



HAL
open science

Le dialogue théâtral, “ miroir grossissant ” des interactions verbales

Anne Godard, Eve-Marie Rollinat-Levasseur

► **To cite this version:**

Anne Godard, Eve-Marie Rollinat-Levasseur. Le dialogue théâtral, “ miroir grossissant ” des interactions verbales. *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, 2005, Les Interactions en classe de langue, p. 122-132. halshs-01238466

HAL Id: halshs-01238466

<https://shs.hal.science/halshs-01238466>

Submitted on 25 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

Cet article a été publié en juillet 2005 dans *Le Français dans le Monde*, numéro spécial coordonnée par Francine Cicurel et Violaine Bigot, *Les interactions, contexte, ressource et enjeux*, pp. 122-132.

Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales

Anne Godard
Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
DILTEC

Parmi les formes dialoguées utilisées en classe de langue, les dialogues de théâtre ont été parfois critiqués au nom de leur caractère fabriqué et de leur éloignement par rapport à la langue ordinaire. C'est souvent par de biais des activités de jeu et de mise en voix que leur place en classe de langue a été revalorisée (voir Pierra, Rollinat-Levasseur et les numéros 305 et 329 du *Français dans le Monde*). Cependant l'approche interactionnelle, faisant primer le cadre communicationnel et la relation interpersonnelle sur le contenu linguistique, permet également de renouveler le regard que nous portons sur ces dialogues en tant que supports didactiques. En effet, les dialogues de théâtre travaillent à la fois sur les stéréotypes relationnels et situationnels ainsi que sur les écarts et les dysfonctionnements de la communication auxquels ils donnent un rôle dramatique. Ce faisant, ils fonctionnent comme des « miroirs grossissants » des règles de la conversation¹ permettant de faire jouer également les paramètres non linguistiques dont le rôle n'est pas toujours aisément identifiable dans les interactions réelles.

1. Dialogue de théâtre et dialogues de langue : deux modèles d'interactions

Le recours aux formes dialoguées dans l'apprentissage des langues remonte à l'Antiquité, mais c'est avec le renouveau pédagogique de la Renaissance, en particulier grâce à Érasme que les dialogues de théâtre et les dialogues de langue sont utilisés en

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

classe pour favoriser la communication orale. Les deux outils sont utilisés ensemble et de façon complémentaire pour l'apprentissage du latin : le théâtre de Térence et de Plaute à titre d'œuvres authentiques de la Latinité classique, les colloques scolaires, et spécialement les *Colloques* d'Érasme, élaborés dans l'intention de mettre à la disposition des enfants des modèles de conversation (et non pas seulement des recueils de règles de grammaire ou de vocabulaire) au travers d'interactions vraisemblables (Godard). Mettant l'accent sur la formation morale autant que sur l'apprentissage linguistique, les pédagogues humanistes avaient conscience que la réussite d'une interaction ne pouvait être garantie seulement par la maîtrise du code linguistique, mais dépendait du respect de règles de comportement et de politesse. L'accent était mis, ainsi, sur le bon déroulement de l'échange et le ménagement de la relation interpersonnelle. Les dialogues de théâtre ont connu le même succès, notamment dans les collèges jésuites qui ont dominé l'enseignement scolaire jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, avant que traductions et commentaires ne l'emportent sur la pratique vivante de la langue latine (Waquet). Les méthodes communicatives de l'apprentissage des langues ignorent souvent qu'elles renouent à certains égards avec cette tradition rhétorique considérant la parole comme action sur autrui. De même, elles écartent parfois les dialogues de théâtre parce que leur appartenance à une histoire des genres et leur respect de conventions esthétiques les éloignent des conversations ordinaires.

