
Dialogue théâtral vs conversations ordinaires

Dramatic dialogue vs naturally occurring conversations

Catherine Kerbrat-Orecchioni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2977>

DOI : [10.4000/praxematique.2977](https://doi.org/10.4000/praxematique.2977)

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 32-49

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2977> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2977>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Tous droits réservés

Dialogue théâtral vs conversations ordinaires

Dramatic dialogue vs naturally occurring conversations

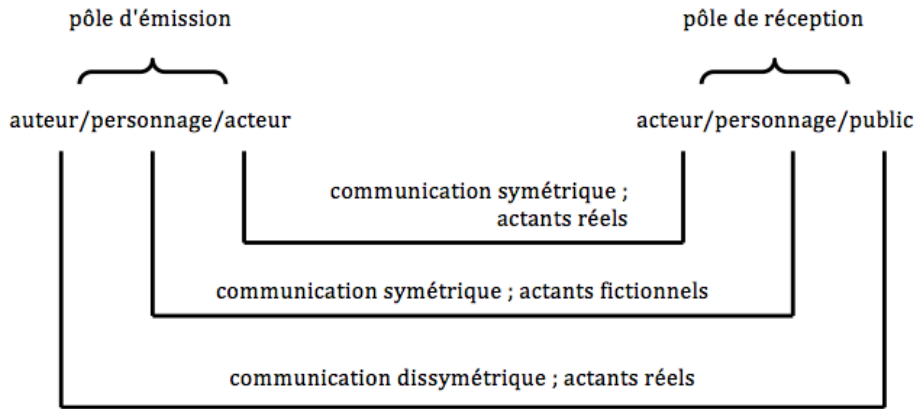
Catherine Kerbrat-Orecchioni

- 1 En 1984, paraissait une livraison de la revue *Pratiques* (n° 41) intitulée « L'écriture théâtrale », dans laquelle un certain nombre d'articles (ceux surtout d'A. Petitjean, et de moi-même) se posaient déjà cette question : dans quelle mesure les outils descriptifs élaborés dans le cadre de l'Analyse Conversationnelle, dont l'ambition première est de rendre compte du fonctionnement des échanges « ordinaires » (*alias* : « authentiques », ou « naturels »), peuvent-ils s'appliquer aux dialogues de théâtre, qui sont au contraire « artificiels », ou « fabriqués » ?
- 2 L'analyse conversationnelle était alors à ses débuts¹. Dix ans plus tard, on peut considérer qu'elle a atteint l'âge adulte : la question précédente peut être aujourd'hui « revisitée » à la lumière des connaissances récemment acquises sur le fonctionnement des conversations, connaissances qui permettent de mieux cerner la nature et l'ampleur des particularités du dialogue théâtral.
- 3 Nous procéderons pour ce faire en deux temps, c'est-à-dire que nous nous demanderons successivement :
 1. A quoi tiennent les différences qui s'observent entre ces deux types d'échanges communicatifs.
 2. En quoi consistent ces différences.

1. A quoi tiennent les différences entre dialogue théâtral et conversations ordinaires ?

- 4 Réponse : à la nature du dispositif énonciatif dans lequel s'inscrivent ces deux formes de communication, toutes les spécificités du dialogue théâtral pouvant être rapportées aux conditions particulières de son émission et de sa réception.

- 5 Disons pour aller vite que dans la « vie ordinaire », un émetteur converse avec un récepteur (ou plusieurs, mais de même niveau), cependant qu'au théâtre, on a affaire à une chaîne d'émetteurs/récepteurs,
- 6 à un emboîtement des instances énonciatives, que l'on peut grossièrement représenter² par le schéma suivant :



- 7 Et précisons que la seule instance conversationnellement pertinente, c'est en principe celle des *personnages* : c'est par rapport aux seuls personnages que fonctionnent les déictiques, et les maximes conversationnelles ; ce sont les personnages qui dialoguent, à l'instar des personnes qui, dans la « vie ordinaire », entrent en interaction.
- 8 Mais ces interactants ont de bien étranges particularités :
1. Ils sont lors de la représentation « incarnés » par des acteurs : ce dédoublement actantiel, certes fondamental (car il oppose le dialogue théâtral au dialogue romanesque aussi bien qu'aux conversations ordinaires), sera ici laissé de côté car la relation personnage/acteur pose des problèmes très particuliers, liés à la mise en scène du texte théâtral, qui ne nous intéresse pas ici directement.
 2. Les personnages semblent être l'unique source du discours qu'ils profèrent, alors que celui-ci leur est entièrement soufflé par l'auteur, sorte d'émetteur ventriloque existant en amont.
 3. Ils semblent s'adresser uniquement aux autres personnages avec lesquels ils dialoguent, alors qu'en aval, leur discours est intercepté par ce tiers extra-scénique (ou extra-textuel) qu'est le spectateur (ou lecteur).
- 9 Ce sont ces deux derniers points que nous allons rapidement commenter.

1.1.

