



HAL
open science

La confiance de soi à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale : du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

► To cite this version:

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. La confiance de soi à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale : du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi. Catherine Kerbrat-Orecchioni et Véronique Traverso. Confidence/confiding: le dévoilement de soi dans l'interaction/ self disclosure in interaction, Niemeyer, 2007, 10.1515/9783110935103.83 . halshs-01238468

HAL Id: halshs-01238468

<https://shs.hal.science/halshs-01238468>

Submitted on 8 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.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

Ce texte a été publié en 2007 par Catherine Kerbrat-Orecchioni et Véronique Traverso dans *Confidence/confiding : le dévoilement de soi dans l'interaction/self disclosure in interaction*, aux éditions Niemeyer.

**La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur
Université Sorbonne Nouvelle -Paris III

Au monologue, convention dramatique qui permet au héros se parlant à lui-même de parler de lui aux spectateurs, le théâtre français des siècles classiques préfère la forme dialogale où le protagoniste se livre à un autre personnage : plus vraisemblable que le monologue, le dialogue participe à l'esthétique de l'illusion théâtrale tout en faisant de l'expression de l'intériorité du héros une scène clef de la progression de l'action. La représentation que le théâtre donne des interactions de confiance expose sur scène la façon dont nous percevons le dévoilement de soi à autrui : elle apparaît ainsi comme le miroir grossissant de certaines caractéristiques de l'interaction de confiance.

Le confident a souvent été conçu comme un personnage « utilité » : tenu à l'écart de l'action dramatique, il est alors le dépositaire des secrets du héros. Mais bien des dramaturges ont aussi vu l'intérêt d'étoffer ce rôle. Le confident peut alors se voir investi d'un rôle de révélateur, poussant le héros à dire ce qu'il se cache à lui-même : le dialogue entre un personnage et son confident est souvent, pour le protagoniste, le lieu où il se découvre lui-même.

Le théâtre montre ainsi que, même dans une relation de confiance, les dialogues fonctionnent rarement comme une authentique maïeutique où la vérité procède d'une bonne coopération entre les interlocuteurs. L'interaction progresse aussi à force de malentendus et de méprises à travers un jeu de paroles obliques, propices à de multiples interprétations : le dévoilement n'est pas une mise à nu mais une scène à déchiffrer dans toute sa complexité ; parfois encore, c'est quand il se ment à lui-même et que les autres personnages ne le reconnaissent plus, que le héros se donne le plus à connaître aux spectateurs. Le théâtre explore ainsi les jeux de masques de la parole auto-centrée et la déjoue jusque dans ses décentrement.

Nous partirons d'une analyse du système énonciatif théâtral pour étudier ce qu'il implique dans le cadre des scènes de confidences. Nous chercherons sur quels présupposés du

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

fonctionnement interactionnel repose l'esthétique de la vraisemblance à l'œuvre dans les échanges entre les personnages. Nous étudierons ainsi comment les modes de dévoilement de soi dans les dialogues dramatiques réfléchissent une image du sujet.

1. La confiance sur la scène : représentation, société et esthétique

Le fonctionnement énonciatif du théâtre met avant tout en évidence que se confier, c'est s'offrir aux regards des autres. Car, paradoxalement, la confiance ne se fait pas du tout confidentiellement quand elle est portée sur scène : le héros parle de lui non seulement à son ou ses interlocuteurs directs mais aussi devant tous les spectateurs assemblés pour voir la pièce qui se joue. La présence réelle – sans écran interposé, contrairement aux supports filmiques ou vidéo – de ces destinataires indirects de la confiance et toutefois destinataires premiers de l'œuvre rend définitivement publique la scène de l'intimité.

1.1 Le théâtre du moi sur la scène publique

Aux origines mêmes du théâtre occidental, dans l'Antiquité, et plus tard même dans le jeune théâtre français de la Renaissance, le caractère public de la confiance est doublement patent puisque, par convention dramatique, c'est en général le chœur qui assure le rôle de confident : le protagoniste se dévoile alors non pas à un personnage privilégié et individualisé mais à un groupe de personnages. Dans le théâtre grec, le héros se confiait ainsi non pas seulement devant tous les Athéniens assemblés (quelque quinze mille personnes à l'âge classique !) mais il s'adressait au chœur, confident composé d'une quinzaine de personnages, lesquels – ce n'est pas anodin – étaient alors interprétés par des citoyens choisis pour jouer dans ces représentations théâtrales : leur situation d'énonciation rendait ces confidences doublement publiques. Le fait qu'au théâtre, des spectateurs viennent s'assembler pour voir et écouter avec délectation un personnage qui débat, se débat, parle de lui, à la première personne, et qui, parlant au chœur, dévoile son intériorité devant toute la collectivité, a pour conséquence que la confiance relève en partie à la fois du politique et du judiciaire.

La tragédie grecque rend bien manifestes ces deux enjeux de toute confiance faite sur la scène théâtrale. D'une part, le dévoilement de soi touche clairement au politique parce que dans ces passages, un personnage éminent – héros de la mythologie, roi, prince... – divulgue les secrets de son âme et ceux du pouvoir : il les donne en partage à la collectivité, c'est-à-dire au corps social qu'il fait ainsi entrer dans les arcanes du pouvoir, et cela même si ni le chœur et ni les spectateurs n'ont de rôle actif puisqu'ils n'infléchissent pas le cours de l'action. D'autre part, les scènes de confiance contribuent à apparenter le dispositif théâtral au

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

dispositif judiciaire. Au théâtre, en effet, où ce qui prime est l'action dramatique, les confidences tendent nécessairement à être des aveux plus que de simples témoignages : le héros qui se livre porte à la connaissance de tous une faute, un crime, un interdit qu'il a transgressé. Or la reconnaissance de la faute cachée et de la culpabilité est précisément ce que la scène du tribunal cherche à produire lors d'un procès. Toutefois le théâtre se différencie du tribunal en ceci que les spectateurs n'ont à juger le coupable qu'en leur for intérieur : ils sont là pour applaudir ou huer mais, contrairement aux juges, ils n'ont pas à le condamner juridiquement et peuvent, comme un ami-confident, souffrir et compatir avec celui qui se dévoile.