Pourtant les dialogues de théâtre, souvent mieux que les dialogues des méthodes de langue, permettent de prêter attention à tout ce qui « ne marche pas » dans une communication sans que soient en cause des difficultés linguistiques. En effet, un dialogue à fonction didactique vise une acquisition efficace du vocabulaire et des structures de phrases utiles dans un type de contexte donné. Les échanges imaginés y reproduisent le plus souvent une conversation à déroulement idéal avec une alternance équilibrée des tours de parole et une bonne structuration de la grammaire de l'interaction, tant au niveau global que local — y compris quand est imaginée une situation conflictuelle (dispute, contestation ou réclamation). De plus, les dialogues des méthodes communicatives proposent des interactions à *finalité externe*, souvent des interactions de services (demander son chemin, faire des achats, réserver une chambre d'hôtel...), tandis que la finalité de l'interaction dans les dialogues de théâtre est *interne*² : c'est la relation interpersonnelle elle-même qui en est l'enjeu parce qu'elle construit l'action. Cette différence ne tient pas seulement aux

¹ Voir l'article fondateur de Grice (1979) qui établit le principe de coopération et les maximes conversationnelles de coopération, de quantité (informativité), de qualité (sincérité), de relation (pertinence) et de manière (ordre et clarté).

² Voir la distinction proposée par Vion (1992) entre l'interaction à finalité *externe*, dont le modèle est la transaction, et l'interaction à finalité *interne* « centrée sur le contact ».

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

apprentissages linguistiques (par exemple vocabulaire pratique contre vocabulaire des sentiments). La spécificité de la communication théâtrale déplace en effet l'intérêt du contenu linguistique vers le cadre interactionnel où intervient la dimension non verbale de la communication avec les paramètres pragmatiques et praxémiques (gestes, mouvements, postures, intonations ou regards).

2. La communication théâtrale

C'est en raison de la double caractéristique du théâtre, à savoir représenter la communication humaine par la communication humaine (Osolsobe) qu'à la fin des années 60, les études théâtrales ont vu apparaître le concept de « communication théâtrale ». Par là, il s'agissait d'envisager les dialogues dramatiques comme des interactions verbales mettant en jeu un échange communicationnel à double structure : un réseau de communication directe, celui du dialogue entre les comédiens, et un réseau de communication apparemment indirect, entre les comédiens et spectateurs, le premier étant le véhicule du second.

Parler de communication théâtrale, c'est reprendre un concept qui a été élaboré pour le langage et considérer d'emblée le théâtre comme un langage. Mais la caractéristique fondamentale du langage est d'être intentionnel et réciproque. Et pour le théâtre, comme pour la plupart des œuvres d'art, on ne saurait parler de réversibilité et d'échange entre les créateurs et les spectateurs : le public ne devient jamais véritablement auteur d'un message (Mounin). De plus, s'il y a intentionnalité de l'auteur dramatique, du metteur en scène et des comédiens, il n'y a ni intentionnalité ni réciprocité dans les dialogues qu'échangent les acteurs sur scène : tout est déjà joué, déjà écrit et prévu pour les personnages. Aussi préfère-t-on qualifier de « relation théâtrale » l'échange entre l'ensemble des créateurs et les spectateurs (Mounin, Durand) et considérer les actes de paroles des comédiens comme une *représentation* de la communication à visée esthétique. Dans la tradition aristotélicienne qui fonde le théâtre occidental comme un genre mimétique, l'action dramatique se réalise en effet par la parole : au théâtre, « parler, c'est agir », ainsi que l'ont souligné d'Aubignac et de nombreux théoriciens. Mettant en scène des situations conversationnelles avec des dialogues de fiction, le théâtre agit comme un « miroir grossissant » du discours et du jeu interactionnel : il re-produit et re-présente la parole en montrant comment, à travers une mise en circulation d'influences mutuelles,

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

l'échange verbal engage les interlocuteurs dans une action. Ce qui se joue au théâtre, c'est donc l'image que nous avons de la parole et de son fonctionnement.

Les répliques attribuées aux personnages et interprétées par les comédiens ressemblent au langage naturel tout en s'en distinguant. Elles ont l'efficacité d'un texte écrit pour être dit, ce qui fait disparaître une grande partie des scories de l'oralité : même quand le dialogue dramatique cherche à reproduire au plus près le langage parlé, ses accidents, ses déformations, la parole au théâtre est toujours une parole rectifiée (Larthomas). Le théâtre n'a pas pour fin de garder trace de dialogues comme authentiques mais de plaire au public par le spectacle d'interactions fictionnelles soumises aux conventions du genre et aux exigences de la progression dramatique.