- 10 En ce qui concerne les conditions d'émission du dialogue théâtral : celui-ci est entièrement programmé, élaboré, rédigé par un *auteur* (du moins dans le théâtre à texte, qui seul nous intéresse ici, car il est très largement dominant dans notre tradition occidentale), c'est-à-dire que :
1. A la source du discours dialogué, il y a en fait un *émetteur unique*, ce qui implique une certaine homogénéisation du discours (variable bien sûr selon les esthétiques et les auteurs).
 2. Cet émetteur est un *professionnel de l'écriture*, ce qui implique un certain souci de « beau langage », même si là encore les conceptions peuvent sensiblement varier d'un auteur à l'autre.

3. Enfin et surtout : le dialogue théâtral est *préconstruit*, et c'est là une différence fondamentale avec les conversations ordinaires, qui sont des *improvisations collectives*, et se construisent pas à pas grâce à la mise en œuvre de processus « négociatifs », et d'ajustements permanents entre les interactants.
- 11 Le dialogue théâtral peut mimer l'improvisation, il peut produire des *effets-de-spontanéité*, mais qui seront toujours de l'ordre du « pseudo » ; même chose des « ratés » : s'il en survient dans le discours des personnages (sous forme de parole simultanée, d'interruptions, de lapsus, ou autres balbutiements), ils seront immédiatement interprétés comme des ratés délibérés (programmés par l'auteur), donc hautement significatifs (alors que tous les ratés ne le sont pas au même degré dans les conversations ordinaires) – au théâtre, où rien n'est en principe³ laissé au hasard, tous les signifiants produits sont *saturés de sens*, étant en quelque sorte « surdéterminés » par l'intention de l'auteur qui se cache derrière les personnages.

1.2.

- 12 En ce qui concerne les conditions de réception du dialogue théâtral : l'essentiel est l'existence de *deux couches hétérogènes de récepteurs* (personnages, et public/lecteur), qui a de nombreuses implications pour le fonctionnement de ce type de discours – signalons par exemple, outre le monologue dont il sera question ultérieurement :
- 13 (1) Le problème de *la gestion des informations* : pris dans un double circuit énonciatif, le discours théâtral doit satisfaire aux exigences simultanées, et parfois rivales, de ses deux strates de récepteurs, qui entre autres différences, ne disposent pas des mêmes savoirs. Ainsi les lecteurs/spectateurs ont-ils, à l'ouverture de la pièce, un sérieux handicap par rapport aux personnages, un « retard de savoirs » qu'il revient au dramaturge de combler d'urgence. Telle est la fonction des « scènes d'exposition » : mettre au courant le lecteur/spectateur, mais « mine de rien », c'est-à-dire en préservant l'illusion que le seul destinataire du discours tenu, c'est l'autre personnage, et sans enfreindre à ce niveau les règles de la vraisemblance conversationnelle.
- 14 Dans notre article de 1984, nous envisageons, à la suite d'A. Leclair (1979), les principaux des procédés mis en œuvre par les dramaturges pour résoudre ce problème technique ; à savoir :
- l'astuce qui consiste à mettre en scène un *personnage ignorant* (suivante, confidente, amie d'enfance miraculeusement retrouvée), chargé de poser à la place du spectateur condamné au mutisme toutes les « bonnes questions » donnant accès aux informations utiles ;
 - l'astuce qui consiste à exploiter le statut bien particulier des *présupposés* (« Et plus nous approchons de *ce grand hyménée* [...] »), qui permettent opportunément d'informer par la bande le *spectateur-destinataire*, sans que soit pour autant enfreinte, du point de vue cette fois du *personnage-destinataire*, la loi d'informativité, ce qui serait le cas si le même contenu se trouvait formulé en posé.
- 15 D'autres procédés peuvent encore être utilisés, qui rendent au dramaturge des services similaires, comme la *prétérition* (« Je ne vous dirai pas [...] » ; « Oui, vous savez la secrète raison [...], Vous savez [...] », etc.), ou la *reprise* d'un discours antérieur, ficelle bien attestée, que l'ouverture des *Fourberies de Scapin* exploite jusqu'à la caricature :
- OCTAVE. – Ah ! fâcheuses nouvelles pour un cœur amoureux ! Dures extrémités où je me vois réduit ! Tu viens, Silvestre, d'apprendre au port que mon père revient ?
- SILVESTRE. – Oui.

O. – Qu'il arrive ce matin même ? S. – Ce matin même.
 O. – Et qu'il revient dans la résolution de me marier ?
 S. – Oui.
 O. – Avec une fille du seigneur Géronte ?
 S. – Du seigneur Géronte.
 O. – Et que cette fille est mandatée de Tarente ici pour cela ?
 S. – Oui.
 O. – Et tu tiens ces nouvelles de mon oncle ?
 S. – De votre oncle.
 O. – A qui mon père les a mandées par une lettre ?
 S. – Par une lettre.
 O. – Et cet oncle, dis-tu, suit toutes nos affaires.
 S. – Toutes nos affaires.
 O. – Ah ! parle, si tu veux, et ne te fais point, de la sorte, arracher les mots de la bouche.
 S. – Qu'ai-je à parler davantage ? Vous n'oubliez aucune circonstance, et vous dites les choses tout justement comme elles sont
 (i. e. : vous savez déjà tout, mais pas le spectateur, auquel est bien entendu destiné ce chapelet de fausses questions suivies de fausses réponses).