Le système de double énonciation propre au genre théâtral fait donc apparaître que le geste de se confier à autrui a pour implication de donner en spectacle l'intimité, c'est-à-dire instruire le procès de l'intériorité en offrant au public le théâtre du moi.

1.2 Reflets de confidences dans le miroir de la vraisemblance

Si le théâtre peut nous instruire sur le fonctionnement des interactions lors d'une scène de confiance, ce n'est que dans la mesure où, dans sa tradition aristotélicienne, la *mimèsis* se réalise par la parole, les spectateurs venant voir et écouter des acteurs qui incarnent sur scène des personnages en les représentant agissant par le seul effet de leurs échanges verbaux (Aristote : 1449b-1450b). Mais la fiction théâtrale se réalise à travers une représentation de la communication humaine avec des prises de parole et des interactions fictives (Schaefer 1999 : 272). La représentation d'interactions entre des personnages qui parlent à l'image de personne se distingue ainsi des échanges réels : d'une part, il ne s'agit pas véritablement de communication car il n'y a ni intentionnalité ni réciprocité au théâtre (Mounin 1970 : 87-94) ; d'autre part, leurs échanges sont marqués par le dispositif énonciatif théâtral : le dialogue entre les personnages, « seule instance conversationnelle pertinente » doit non seulement être interprété par des acteurs mais n'est produit que par une seule source, l'auteur, et est destiné principalement aux spectateurs (Kerbrat-Orecchioni 1996 : 31-49). Si, comme dans une conversation (Goffman 1974 ; Petitjean 1984 : 63-87), les dialogues de théâtre mettent en jeu la relation à soi et à l'autre dans ses dimensions sociales, symboliques et personnelles, c'est en la stylisant dans un échange préalablement écrit et construit qui a pour fin de plaire au public et non de garder trace de dialogues presque authentiques (Rollinat-Levasseur 2000 : 61-68).

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

C'est dans ce cadre que, mettant en scène des situations conversationnelles, le théâtre agit comme un miroir et donne à voir certaines caractéristiques des interactions de confiance.

Les scènes de confidences sont très nombreuses dans le théâtre français : elles montrent en cela que parler de soi à autrui est un des modes privilégiés du dévoilement de soi. Avec ces scènes apparaît d'ailleurs un type de personnage ou un « emploi » : nombre de personnages secondaires, dès les premières pièces de notre répertoire et avec la disparition des chœurs, jouent le rôle de confident, et sont qualifiés d'amis, de suivants, de conseillers... pour gagner le nom de « confident » et ce titre d'« ami intime » au début du XVII^e siècle et remplacer peu à peu celui de « secrétaire » en usage à la Renaissance et au début de l'âge classique pour désigner les personnes dont la fonction était d'être mises dans le secret. On a même pu parler d'une mode du confident dans le théâtre français : son apogée se situe dans les années 1635-1645, et si ce type tend ensuite à moins être présent, c'est parce que d'autres personnages partagent dès lors les pensées intimes du héros (Scherer 1950 : 39-50). Dans ce contexte, l'histoire du théâtre fait évoluer le personnage du confident et les scènes de confiance à l'aune du principe capital de l'esthétique classique considérée au sens large : celui de la vraisemblance.

2. Les enseignements de la vraisemblance

2.1 Monologue vs dialogue : l'irréductible altérité du confident

La comparaison entre les monologues et les scènes de dialogues intimes met au jour le rôle dévolu au confident. La survivance des monologues dans le théâtre français, bien qu'un personnage parlant seul heurte la vraisemblance, indique que les scènes de confiance ne peuvent véritablement s'y substituer même si elles semblent préférables aux théoriciens et aux dramaturges : le théâtre perçoit bien qu'on ne parle pas à autrui comme on se parle à soi-même. Les scènes de confiance et les monologues remplissent pourtant souvent la même fonction, celle de donner des informations aux spectateurs. Mais l'absence d'interlocuteur permet à un personnage de s'adonner entièrement aux élans lyriques de son cœur dans un face-à-face avec lui-même, tandis que l'entrée en interaction supposée par toute confiance à autrui oblige le héros à respecter certaines bienséances, éventuellement à dissimuler ce qu'il ne pourrait dire qu'à lui-même et peut même le conduire à être engagé par ses propos.

Ainsi, dans la tragédie de Racine, le fait qu'à la première scène du quatrième acte, Titus soit seul en scène lui permet d'exprimer pour la première fois tout l'amour qu'il porte à Bérénice, Reine qu'il ne peut épouser parce qu'il est Empereur de Rome, alors que, dans les dialogues précédents avec son confident Paulin ou avec son ami Antiochus, Titus a pu montrer ses

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

hésitations sans pour autant dévoiler toute sa faiblesse, la présence de ses interlocuteurs l'obligeant à se maintenir avant tout dans son rôle politique. Dans ce monologue, le héros va jusqu'à s'apostropher lui-même :

TITUS (*seul*) – Hé bien, Titus, que viens-tu faire ?
Bérénice t'attend. Où viens-tu, téméraire ?
Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien consulté ?
Ton cœur te promet-il assez de cruauté ?
Car enfin au combat, qui pour toi se prépare,
C'est peu d'être constant, il faut être barbare.
Soutiendrai-je ces yeux dont la douce langueur
Sait si bien découvrir les chemins de mon cœur ?
Quand je verrai ces yeux armés de tous leurs charmes,
Attachés sur les miens, m'accabler de leurs larmes,
Me souviendrai-je alors de mon triste devoir ?
Pourrai-je dire enfin, Je ne veux plus vous voir ?
Je viens percer un cœur que j'adore, qui m'aime.
Et pourquoi le percer ? Qui l'ordonne ? Moi-même. (...)¹

La présence du « tu » dans le monologue quand le personnage essaie de s'objectiver, forme fréquente dans le monologue théâtral, ne fonctionne aucunement comme la deuxième personne désignant un interlocuteur réel. Bien au contraire, elle souligne la déréliction du personnage, seul dans ce face-à-face avec lui-même, ce que souligne le pronom réfléchi qui clôt ce passage. Les interrogations, fort nombreuses, expriment le doute et agissent de la même façon, renvoyant le personnage à lui-même. Dans le dialogue avec son confident, au contraire, le héros reste toujours confronté à l'altérité réelle de son interlocuteur, même s'il tend à parler comme seul, laissant peu de place à la parole de l'autre. Ainsi dans la troisième scène du deuxième acte, Titus confie à Paulin toute sa difficulté à devoir accepter de ne pas épouser Bérénice :