Cependant, si cette stylisation a retenu l'intérêt des linguistes qui prennent volontiers des textes du répertoire pour support et s'intéressent à ses dimensions pragmatiques (Kerbrat-Orecchioni, Moschler & Reboul) et si elle mérite de retenir celui du didacticien, c'est que le théâtre expose les mécanismes les plus importants du discours et du dialogue. Et c'est précisément parce que le théâtre présente une stylisation de la parole authentique qu'il en rend apparents les traits les plus saillants, offrant ainsi non un *modèle*, mais une *modélisation* de la communication. Comme la conversation, le dialogue dramatique met en interaction les partenaires qui parlent. Non seulement il reproduit le niveau sémantique d'une conversation, mais il en révèle aussi son mode d'énonciation : ce que disent tour à tour les personnages du dialogue les engage les uns par rapport aux autres puisque leur prise de parole à la première personne les pose comme sujet de leur discours face à un interlocuteur à qui ils s'adressent à la seconde personne. Si dans un échange authentique, le sujet s'éprouve et se réalise à travers l'intersubjectivité (Flahault), les interactions théâtrales sont, elles, un espace de réalisation d'un effet de subjectivité à travers une représentation de l'intersubjectivité. La relation qui se tisse entre les locuteurs lors du dialogue de fiction constitue les personnages en mettant en jeu leur image et leur rôle : elle leur construit une place l'un par rapport à l'autre (Petitjean, Goffman).

Ainsi, comme dans un véritable échange verbal, ce que la scène stylise, c'est la relation à soi et à l'autre dans ses dimensions sociales, symboliques et personnelles. Mais surtout la scène fait apparaître, en gros plan, la façon dont l'échange dialogique s'élabore non seulement à partir d'un usage maîtrisé et efficace des règles de la conversation, mais aussi à partir des écueils de leur mise en œuvre. De Corneille à Jean-Luc Lagarce, en passant par Molière, Racine, Marivaux, Feydeau, Ionesco, Sarraute et Vinaver, les dramaturges de toutes les époques s'intéressent de près aux *stéréotypes* de la

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

communication, mais aussi à ses *écarts* : situations faussées, malentendus, quiproquos sont d'autant plus visibles qu'ils sont des moteurs de l'action dramatique et produisent des effets, que ceux-ci soient tragiques ou comiques. Et c'est grâce à la présence de stéréotypes du répertoire théâtral que dramaturges et interprètes peuvent faire jouer les écarts dans l'interaction entre énoncé et énonciation, entre verbal et non verbal.

3. Lecture et reconnaissance des stéréotypes

Le texte de théâtre est un texte hétérogène et discontinu qui se compose à la fois de répliques et de didascalies, lesquelles, par convention passent d'un système de signes verbaux à un système de signes scéniques lors des représentations tandis que les comédiens ont à proférer les paroles attribuées aux personnages qu'ils interprètent. Sauf pour certains textes contemporains où les indications scéniques abondent, l'organisation textuelle de ce genre littéraire est centrée sur les interactions verbales et concourt à faire apparaître le dialogue comme une parole nue. Qu'ils cherchent à représenter ou non l'œuvre, les lecteurs ont à reconstituer la situation et le contexte d'énonciation de l'échange principalement à partir des répliques pour pouvoir les comprendre : la parole est véritablement le lieu d'élaboration et d'interprétation des personnages.