16 (2) Le « *trope communicationnel* ».

17 Ayant en plus d'un lieu évoqué ce mécanisme⁴, je me contenterai de rappeler ici :

18 – que je parle de « *trope communicationnel* » chaque fois que l'on observe un décalage entre celui auquel est *adressé* le discours du locuteur, et celui auquel ce même discours est véritablement *destiné* ;

19 – que ce trucage énonciatif est bien attesté dans les interactions authentiques (où un destinataire peut en cacher un autre), mais qu'il semble être d'une fréquence particulièrement remarquable au théâtre, où il revêt des formes variées – outre la forme la plus commune (L1 semble s'adresser à L2 tout en destinant son discours à L3) : pseudo-aparté, pseudo-cantonade, interpellation d'un personnage fictif inventé tout exprès pour les besoins du trope⁵, etc. ;

20 – que l'on peut risquer, pour expliquer une telle fréquence, l'explication suivante :

- sur scène, les personnages (instances énonciatives qui, rappelons-le, correspondent aux interlocuteurs de la vie ordinaire) usent et abusent du trope communicationnel ;
- mais si l'on envisage ce qui se passe non plus à l'intérieur de l'espace scénique, mais dans la relation scène/salle, c'est alors le discours théâtral dans son intégralité qui apparaît comme fonctionnant sur le mode du trope communicationnel, puisque :
 en apparence, on a affaire à des personnages qui s'adressent à d'autres personnages (par acteurs interposés), personnages pour lesquels le public n'existe tout simplement pas (c'est un « intrus », qui « surprend »⁶ un discours qui ne lui est en principe nullement adressé⁷) ;
 mais en fait, c'est bien à ce public que le discours se destine, en dernière et principale instance

21 – trope communicationnel donc, puisque le destinataire réel est différent du destinataire « officiel »⁸, la fréquence du trope intra-scénique s'interprétant alors comme une sorte de *redoublement spéculaire, sur scène, de ce qui toujours caractérise la relation scène/salle*.

N. B. On pourrait faire la même observation à propos d'un motif particulièrement récurrent dans la tragédie, la comédie ou le vaudeville : c'est le motif du « secret surpris ». Que de témoins indiscrets au théâtre, que d'intrus dissimulés sous la table, déguisés en statues, tapis dans le « petit cabinet » ou quelque autre de ce que Goffman appelle les « zones d'aguet » ! Que d'obsessions précautionneuses aussi,

que de soins pour vérifier que l'on n'est pas espionné, et qu'il n'y a personne dans ces « petits endroits propres pour surprendre » les précieux secrets ! Pourquoi tant de précautions, qui presque toujours d'ailleurs s'avèrent inutiles ? C'est qu'il y a toujours, au théâtre, un témoin indiscret – en la personne du public : l'obscurité de la salle, c'est celle du « petit cabinet » d'où nous épions un discours qui ne nous est en apparence nullement destiné. Tous ces personnages dissimulés sur scène ne sont en quelque sorte que l'image spéculaire de ces voyeurs-écouters que sont les spectateurs, et les précautions pour s'en prémunir ne peuvent à cet égard être qu'inutiles...

- 22 Pour en finir avec cet « intrus » (ce *pseudo-intrus*), on notera que de ce point de vue, l'analyste du dialogue théâtral n'a pas le même statut que celui des conversations ordinaires : le premier n'est finalement qu'un lecteur parmi d'autres, alors que le second commet une effraction (c'est un *véritable intrus*) en traitant d'un objet qui ne lui est en rien, et à aucun niveau, destiné⁹, et pour lequel il pourra donc manquer de certaines informations contextuelles pertinentes, ce qui n'est pas le cas au théâtre, où dans sa sollicitude à notre égard, l'auteur veille en principe à ce que les personnages « nous disent tout »¹⁰.

1.3.

- 23 A ces différences concernant les conditions d'émission et de réception viennent s'ajouter des différences concernant la nature du canal : les dialogues de théâtre existent d'abord sous forme *écrite*, et sont dans un deuxième temps seulement (celui de la représentation) oralisés – cette situation étant exactement l'inverse de celle des conversations naturelles, qui existent d'abord sous forme orale, et sont dans un deuxième temps seulement (celui de la transcription) « scripturalisées ».
- 24 – Pour ce qui est du *matériel verbal* : on sait combien le français écrit diffère, dans ses composantes lexicales aussi bien que syntaxiques, du français oral. Il faudrait certes, une fois de plus, établir des distinctions entre les écoles et les auteurs : tous n'écrivent pas en alexandrins... Les dramaturges exploitent une gamme très variée de registres de langue, depuis le parler « noble » de la tragédie classique, jusqu'à des types de parlures qui se veulent le plus proches possible de la langue orale. Il serait toutefois facile de montrer que même chez les auteurs qui revendiquent hautement le naturalisme, comme Feydeau ou Jules Renard, le discours des personnages ne ressemble que de loin à du véritable français parlé.
- 25 – Par ailleurs et surtout, le texte écrit élimine presque totalement les signes qui relèvent du « paraverbal » (ton et intonations, débit, etc.) et du « non-verbal » (gestes, mimiques, postures), signes dont l'importance n'est plus à démontrer dans les conversations naturelles : la communication orale est *multicanale*.
- 26 Il y a bien sûr, dans le texte écrit, les didascalies, qui fournissent quelques indications sur ces données para- et non-verbales. Mais elles opèrent dans cet abondant matériau une *sélection draconienne* : tout énoncé oral possède certaines caractéristiques prosodiques et vocales, et le corps du parleur exerce une activité mimo-gestuelle continue. Or une infime partie seulement de tout cela (c'est-à-dire une fois encore : ce que l'auteur considère comme étant tout particulièrement *significatif*) se trouve spécifié dans les didascalies, le reste devant être réinjecté lors de la représentation par le metteur en scène et les acteurs, qui disposent dans cette mesure d'une marge de manœuvre considérable. En outre, le non-verbal se trouve nécessairement, dans le