TITUS – Faibles amusements d'une douleur si grande !
Je connais Bérénice, et ne sais que trop bien
Que son cœur n'a jamais demandé que le mien.
Je l'aimai, je lui plus. Depuis cette journée,
(Dois-je dire funeste, hélas ! ou fortunée ?)
Sans avoir en aimant d'objet que son amour,
Etrangère dans Rome, inconnue à la Cour,
Elle passe ses jours, Paulin, sans rien prétendre
Que quelque heure à me voir, et le reste à m'attendre.
Encore si quelquefois un peu moins assidu
Je passe le moment, où je suis attendu,
Je la revois bientôt de pleurs toute trempée.
Ma main à les sécher est longtemps occupée.
Enfin tout ce qu'Amour a de nœuds plus puissants,
Doux reproches, transports sans cesse renaissants,
Soin de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,
Beauté, Gloire, Vertu, je trouve tout en elle,
Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.
N'y songeons plus. Allons, cher Paulin, plus j'y pense,
Plus je sens chanceler ma cruelle constance.
Quelle nouvelle, ô Ciel ! je lui vais annoncer !
Encore un coup, allons, il ne faut plus penser.
Je connais mon devoir, c'est à moi de le suivre,

¹ RACINE (J.), 1999, *Bérénice*, IV,1, [1671], in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, p. 490.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

Je n'examine point si j'y pourrai survivre.²

Une telle réplique – une tirade presque ! – montre un discours autocentré qui s'apparente à un monologue : le confident n'interrompt pas ce flot de paroles, bien des interrogations ou exclamations semblent purement rhétoriques et le héros paraît entièrement préoccupé par lui-même – en témoigne la fréquence extrême des marques de la première personne. Pourtant, le nom du confident, qui apparaît à deux reprises en incise, montre bien toute la différence : même s'il ne parle que de lui-même, même s'il ne laisse pas la parole à Paulin, Titus est quand même dans une interaction. S'il se dévoile ici, s'il évoque Bérénice et leur amour, ce n'est pas seulement par ce qu'il en dit. Il dévoile surtout l'intensité de ses sentiments en cherchant à toucher Paulin. Il tente de gagner son interlocuteur à son point de vue : l'emploi de la première personne du pluriel est à cet égard révélatrice puisqu'elle peut à la fois être comprise comme un pluriel de majesté ou comme un pluriel réel associant étroitement le confident au héros, et révélant son désir d'unité avec celui à qui il s'adresse. Mais la seule présence de Paulin est un puissant principe de réalité : celui qui ramène l'Empereur à son devoir.

Au terme d'un monologue ou d'un dialogue avec un confident, un héros peut donc être conduit à prendre des décisions du même ordre. Mais ce que le théâtre classique montre avec ces dialogues, c'est que, même quand sa parole est réduite, le confident agit sur celui qui se dévoile en lui opposant, par sa seule présence physique, une figure de l'altérité.

2. 2 La querelle du confident : dangers et plaisirs du décentrement de la parole

L'élaboration de la doctrine classique, quelles qu'aient été ses querelles et l'évolution de la création théâtrale, se constitue, entre autres, en interrogeant la fonction du confident à la lumière de la règle de la vraisemblance, principe même d'une esthétique de l'illusion. Dans cette réflexion, le confident gagne un rôle : les théoriciens critiquent volontiers les personnages « utilités », qui sont simple prétexte pour permettre au héros de faire connaître au public ce qu'il doit savoir ; il lui faut donc être nécessaire, ce qui signifie que ses interventions soient au service de l'action théâtrale. Lorsque le confident est mis en question, ce n'est pas sa présence qui est critiquée mais les paroles et l'action que le dramaturge lui attribue (Worth-Stylianou 1992 : 229-234).

C'est ce qui cristallise, par exemple, le débat théorique suscité à la sortie de la tragédie de Corneille, *Sophonisbe*, en 1663. L'auteur du fameux traité de *La Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac, qui, sans doute jaloux des succès du dramaturge, nourrit une longue inimitié à

² *Ibid.*, II, 3, v. 528-552, p. 472-473.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

son égard, lui reproche d'avoir créé des personnages de confidentes inutiles et peu vraisemblables³ :

Les deux principales narrations qui doivent donner les lumières à l'intelligence du sujet, et le fondement à tous les événements de la Scène, sont faites par deux Reines à deux Suivantes, qui n'agissent point dans la conduite du Poème, qui n'ont point une confiance avec leurs Maîtresses, et qui demeurent sans aucun intérêt à tous les Accidents du Théâtre, pour qui le Spectateur ne désire ni ne craint, et qui ne font aucune impression sur son esprit. Aussi n'ai-je jamais vu que les Spectateurs se mettent en peine si les Suivantes d'une grande Dame avaient eu de la faiblesse ou de la constance à sa ruine, ou à sa mort : c'est un défaut pour lequel j'ai toujours eu de l'aversion, parce qu'il n'est pas vraisemblable que des Reines que l'on fait assez éclairées, s'amuse à prôner leur bonne et mauvaise fortune à de simples suivantes, et qu'elles en fassent tout leur conseil en des extrémités où les plus sages n'en pourraient donner qu'avec bien des précautions : il faudrait avoir bien établi le mérite et la suffisance d'une Fille de cette qualité, avec la nécessité de la consulter. Enfin il en faudrait faire un personnage de l'action du Théâtre, et non pas un simple ornement pour le remplir.