La lecture active que requiert le texte de théâtre constitue une grande part de l'intérêt du travail sur ce genre littéraire en classe de langue. Lire les répliques oblige immédiatement à chercher à travers la parole les enjeux de l'interaction et à faire des hypothèses sur la portée et le sens de l'échange dialogique. Il ne s'agit cependant pas d'un déchiffrement psychologisant qui confondrait le personnage avec une personne mais de faire surgir le lien entre une parole et ce qu'elle dénote de son locuteur : de façon déductive, en partant de la réplique pour construire une représentation du personnage, et de façon inductive, au fur et à mesure de la découverte du texte, en partant de l'image que l'on s'est faite du personnage pour décrypter le sens de sa parole. Ainsi le dialogue entre Rodrigue et le Comte juste avant leur duel dans *Le Cid* (II, 2), n'apporte pas véritablement d'information nécessaire au lecteur-spectateur de la tragi-comédie de Corneille : on sait que Rodrigue doit venger son père, qui a été insulté par le Comte. Chaque réplique témoigne à elle seule et séparément de l'insolence du Comte. Mais c'est aussi parce qu'il s'est déjà construit une image de ce personnage comme celle d'un homme suffisant et irrévérencieux, que le lecteur peut mesurer dans chaque parole du Comte l'expression de

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

son mépris vis-à-vis de Rodrigue qu'il estime inférieur à lui. L'interaction entre ces deux personnages permet de découvrir en action l'arrogance réitérée du père de Chimène : c'est ce qui conduit Rodrigue à s'affirmer face à lui, à s'affermir au cours du dialogue et à trouver la bravoure pour l'affronter. L'échange verbal ne fige donc pas les personnages dans une image psychologique : il la donne à voir comme un lieu d'action et de métamorphoses.

La lecture peut s'appuyer sur les clichés comportementaux dont le théâtre se nourrit : bien des personnages dramatiques reposent en effet sur des types (l'ingénue, le valet fourbe, l'amoureux écervelé, le vieillard libidineux...), des stéréotypes relationnels (les deux amoureux, le père avare et le fils prodigue, les rivaux...)³. Ces caractéristiques marquées sont une aide pour la découverte de l'œuvre, y compris quand la langue peut paraître un obstacle comme pour le théâtre classique : elles guident la compréhension des personnages et de l'action. Les interactions théâtrales peuvent ainsi être un lieu d'apprentissage des expressions, des actions et clichés traditionnellement associés à tel type de caractère ou de contexte interactionnel dans la langue et la culture étudiées. Les personnages et les situations types permettent à des apprenants de se construire un répertoire à la fois de locutions et d'images, c'est-à-dire d'élaborer des catégories qui favorisent la cognition grâce à des représentations culturelles préexistantes. Ainsi une scène du *Jeu de l'amour et du hasard* (II,9) sera-t-elle l'occasion de faire prendre conscience des valeurs du tutoiement et du vouvoiement. Les jeunes héros de Marivaux, déguisés en soubrette et en valet, se doivent de se tutoyer, alors que, dans leur position de maîtres, ils se vouvoieraient ; lorsque Sylvia cherche à réinstaurer de la distance avec celui qu'elle prend pour Bourguignon, elle lui demande de passer au vouvoiement, ce qu'elle ne parvient pas à appliquer elle-même :

SILVIA – Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie.

DORANTE – Comme tu voudras.

SILVIA – Tu n'en fais pourtant rien.

DORANTE – Ni toi non plus ; tu me dis : je t'en prie.

SILVIA – C'est que cela m'est échappé.

DORANTE – Eh bien ! Crois-moi, parlons comme nous pourrons ; ce n'est pas la peine de nous gêner pour le peu de temps que nous avons à nous voir.

Tout comme Dorante, prise au piège de ses représentations sociales, elle ne peut que tutoyer un valet. Mais ici le tutoiement n'est pas seulement un marqueur de supériorité, il

³ Dans la comédie, de façon évidente, de la *commedia dell'arte* au vaudeville, et jusqu'aux satires sociales de Vinaver ou Lagarce, la reconnaissance des personnages et/ou de situations typiques est à la base de la caricature et de son efficacité comique alors même que les traits typiques ont pu se déplacer, notamment du domaine des « passions » et des « caractères » de la poétique et de la psychologie classique, vers celui des comportements socio-culturels propres à telle ou telle classe sociale, ou encore, vers celui des situations et langages stéréotypés de la vie quotidienne.