texte écrit, verbalisé, ce qui implique tout à la fois une certaine *interprétation* du signifiant (« sur un ton de colère », « d'un air méprisant » : autant de formules où se trouvent amalgamés signifiant et signifié), et une *dissociation* du matériel verbal et de son accompagnement non-verbal : alors que dans la communication orale, les différentes unités sémiotiques s'actualisent simultanément (le corps produit en même temps, en les synchronisant, des signes verbaux, vocaux, posturaux et mimo-gestuels, et c'est tout cet ensemble qui signifie), la linéarité de l'écrit contraint à une présentation successive de ces différents signes (« MARIE, avec un large sourire. – Déjà rentré ? »).

2. En quoi consistent ces différences ?

- 27 Quelles sont les incidences de ces particularités énonciatives sur la nature des énoncés qui s'échangent au théâtre ?
- 28 Je répondrai à cette question en cinq points.

2.1. Existence de structures communicatives plus ou moins spécifiques

2.1.1. Le cas du *monologue* (discours « auto-adressé »).

- 29 Le théâtre n'a certes pas l'exclusivité du monologue : il arrive que l'on soliloque aussi dans la vie. Mais un tel comportement doit rester exceptionnel ; il est soumis à des restrictions drastiques (les énoncés monologués doivent être brefs, faiblement structurés, produits sous la pression d'un état émotionnel intense, et en l'absence de tout témoin), et passe pour pathologique s'il se poursuit trop longtemps ou se répète trop souvent. Au théâtre au contraire, les personnages monologuent abondamment, et très naturellement, sans pour autant passer pour fous : il s'agit là d'une « licence théâtrale », dont il n'est pas bien difficile de voir la justification. C'est qu'au théâtre, *rien n'existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage*. Si je veux faire connaître au public la « pensée secrète » d'un personnage, laquelle ne « regarde » que lui, je ne dispose d'aucun autre moyen, en l'absence de tout narrateur (c'est là un point sur lequel le texte théâtral s'oppose fondamentalement au texte romanesque), que de le faire « parler tout seul ».
- 30 Il existe diverses formes du monologue dramatique, que nous n'envisagerons pas ici. Quelques mots seulement de l'« aparté », qui dans son acception la plus étroite désigne un discours non adressé, alors que sont présents sur scène d'autres personnages, mais que le locuteur cherche à exclure du circuit communicationnel (en baissant la voix, mettant sa main devant sa bouche, ou par quelque autre procédé faisant « bruit »). Forme particulièrement retorse du monologue, et qui n'est guère attestée dans la vie courante : si l'on ne veut pas que ses voisins entendent ce que l'on dit, on préfère, dans la vie, tout bonnement se taire. Mais au théâtre, pour pasticher une formule célèbre, *on ne peut pas ne pas parler*.
- 31 Le cas limite de l'aparté¹¹ illustre clairement cette vérité d'évidence : si cet « artifice » que constitue le monologue a pu se développer si massivement dans le théâtre classique, en dépit des exigences du « naturel » et de la « vraisemblance », et de ce souci constamment réaffirmé de reproduire mimétiquement la conversation ordinaire, c'est

bien à cause de la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public.

2.1.2.

- 32 En ce qui concerne maintenant les *dialogues* entre personnages, on constate :
- 33 – qu'ils ne mettent le plus souvent en présence que deux ou trois locuteurs seulement (les « dilogues » et les « trilogues » sont très largement majoritaires au théâtre),
- 34 – ou si l'on a affaire à un « polylogue », que celui-ci se ramène en fait à une succession d'échanges duels, les différents participants parlant bien sagement à tour de rôle (comme dans la scène d'ouverture du *Tartuffe* : elle confronte sept personnages, mais au centre de cette configuration il y a Mme Pernelle, pour orchestrer le polylogue et le ramener à une série de dilogues). Dans les conversations naturelles au contraire, les groupes de plus de trois participants ont tendance à se scinder en sous-groupes menant en un même lieu des échanges superposés, ce qui pour un observateur extérieur produit un effet de cacophonie, contradictoire avec l'exigence d'audibilité qui caractérise la communication théâtrale : si le dialogue théâtral est beaucoup plus *discipliné* que les conversations ordinaires, c'est une fois de plus à cause de l'existence du public, qui est censé avoir accès à l'essentiel de ce qui se dit sur scène¹².