La vraisemblance repose sur des critères de bienséance et ce que d'Aubignac critique avant tout, c'est que Corneille fasse dialoguer de façon intime des personnes de rangs différents. La persistance et l'existence même au théâtre de confidentes qui n'ont pas le même statut social que le héros met en valeur l'un des paradoxes des confidences. Il conviendrait que ne dialoguent en toute intimité que deux personnages, comme deux personnes réelles, susceptibles d'avoir une véritable relation d'amitié et d'égalité. Mais ces scènes de confidences montrent qu'au-delà de la bienséance, livrer des secrets à quelqu'un de rang différent reste bien vraisemblable. Cette réalité sociale trouve naturellement son écho dans l'inégalité du temps de parole dans ce type de dialogue où l'un se livre et l'autre écoute.

La pauvreté des paroles attribuées aux confidentes, et en particulier aux suivantes de Corneille, attire aussi les foudres de l'abbé d'Aubignac :

Davantage, ces Suivantes ne récitant jamais que de légères considérations sur la fortune d'autrui, et qui sont ordinairement assez mal reçues dans les passions qui occupent l'esprit des Grands, elles ne sont jamais animées, et leur discours qui n'est chargé que de raisonnements, et non pas accompagné de quelques mouvements impétueux de l'âme, est toujours froid, sans pouvoir échauffer les spectateurs, ni les agiter de quelque inquiétude agréable. Encore faut-il observer que les Femmes qui jouent ces Rôles, sont ordinairement de mauvaises Actrices qui déplaisent aussitôt qu'elles ouvrent la bouche : De sorte que soit par le peu d'intérêt qu'elles ont au Théâtre, par la froideur de leurs sentiments ou par dégoût de leur récit, on ne les écoute point ; c'est le temps que les Spectateurs prennent pour s'entretenir de ce qui s'est passé, pour reposer leur attention, ou pour manger leurs confitures.⁴

D'Aubignac souligne l'écart entre les paroles du confident et celles du héros. Un décalage émotif est évident : tandis que le héros suit les mouvements de son âme, avec force exclamations et questions, multiplication des marqueurs de subjectivité, le confident préfère l'argumentation³ et peut avoir recours à un discours généralisant, voire à des sentences. On le voit clairement dans *Sophonisbe*, mais comme souvent dans le répertoire classique, quand l'héroïne attend avec impatience le retour de Massinisse parti annoncer à Scipion leur mariage imminent pour éviter qu'elle ne devienne la captive des Romains :

SOPHONISBE
Cesse de me flatter d'une espérance vaine,

³ D'AUBIGNAC (F. de), 1995, *Deux Dissertations concernant le Poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille, intitulées Sophonisbe et Sertorius*, [1663], éd. Hammond et Hawcroft, p. 8-9.

⁴ *Ibid.* p. 9.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

Auprès de Scipion ce Prince perd sa peine,
S'il l'avait pu toucher il serait revenu,
Et puisqu'il tarde tant il n'a rien obtenu.

HERMINIE

Si tant d'amour pour vous s'impute à trop d'audace,
Il faut un peu de temps pour en obtenir grâce :
Moins on la rend facile, et plus elle a de poids,
Scipion s'en fera prier plus d'une fois,
Et peut-être son âme encore irrésolue...

SOPHONISBE

Sur moi, quoi qu'il en soit, je me rends absolue,
Contre sa dureté j'ai du secours tout prêt,
Et ferai malgré lui moi seule mon Arrêt. (...)⁵

Herminie, en bonne confidente, tempère et se réfère au bon sens : elle emploie ainsi l'impersonnel dans une phrase qui s'apparente à une maxime. Sophonisbe, quant à elle, est emportée par ses sentiments et par ses pressentiments tragiques, allant jusqu'à évoquer son suicide imminent, ce qui en 1663, et n'en déplaît à D'Aubignac, devait sans doute détacher les spectateurs de leurs « confitures ». Car le décalage entre le discours du héros et celui de son confident ne nuit pas nécessairement à la beauté d'une pièce, comme le rappelait, lors de ce débat, le célèbre fondateur du *Mercur galant*, Donneau de Visé :

Ce sont leurs Maîtresses que le spectateur regarde en [leurs confidentes]. Vous voyez par là que l'intérêt de ces Confidentes est confondu avec celles de leurs Maîtresses.⁶

Au théâtre donc, la médiocrité du discours du confident peut ainsi être un formidable faire-valoir du héros tragique.

La querelle du confident suscitée à la création de la tragédie de Corneille fait apparaître que les théoriciens et les dramaturges du théâtre classique avaient une conscience aigüe du fonctionnement de l'interaction de confiance et de ses écueils : la confiance entraîne le dialogue sur une limite dangereuse, celle d'un écart dans le mode d'expression des interlocuteurs tel que l'échange peut être mis à mal, dans ce décentrement qui le conduit à se déporter sur celui qui parle de lui-même.

2.3 La confiance ou le plaisir du ressassement

Il est pourtant un lieu privilégié pour les confidences dans l'économie des pièces de théâtre (Pavis 1996 : 64-65, 128-129) : il s'agit des scènes d'exposition, scènes qui requièrent toute l'habileté du dramaturge puisque celui-ci doit permettre aux spectateurs d'obtenir toutes les informations nécessaires pour comprendre l'action, et ce de façon vraisemblable, tout en leur donnant envie d'en savoir plus, en créant un effet de suspens. Ces scènes révèlent sur quels

⁵ CORNEILLE (P.), 1987, *Sophonisbe* V, 1, v. 1517-1528, [1663], in : *Œuvres Complètes*, t. 3, éd. G. Couton, Gallimard, p. 435-436.

⁶ DONNEAU DE VISE, 1730, *Défense de Sophonisbe* [1663], in : *Recueil de dissertations*, éd. F. Granet, p. 170.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

présupposés repose l'interaction de confiance à l'âge classique : le propos sur soi est ou bien un ressassement de faits bien connus par l'interlocuteur ou bien la révélation d'un secret absolu – c'est alors le coup de théâtre ; et le plus souvent, le dialogue glisse de l'un à l'autre.