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

révèle aussi la proximité que crée l'attirance amoureuse. Un tel échange dialogique montre comment le respect des règles de la politesse propres à une culture, à une société et à une époque construit de façon complexe le cadre de la relation entre deux locuteurs par l'établissement de liens ou de distance, selon le cas, de type vertical ou horizontal.

Une des forces du théâtre est de puiser dans les stéréotypes comme dans les scènes de genre pour se jouer des situations convenues qu'il met en scène. Les variations à l'intérieur de ces cadres produisent un mélange de reconnaissance et de surprise qui font partie du plaisir esthétique : ces écarts accroissent les émotions que ressentent les spectateurs et, pour le théâtre comique, ils renforcent le rire. Dans *La Cantatrice chauve* où il reconnaît avoir été inspiré par la vacuité des dialogues de la méthode de langue *Assimil* pour déconstruire les procédés linguistiques et en montrer les automatismes, Ionesco parodie une scène de reconnaissance : Monsieur et Madame Martin, lient conversation en attendant que leurs hôtes les accueillent ; cherchant les circonstances où ils ont pu se rencontrer, ils s'étonnent jusqu'à l'absurde des coïncidences qui font qu'ils habitent la même rue, le même immeuble, le même appartement etc., avant de (re)découvrir que, mari et femme, ils vivent ensemble. Cet échange, qui repose sur la répétition des mêmes expressions de circonstances, permet à un apprenant de français langue étrangère d'identifier ces formules, de les répéter, et de devenir sensible à leur défection de sens possible dans une interaction machinale. La reconnaissance de stéréotypes situationnels (scène de confiance, de vengeance, d'adultère...) peut même suppléer la connaissance des mots. Dans *Un Mot pour un autre* de Jean Tardieu, les indices fournis par une situation typique du vaudeville (le mari arrive à l'improviste chez sa maîtresse qui recevait une visite de l'épouse trompée) suffisent à faire comprendre les échanges et l'action malgré le non sens de chaque phrase dont tous les mots lexicaux ont été arbitrairement changés.

MADAME, *fermant le piano et allant au-devant de son amie.* — Chère, très chère peluche ! Depuis combien de trous, depuis combien de galets n'avais-je pas eu le mitron de vous sucrer ?
MADAME DE PERLEMINOUZE, *très affectée.* — Hélas ! Chère ! j'étais moi-même très, très vitreuse ! Mes trois plus jeunes tourteaux ont eu la citronnade, l'un après l'autre.

Jouant tour à tour sur les conventions théâtrales, linguistiques et sociales, Tardieu montre que si une seule de ces dimensions est affectée, la communication est préservée par le faisceau des autres paramètres. De telles variations sur des clichés linguistiques ou situationnels conduisent l'apprenant de langue à les reconnaître tout en acquérant une distance critique à leur égard.

4. L'interaction en question : l'interprétation du dialogue de théâtre

La complexité de tout échange verbal peut être observée à travers la diversité des interprétations possibles d'un dialogue de théâtre, que ce soit en adoptant la position critique du spectateur (par exemple en analysant une représentation ou en comparant plusieurs mises en scène d'une pièce grâce à des supports vidéo) ou que l'apprenant de langue s'essaie à dire et à jouer le texte. Interpréter un texte dramatique, c'est actualiser ses énoncés en créant un contexte de réalisation, c'est-à-dire (re-)produire le surgissement de la parole et la mise en acte de l'interaction. Dire et jouer un ensemble de répliques pose immédiatement les questions du rapport entre le dire et le dit, entre le dit et le non-dit, entre la parole et l'acte, entre la parole et l'être qui parle ou encore entre le discours et sa réception par son interlocuteur. C'est dans cet espace de jeu que toute interprétation fait des choix et donne une forme dans le temps et dans l'espace par l'incarnation humaine que les comédiens font de leur personnage.