2.2. Existence de rôles interactifs plus ou moins spécifiques

- 35 Exemple : les « confidentes », dont la fonction essentielle est de rendre vraisemblable la confiance (laquelle est comme on l'a vu dévolue à l'information du spectateur : il s'agit d'assurer le bon fonctionnement du trope communicationnel) – la présence sur la scène classique de tous ces domestiques, servantes et autres suivantes, obéissant à des exigences dramaturgiques tout autant qu'à celles d'un quelconque réalisme sociologique.

2.3. Existence d'unités conversationnelles spécifiques

- 36 Les conversations se présentent comme un *continuum*, et la première tâche du descripteur consiste à effectuer leur *découpage* en *unités*, qui se trouvent emboîtées les unes dans les autres, de la plus grande à la plus petite – les spécialistes de l'analyse des conversations admettant (avec quelques variantes) l'existence des « rangs » suivants¹³ :
- conversation/séquence/échange/intervention/acte de langage.
- 37 Ce travail de découpage n'est pas toujours aisé à effectuer, car les marqueurs de structuration sont flous et polyvalents, et l'organisation des conversations est d'autant moins nette que celles-ci se construisent au coup par coup, de façon dynamique, et parfois conflictuelle.
- 38 Mais au théâtre, les choses ne se présentent pas de la même manière : le texte est *pré-segmenté*, c'est-à-dire découpé en
- pièces/actes/scènes/répliques,
- 39 unités qui sont clairement délimitées par des signes « paratextuels », et qui ne coïncident pas avec celles que l'on reconnaît en analyse des conversations (par exemple : la « scène » ne correspond pas exactement à la « conversation », même si elle y ressemble parfois).

- 40 Une exception toutefois à signaler : celle de la « réplique », qui correspond exactement, non point à l'une des unités « fonctionnelles » énumérées ci-dessus, mais à l'unité « formelle » de base dans les conversations : le « tour de parole ».

2.4. Le fonctionnement des tours de parole

2.4.1.

- 41 On sait que les fondateurs de l'analyse conversationnelle (Sacks, Schegloff et Jefferson) se sont d'abord employés à décrire par le menu le fonctionnement du « turn system », lequel repose sur le principe général d'*alternance*, énonçant que les différents protagonistes doivent prendre la parole à tour de rôle, sans la monopoliser excessivement.

- 42 Au théâtre, il en est en principe de même :

LE DIRECTEUR (*agacé, haussant violemment les épaules*) : Il est inadmissible qu'une personne vienne ainsi se mettre au premier plan et qu'il occupe toute la scène au détriment des autres. Il faut les faire entrer tous dans un cadre harmonieux (Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*).

- 43 Mais que constate-t-on en fait, en ce qui concerne la *longueur des répliques* ?

- 44 – d'une part, l'existence de très longues « tirades », que le destinataire supporte sans piper mot, ce qui ne s'observe guère dans la vie ordinaire :

AGRIPPINE, *s'asseyant*.
Approchez-vous, Néron, et prenez votre place.
On veut de vos soupçons que je vous satisfasse
(Racine, *Britannicus* : IV, 2),

- 45 et une fois qu'ils sont tous deux bien installés, c'est parti pour une tirade de quelque 108 vers !

- 46 – d'autre part et à l'inverse, l'existence d'échanges vifs et parfaitement équilibrés, comme les « stichomythies » et les « hémi-stichomythies ».

- 47 Or ces deux types d'échanges sont également « antinaturels » : les répliques sont ou trop, ou trop peu équilibrées – alors que ce qu'offre la réalité, c'est un *équilibre relatif et capricieux des différents tours de parole*.

2.4.2.

- 48 Autre principe dégagé par l'analyse conversationnelle : la règle de « *minimization of gap and overlap* ».

- 49 De cette règle, qui est fréquemment transgressée dans les conversations quotidiennes, on peut dire qu'elle est au théâtre plus systématiquement observée : les dialogues de théâtre sont à cet égard *des conversations (trop) exemplaires*. En effet :

- 50 – Les pauses entre les répliques (« gaps ») sont rares et brèves dans le théâtre classique. Elles se font certes plus fréquentes à la fin du XIX^e siècle, où les silences deviennent un élément important de la composition dramatique¹⁴ – mais d'une manière générale, il est évident que le dialogue théâtral a peur du vide. En outre, les silences sont toujours dûment calculés (par l'auteur, le metteur en scène, l'acteur), donc hautement significatifs (on dira qu'ils sont, par rapport aux silences de la vie ordinaire, *surchargés de sens*).

- 51 – Pour ce qui est des chevauchements de parole (« overlaps »), ils sont encore plus exceptionnels que les silences, car ils font « bruit » (or le dialogue théâtral a peur du trop-plein plus encore que du vide). Et si d’aventure il en survient (marquage didascalique : *ensemble/en même temps*), ils vont alors pécher par excès (ce sont des lignes entières qui seront prétendûment prononcées « en même temps » par deux personnages ou plus, ce qui est tout aussi peu vraisemblable que l’absence totale de chevauchements)¹⁵.