Toute la difficulté pour l'auteur dramatique est de mettre en place l'action (cela suppose un dialogue où les deux interlocuteurs sont assez en confiance pour parler à cœur ouvert de ce qui va constituer l'intrigue) et de donner parallèlement des indications de premier ordre pour le spectateur, à commencer par l'identité des personnages en question. Or, il y a là une contradiction évidente. Des personnages qui peuvent tenir des propos confidentiellement n'ont précisément pas à se présenter l'un à l'autre, ni à dire clairement où ils se trouvent, à quelle époque ils parlent, ni encore à rappeler tous les liens qu'ils entretiennent avec tous ceux qu'ils évoquent : de tels éléments, incongrus, n'apparaîtraient que de façon implicite ou allusive au fil d'une conversation authentique. Ce qui distingue les dialogues dramatiques des confidences réelles, c'est-à-dire la surabondance d'informations que les interlocuteurs partagent nécessairement, peut néanmoins passer la rampe. Ces scènes reposent, en effet, sur une forte vraisemblance psychologique : celle qui conduit une personne soucieuse ou un personnage tourmenté à revenir en détail sur ce qui le préoccupe. A celle-ci s'ajoute qu'il est aussi vraisemblable qu'un confident ramène un ami à la raison en évoquant le réel.

Ainsi est-ce par une confiance que la scène d'exposition de *Britannicus* permet de faire connaître aux spectateurs quels rôles incarnent les actrices sur scène mais aussi d'introduire une tension dramatique grâce à l'inquiétude véhiculée par ce type d'échange :

ALBINE

Quoi ? tandis que Néron s'abandonne au sommeil
Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?
Qu'errant dans le Palais sans suite et sans escorte
La mère de César veille seule à sa porte.
Madame, retournez dans votre appartement.

AGRIPPINE

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment.
Je veux l'attendre ici. Les chagrins qu'il me cause
M'occuperont assez tout le temps qu'il repose.
Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré.
Contre Britannicus Néron s'est déclaré.
L'impatient Néron cesse de se contraindre,
Las de se faire aimer il veut se faire craindre.
Britannicus le gêne, Albine, et chaque jour
Je sens que je deviens importune à mon tour.

ALBINE

Quoi ? vous à qui Néron doit le jour qu'il respire ?
Qui l'avez appelé de si loin à l'Empire ?
Vous qui déshéritant le fils de Claudius
Avez nommé César l'heureux Domitius ?
Tout lui parle, Madame, en faveur d'Agrippine.⁷

⁷ RACINE (J.), 1999, *Britannicus*, I, 1, v. 1-19 [1670], in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, p. 377.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

En peu de vers, les personnages donnent un très grand nombre d'informations sur les relations entre les différents protagonistes de l'histoire. Plus encore, les deux femmes se nomment l'une l'autre, Agrippine nommant sa confidente dans une apostrophe qui a pour fonction d'attirer son attention, Albine, elle, allant jusqu'à nommer Agrippine dont elle a rappelé tous les rôles en parlant d'elle à la troisième personne alors qu'elles sont en présence l'une de l'autre. Mais si Racine fait passer le caractère artificiel de ce procédé, c'est parce qu'il fait aussi répéter aux personnages les noms de Néron et de Britannicus : les rappels et les répétitions se fondent pour dévoiler ce qui obsède Agrippine, sa crainte d'être disgraciée. La scène d'exposition montre ainsi l'une des caractéristiques de la confiance : l'évocation sans cesse renouvelée de faits bien connus des deux interlocuteurs.

Que le théâtre considère le goût pour le ressassement comme l'une des vraisemblances majeures du fonctionnement de la confiance apparaît clairement dans une scène des *Fourberies de Scapin* qui parodie ce mode d'exposition :

OCTAVE : Tu sais, Scapin, qu'il y a deux mois que le Seigneur Géronte et mon père s'embarquèrent ensemble pour un voyage qui regarde un certain commerce où leurs intérêts sont mêlés.

SCAPIN : Je sais cela.

OCTAVE : Et que Léandre et moi nous fûmes laissés par nos pères, moi sous la conduite de Silvestre, et Léandre sous ta direction.

SCAPIN : Oui : je me suis fort bien acquitté de ma charge.

OCTAVE : Quelque temps après, Léandre fit rencontre d'une jeune Egyptienne dont il devint amoureux.

SCAPIN : Je sais cela encore.

OCTAVE : Comme nous sommes grands amis, il me fit aussitôt confidence de son amour, et me mena voir cette fille, que je trouvais belle à la vérité, mais non pas tant qu'il voulait que je la trouvasse. (...) ⁸

Les réponses de Scapin « je sais cela » ont un effet comique ici du fait de leur seule répétition. Mais elles sont aussi une allusion à un procédé stylistique récurrent dans les scènes de confiance, ce qui semble être un indice de vraisemblance : les occurrences du verbe « savoir » ou des verbes du même sens, comme « connaître », par exemple dans des périphrases du type « toi qui sais », « toi qui connais mon cœur »⁹. La confiance est ainsi rendue possible par un partage de souvenirs communs : leur rappel sert à réactiver le lien qui unit les interlocuteurs, à recréer une interaction entre eux pour permettre à nouveau le dévoilement de soi.

A partir de là, la scène théâtrale accepte le déséquilibre de l'échange. Celui qui se confie, celui qui révèle ses inquiétudes peut prendre la parole et la garder, faisant de l'ami plus une oreille qu'un interlocuteur. Ainsi Molière parodie-t-il les tirades des scènes de confiance du théâtre classique dans la suite du dialogue entre Octave et Scapin, en s'amusant de cette licence que prend le héros qui parle de soi. Le jeune homme se met, en effet, à raconter par le

⁸ MOLIERE, 1991, *Les Fourberies de Scapin*, I, 2, [1671], in : *Œuvres Complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, p. 900.

⁹ Cf. par exemple, RACINE (J.), 1999, *Phèdre et Hippolyte*, I, 1, v. 66-114 [1677], in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, p. 823-824.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

détail, comme dans un roman précieux, son aventure amoureuse, sans même percevoir la portée ironique des exclamations de Scapin. Après avoir décrit toutes les circonstances, fort longues, et peint la jeune fille, il en vient à narrer la naissance de ses sentiments :

OCTAVE : Si tu l'avais vue, Scapin, en l'état que je dis, tu l'aurais trouvée admirable.

SCAPIN : Oh ! je n'en doute point ; et, sans l'avoir vue, je vois bien qu'elle était tout à fait charmante.