Produisant des systèmes signifiants ancrés dans la réalité (et de ce fait polysémiques), chaque interprétation crée une limitation et une délimitation du sens du texte dramatique. Une lecture du dialogue théâtral peut essayer d'être la plus transparente possible, une autre peut ajouter quelque chose au texte, une autre peut sélectionner certains éléments au détriment d'autres, ou établir un rapport entre les différents sens éventuels... C'est pourquoi on peut analyser toute interprétation en cherchant ce que la mise en voix et en corps du dialogue apporte comme *redondance*, servant à la bonne compréhension du texte, ou ce qu'elle crée comme *écart* et comme ambiguïté par rapport aux répliques du texte, révélant des enjeux possibles et sous-jacents de l'interaction (Corvin).

Le jeu des comédiens se doit d'abord d'être en grande partie redondant par rapport au texte pour le rendre intelligible. Mais ce principe global de cohérence laisse un espace de jeu important dans tout ce qui touche à l'interprétation : le corps, la gestuelle, l'expression, la prosodie et le grain de la voix des comédiens créent l'épaisseur des personnages en leur donnant un caractère unique. La mise en voix et l'incarnation peuvent être déterminant dans la construction du sens : dans *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute, la brouille entre deux amis qui est le sujet de la pièce repose sur le ton avec lequel l'un des deux a dit à l'autre « c'est bien... ça... ». La phrase est répétée par l'un et l'autre personnages, sans que l'auteur ne donne d'indication précise sur la façon de la prononcer. L'interprétation est alors un acte d'appropriation qui livre un message et, au-delà, véhicule comme une intention et paraît trahir le locuteur en jouant sur l'interlocuteur.

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

Lorsqu'elle explicite par le jeu des comédiens ce que la parole sous-entend, l'interprétation crée un *sous-texte*, allant plus loin que le sens immédiat d'une réplique, déchiffrant ses significations profondes pour le locuteur et son interlocuteur. Ainsi la mise en scène de Jean-Pierre Miquel du *Misanthrope* montre-t-elle Célimène et Alceste s'embrasser au début du deuxième acte dans une scène où ils se disputent⁴. Cela rend évidente une intimité entre les héros, ce que le dialogue de Molière laisse dans l'ambiguïté. Mais ce jeu des comédiens va aussi jusqu'à faire coexister des gestes de tendresse et des paroles acerbes : ce décalage instaure un *contre-texte*, faisant apparaître un écart par rapport au texte dramatique. Sous-texte et contre-texte à l'œuvre dans la représentation théâtrale sont d'un intérêt crucial en classe de langue : qu'un apprenant analyse un passage d'une mise en scène ou qu'il essaie de trouver comment exprimer son personnage et comment le faire dialoguer avec son interlocuteur, il se voit d'emblée confronté à ce qui fait l'épaisseur et la complexité de tout échange interactionnel. Le jeu théâtral fait ainsi apparaître avec le grossissement du paraverbal et du non verbal, qu'au-delà de la *signification* linguistique d'une phrase et au-delà du *sens* d'un énoncé dans une situation énonciative donnée, il reste à interpréter la *valeur* et les enjeux d'un échange capable de transformer la relation dans le moment de l'interaction.

Car ce que le théâtre dévoile c'est que, pour être un moyen de communication, le dialogue n'est pas toujours le lieu d'une « bonne » communication. D'abord parce qu'au théâtre les échanges ne suivent pas nécessairement l'organisation du déroulement idéal d'une conversation linéaire. Les conventions théâtrales admettent, par exemple, que les séquences d'ouverture et de fermeture de l'échange interactionnel soient réduites au minimum afin que l'action puisse avancer sans être ralentie ni risquer de perdre l'attention des spectateurs. Ensuite, comme conflit et transgression créent principalement l'action dramatique, le déséquilibre des tours de paroles signale souvent la domination d'un interlocuteur sur l'autre, soit qu'un héros se confie à un personnage secondaire, soit que, dans une situation de rivalité ou de séduction, un personnage l'emporte sur l'autre, ce que la longueur des répliques accordées aux locuteurs trahit immédiatement. Lorsque Phèdre essaie de déclarer sa passion à son beau-fils, Racine lui donne le plus souvent un temps de parole un peu plus long qu'à Hippolyte : ce dernier cherche à l'éviter alors que, de son côté, elle tente de l'attirer à elle. Il n'y a guère qu'au moment où il rappelle le souvenir de son père, Thésée, qu'Hippolyte parle davantage : c'est un moment qui fait diversion, rompt

⁴ Comédie Française, mise en scène de Jean-Pierre Miquel avec Denis Podalydès et Clotilde de Bayser, filmée par Francis Girod, 2000.

