

Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique

André PETITJEAN
Université Paul Verlaine, Metz, Centre d'Etudes
Linguistiques des Textes et des Discours,

INTRODUCTION

Dans le cadre d'une mise en perspective des rapports entre **Littérature** et **Linguistique**, et partageant votre volonté d'articuler des approches linguistiques et littéraires, en l'occurrence consacrées à la polyphonie, je dirai que ma communication a pour objectif essentiel de proposer une réflexion de type **épistémologique** à propos du phénomène de la **généricité textuelle**.

Pour ce faire, je prendrai comme exemple les **fictions dramatiques**, et chercherai à déterminer, ce sera mon second objectif, leurs particularités génériques.

Auparavant deux remarques :

Nous sommes les témoins vivants et contemporains de l'implosion du système générique (migration, mixité, éclatement (M. Dambre et M. Gosselin-Noat, 2001), dissolution (G. Starak, 1999)...). Nous sommes aussi les héritiers de deux siècles qui ont privilégié la mystique de l'"originalité" en déniaient toute pertinence à la notion de **genre**. Au point que l'on peut s'interroger, à juste titre, sur la valeur heuristique de cette notion sans céder pour autant à la thèse illusoire de l'agénéricité des œuvres littéraires.

En effet, en dépit de ces mutations, il faut bien reconnaître que la généricité demeure une catégorie de sens commun et que le partage générique entre fiction romanesque et dramatique, par exemple, garde son efficacité. En témoignent, outre l'existence épilinguistique de noms de genre, les classements que proposent les rayons des bibliothèques, la survie de librairies spécialisées, le marché éditorial des collections et le volume des métatextes consacrés à l'écriture dramatique.

Seconde remarque, cette esthétique de l'hybridation et de la confusion générique que partagent des auteurs aussi différents que M. Duras, R. Pinget, S. Beckett, B. -M. Koltès... et les problèmes de classification qu'elle génère, possède son corollaire sur le plan théorique. Je fais allusion aux difficultés épistémologiques et à la diversité des points de vue qu'implique la définition du fait générique, selon que l'on a recours à une modélisation de type rhétorique, poétique, philosophique, esthétique, linguistique... et en fonction du paradigme théorique à partir duquel s'opère la classification.

C'est pourquoi, dans une première partie, sans revenir à la rhétorique et aux différentes poétiques, je rappellerai succinctement ce qu'apportent à la problématisation des phénomènes de généricité les principales théories contemporaines qui les prennent comme objet de connaissance.

Dans une seconde partie, je m'arrêterai plus longuement sur les modes de traitement linguistique de la généricité. Je conclurai, en soulevant quelques problèmes de méthodes.

I. GENRES ET THEORIES DE REFERENCE

Si j'adopte un point de vue **sociologique** sur la généricité, je dirais que le genre fonctionne comme une instance régulatrice qui contribue à la socialisation symbolique et institutionnelle des auteurs, des textes, des lecteurs et des spectateurs.

En témoigne l'existence de la hiérarchie des genres à l'intérieur du champ littéraire : place du théâtre par rapport aux autres genres ; degré de légitimité des sous-genres dramatiques (voir, historiquement, la domination de la tragédie sur la comédie ou de la comédie “ sérieuse ” sur la farce...) ; classement des théâtres et de leur public selon les genres en présence...

Du point de vue des **théories de la réception** (J. -H. Jauss, 1978), il apparaît que le genre opère comme un “ horizon d'attente ” ou un “ répertoire ” (W. Iser, 1985), c'est-à-dire un ensemble de règles, de régularités, de conventions, qu'elles soient constitutives, prescriptives ou traditionnelles, en fonction desquelles le lecteur s'immerge dans la fiction. Il le fait d'autant mieux que l'ouvrage qu'il lit est un échantillon particulièrement représentatif du genre. Inversement, plus une œuvre dramatique est innovante ou déviante par rapport aux normes et aux conventions génériques assimilées, plus elle demande de la part du lecteur un effort d'accommodation. “ Ecart esthétique ” momentané qui oblige le lecteur à reconfigurer les cadres de son expérience esthétique, de ses représentations génériques, de ses connaissances encyclopédiques et de son système axiologique. Voir les problèmes de réception qu'ont connus les œuvres dramatiques qui portent atteinte à la mimésis et à la doxa sociétale dominantes par rapport aux horizons génériques de leur époque (révolutions symboliste (M. Autrand (2001) ou surréaliste (H. Béhar,) ; théâtres de “ l'absurde ” (M. Pruner (2003)...). Voir aussi, les problèmes similaires que peuvent provoquer les mises en scène.

On doit aux travaux de type **poétique** (Genette, Todorov...) une réflexion sur le statut de la généricité ainsi que sur les différents régimes et logiques génériques. On retiendra qu'une description générique présuppose une théorie de l'identité et de la similitude mais aussi de la variation et que les genres, de ce fait, réfèrent à des caractéristiques ou à des propriétés récurrentes qui permettent d'associer un ensemble de textes. On retiendra aussi l'idée que le principe de la généricité est universel alors que les genres sont culturellement divers, qu'il importe de distinguer genres historiques et genres théoriques, généricité auctoriale, éditoriale et lectoriale, classifications empiriques et endogènes et classifications théoriques et exogènes. Ajoutons que le genre sert d'étalon qui permet d'identifier le statut du texte (genre premier ou genre second), son degré de complexité (unicité ou mixité générique), son originalité (assujettissement ou subversion générique)... Précisons, enfin, que dans son cheminement évolutif de la poétique vers une esthétique, Genette s'est intéressé au fait que la relation à un genre est à la fois un fait d'attention cognitive et d'appréciation affective dans la mesure où les genres théâtraux préforment, avec plus ou moins de rigueur selon les époques, des axiologies, des contenus représentables (personnages, actions, lieux...), des modes de représentation... faisant système avec des conditions scéniques, des esthétiques et des styles particuliers.

J'achèverai ce rapide panorama par l'évocation des théories de la **fiction**. Ce paradigme théorique (T. Pavel, J. -M. Schaeffer...), formalise tant les structures intentionnelles, ontologiques, qu'anthropologiques de la fiction que les types d'immersion fictionnelle que provoquent les dispositifs fictionnels selon qu'ils ont la forme du texte dramatique ou du texte scénique.

Quant aux **historiens de la littérature**, et plus précisément du théâtre, ils attirent notre attention sur le fait que notre conscience générique présente nous induit, par le jeu de la distance historique ou culturelle ou par une recherche d'abstraction et de généralisation, à homogénéiser les actualisations génériques qui nous sont étrangères. Voir C. Delmas, 1992, pour la diversité des tragédies au XVIIIe siècle ou J. -M. Thomasseau, 1976, pour les différents types de mélodrames.

En ce sens, la perception actuelle d'un éclatement des genres, qui découle d'une accélération indéniable du rythme des transformations génériques et d'une radicalisation des processus d'hybridation ou de contamination, pourrait nous faire oublier qu'il s'agit d'un phénomène constitutif de la littérature.