OCTAVE : Ses larmes n'étaient point de ses larmes désagréables qui défigurent un visage : elle avait, à pleurer, une grâce touchante, et sa douleur était la plus belle du monde.

SCAPIN : Je vois tout cela.

OCTAVE : Elle faisait fondre chacun en larmes, en se jetant amoureusement sur le corps de cette mourante, qu'elle appelait sa chère mère ; et il n'y avait personne qui n'eût l'âme percée de voir un si bon naturel.

SCAPIN : En effet, cela est touchant ; et je vois bien que ce bon naturel-là vous la fit aimer.

OCTAVE : Ah ! Scapin, un barbare l'aurait aimée.

SCAPIN : Assurément. Le moyen de s'en empêcher ?

OCTAVE : Après quelques paroles, dont je tâchai d'adoucir la douleur de cette charmante affligée, nous sortîmes de là ; et demandant à Léandre ce qu'il lui semblait de cette personne, il me répondit froidement qu'il la trouvait assez jolie. Je fus piqué de la froideur avec laquelle il m'en parlait, et je ne voulus point lui découvrir l'effet que ses beautés avaient fait sur mon âme.

SYLVESTRE, à Octave : Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain. Laissez-le-moi finir en deux mots. (...) ¹⁰

Le valet interrompt le jeune écervelé pour raconter très brièvement les rebondissements essentiels pour ne s'en tenir qu'aux faits non au roman. Il rend manifeste que le narcissisme d'Octave introduit une rupture trop grande dans l'interaction.

Ce qui fait passer sur scène le déséquilibre du temps de parole, ce sont les rebondissements, voire les coups de théâtre, apportés par les révélations nouvelles que fait alors le héros. Le rôle laissé aux interventions du confident est dès lors de fonctionner comme la caisse de résonance aux révélations effectuées. L'expression de la surprise, de l'émotion ou de tout autre sentiment dans les courtes répliques attribuées au confident sont autant de lieux d'évaluation de la portée de ce que le héros vient de dévoiler : ce sont ses modes de coopération dans l'interaction. Mais le terme d'« échange » n'est pas véritablement approprié pour les confidences de théâtre, dialogues qui juxtaposent tirades du héros et brèves réponses de son interlocuteur : les confidences font apparaître que le dialogue ne repose pas nécessairement sur un échange à égalité ni une véritable interaction entre les locuteurs.

3 Le dévoilement malgré soi dans l'interaction

C'est sans doute le déséquilibre des interactions de confidences qui a conduit des dramaturges à explorer les limites de ce type de scène et à déjouer le déroulement attendu du dialogue entre un héros et un proche pour dévoiler l'intériorité du protagoniste. Deux procédés semblent ici particulièrement remarquables : d'une part, l'inversion du rapport de force entre le héros et son confident et, d'autre part, la multiplication des malentendus dans l'échange qui révèlent les personnages malgré eux, pour le plus grand plaisir des spectateurs.

¹⁰ MOLIERE, 1991, *Les Fourberies de Scapin*, I, 2, [1671], in : *Œuvres Complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, p. 901-902.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

3.1 De la coopération à la co-énonciation : le confident maïeuticien

L'interaction de confiance suppose, en effet, le désir de s'épancher de l'un des locuteurs. Mais ce qui constitue l'objet d'une conversation dans le réel risque de faire tomber l'action dramatique dans un récit et d'amoindrir la tension tragique, du fait de la complaisance que suppose tout récit de soi. Pour le théâtre, l'action se nourrit de fautes et de transgressions, la confiance doit souvent paraître un aveu à regret. C'est là où le personnage de confident sort parfois de sa passivité pour gagner un rôle actif dans le déclenchement et l'effectuation de la révélation que le héros fait sur lui-même.

Car lorsqu'il pose des questions et formule lui-même ce que le héros ne peut exprimer, le confident va au-delà de sa fonction d'écoute bienveillante et de partage de secret : il participe alors pleinement à la confiance, jouant un rôle de maïeuticien. La présence répétée de questions dans ses répliques n'indique pas seulement son intérêt pour le héros. Elle les implique l'un et l'autre dans l'échange, le confident allant co-énoncer ce que le héros ne peut dire.

Tel est l'un des ressorts que nous pouvons voir, par exemple, dans la *Phèdre* de Racine. Alors que l'héroïne est mourante, sa nourrice la presse de confier ce qui la tourmente. Phèdre refuse de répondre et ne parle qu'implicitement de ce qui la trouble : elle ne peut, en effet, avouer qu'elle éprouve une passion incestueuse pour Hippolyte, le fils de son époux. Oenone passe ainsi à la supplication pour contraindre l'héroïne à lui répondre :

OENONE
Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés,
Par vos faibles genoux que je tiens embrassés,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute.

PHEDRE
Tu le veux. Lève-toi.

OENONE
Parlez. Je vous écoute.

PHEDRE
Ciel ! Que lui vais-je dire ! Et par où commencer ?

OENONE
Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.

PHEDRE
O haine de Vénus ! O fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma Mère !

OENONE
Oublions-les, Madame. Et qu'à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir.

PHEDRE
Ariane ma Sœur ! De quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

OENONE

Que faites-vous, Madame ? Et quel mortel ennui,
Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui ?

PHEDRE

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je périr la dernière, et la plus misérable.

OENONE

Aimez-vous ?

PHEDRE

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

OENONE

Pour qui ?

PHEDRE

Tu vas ouïr le comble des horreurs.
J'aime... à ce nom fatal je tremble, je frissonne.
J'aime...

OENONE

Qui ?

PHEDRE

Tu connais ce Fils de l'Amazone,
Ce Prince si longtemps par moi-même opprimé.

OENONE

Hippolyte ? Grands Dieux !