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

la linéarité du dialogue et apparente ces répliques à un conflit de structuration de l'échange. L'équilibre est de courte durée, car dès que la reine transgresse le tabou de l'inceste et déclare sa passion, Hippolyte perd l'usage de la parole et reste muet à écouter Phèdre qui le force, dans un discours sous forme de tirade, à entendre l'indicible.

Enfin, les quiproquos, les scènes avec des personnages cachés ou encore les dialogues à double entente, révèlent que les effets de l'interaction dépendent du repérage et de l'identification des interlocuteurs et des destinataires. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Musset fait jouer la rivalité entre l'amour et l'amour-propre dans plusieurs scènes de déclaration amoureuse où l'un des héros se trouve caché : interpréter ces dialogues met en évidence que non seulement la place du destinataire détermine le sens de la parole mais aussi que par stratégie, un locuteur peut faire de son interlocuteur direct le moyen d'agir sur un autre.

Le genre dramatique s'est construit ainsi en explorant toutes les situations de mésententes dialogiques. Aujourd'hui, nombreux sont les dramaturges qui refusent le naturalisme et la vraisemblance pour prendre comme sujet même le leurre du langage comme outil de communication. Avec eux, c'est le dialogue de théâtre qui est entré, pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute pour le roman, dans « l'ère du soupçon » : le dialogue ne sert plus de moteur à une intrigue mais est le lieu d'expression d'une parole proférée, flirtant souvent avec le soliloque. Le théâtre de Beckett ou de Ionesco révèle, à travers la non communication entre les êtres, le néant de l'humanité. Le Nouveau Théâtre explore les effets de la parole et, refusant la psychologie traditionnelle, cherche ce qui se trouve sous la conversation : ce sont, pour Sarraute, les tropismes, pulsions intérieures, ou une parole empruntée, faite de locutions tellement usées qu'elles n'expriment plus les sujets parlants. Dans le théâtre contemporain, des œuvres comme celles de Michel Vinaver, Valère Novarina ou Philippe Minyana demandent au lecteur-acteur de retrouver l'organisation des interactions, déstructurant l'ordre traditionnel des échanges entre des interlocuteurs qui se parlent et se répondent les uns aux autres, font s'enchevêtrer plusieurs discours, fragmentent la parole pour faire jaillir le quotidien et rendent visible la multiplicité des points de vue et l'enfermement de chacun. Dans *Les Prétendants*, où Jean-Luc Lagarce met en scène la nomination du nouveau directeur d'un établissement public, les dix-sept personnages ne cessent de se saluer et de se présenter :

POITIERS. – Ah, mon mari. Mon mari. Je vous demande pardon, Hélène, excusez-moi. Mon mari.
Excuse-moi, chéri, je t'oubliais.
Monsieur Mariani, mon mari. Mon mari.
Tu étais où. Où étais-tu, chéri ?
SPÄTER, à *Blot*. – Le mari.

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

NELLY, à Ripaix. – C'est son mari ?

RAOUT. – Ma fille Christine, notre fille Christine. Christine.

MARIANI.- Très bien, oui, très bien. Mariani.

MARI DE BRULAT. – Elle a amené son mari.

Pris au piège de la comédie du pouvoir, les personnages parlent, se répètent sans jamais parvenir à entrer en interaction ni à faire de leur dialogue un échange. Quand le dialogue théâtral n'est plus le support d'une communication entre les personnages, plus encore quand la parole théâtrale est comme adressée frontalement aux spectateurs, c'est qu'il porte l'intime sur scène, montrant comment, hors interaction, la parole peut se donner à *con-naître* au public.