Un point de vue historique nous permet aussi d'apprécier combien les auteurs dramatiques ont à leur disposition un héritage générique impressionnant sous la forme de genres canoniques (mystère, farce, pastorale, tragi-comédie, tragédie, comédie, drame, vaudeville...) se spécifiant eux-mêmes en de multiples sous-genres (drame bourgeois, historique, romantique, mélodrame...). Spécification générique qui prend aussi des formes personnelles (tabarinade, dancourade...) ou affiche un air de dérision (des ionesciens "Pseudo-drame", "Drame comique", "Anti-pièce"... aux beckettians "Dramaticules" et autres "Foirades").

II. GENRES ET DESCRIPTIONS LINGUISTIQUES.

Un constat d'évidence bibliographique pour commencer : les travaux linguistiques qui ont pour objet les genres textuels sont aujourd'hui foisonnants et hétérogènes, qu'ils aient pour origine l'ethno- ou la socio-linguistique (J.-C. Beacco, 1992, S. Branca-Rosoff (1999), les analyses conversationnelles (C. Kerbrat-Orecchioni, V. Traverso (2004), les analyses de discours (D. Maingueneau (1995), P. Charaudeau (1995), S. Moirand (2004), la linguistique et la sémantique textuelles. (J.-M. Adam (2005), F. Rastier ((1999, 2005).

Néanmoins, quelque divergentes que soient les méthodologies qu'elles utilisent, ces théories s'accordent pour reconnaître qu'une **catégorisation générique**, qu'elle soit endogène et empirique ou exogène et explicitement construite, possède, une constellation **hétérogène** de propriétés relativement stabilisées par consensus sous la forme d'une matrice discursive. C'est ainsi que D. Maingueneau (1998) retient comme critère définitoire : le statut respectif des énonciateurs et des coénonciateurs ; les circonstances temporelles et locales de l'énonciation ; le support et les modes de diffusion ; les thèmes qui peuvent être introduits ; la longueur, le mode d'organisation, etc. C'est ainsi que J.-M. Adam (1997) reformule les catégories de Maingueneau : Sémantique (thématique) ; Énonciatif ; Longueur ; Pragmatique ; Compositionnel ; Stylistique.

Cette hétérogénéité rend compte de la possibilité qu'a le classificateur d'utiliser de manière dominante et holistique, pour opérer sa classification, l'un ou l'autre des traits comme variable typique du genre, et explique, en conséquence, la diversité des appellations génériques et de leurs sous-espèces, et cela, tant pour les genres historiques que théoriques. Hétérogénéité qui rend possible aussi, selon le type de catégories que l'on stabilise, les variations culturelles et historiques des classifications. Hétérogénéité qui permet, encore, d'apprécier, selon l'ampleur des traits modifiés, les phénomènes de filiation, de mutation, de rupture ou d'interroger les modes comparatifs de rapprochement ou de différenciation entre les genres et les sous-genres. Un exemple : on sait qu'à l'intérieur du genre "tragédie" au XVIIIe siècle, il existe des sous-genres qui le spécifient par un trait dominant (tragédie religieuse, historique, à machines, lyrique.) Autre exemple, c'est sur la base d'une déconstruction compacte d'un ensemble de traits que Diderot éprouvera la nécessité d'un baptême générique (le "drame bourgeois"), non sans avoir éprouvé la validité de son système générique en réécrivant, dans ses *Entretiens sur le Fils*

Naturel, une scène de son drame sous une forme tragique.

Cette hétérogénéité des critères qui préside à l'existence des genres textuels est pour une part liée au fait qu'un texte étant une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle, il est toujours possible de trouver des propriétés communes entre plusieurs textes selon un nombre assez incalculable de combinaisons. Il importe, de ce fait, de s'interroger sur le statut des critères, sur leur degré de généralité et sur les modalités de leurs interactions.

Pour divers qu'ils soient, ces critères peuvent être rassemblés en un nombre limité de corrélations ou faisceau de critères (C. Kerbrat-Orecchioni (1980) parle de "typologème", F. Rastier (1999) de "composantes systématiques...") manifestés tant au plan du contenu qu'à celui de l'expression.

Ils s'agit, pour l'essentiel, de l'**ancrage institutionnel** (situation socio-discursive de production du texte, statut du scripteur (position, posture...) et de son destinataire (individuel ou collectif, déterminé ou non...) cadre de l'échange, contrat de communication et de parole... ; de l'**intention communicationnelle** (vision, registre, disposition intentionnelle, enjeux illocutoires, buts perlocutoires.) ; du **mode énonciatif** (situation d'énonciation, type d'ancrage énonciatif, attitudes élocutives, formes de dialogisme... ; de la **macro et la micro organisation formelle** (structure compositionnelle, procédés textuels), des **contenus thématiques** ; des **indices para et péritextuels**. Bref, ce que M. Bakhtine résumait, en son temps, en parlant de contenu thématique, de style et de construction compositionnelle ou ce que G. Genette reformule en parlant d'aspects thématiques, modaux et formels.

Quelques mots sur les options théoriques concernant la description de chacune de ces composantes.

L'ancrage institutionnel.

Formaliser l'ancrage institutionnel des genres de discours c'est chercher à mettre en lumière les modes d'articulation existants entre textes et formation sociale à l'aide d'un réseau de contraintes emboîtées qui présuppose un point de vue topologique et typologique.

Topologique, au sens où il s'agit de décrire une société, à un moment historique et culturel donné, comme un ensemble de secteurs d'activité sociale et de territoires symboliques matérialisés sous la forme de communautés communicatives institutionnalisées. (l'interdiscours). Qu'on les dénomme "sphères d'utilisation de la langue" (Bakhtine), "institutions discursives" (Maingueneau), "discours" (Rastier), "formation socio-discursive" (Adam)... ces communautés possèdent des rites langagiers que partagent les acteurs d'un même territoire tels qu'ils s'incorporent (contenus et formes) dans les genres discursifs.

Typologique, dans la mesure où chaque discours se subdivise en champ générique qui lui-même subsume des genres voire des sous-genres attestés par des usages et éventuellement labellisés par des désignations.

En ce sens le théâtre dont je me préoccupe appartient au domaine de la **littérature** (il existe des pratiques non littéraires du théâtre) et de ce fait, à la fois partage avec les autres champs générique qui relèvent du littéraire des fonctionnements similaires mais s'en distingue aussi.

Du côté des similitudes on retiendra, pour l'essentiel, qu'il s'agit de **fiction à visée artistique** sous la forme de textes ou de genres textuels qui se présentent comme étant en conformité ou en rupture par rapport aux normes imposées par les instances de légitimation de l'institution littéraire (académies, censure, critiques, dramaturges, metteurs en scène, directeurs

de théâtre...) Voir, au XIXe et au XXe siècle, les ruptures successives, en matière de contenus et de formes de la mimésis, opérées par les *avant-gardes* relevant de la “ production restreinte ”. A ce théâtre de la “ défamiliarisation ” agissante, pour parler comme les Formalistes russes, on peut opposer un théâtre plus soucieux de composer avec son public (vaudeville, mélodrame, boulevard...).