PHEDRE

C'est toi qui l'as nommé.¹¹

Ce dialogue renverse le fonctionnement habituel d'une scène de confiance. Tout d'abord, ce n'est pas l'héroïne qui se dévoile d'elle-même, c'est sa nourrice qui lui arrache un aveu. Ce n'est pas la communion des âmes mais le conflit qui déclenche la confession. Ensuite, le dialogue progresse à force de malentendus, Oenone ne parvenant pas à interpréter les paroles allusives de Phèdre. A partir du moment où elle interroge directement Phèdre, c'est la nourrice qui dirige le dialogue et qui, par trois questions successives, oblige la Reine à parler. A chaque fois celle-ci se dérobe, répondant littéralement en premier lieu, puis ne parvenant pas à achever ses phrases. Par un renversement des rôles, l'héroïne pose enfin une question pour conduire Oenone à formuler à sa place l'inavouable. C'est ainsi la nourrice qui prononce l'ineffable en nommant directement Hippolyte que Phèdre n'a pu désigner que par une périphrase. L'emploi récurrent de la deuxième personne dans les répliques de l'héroïne le souligne : la nourrice énonce l'aveu de Phèdre à sa place ou plutôt elle le co-énonce. Bien loin d'atténuer la portée de la révélation, le procédé accentue la tension dramatique : Oenone partage désormais la culpabilité de Phèdre et ce n'est pas un hasard si elle joue ensuite un rôle

¹¹ RACINE (J.), 1999, *Phèdre et Hippolyte*, I, 3, v. 243-264 [1677], in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, p. 829-830.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

déterminant dans l'action, tel un double de l'héroïne, incarnant précisément la part monstrueuse de celle-ci (Safty 1992 : 99-109).

De telles scènes reposent elles aussi sur deux vraisemblances psychologiques que le théâtre exploite : celle de la culpabilité tout d'abord qui conduit un protagoniste à taire ses secrets, celle de la curiosité qui pousse un interlocuteur à susciter une confiance. Mais elles s'appuient aussi sur une autre vraisemblance : celle du fonctionnement dialogique où les échanges se nourrissent de renversements de rôles et de malentendus au fur et à mesure de l'interaction.

3.2 Le malentendu, lieu du dévoilement de soi

Les dialogues de théâtre montrent que le malentendu est un puissant révélateur de l'intériorité du héros quand celui-ci n'accepte pas ses sentiments et que son interlocuteur n'est pas en mesure de les entendre. A la limite des scènes de confidences, se trouvent les échanges entre un héros et son confident où le dévoilement des pensées du protagoniste surgit à l'insu des interlocuteurs.

C'est ce que fait clairement apparaître un dialogue du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. Dans cette comédie, où une jeune fille, Silvia, a pris l'habit de sa suivante, Lisette, pour observer cachée celui qui vient la rencontrer pour l'épouser sans savoir que celui-ci, Dorante, a eu la même idée qu'elle et s'est dissimulé sous les vêtements de son valet, Bourguignon, les déguisements révèlent le combat intérieur que l'amour-propre livre à l'amour (D'Hondt 1991 : 121-135). Lorsque Silvia veut confier à sa suivante qu'elle n'éprouve que de l'aversion pour celui qu'elle prend pour Dorante – mais n'est autre que le véritable Bourguignon –, c'est son indignation et son emportement envers Lisette qui révèle les sentiments qu'elle éprouve à son insu pour celui qu'elle croit n'être qu'un valet :

LISETTE : Mais, madame, le futur, qu'a-t-il donc de si désagréable, de si rebutant ?

SILVIA : Il me déplaît, vous dis-je, et votre peu de zèle aussi.

LISETTE : Donnez-vous le temps de voir ce qu'il est, voilà tout ce qu'on vous demande.

SILVIA : Je le hais assez sans prendre du temps pour le haïr davantage.

LISETTE : Son valet qui fait l'important ne vous aurait-il point gâté l'esprit sur son compte ?

SILVIA : Hum, la sottise ! son valet a bien à faire ici !

LISETTE : C'est que je me méfie de lui, car il est raisonneur.

SILVIA : Finissez vos portraits, on en a que faire ; j'ai soin que ce valet me parle peu, et dans le peu qu'il m'a dit, il ne m'a rien dit que de très sage.

LISETTE : Je crois qu'il est homme à vous avoir conté des histoires maladroites, pour faire briller son bel esprit.

SILVIA : Mon déguisement ne m'expose-t-il pas à m'entendre dire de jolies choses ! A qui en avez-vous ? D'où vous vient la manie d'imputer à ce garçon une répugnance à laquelle il n'a point de part ? Car enfin, vous m'obligez à le justifier ; il n'est pas question de le brouiller avec son maître, ni d'en faire un fourbe, pour me faire, moi, une imbécile qui écoute ses histoires.

LISETTE : Oh, Madame, dès que vous le défendez sur ce ton-là, et que cela va jusqu'à vous fâcher, je n'ai plus rien à dire.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

SILVIA : Dès que je le défends sur ce ton-là ! Qu'est-ce que c'est que le ton dont vous dites cela vous-même ? Qu'entendez-vous par ce discours, que se passe-t-il dans votre esprit ?

LISETTE : Je dis, Madame, que je ne vous ai jamais vue comme vous êtes et que je ne conçois rien à votre aigreur. Eh bien, si ce valet n'a rien dit, à la bonne heure, il ne faut pas vous emporter pour le justifier, je vous crois, voilà qui est fini, je ne m'oppose pas à la bonne opinion que vous en avez, moi.¹²

Cet échange fait apparaître plusieurs pièges de l'interaction de confiance. D'une part, la bonne coopération du confident est nécessaire. Or, ici, Lisette, qui éprouve une attirance pour celui qu'elle prend pour Dorante mais craint de trahir les intérêts de sa maîtresse, est uniquement attachée à défendre celui-ci : elle refuse donc le rôle que lui donne Silvia, à savoir de partager son dégoût. L'implication personnelle du confident dans le nœud de l'action est donc un frein majeur à la bonne effectuation de la confiance. D'autre part, ce dialogue montre qu'une confiance peut en cacher une autre : Silvia révèle à Lisette son dégoût pour Dorante (c'est-à-dire Bourguignon déguisé), mais ce faisant dévoile surtout son attirance pour Bourguignon (c'est-à-dire le véritable Dorante). Si Lisette joue un rôle de révélateur, c'est malgré elle. Car c'est parce qu'elle ne comprend pas Silvia, qu'elle lui renvoie en miroir ses propos : la confidente n'est plus une oreille qui entend et comprend, mais un écho qui fait se révéler l'héroïne. Silvia, en effet, allant chercher des insinuations derrière les propos de Lisette dévoile non pas ce que la suivante veut dire mais ce qu'elle-même veut cacher. Ce sont ainsi les pensées qu'elle suppose à Lisette qui démasquent les siennes. Le malentendu, l'incompréhension entre les locuteurs sert ainsi principalement à véhiculer l'implicite de l'échange. Le dévoilement de soi ne se réalise alors qu'à l'insu des deux interlocutrices : prises au piège de leurs représentations sociales, Lisette ne peut aucunement imaginer que sa maîtresse puisse éprouver des sentiments pour un valet, Silvia ne peut s'avouer qu'elle est attirée par le supposé Bourguignon. Ne se reconnaissant pas elle-même, son entourage ne la reconnaissant pas, l'héroïne se donne à connaître. Le dérapage de l'échange avec la colère de Silvia permet au spectateur non pas de découvrir que la jeune fille est tombée amoureuse de Dorante en dépit de son déguisement – leur rencontre au premier acte a suffi – mais de voir comment se dévoile un sujet qui refuse de voir clair en lui.

