d'expérimentation sans risques (ou à moindre risques) nous le considérons comme un instrument de déchiffrement et d'analyse du monde dans lequel vivent nos élèves ».

### **1-3-2 Jeu dramatique et protection de la face par rapport à l'école.**

Les brouillons langagiers oraux successifs se font dans un temps très restreint, et sont soumis instantanément à une double évaluation: si une réplique rompt la cohésion de la conversation, l'impossibilité de formuler la réplique suivante constitue un indice de la rupture produite dans le discours. Chaque réplique en appelle une autre: comme le souligne C. Kerbrat-Orecchioni, le texte échangé dans toute conversation n'est pas produit successivement et alternativement par chaque locuteur, mais est construit en commun par les différents interactants: « Chacun joue en s'accordant à l'autre ». Chaque réplique contient donc en elle-même la réplique suivante: cette interaction permet de mettre en évidence d'éventuelles ruptures dans le discours produit, et permet de tenter d'y remédier instantanément.

D'autre part, le jeu dramatique met en rapport des locuteurs qui peuvent créer un méta-discours sur le discours fictionnel produit, au fur et à mesure de sa réalisation: celui-ci peut comporter des éléments d'évaluation des répliques, mais aussi des essais communs de reformulation pour lesquels les effets produits sont discutés. Les « fautes », « erreurs », que les élèves peuvent commettre dans leur production langagière n'ont donc plus le même statut: elles sont pointées par la situation d'énonciation elle-même, ou par des individus qui sont eux-mêmes impliqués dans la production. Les enfants sont donc dans une situation différente de celle coutumière de l'école où le maître récepteur est peu impliqué dans l'activité, et se livre à une évaluation différée qui ne permet pas de remédiations instantanées.

Il est donc possible également que le jeu permette **une transgression sans risque, ou à moindre risque, de règles sociales au niveau des comportements et de la langue**. Les élèves saisissent souvent, dans un premier temps, l'espace de liberté créé par la situation, pour faire parler les personnages dans un registre de langue proscrit à l'école; ils donnent également des actions inattendues à des personnages stéréotypés installés dans des valeurs positives ou négatives par la tradition sociale (la « bonne fée », « la vieille sorcière », etc...).

CF expérience focalisation/description

Enfin, l'élaboration de l'écriture des paroles de personnages à partir des séquences de jeu dramatiques permet aux élèves de revenir sur les répliques prononcées. La transcription des dialogues à l'écrit permet de gommer et de transformer certaines répliques après coup, et particulièrement au niveau de la forme. A. Petitjean s'est penché

sur les différences entre conversation ordinaire et dialogue théâtral, et a défini ainsi des différences qui s'appliquent également ici: le texte théâtral écrit est le produit d'un travail qui a eu pour effet de gommer des répétitions, la présence d'énoncés inachevés et de ruptures de construction, propres à la chaîne parlée. Ce point est essentiel en ce sens que l'école attribue à l'écrit un statut supérieur à celui de l'oral, comme le souligne Dabène, cette primauté semblant liée à « son pouvoir de transmission et à sa durabilité ». Lors des « réécritures », ce statut serait alors relativisé par la perspective dans laquelle la production écrite est réalisée.

## 2- LA COMMUNICATION THEATRALE

Le texte théâtral est composé principalement d'une conversation entre des personnages. Or il semble que le personnage soit le lieu d'un investissement important de la part des scripteurs. Yves Reuter affirme: « Le personnage apparaît comme une formation-complexe, maîtrisée ou non, consciente ou pas- issue de la vie psychique du scripteur, de ses rapports au monde. » Or le jeu dramatique, avec lequel s'élabore le texte, prend appui directement sur les personnages qui, en entrant en interaction, vont créer une situation théâtrale; de plus des éléments descriptifs du personnage, qui doivent nécessairement entrer en cohésion avec leurs discours et leurs actions, font l'objet, par la situation du jeu, de ponts directs avec le réel: ils doivent se déplacer, faire des gestes, produire des sons et des paroles dans un espace et un temps donné. Même si cet espace et ce temps ne sont pas les mêmes que dans la réalité, car conventionnels, ils apparaissent moins abstraits que dans d'autres modes de fictionnalisation, tels que le roman par exemple, et doivent au moins être pensés.

Nous allons voir alors comment le personnage, tout en étant un outil privilégié d'investissement du scripteur, constitue en lui-même un mode de protection de la face de ce dernier.

### 2-1- Le dispositif énonciatif

Dans les spectacles théâtraux, les propos énoncés par les personnages (premier niveau d'énonciation), proférés par les acteurs (deuxième niveau d'énonciation), sont surdéterminés par la relation entre un auteur et un public, dans un contexte textuel et référenciel donné (troisième niveau d'énonciation).

C. Kerbrat-Orrecchioni tire de ce fonctionnement deux conséquences fondamentales.

Le dramaturge se trouve confronté à un problème technique: le spectateur doit être mis au courant des faits essentiels tout en préservant l'illusion que seul le destinataire du discours tenu soit le personnage; comment garder une vraisemblance conversationnelle tout en comblant « le retard de savoirs » du spectateur? Une solution peut être constituée par l'aparté dans lequel le personnage devient alors le véritable destinataire du discours et acquiert un rôle de complice; mais cet artifice apparaît souvent peu naturel dans le théâtre classique.

La deuxième conséquence du fonctionnement du spectacle théâtral est celui du texte sur le mode du trope-communicationnel. Le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct (le personnage) constitue en fait un

destinataire secondaire, le véritable allocutaire (le public ou le lecteur) ayant en apparence un statut de destinataire indirect.

Exemple de la file de cinéma.

Cette perspective est intéressante par rapport à notre recherche: le destinataire apparent du discours produit par les élèves étant un personnage, la relation élève scripteur/ maître récepteur s'opère par « ricochet ». La face de l'élève est moins en danger puisque le message de celui-ci ne s'adresse apparemment pas au maître, dont le statut évaluatif ne peut qu'être indirect. Une illustration de ce point de vue peut consister dans la façon d'appréhender les répliques du personnage: le maître dira plutôt « tel personnage ne peut pas dire cela » plutôt que « tu ne peux pas dire cela ».

## 2-2- La perspective narrative

Le texte théâtral est composé principalement de paroles de personnages; la totalité du discours de son auteur ne peut passer que par celles-ci: même s'il s'agit d'un monologue, même si le « je » est employé, cet auteur est condamné à ne pas être reconnu directement en tant que tel. En effet, dans un roman, le narrateur peut être interne ou externe, mêlé ou étranger à l'action. Sa vision peut être limitée ou illimitée. Au théâtre, le point de vue est d'un tout autre ordre puisque le message émane de plusieurs destinataires, et non d'un seul. Au théâtre, un « déplacement » de ce point de vue est donc nécessaire, tout en restant déterminant, puisqu'il influence la perception de toute la pièce.