D’un point de vue socio-institutionnel, toujours, le théâtre possède des caractéristiques qui le différencient des autres pratiques littéraires et qui sont liées au fait que le théâtre possède “ un double régime d’immanence ”(Genette) puisqu’il est à la fois **texte** et **représentation**.

– il s’inscrit dans des rituels sociaux, à dominante religieuse, en ses débuts (dramas liturgiques, miracles, mystères...), et qui se sont progressivement laïcisés et esthétisés au fur et à mesure que se sont constitués au XVIIe siècle un répertoire de pièces en langue française, des genres dramatiques et des codes de la représentation.

– l’activité théâtrale se matérialise dans des structures (les théâtres) dont l’existence génère des contraintes tant économiques que symboliques qui, pour une part non négligeable, surdéterminent l’écriture dramatique et ses différents genres. Qu’ils soient officiels ou non, publics ou privés, parisiens ou provinciaux, professionnels ou amateurs... , complémentaires ou concurrents, les théâtres ont une fonction classificatrice tant au niveau des genres, des auteurs que des publics. Voir au XVIIe siècle, les rivalités entre le Marais et l’Hôtel de Bourgogne ; au XVIIIe, les démêlés de la Comédie-Française avec les théâtres forains et leurs reprises parodiques ; au XIXe, les stratégies de Hugo pour faire passer le drame romantique de la Porte-Saint-Martin à la Comédie-Française...

Il y a ainsi une forme spécifique de perméabilité référentielle des genres et des œuvres dramatiques qui tient à la dépendance de l’auteur, imposée ou assumée, par rapport aux contingences matérielles et humaines liées à la représentation : l’effectif de la troupe ; la notoriété des comédiens, leur pouvoir et leur attractivité, leur spécialisation en terme d’emploi dramatique... Voir, par exemple, comment les comédiens de la Comédie-Française, désireux d’obtenir des emplois d’amoureux, imposèrent à Voltaire de réécrire son *Œdipe* en ajoutant le galant personnage de Philoctète.

– L’écriture dramatique et ses genres ne sont pas indépendants, qu’ils s’y conforment ou contribuent à les transformer, aux codes de la représentation et aux pratiques scéniques en vigueur (dispositif scénique, art du comédien, esthétique scénographique...).

En témoigne le même Voltaire s’opposant à la limitation à trois du nombre de personnages en scène dans les tragédies. Voir, autre exemple, l’expansion et l’extension des didascalies en liaison avec les réformes théâtrales proposées par Diderot.

Pour rendre compte du fait que le genre est le produit discursif d’une situation et de relations sociales données, il est possible de recourir à des méthodes et à des notions descriptives dont l’objectif est la détermination d’identités énonciatives imposées par les institutions .

Certains concepts ont une portée explicative applicable à tous les genres verbaux, qu’ils soient premiers ou seconds, relèvent de l’ordre de l’oral ou du scriptural. Je pense, en particulier aux notions de communauté et de situation de communication, de contexte discursif (lieu, moment, acteur, durée, périmation...), de contrat de communication (contrat d’échange (statut, rôle, place, normes comportementales afférentes...) et contrat de parole (jeux et tactiques discursives, actes de langage...)). Ces paramètres situationnels se cristallisent sous la forme de pactes et de **contrats** génériques, tacites ou explicites, qui prescrivent à l’énonciateur des contraintes d’écriture (intentions communicationnelles, choix de contenus, arrangements stylistiques) et au destinataire des attentes de lecture à l’égard des énoncés. Il est indéniable, à ce niveau, que les fictions littéraires n’échappent pas au fait que le genre préforme, avec plus ou moins de rigueur selon les époques, des axiologies, des contenus représentables (personnages,

actions, lieux...), des usages de la langue... faisant système avec des conditions scéniques, des esthétiques et des styles particuliers.

C. Débrie (1996), par exemple, à propos des modes de catégorisation référentielle des “ objets ” et des “ corps ” des personnages, dans les tragédies et dans les comédies classiques, a relevé des oppositions significatives. La tragédie, dans sa volonté d'ennoblir le réel, se fait plus généralisante que particularisante par rapport à l'ancrage référentiel. On y parle de “ sièges ” ou de “ vaisseaux ”, alors que dans les comédies, il est question de “ chaise ”, de “ fauteuil ”, de “ barque ” ou de “ galère ”. De même, au cours de la détermination référentielle des “ corps ”, la tragédie procède souvent à des recatégorisations abstraites des parties du corps (voir les multiples significations du “ sang ” chez Racine), là où la comédie ne répugne pas à des allusions plus pragmatiques.

Autre exemple : il y a bien un “ air de famille ” entre les personnages du drame bourgeois (Diderot, Mercier, Sedaine, Beaumarchais...) : adoption de la prose et d'un style expressif ; théâtralisation de la sphère domestique ; précepte du “ quatrième mur ” et de la “ pantomime ” ; théorie de la “ condition ” et de la “ relation ”, l'ensemble étant susceptible de produire un rapprochement fusionnel avec l'auditoire.

D'autres notions ont une rentabilité explicative particulièrement intéressante pour la description des genres de la littérature. Je pense à la notion de “ régime de généricité ” que propose D. Maingueneau (2004) qui distingue le régime des genres *conversationnels* et le régime des genres *institué*s qui eux-mêmes se subdivisent en quatre catégories selon leur degré d'individuation *auctoriale*

En effet, il n'est pas indifférent, pour l'étude des genres dramatiques, que l'auteur soit un dramaturge d'avant-garde dans le sous-champ de la production restreinte, dans une “ position ” d'innovation et de distinction ou qu'il soit plus ancré – il s'agit toujours d'une question de degrés – dans le champ de la production élargie et donc plus soucieux des goûts du public (des vaudevillistes à certains auteurs du théâtre privé d'aujourd'hui). Ce jeu de positions et d'oppositions varie historiquement mais s'est durci en proportion des changements récessifs qu'a connus le théâtre en termes d'usage sociaux.

Je pense aussi aux notions de “ posture ” et “ d'ethos. ”

La notion de “ posture ” renvoie à une description socio-historique de l'auteur et des genres qu'il pratique sous la forme de représentations qu'il se fait ou donne à voir de ses “ modalités d'être écrivain ” (N. Heinich, 2000) et de ses conceptions des enjeux de l'écriture. A travers les écrits ou les interventions médiatiques, les correspondances, les entretiens ou les écrits théoriques, se dessinent des images du dramaturge comme un éveilleur de conscience, un travailleur du verbe, un amuseur public... Ces figures de l'auteur sont à mettre en perspective à l'intérieur d'une périodisation littéraire et culturelle : de l'autorité des anciens à l'“ auctorialité ” des modernes ; des pratiques polygraphes à la spécialisation générique... Ces postures et ces figures se déclinent, en termes de dominante, sous la forme de l'engagement (social, religieux, philosophique...) ou du retrait esthétique, voire “ égocentrique ”. Il en résulte pour les fictions dramatiques, et selon les genres, des choix d'écriture subséquents en matière de forme et de contenus.