2.4.3.

- 52 Reste à envisager les cas de *violation* des règles du système des tours de parole :
- 53 – Les *interruptions* (L2 prend la parole alors que L1 n’a pas achevé son tour) ne sont pas rares au théâtre¹⁶, mais leur fréquence est loin d’égaliser celle des interruptions qui caractérisent les conversations authentiques. Par ailleurs et une fois de plus, ces interruptions sont en général voulues, et par le personnage (alors que dans la vie, bien des interruptions que l’on commet sont involontaires), et bien sûr par l’auteur ; voulues, donc significatives – le plus souvent d’une relation de dominance : seuls interrompent les personnages autoritaires, ou dépositaires de l’autorité (chez Molière par exemple, le droit à l’interruption est le monopole exclusif du maître : Dom Juan ne cesse d’interrompre Sganarelle, et ce sans réciproque).
- 54 – Quant aux *intrusions* (L2 prend la parole alors qu’il n’y est en principe pas autorisé), qui sont également bien attestées au théâtre, elles sont elles aussi surchargées de valeur « taxémique » : ce sont autant de petits coups de force qui visent à s’imposer illégalement dans l’interaction, la championne en la matière étant incontestablement la Dorine de *Tartuffe* qui, bien qu’étant interdite de parole, ne cesse par divers stratagèmes, comme le faux aparté, de s’immiscer dans le discours d’Orgon, et de « mettre son nez où elle n’a que faire », toujours d’ailleurs pour la bonne cause, et avec un indéniable succès.

2.4.4.

- 55 Signalons enfin l’extrême rareté des *régulateurs* (ou signaux d’écoute) dans le texte théâtral écrit, certains de ces signaux étant réinjectés lors de la représentation sous forme de productions vocales et de réalisations mimo-gestuelles (regard et signe de tête), mais sans atteindre jamais la fréquence qu’ils ont dans les conversations spontanées, où leur récurrence est absolument indispensable au bon déroulement de l’interaction.
- 56 Plus généralement : *sont effacés du texte de théâtre tous ces procédés qui permettent la gestion collective et la construction progressive de la conversation*, procédés sur lesquels se focalise l’analyse conversationnelle, mais qui sont inutiles au théâtre (si ce n’est pour produire un effet-de-réel), puisque le discours dialogué y est dans son intégralité pré-construit.

On pourrait le montrer de tous ces phénomènes qui sont traditionnellement traités comme des « ratés » ou des « scories », mais dont l’analyse conversationnelle a montré qu’ils étaient en fait nécessaires au bon fonctionnement de ces improvisations collectives que sont les conversations (interruptions et chevauchements, bredouillements et marqueurs d’hésitation, constructions bancales et phrases inachevées, phatiques et régulateurs, rectifications et reprises en tous genres, etc.) : tous ces phénomènes qui sont massivement représentés dans les conversations ordinaires sont extrêmement rares dans les dialogues de théâtre –

citons par exemple pour ce qui est des constructions inachevées, I. Vodoz (1986 : 101) : « Y a-t-il en définitive [au théâtre] des énoncés qui restent véritablement en l'air ? Je n'en ai pratiquement pas trouvé ; même dans les scènes de folie, d'ivresse ou de somnambulisme, les énoncés restent très généralement complets, même si le rythme est haché ».

2.5.

57 En ce qui concerne enfin l'organisation et la teneur des échanges, je signalerai simplement (sans pouvoir développer ni illustrer ces remarques) :

58 – La rareté dans le texte de théâtre de certains échanges rituels, comme les salutations : les séquences d'ouverture et de clôture sont très généralement escamotées, ou considérablement abrégées (une seule partie de la « paire adjacente » se trouve réalisée, l'autre étant curieusement « oubliée »)¹⁷. Plus généralement, le dialogue théâtral a tendance à réduire à la portion congrue tout ce qui relève de la *parole phatique*¹⁸, dont on sait pourtant la place qu'elle occupe dans les conversations quotidiennes.

N.B. D'autres rituels sont en revanche mieux traités dans les textes de théâtre – j'ai d'ailleurs exploité moi-même abondamment ce type de corpus lorsque j'ai cherché à reconstituer l'organisation et le fonctionnement des échanges « réparateur » et « complimenteur » (voir *Les interactions verbales*, t. III : 2e partie).

59 Cette élimination quasi totale du discours phatique a pour fonction et pour effet d'augmenter le taux d'informativité du dialogue de théâtre, qui se veut plus « nourri » et plus *condensé* que le dialogue quotidien.

60 – Il est aussi plus *discipliné*, comme il apparaît par exemple :

61 dans la fréquence des effets de symétrie (que le dialogue s'effectue sur un mode consensuel, ou conflictuel) ;

62 dans l'organisation structurale des échanges¹⁹ : les phénomènes de troncation, d'enchâssement ou d'imbrication, sont beaucoup plus rares que dans les conversations naturelles, ou s'il s'en rencontre, c'est sous une forme *systematisée* à l'extrême²⁰.

63 Bref : dans le dialogue théâtral, les schémas d'interaction sont « *purifiés* » par rapport à ceux que réalisent les conversations authentiques, au parcours infiniment plus aléatoire et capricieux.