Ainsi, l'importance donnée aux dysfonctionnements et aux déséquilibres, qui sont toujours dotés au théâtre d'un rôle dramatique, en même temps que le recours à des stéréotypes aussi bien relationnels que situationnels constituent autant de moyens de rendre sensibles les dimensions non linguistiques de la communication. De plus, et c'est l'intérêt spécifique de la double communication théâtrale, les apprenants ont la possibilité d'être tour à tour observateurs des interactions verbales, comme le sont les spectateurs d'une pièce, et d'en devenir les acteurs en interprétant les personnages. Variant ainsi leur distance critique, de l'analyse du texte à celle de la mise en scène en passant par l'incarnation par le jeu, ils sont amenés à prendre conscience de la multiplicité des paramètres qui participent à une bonne — ou une mauvaise — interaction tout en pouvant s'en amuser.

Références bibliographiques :

AUBIGNAC d'(1657, rééd. 2001), *La Pratique du théâtre*, Champion.

CORVIN, M. (1978), « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, n°13, pp. c1-c28.

DURAND, R. sous la direction de (1980), *La Relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille.

FLAHAULT, F. (1978), *La Parole intermédiaire*, Seuil.

GODARD, A. (2005), « L'approche humaniste de l'apprentissage des langues, l'exemple des *Colloques* d'Érasme », in *Les Cultures éducatives et linguistiques dans l'enseignement des langues*, coord. BEACCO, J.-C., CICUREL, F., CHISS, J.-L., VERONIQUE, D., Presses Universitaires de France.

GOFFMAN, E. (1974), *Les Rites d'interaction*, Minit.

Le Français dans le monde (1999), « Faire du théâtre », n°305, juil.-août, pp. 55-72.

Le Français dans le monde (2003), « Le français par le théâtre », n°329, sept.-oct, pp. 23-32.

**Anne Godard et Eve-Marie Rollinat-Levasseur,
Le dialogue théâtral, « miroir grossissant » des interactions verbales**

- GRICE, H.P. (1979), « Logique et conversation », *Communications*, n°30, pp. 57-72.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n°41, pp. 46-61.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996a), « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n°26, pp. 31-49.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996b), *La Conversation*, Le Seuil.
- LARTHOMAS, P. (1972), *Le Langage dramatique*, A. Colin.
- MOESCHLER, J. & REBOUL, A. (1985), « Discours théâtral et analyse conversationnelle », *Cahier de linguistique française*, n°6, Université de Genève, pp. 3-9.
- MOUNIN, G. (1970), « La communication théâtrale », *Introduction à la sémiologie*, Minuit.
- OSOLSOBE, I. (1980), « Cours de théâtristique générale », *Études littéraires*, vol. 13.
- PETITJEAN, J. (1984), « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n°41, pp. 67-87.
- PIERRA, G. (1994), « Langue, culture et pratique théâtrale », *Le Français dans le monde*, n°267, août-sept, pp. 69-73.
- ROLLINAT-LEVASSEUR, E.-M. (2002a), « Le théâtre, un vecteur privilégié de l'enseignement du FLE », in *Théâtre et enseignement XVII^e-XX^e siècles*. Actes du colloque international de Créteil, 5-6 octobre 2001, CRDP de l'Académie de Créteil, pp. 53-65.
- ROLLINAT-LEVASSEUR, E.-M. (2002b), « L'alexandrin : un remède pour la surdité phonologique. L'exemple du français langue étrangère », *La Nouvelle Revue de l' AIS. Adaptation et intégration scolaires*, n°18 « Art, pédagogie, thérapie », CNEFEI, 2^e trimestre, pp. 115-118.
- VION, R. (1992), *La Communication verbale. Analyse des Interactions*, Hachette Supérieur.
- WAQUET, F. (1998), *Le Latin ou l'empire d'un signe, XVI^e-XX^e siècle*, Albin Michel.