La notion “ d'ethos ” renvoie à une description linguistique et sémiotique de la mise en scène discursive de la “ posture ”. Celle-ci se reconstruit par abduction à partir des arrangements poétiques, rhétoriques et linguistiques des contenus thématiques dans l'œuvre. L'ethos discursif se module sous la forme d'une “ voix ” ou d'un “ ton ” que l'on associe à un “ style ” pour produire un effet d'individuation global de l'œuvre et de son auteur. Cet ethos discursif possède

des contours plus ou moins dessinés selon les auteurs ou au fil des œuvres d'un même auteur et coïncide ou non avec l'ethos non discursif (la posture) du dramaturge.

Je me réfère aussi à la notion de “ classe généalogique ” (J-M. Schaeffer(1989)) ou de “ lignée ” générique (F. Rastier (2004)) qui rendent compte du fait que les genres et les textes littéraires sont pris dans des jeux intertextuels, hypertextuels et transdiscursifs qui impliquent des sources et des reprises, une tradition et une mémoire et expliquent les phénomènes de variation et d'innovation générique ou de réemploi d'un genre à l'autre.

L'écriture dramatique offre des matériaux de choix pour l'étude des phénomènes de **transtextualité** : les *reprises* (voir, par exemple, J. Scherer (1987) qui retrace à grands traits, de Sophocle à Gide, les transformations qu'a connues le personnage d'Édipe depuis ses origines légendaires) ; les *adaptations*, actoriales ou non (voir, par exemple J. Best (1986) qui montre comment Zola, participant ou œuvrant à l'adaptation des ses propres romans, expérimente son théâtre naturaliste et fait des concessions aux structures du mélodrame ; les *parodies* dont on sait qu'elles sont à la fois révélatrices de la guerres des théâtres et des genres qui les distinguent et de la notoriété des genres et des auteurs qui font l'objet de ce type de réécriture. (M. De Rougemont (2003)).

Je songe aussi aux phénomènes d'intertextualité et d'autotextualité dans le théâtre de Sarraute, Pinget et Vinaver (E. Eigenmann, 1996) ; à la productivité transgénérique de *La dame aux camélias* (T. Kowzan, 1976) ainsi qu'aux systèmes complexes d'échanges inter-discursifs, inter-sémiotiques ou interartistiques (Voir, par exemple, respectivement, l'insertion moliéresque de styles discursifs hétérogènes (N. Fournier, 1992) ; l'utilisation par Tardieu de concordances musicales dans certaines de ses compositions dramatiques (J. -P. Longre, 1997) ; les anamorphoses corporelles communes à la peinture, à la sculpture du début du siècle et à l'avant-garde théâtrale des années cinquante (M.-C. Hubert, 1987)...).

L'intention communicationnelle

Inscrit étroitement, comme on l'a vu, dans le cadre de l'espace socio- institutionnel de l'émetteur et du récepteur (qui à qui), le cadrage communicationnel correspond à la gestion (élaboration et réception) psycho-langagière des verbalisations. (pourquoi et à quel effet).

Ce phénomène dont on sait l'importance à la fois dans la rhétorique et dans la poétique d'Aristote, a été décrit linguistiquement sous la forme d'une intention communicationnelle, d'un fonction langagière, d'un macro-acte de langage ou d'une intention illocutoire. Si l'on se reporte aux typologisations théoriques contemporaines, on remarque qu'à partir de K. Bühler (1934), de Ch. Morris (1946) et de R. Jakobson (1960), dont les modélisations ont été par la suite complexifiées et élargies à une compétence idéologique et culturelle, il ne manque pas de classifications textuelle fondées de manière dominante sur l'intention communicative ou sur une conduite langagière présumées de l'émetteur (informer, instruire, convaincre, divertir...) et sur l'effet perlocutoire attendu à l'égard du récepteur (faire connaître, faire savoir, se décider, s'amuser...). De même, c'est à partir de la taxinomie des actes illocutoires de J-R Searle (1982) que J-L Schaeffer (1989) identifie certains noms de genres littéraires à des macro-actes de discours (ex. poème d'amour, ode, autobiographie... pour l'acte expressif).

Relève de cette même perspective théorique l'analyse de la *fiction* comme un acte illocutoire spécifique (une assertion “ feinte ” dit Searle, c'est-à-dire une assertion au cours de laquelle sont suspendus les engagements illocutoires qui règlent les conditions de réussite des énonciations “ sérieuses ” ou “ factuelles ” (vérité, preuve, informativité, sincérité...). En fonction de quoi on oppose les genres du récit fictionnels (roman, théâtre...) aux genres du récit factuels (chronique

historique, biographie...).

Linguistiquement parlant, cette approche communicationnelle ne manque pas de poser de redoutables problèmes méthodologiques (une intention peut se réaliser par l'intermédiaire de plusieurs fonctions, un acte de langage pouvant être direct ou indirect, une intention peut en cacher une autre, divergences concernant l'inventaire des intentions communicationnelles et des actes de langage, difficultés de mise en corrélation entre intentions et traces linguistiques...).

Cette approche communicationnelle a cependant une rentabilité descriptive pour le théâtre, et cela à plus d'un titre :

– C'est ainsi que l'on doit, entre autres, à C. Kerbrat-Orrechioni (1984), l'étude du fait que le théâtre se caractérise par un emboîtement d'instances émettrices et réceptrices. En effet, en croisant les deux critères (type de dialogie (interne et externe) et type de destinataire (direct, indirect, additionnel), on est à même de mieux comprendre le statut de chaque actant au sein de la communication théâtrale (texte et représentation). A savoir, pour la dialogie externe un auteur et un acte de création d'un côté, un lecteur ou un spectateur et un acte de réception, de l'autre, avec pour ce dernier la médiation d'un créateur en la personne du metteur en scène ou du comédien ; pour la dialogie interne (des personnages pour la fiction dramatique ; des acteurs-personnages pour la fiction scénique). On comprend mieux aussi l'existence de conventions textuelles (scènes d'exposition, monologues, apartés...) et l'on peut décrire l'utilisation variables historiquement que les différents genres théâtraux font de ce dispositif.

– Comme l'a bien montré J. Peytard (1971), un texte peut se réaliser dans des matériaux strictement linguistiques (oral ou écrit) ou mixer les matériaux linguistiques et non linguistiques. C'est ce critère qui est à la base, pour le théâtre, de la distinction entre l'écriture dramatique (répliques et didascalies), qui est monocodée dans l'ordre du linguistique écrit, et l'écriture scénique, qui est pluricodée, et articule l'oralisation des répliques écrites (intonation, mimo-gestuel, postural) aux effets de sens que produisent des systèmes signifiants aussi différents que les costumes, la lumière, le décor, l'espace, la musique.