N.B. Nous avons ainsi eu l'occasion de travailler sur les scènes dites « de dépit amoureux », pour tenter d'en dégager le « script » (conformément au modèle de « l'escalade symétrique » selon Watzlawick). Nous n'avons pas pu procéder à une comparaison systématique avec le déroulement des « scènes de ménage » de la vie ordinaire, mais il est certain que même si elles exploitent aussi certaines règles et certains « topoi », les disputes ordinaires ont des allures infiniment plus chaotiques que ces dialogues dramatiques où s'affrontent, avec une symétrie presque parfaite, les amants dépités.

3. Bilan

64 Le souci naturaliste des dramaturges est extrêmement variable selon les écoles et les auteurs. Mais ce qu'il y a de sûr, c'est que même chez ceux qui se réclament de la « mimésis » (conçue ici en termes de ressemblance entre le discours des personnages de théâtre, et celui des personnes de la vie ordinaire), celle-ci ne peut jamais être que très

relative et illusoire²¹ : il y a au mieux, au théâtre, production de certains *effets-de-conversation*... Il est permis d'être sceptique devant les déclarations de Corneille disant dans *L'examen de Méliete* qu'il a dans cette pièce « usé d'un style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens », ou de Marmontel prétendant que « Molière est un modèle accompli de l'art de dialoguer comme la nature », ou bien encore de Jules Renard affirmant de ses personnages qu'ils « détestent les phrases », et « trouvent leurs effets au moyen d'un tas de petits mots plats : “Allons !”, “Eh ben quoi !” » – comme s'il suffisait de saupoudrer le discours de quelques marqueurs d'oralité pour en faire de l'oral authentique. En fait, il apparaît que si l'on a pu si longtemps se gargariser du « réalisme » de certains dialogues littéraires, c'est à la faveur d'une totale méconnaissance de la vraie nature du dialogue ordinaire, dont on n'avait d'autre représentation que l'image déformée qu'en donnent les dialogues littéraires... La vraie nature du dialogue ordinaire, on la connaît à présent un peu mieux, grâce au travail des conversationnalistes sur des corpus enregistrés : il faut avoir été soi-même confronté aux terribles problèmes que posent la transcription et l'analyse des conversations authentiques pour mesurer la distance qui les sépare des dialogues fictionnels.

- 65 Je dirai pour synthétiser toutes les remarques qui précèdent que dans le dialogue théâtral on observe tout à la fois *la systématisation de phénomènes qui restent relativement exceptionnels dans les conversations ordinaires* (monologue, quiproquo, etc.), et à l'inverse, *la raréfaction d'autres phénomènes qui sont présents massivement dans les conversations* (comme la parole phatique, les régulateurs, et tous ces « ratés » dont nous avons parlé) ; tout à la fois : *une certaine simplification (du fait des conditions de la réception) et une certaine complexification du discours (du fait cette fois des conditions de l'émission)* – que l'on pense par exemple à la fameuse scène du *Tartuffe* où Elvire tient un discours à double sens à l'intention simultanément de Tartuffe, et d'Orgon caché sous la table : il est bien évident qu'aucune femme réelle, aussi rouée et habile soit-elle, ne serait capable d'une telle duplicité verbale, et de tenir la syllepse aussi longtemps.
- 66 On ne parle pas au théâtre (ni non plus du reste dans le roman) comme dans la vie. Mais, dans la mesure où la littérature tend à la conversation ordinaire une sorte de miroir grossissant dans lequel viennent se condenser, avec une simplicité, une évidence, une intelligibilité accrues, *certain*s des faits pertinents, l'analyse conversationnelle peut tirer avantage de ces inconvénients mêmes, et trouver dans ce type de corpus abondante matière à réflexion – le tout étant bien sûr de ne pas y chercher ce qu'on ne saurait y trouver (par exemple : des indications précises sur le fonctionnement des salutations, ou sur la façon dont se négocient les tours de parole) ; c'est-à-dire : de ne pas prendre la simulation pour l'objet simulé, ni la carte pour le territoire.

BIBLIOGRAPHIE

DE BOISSIEU J.-L. 1985 : « Une variante dramaturgique du quiproquo : les conversations croisées », in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris : Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 26 : 37-52.

BURTON D. 1980 : *Dialogue and Discourse. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation*, Londres/Boston : Routledge and Kegan Paul.

GOFFMAN E. 1991 : *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit.

KERBRAT-ORECCHIONI C. 1984 : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* 41 : 46-62.

KERBRAT-ORECCHIONI C. 1990, 1992, 1994 : *Les interactions verbales*, t. I, II, et III, Paris : A. Colin.

LARTHOMAS P. 1980 : *Le langage dramatique*, Paris : PUF.

LECLAIRE A. 1979 : « La Cantatrice chauve. Scènes d'exposition et présupposition », *Pratiques* 24 : 3-10.

PETITJEAN A. 1984 : « La conversation au théâtre », *Pratiques* 41 : 63-88.

VODOZ I. 1986 : « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV* 34-45 : 95-109.