Les dialogues entre un personnage et son confident ne servent donc pas seulement à faire connaître aux spectateurs ce qu'ils doivent savoir sur les pensées secrètes des héros. Elles leur font aussi découvrir dans quels replis de l'âme se cachent les secrets, avec quel degré de conscience un personnage peut connaître son moi. Ces échanges diffractent donc une image complexe du sujet parlant : narcissisme du moi, amour-propre, culpabilité, pensées qui ne parviennent pas jusqu'à la conscience s'entrecroisent dans le discours. Le sujet se révèle par

¹² MARIVAUX, 1996, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, II, 7, [1730], in : *Théâtre Complet*, éd. Deloffre et Rubelin t. 1, p. 820-821.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

son usage de la parole, mais aussi par ses silences : il se dévoile à travers ce qu'il dit comme à travers ce qu'il ne dit pas. Le dialogue dramatique est ainsi la scène du théâtre du moi.

La critique et l'évolution du rôle de confident à la lumière de la vraisemblance théâtrale montre sur scène quelles représentations nous nous faisons des échanges où nous nous dévoilons. Il est accepté que l'aveu d'un secret crée un déséquilibre dans l'interaction, et que la confiance se manifeste dans des relations verticales. La dynamique du dialogue dramatique autorise provisoirement des renversements de rôles sur « l'échiquier taxémique », ainsi que le nomme Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992 : p.108), de façon à provoquer les aveux les plus difficiles. Mais les quiproquo et les malentendus entre les personnages servent aussi à révéler que le dévoilement de soi ne se réalise pas seulement dans les situations de bonne coopération entre les interlocuteurs. Le dévoilement de soi peut se réaliser indirectement dans l'interaction, c'est-à-dire implicitement, surgissant à travers l'échange, à l'insu des personnages : le locuteur se révèle alors moins à celui à qui il s'adresse, qui est pris dans le jeu de l'interaction, qu'il ne se donne à voir à un spectateur extérieur qui a le recul nécessaire pour décrypter et interpréter les enjeux de l'échange.

Le système de l'énonciation théâtrale, avec ses spectateurs assemblés pour voir et entendre des personnages qui se parlent, et parlant, se dévoilent, témoigne de l'intérêt du public pour découvrir, comme à travers un miroir, ces échanges où des personnages à l'image de personnes dialoguant parlent d'eux-mêmes. Plus que toute autre, les scènes de confiance montrent une fascination certaine pour le sujet et ses masques, pour l'intériorité et son ménagement dans la relation à autrui.

Pour le théâtre classique en France, il est ainsi remarquable que des spectateurs, sujet d'un Prince, s'assemblent pour voir des héros se dévoiler devant tous. Il ne nous semble pas que, dans ce dispositif qui s'apparente à un tribunal, ce ne soit qu'une mise en procès de l'intériorité. Mais, dans le cas des œuvres de ce répertoire, alors que les spectateurs immédiats vivent dans un régime de monarchie absolue, l'engouement de tous pour le théâtre et pour les scènes de confiance que l'on y trouve paraît créer au contraire dans le dialogue un espace de légitimation à l'expression de la sphère intime.

Bibliographie :

ARISTOTE, *La Poétique*, ch. VI, 1449b-1450b, éd. M. Magnien, Le Livre de Poche.

**Eve-Marie Rollinat-Levasseur, La confiance à l'épreuve de la vraisemblance théâtrale :
du dévoilement de soi à l'aveu malgré soi**

- D'HONDT (Jacques), 1991 : « Marivaux, le masque, l'habit et l'être. » – In : H. Coulet, J. Ehrard, F. Rubellin (eds.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, 121-135. – Paris : CNRS,
- GOFFMAN (Erwing), 1974 : *Les Rites d'interaction*, Minit.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine : (1985), Le dialogue théâtral. – in P. Larthomas, *Mélanges de langue et littérature offerts à Pierre Larthomas*, p. 235-249 – Paris : ENSJF.
- 1990 (t. 1), 1992 (t.2), 1994 (t. 3), *Les Interactions verbales*, A. Colin.
 - 1996, « Dialogues théâtral vs dialogues ordinaires », *Cahiers de praxématique* 26, p. 31-49.
- MOUNIN (Georges), 1970 : La communication théâtrale. – In : *Introduction à la sémiologie*, Minit.
- PAVIS (Patrice), 1996, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod.
- PETIT (André), 1984, « La conversation au théâtre », *Pratique*, 41, p. 63-88.
- ROLLINAT-LEVASSEUR (Eve-Marie), 2000 : *L'Enonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'âge classique*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VII.
- SAFTY (Essam), 1992 : « Le confident et l'épreuve de la liberté d'action dans le théâtre tragique », *Papers on the french literature*, XIX, 36, p. 97-109.
- SCHAEFER (Jean-Marie), 1999, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Seuil.
- SCHERER (Jacques), 1991, *La Dramaturgie classique en France [1950]*, Nizet.
- WORTH-STYLIANOU (Valérie), 1992 : « La querelle du confident et la structure dramaturgique des premières pièces de Racine », *Littératures Classiques*, 16, 1992, p. 230-246.