L'écriture dramatique selon ses différents genres (farce, tragédie ou drame bourgeois, par exemple) n'est pas indépendante, qu'elle s'y conforme ou contribue à les transformer, aux codes de la représentation et aux pratiques scéniques en vigueur (dispositif scénique, art du comédien, esthétique scénographique...).

En ce sens, comme l'a montré S. Chaouche (2001), pour le XVII^e siècle, le personnage dramatique selon les genres, réussit d'autant mieux sa mimésis que son " *actio* théâtrale " (parure, physionomie, parlure, attitude, geste, déplacement...) est interprétable tant par les codes sociaux de la civilité, par les règles rhétoriques de l'*actio* oratoire que par les conventions scéniques (jeu, diction...).

– En liaison avec la " posture " du dramaturge et de son " ethos discursif ", les genres théâtraux tels qu'ils sont distinctement pratiqués par les auteurs, sont descriptibles en fonction de l'intention illocutoire et du but perlocutoire dominants. On sait par exemple, qu'au XVII^e siècle " l'art de plaire " est commun à la tragédie et à la comédie, que la comédie vise l'instruction du lecteur-spectateur par la représentation ridiculisée de mœurs communes alors que la tragédie sert de médiation libératrice et purificatrice par rapport à la dysphorie constitutive de la condition humaine. On se souvient aussi que le perlocutoire est l'un des traits saillants qui différencie Corneille et Racine, l'un adjoignant au binôme aristotélien de la " crainte " et de la " pitié " l'effet d' " admiration " et l'autre celui de la " tristesse ". Je songe, dernier exemple, à Anne Vincent-Buffault (1986) ou à Anne Coudreuse (2001) qui, dans leur " histoire des larmes ", décrivent et analysent les enjeux esthétiques et moraux de l'efficacité pathétique des œuvres dramatiques ainsi que leur évolution du XVII^e au XVIII^e siècle. L'art de l'attendrissement, annoncé par Racine mais à une époque où l'on se gaussait encore des " scènes à

mouchoir”, relègue progressivement les “larmes d'admiration” au profit des “pleurs de tendresse”.

Le mode énonciatif et la situation de production

Sachant qu'un texte dramatique est un matériau textuel stratifié sous la forme de deux couches scripturales en interaction (les dialogues et les didascalies), il convient de décrire les modalités de l'énonciation de chacune de ces textualités.

Les dialogues

Au niveau énonciatif, un dialogue dramatique, sur la base du contrat “de feintise” sur lequel je ne reviens pas, *simule* la forme d'interactions verbales (ancrage déictique, récursivité dialogique, mimèmes conversationnels...), assumées par les personnages.

Simulation toute formelle comme l'attestent les réductions et les transpositions qu'imposent à la fois l'ordre de l'écrit (spatialité, linéarité, graphie, ponctuation...), la présence d'un style et l'appartenance à un genre et à une esthétique.

Le dialogue théâtral s'énonce, de ce fait, sur un mode plus dramatique qu'épique, pour reprendre les régimes énonciatifs hérités d'Aristote et de Platon. Ce qui n'interdit pas des désancrages diégétiques de la part des personnages, en particulier dans la tragédie classique, ou une volonté de romanisation et d'épïcisation, manifeste dans certains écrits dramatiques contemporains (J. -P. Sarrazac, 1998). Dans tous les cas, il revient à chaque œuvre particulière de régler à sa manière la tension structurelle entre *mimèsis* et *poiésis*.

Quant aux personnages, que les dialogues simplement attestent de leur présence ou qu'ils construisent leur existence, ils se doivent d'accomplir “sérieusement”, dans la dialogie interne de leurs interactions simulées, des *actes de langage* ainsi que des feintises d'*actes mentaux* ou d'*états émotionnels*. L'ensemble étant orienté par une progression dynamique ou inscrit dans un ressassement statique, selon l'état passé ou présent du répertoire théâtral et de ses genres.

Au niveau énonciatif, toujours, selon les époques, les genres ou les auteurs les textes dramatiques possèdent, à des degrés différents, des variations diastratiques et diaphasiques. (voir la comédie, par rapport à la tragédie ou le drame romantique par rapport à la tragédie classique et post-classique).

Au niveau énonciatif, enfin, l'écriture dramatique *dissimule* ou au contraire *exhibe* (méta-fiction, propos méta-dramatiques...) la présence des partenaires de la dialogie externe, en précisant que dans les deux dialogies on assiste à des phénomènes de co-énonciation, de sur et de sous-énonciation.(A. Rabatel, 2003).

Les didascalies

D'un point de vue énonciatif, les didascalies, soit se présentent sous la forme d'unités graphiquement marquées et linguistiquement formulées (usage du présent, abondance de participe présent, phrase souvent nominales...), assumées auctoriellement, soit s'infiltrent

à l'intérieur des dialogues. Dans tous les cas, elles ont une fonction *diégétique* et/ou *scénique*, sans parler des didascalies à fonction *poétique* et autotélique qui abondent dans certaines pièces

contemporaines. Rapportées aux personnages, les didascalies diégétiques, ont pour fonction, outre d'aspectualiser, grâce aux didascalies spatio-temporelles, le cadre élargi ou restreint de la fiction, de préciser les conditions d'énonciation des dialogues.

Qu'elles soient en position initiale ou interstitielle, elles servent à dénommer et à désigner les personnages ; à les décrire (prosographie et éthopée), à indiquer les personnages présents dans l'interaction ou la direction de leur adresse verbale ; à signaler l'état mental et émotionnel du personnage quand il accomplit l'énonciation de son tour de parole ainsi que les aspects non verbaux et para-verbaux de cette dernière (rythme, prosodie, mimo-gestuel, postural...)... Les didascalies scéniques formulent, voire prescrivent, les conditions d'une énonciation scénique envisagée par l'auteur dramatique et actualisée possiblement dans la pluralité sémiotique de la représentation. Quelle que soit leur fonction, les didascalies, selon leur portée, opèrent à des niveaux différents, microscopique (réplique, paires de répliques...) ou macroscopique (pour l'ensemble d'une scène, d'un acte, ou de la pièce). Précisons encore que les textes dramatiques, qu'ils pêchent par omission ou par profusion en matière didascalique ou qu'ils proposent un rapport équilibré entre les deux types de didascalies, indexent leur appartenance à une poétique d'époque (on connaît la position de l'abbé d'Aubignac), à un genre théâtral (tragédie classique ou drame romantique, par exemple) ou manifestent les choix stylistiques d'un auteur (voir, par exemple, le volume et la précision des didascalies scéniques dans l'écriture d'un Labiche ou d'un Feydeau).