NOTES

1. En France du moins... Car l'analyse conversationnelle existait dans les pays anglosaxons depuis plus d'une décennie, et elle s'était déjà posé la question qui nous occupe ici – voir surtout D. Burton (1980).
2. Ce schéma figure déjà dans mon article de 1984, mais entaché d'une énorme coquille (le parcours personnage-personnage étant par inadvertance qualifié de « dissymétrique »).
3. En principe, car lors de la représentation peuvent surgir certains « vrais ratés » : ce sont ceux qui sont imputables, non au personnage, mais à l'acteur.
4. Voir par exemple *Les interactions verbales*, t I : 92-8.
5. Voir par exemple *Le Misanthrope* : I, 2, ou *Dom Juan* : I, 2.
6. Larthomas (1980) définit le théâtre comme du « langage surpris », et Burton (1980) considère que le discours théâtral a pour caractéristique essentielle d'être toujours « overheard ».
7. Sauf dans le cas de l'adresse directe au spectateur, mais il s'agit là d'une pratique très marginale dans le théâtre occidental moderne.
8. La même analyse pourrait être faite de certains types d'interactions authentiques (ou en tout cas non fictionnelles), comme les interviews ou débats médiatiques.
9. Sauf si l'analyste a lui-même participé à l'interaction qu'il étudie, ce qui pose d'autres problèmes.
10. Il y a quelques exceptions notables à ce principe, la plus belle étant la piécette de Jean Tardieu intitulée *Eux seuls le savent* (in *Théâtre de chambre*, Gallimard 1966) – « eux », c'est-à-dire les personnages, les spectateurs/lecteurs étant quant à eux laissés dans la plus totale ignorance des tenants et aboutissants des événements apparemment fort dramatiques qui se déroulent sous leurs yeux.
11. Que caricature Jean Tardieu dans *Oswald et Zénaïde* ou *Les Apartés* (in *Théâtre de chambre*, Gallimard 1966).

12. Certaines dramaturgies contemporaines (Bob Wilson, Pina Bausch, etc.) n'hésitent pas à exploiter certains effets de cacophonie : elles sont en ce sens (et paradoxalement) plus « naturalistes » que le théâtre classique.
13. Voir *Les interactions verbales*, t I : 210 sqq.
14. L'exploitation des silences culminant avec le théâtre de Beckett ou Duras (cf. les didascalies récurrentes *Silence/Un temps/Temps suspendu...*).
15. Voir pour un cas limite *Docteur et Noémi*, de R. Pinget, où les deux personnages tiennent durant deux pages entières des discours simultanés.
Voir aussi dans Goffman (1991 : 147, n. 17) l'exemple qu'il donne d'une tentative récente de reproduire, sur scène, le mécanisme des interruptions et chevauchements tel qu'il fonctionne dans les conversations naturelles – tentative perçue comme révolutionnaire, provocatrice, voire scandaleuse !
16. Encore qu'elles posent souvent un problème d'identification, du fait de l'ambivalence du marqueur principal de l'interruption : les points de suspension.
17. L'exemple suivant montre que c'est au contraire la restitution intégrale du rituel de salutation qui est, au théâtre, le cas « marqué » :
Estragon. – « Alors, adieu.
Pozzo. – Adieu.
Vladimir. – Adieu.
Estragon. – Adieu » (Beckett, *En attendant Godot*).
18. Sauf bien sûr lorsque la restitution de la « parole vide » s'inscrit au cœur même du projet dramatique, comme chez Ionesco – dont une des pièces s'intitule d'ailleurs *Les Salutations* (in *Théâtre III*, Gallimard 1963).
19. Voir sur cette question *Les interactions verbales*, t I : 243 sqq.
20. Voir par exemple l'analyse que propose J.-L. de Boissieu d'un cas de « conversations croisées », extrait de la pièce d'Anouilh *Poissons rouges*.
21. Voir Petitjean (1984 : 63) sur ce « leurre » qu'est « l'illusion réaliste ».

RÉSUMÉS

Dans quelle mesure les outils descriptifs élaborés dans le cadre de l'Analyse Conversationnelle, dont l'ambition est de rendre compte du fonctionnement des échanges « naturels », peuvent-ils s'appliquer aux dialogues de théâtre, qui sont au contraire « artificiels » ? Question qui en présuppose une autre : Quelles sont les différences principales qui opposent ces deux types d'échanges communicatifs ?

Nous nous demanderons d'abord à *quoi tiennent ces différences* (en envisageant le dispositif énonciatif dans lequel s'inscrit le dialogue théâtral), puis nous verrons *en quoi elles consistent* (existence de structures communicatives et d'unités conversationnelles spécifiques ; fonctionnement des tours de parole, et organisation des échanges).

To what extent can descriptive tools developed for conversational analysis, the ambition of which is to give an account of the way natural occurring conversations work, be applied to « artificial » dramatic dialogues ? This question leads to another one : what are the main differences between these two kinds of communication ?

First of all, we will elucidate the reasons of such a difference (by considering the enonciative

framework of theatrical dialogues); secondly, we will determine their nature (existence of communicative structures and particular conversational entities, the functioning of conversational turns and the organization of conversational exchanges).

AUTEUR

CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI

Université Lumière Lyon 2