Au niveau de **la situation de production**, je dirai que la sociabilité constitutive du théâtre, à des degrés variables en fonction des époques et des genres, explique que les textes dramatiques ou les représentations soient particulièrement poreuses par rapport au monde contextuel des actants de la dialogie externe et qu'ils qu'il se fassent l'écho des phénomènes de société. Il en résulte qu'il n'est pas rare que les personnages soient instrumentalisés par l'auteur dramatique ou par le lecteur/spectateur : des mentions en écho explicites aux allusions et aux sous-entendus ; du voile du décalage spatio-temporel à la référence métaphorique.

L'organisation formelle

Depuis la *Poétique* d'Aristote pour la tragédie, en passant par de nombreux "arts poétiques" qui scandent l'histoire des productions dramatiques, le critère de la **forme** a été abondamment utilisé dans les classifications génériques, en particulier pour opposer *prose* et *poésie* et, pour les œuvres dramatiques, les genres et les œuvres versifiés et ceux qui ne le sont pas

On s'est aussi que le *modèle compositionnel* dramatique théorisé sous la forme du "bel animal" d'Aristote ou du "drame absolu" de Szondi, s'est, pour une part métamorphosé, dans sa forme et dans ses contenus, en fonction des mouvements littéraires, des genres et des styles personnels. Voir l'écriture fragmentée, elliptique et discontinue à laquelle ont recours de nombreux dramaturges contemporains. Voir, aussi, selon les genres et les auteurs, les variations tant quantitatives que qualitatives concernant la longueur des pièces, le nombre des actes ou des scènes, l'organisation sous la forme d'actes, de tableaux, ou non, les modes de construction ou de déconstruction de la référence spatio-temporelle ou de l'effet de "quasi personne" des personnages. Et l'on connaît les effets d'"illisibilité" que génère chaque mue de l'animal, comme l'attestent, pour nous en tenir à l'actualité, les œuvres de V. Novarina, J.-C. Lagarce, P. Kermann, par exemple.

On sait aussi qu'il y a d'un côté les écritures dramatiques ou les poétiques génériques qui expérimentent le pouvoir de faire-semblance que procure la conjugaison de la fictionnalité avec

les effets d'illusion de représentation. Leurs auteurs n'éprouvent pas le sentiment d'une infériorité sémiotique par rapport au roman malgré les avantages de ce dernier (temps plus long laissé à la maturation psychologique du personnage ; possibilité plus grande de varier les types de point de vue...) et ils assument productivement les conventions du genre dramatique : incomplétude organique du drame, brièveté et concentration de l'action, intelligibilité fortement inférentielle des actions des personnages et de leurs motivations, orientation idéologique de leurs propos... Voir la "pièce bien faite" de Scribe ou la célèbre trinité "Audusar" (Augier, Dumas fils, Sardou) dans la seconde moitié du XIXe siècle. Voir aussi la poétique sous-jacente à la "pièce machine", comme l'appelle M. Vinaver, et plus généralement les dramaturges qui revendiquent la spécificité et l'autonomie du genre dramatique, estimant qu'ils peuvent innover en matière de contenus en conservant les formes génériques dont ils sont les héritiers. Il y a de l'autre côté, les auteurs qui pensent que le regard personnel qu'ils portent sur l'humaine condition, dans tous ses aspects, passe nécessairement par l'invention de *formes* nouvelles (répliques monologuées de Tchekhov ; "technique analytique rétrospective" d'Ibsen ; monologues adressés de Koltès...). Pour certains, de surcroît, il est nécessaire d'accomplir une reconfiguration en profondeur de la composition dramatique : pratiques de métissages génériques (romanisation du dramatique ou écriture rhapsodique, décrites par J.-P. Sarrazac, 1995) ; mixité totale des registres (tragique, comique, lyrique, satirique...) ; production d'effets de métareprésentation : citation générique, commentaires métatextuels et métadramatiques, métafiction, autoréférentialité, distance ironique... (voir pour Beckett, B. Clément, 1999)...

Cette approche "poéticienne" des genres textuels se poursuit aujourd'hui mais a été réactivée par l'intermédiaire de la linguistique et de la sémiotique textuelles.

Du point de vue de la *sémiotique théâtrale*, il s'est agi, pour l'essentiel, d'appliquer aux fictions narratives, les théorisations narratologiques des niveaux d'organisation d'un récit que l'on doit à Greimas mais aussi à E. Souriau (1950), proppien sans le savoir :

– *syntaxe narrative*, qui positionne, paradigmatiquement et syntagmatiquement les personnages selon un *rôle actantiel*, sur la base d'un modèle anthropologique des conduites humaines (pouvoir, vouloir, savoir... agir, subir... être, paraître).

– *organisation discursive*, niveau auquel le personnage s'aspectualise à travers un *rôle thématique* ou *actoriel*, sous la forme spécifique d'un statut (condition, sexe, âge, caractère...), pour ces acteurs anthropomorphes que sont les personnages. Qu'il soit lexicalisé explicitement ou non, ce rôle actoriel est aussi doté de *qualifications* et de *valeurs*, l'ensemble permettant de pré-programmer, pour une part, les dires et les actions du personnage. Le premier niveau rend compte de la dynamique des actions et des relations qui structurent l'intrigue, selon un enchaînement logique et temporel, qui n'est pas forcément homologue à l'ordre de la narration dialoguée. Le second niveau permet de traiter les unités sémantiques du texte et les valeurs qu'elles véhiculent, dénotées ou connotées, telles qu'elles sont surdéterminées par une intentionnalité, en fonction d'un contexte historique et culturel donné et de l'appartenance générique.

Appliqués aux textes dramatiques, ces modèles ont connu des fortunes diverses.

A. Ubersfeld (1977, rééd. 1996), par exemple, les a promus, en son temps, N. Everaert-Desmedt (2000) les expérimente sur *En attendant Godot* et H. Baby (2001) les utilise pour rendre compte de la "tragi-comédie", T. Pavel (1976) pour l'étude des tragédies de Corneille... Inversement, M. Vuillermoz (1998), est plus circonspect, alors qu'il s'en inspire, quoi qu'il en dise, pour établir la "grille relationnelle" de ses fiches signalétiques du répertoire des œuvres du XVIIe siècle.

On reprochera, plus tard, à ces modèles, outre leur trop grande puissance explicative, le fait d'être incapables de rendre compte des œuvres dramatiques de la modernité. On les verra aussi

conurrencés par les paradigmes de la pragmatique conversationnelle et de l'analyse du discours, en particulier quand ils réactivent (voir R. Amossy, 1999) la configuration de l'*ethos* rhétorique (conformité du genre du discours à la situation de production et élaboration, par l'intermédiaire du discours des personnages, d'une image de leur statut, de leurs rôles et de leur personnalité. A rapprocher des observations effectuées par A. Kibedi Varga (1970), M. Fumaroli (1972) ou C. Noille-Clauzade (1999) à propos des analogies discursives existantes entre les genres de la rhétorique et les situations ou les personnages dramatiques que propose la tragédie classique.

Relève aussi d'une inspiration narratologique, le modèle classificatoire élaboré par Ph. Hamon (1972, rééd, Seuil, 1977), susceptible de *différencier* les personnages et de les *hiérarchiser* et, de ce fait, de décrire leur appartenance générique :

- *qualification différentielle* (dénomination, désignation, attributs figuratifs...);
- *distribution différentielle* (degré de présence, d'un point de vue quantitatif (fréquence) et qualitatif (apparition stratégique ou de second plan) ;
- *fonctionnalité différentielle* (fonctions actantielles et relationnelles selon les actions et les interactions) ;
- *autonomie différentielle* (présence solitaire ou en association avec d'autres personnages) ;
- *prédésignation différentielle* (rôle thématique représentatif d'un genre)...

Dans le domaine des études dramatiques, ce “ système différentiel ” a pris la forme d'études “ tabulaires ”, initiées par J. Peytard, 1974, sous l'influence des formalistes russes, et popularisées par R. Simon, 1979. On les retrouve, par exemple, à la base des fiches de M. Vuillermoz, sous la forme de tableaux de “ présence des personnages ”, de listes des “ lieux ” et d'une représentation de la durée des scènes ou des actes fictionnels, calculée par l'intermédiaire d'une mise en rapport avec le volume écrit de leur verbalisation.

Dans une perspective voisine de celle de Ph. Hamon, d'autres propositions de classification ont été élaborées ultérieurement. D. Coste, 1984, par exemple, distingue la *fonction dynamique* (rôles actantiels dans les programmes narratifs) ; la *fonction panoramique* (le personnage comme détenteur d'un savoir sur l'amont ou l'aval de la fiction et inégalement partagé par rapport aux autres personnages et en fonction du lecteur) ; la *fonction focale* (prise en charge d'un point de vue, responsabilité des commentaires et des jugements...).

Autre exemple, V. Jouve, 1992, 1995, imagine des traits de sous-catégorisation :

- personnage “ livré ” et “ transparent ” ou “ retenu ” et “ opaque ”, selon la densité d'informations que le texte thématise à son propos, de manière constante ou évolutive au fil du développement de la pièce ;
- personnage “ livré ” ou “ distancié ”, que les informations le concernant soient données par lui-même, par les autres personnages ou par les didascalies ;
- personnage “ inférieurisé ”, “ égalisé ” ou “ supérieurisé ”, selon le volume d'informations diégétiques qu'il partage ou non avec les autres personnages et avec le lecteur ;
- personnage “ convexe ” ou “ concave ”, selon qu'il apparaît comme un modèle d'exemplarité positive ou sous une forme dégradée et dévalorisée.

Ce sont là autant d'instruments qui permettent de montrer que le personnage dramatique, au-delà de sa singularité diégétique, fonctionne comme un repère et un indicateur générique.

Quant aux études *linguistiques* des textes dramatiques, soit elles les ont instrumentalisés, sous la forme d'un terrain d'application ou d'une réserve d'exemples (voir O. Ducrot, 1980, et sa célèbre étude de “ mais ”, soit elles ont cherché, et continuent de le faire, à rendre compte de ce que P. Larthomas, 1972, appelle le “ langage dramatique ” et qu'A. Ubersfeld, 1996, spécifie

par une formule : “ *le personnage comme sujet d'un discours* ” :

– utilisation des théories conversationnelles dans le but de rendre compte des éléments communs ou des différences entre les dialogues fictionnels écrits et les conversations dites “ naturelles ” et de décrire les simulations verbales réalisées par les personnages : structuration des dialogues, co-construction de la référence, illusion d'oralité, fonctionnalité narrative, surdétermination esthétique... (C. Kerbrat-Orecchioni, 1992, 1994, 1998 ; A. Petitjean, 1984).

– utilisation des théories interactionnelles susceptibles de rendre compte de la forme et des contenus des échanges dialogués, selon l'état *relationnel* des personnages (C. Kerbrat-Orecchioni, 1994, 1998) : négociation des identités, des places, de la distance... Ce qui permet aussi de décrire et de distinguer des types d'échanges dialogués (phatique, dialectique, polémique, didactique...), tels qu'ils se manifestent sous la forme de scènes fictionnelles (dispute, confidence...). Voir S. Durrer, 1994 et F. Berthelot, 2001, pour les dialogues romanesques et A. Petitjean, 1993, pour le théâtre.

– observation du rôle de la ponctuation dans la construction énonciative de l'énoncé et dans l'élaboration d'effets de diction émotive (D. Maingueneau, 1986 pour les points de suspension).

– recours aux théories de l'énonciation et à la pragmatique pour décrire les actions verbales réalisées par les personnages : lois du discours, actes de langage (J. Laillou Savona, 1980, 1985 ; J. -P. De Cruyenaere, 1986...) ; présupposés (A. Leclaire, 1979) ; polyphonie (D. Maingueneau, 1986), discours rapportés (R. Sabry, 1998 ; A. Petitjean, à par.)...

– études du fonctionnement linguistique, séquentiel et dramaturgique de formes textuelles : le monologue narratif (J. -M. Adam, 1988 et 1997) ; l'aparté (N. Fournier, 1991)...

– utilisation des travaux consacrés aux phénomènes de dialogisme et de « contagion stylistique » (voir M. Olsen (2002), par exemple) et des études sur la variété et la variation des usages du français (F. Gadet, 1989 ; J. -M. Barbéris, 1999) dans le but d'analyser la “ parlure ” des personnages ainsi que les “ styles ” ou les “ idiolectes ” (E. Grimaldi, 2001 ou A. Laster, 2000, par exemple).

– descriptions linguistiques et discursives du système des didascalies et de leur fonctionnement (S. Dompeyre, 1992 ; S. Golopentia, M. Martinez Thomas, 1994 ; T. Gallèpe, 1996, M. Myszkorowska, 2003).

– expérimentation sur des corpus théâtraux des théorisations linguistiques des “ affects ” (émotions, sentiments), attribués explicitement aux personnages ou inférables, que ces derniers les expriment ou les suscitent. (C. Kerbrat-Orecchioni, 2000).

– analyses des procédures de cohérence référentielle (dénomination, désignation...) mises en œuvre dans les dialogues gouvernés par la double énonciation (G. Achard-Bayle, 1997).

Soulignons, ici, que de manière dominante les études linguistiques des phénomènes de cohésion micro-textuelle sont indifférentes aux particularités génériques des corpus textuels qu'elles observent ou manipulent.

Or, d'un point de vue générique, on peut dire que l'effet conjugué de la *simulation verbale* et de la *dissimulation communicationnelle* explique que les personnages, outre qu'ils agissent, évoluent, se transforment... , bref développent l'intrigue **en parlant**, ont la charge de co-construire narrativement la fiction. Ils suppléent ainsi l'absence de narrateur, elle-même à moduler selon les genres et les époques (chœurs, prologues, adresses directes...), en accomplissant la fonction de régie informative, telle qu'elle porte sur la fable et ses enjeux, le

cadre spatio-temporel, les personnages, l'intrigue... On peut y voir l'une des preuves manifestes de l'irréductibilité des dialogues théâtraux aux conversations ordinaires. On notera, à ce propos, que les personnages, en particulier dans les moments d'exposition, s'interpellent, se nomment, se désignent, se décrivent... ou co-réfèrent à un espace-temps fictif qu'ils co-déterminent. Ce mode de construction fictionnelle explique la présence de *faits linguistiques et discursifs* caractéristiques : densité de performatifs qui évitent la description d'actions non verbales ; fonction des présupposés qui, au-delà de leur rôle dans l'énoncé, permettent d'informer indirectement le lecteur ; propos référentiels à double ancrage énonciatif selon qu'ils portent sur l'espace-temps mimétique ou sur les chronotopes diégétiques ; polyphonie de points de vue, qu'ils soient représentés, racontés ou assertés, sans la présence toujours évidente d'un foyer autorisé... Ce sont là autant de procédés d'élaboration du personnage que l'on déconstruit dans certaines fictions dramatiques contemporaines (identités changeantes des énonciateurs au fil d'une même énonciation ; brouillage ou dissolution des repères énonciatifs ; farcissures dialogiques des énoncés ; points de vue labiles, contradictoires, indécidables...).

Je dirai, encore, que le texte dramatique, dans la mesure où il relève d'une mimésis formelle dialogale et en raison de sa recreation scénique possiblement anticipée selon les auteurs, est, compositionnellement parlant, à la fois déterminé et indéterminé, complet et incomplet, fermé et ouvert, achevé et inachevé... (voir les différents états des écrits de théâtre (texte embryonnaire, dialogué, livret, lu, en répétition, joué, adapté, dé-joué, imprimé...) que propose J-M Thomasseau (1984, 2005).

J'ajouterai, en rappelant qu'un texte " est une machine paresseuse qui attend de son lecteur une grande collaboration " (U. Eco, 1996), que les phénomènes de " narcotisation " sont encore plus prégnants dans un texte dramatique. Ces " blancs " textuels, qu'ils soient intentionnels, structurels ou qu'ils résultent du déport du texte de son contexte de production, sont particulièrement congruents dans de nombreuses pièces contemporaines qui s'évertuent, depuis Adamov, Ionesco ou Beckett, à déconstruire l'identité du personnage, les repères spatio-temporels, l'organisation narrative, les lois du discours...

Je dirai, enfin, que dans le texte dramatique une tension structurelle s'exerce entre la nécessaire feintise de dialogie et d'hétérogénéité verbale et l'intégration stylisée des dialogues dans l'idiolecte de l'auteur. D'un côté, il s'agit d'examiner, en fonction des époques, des auteurs, des genres et des esthétiques, les procédés d'élaboration d'une " parlure " des personnages : variations diastratiques (sociolectes, topolectes...) ou diaphasiques (styles, niveaux, registres de langue...) ; rhétorique élocutive ; mimèmes conversationnels... De l'autre, il importe d'observer à partir de faits de langue et de textualité, étudiés d'un point de vue culturel, énonciatif, thématique et formel, en quoi ils réfèrent de manière symptomatique à l'archi-énonciateur que représente le dramaturge.

Les contenus thématique

De tous les typologèmes analysés jusqu'ici, il est celui qui est le plus utilisé dans les classifications génériques, qu'elles soient endogènes ou qu'elles relèvent des historiens de la littérature ou de la critique littéraire.

On se souviendra qu'Aristote, pour opposer tragédie et comédie, attache une importance particulière aux critères sémantiques (types de personnages, d'actions, de dénouements...) par rapport aux critères de modes (narratif ou dramatique), de moyens (vers ou prose). et de forme

compositionnelle.

Il reste que les critères sémantiques de définition des genres s'avèrent problématiques et que la fondation d'une sémantique discursive demeure programmatique.

En attendant, dans la mouvance des descriptions sémiotiques des formes d'organisation des contenus (ex. T. Pavel (1985)) ou des types d'intrigue (ex. U. Eco (1985)) ou des opérations de récritures hypertextuelles formalisées par Genette (transdiégétisation, transmotivation, transstylisation...), il est à retenir que les genres dramatiques diffèrent thématiquement selon des *motifs* situationnels, spatiaux, de temporalité, d'événements et d'actions, d'agents, d'états de conscience... Ce qui se manifeste par une diversité génériquement détectable de chronotopes, d'orientation des intrigue, de types d'altérités sociale, professionnelle, générationnelle, sexuelle, géographique... aspectualisées par les personnages, de types de mœurs, de comportements, de passions, d'émotions, de sentiments... mises en discours sur la base de *topoi* explicites ou inférables, de conflits moraux, sociaux, politiques... ou existentiels que les personnages emblématisent le temps d'une histoire.

C'est ainsi que T. Kowzan (1976) explique le succès de *La Dame aux camélias* et la multiplicité de ses adaptations transgénériques (opéra, ballet, cinéma, télévision), par la collusion entre une forme dramatique conventionnelle et la présence de motifs tant sociaux qu'affectifs dont l'efficacité pathétique est indéniable ("prostituée + amour + culpabilité + purgation + mort").

On opposera, ici, les œuvres et les genres dramatiques selon la volonté de leur auteur de gouverner axiologiquement leurs textes et de contrôler leur réception (de la pièce à "thèse" avec des personnages et des comportements explicitement valués aux œuvres les plus autotéliques).

Les indices para et péritextuels

Dans de nombreux cas, l'assignation générique est affichée par l'auteur ou par l'éditeur à l'aide de sous-titres inscrits dans le paratexte et qu'il n'est pas rare que les conflits de genericité soient mis en fiction sous la forme de personnages d'Impromptus, sur le modèle du *Dialogue des morts*.

Il faut ajouter à cet héritage, en forme de plus-value explicative, l'abondante littérature critique produite par les dramaturges eux-mêmes (préfaces, avertissements, examens, notes...) et consacrée aux problèmes de l'écriture, des genres, des registres, des styles et des esthétiques.

Sans oublier, un ensemble de productions écrites hétérogènes (manuscrits, lettres d'acceptation ou de refus d'un manuscrit, actes de censure, livrets de mise en scène, copies de rôle... et tous les écrits liés à la diffusion des spectacles qui sont des matériaux de choix pour qui veut comprendre la genericité d'un texte ou l'état générique d'une époque.

CONCLUSION

Mon propos aura été d'esquisser une réflexion épistémologique portant sur la notion de genre de texte en général et de genres dramatiques en particulier.

Je ne prétends pas à ce qu'elle soit exhaustive et voudrait l'achever par quelques interrogations problématiques :

– les modes d'articulation entre les différents typologèmes pour créer des effets de genericité à l'intérieur d'un texte : ce que D. Maingueneau (1998) traite en distinguant différentes scènes énonciatives (scène englobante, scène générique et scénographie) ; ce que

J.-M. Adam (2005) appelle les forces centripètes de la textualité et centrifuges de la transtextualité ;

– les types de rapport entre genre et texte (le fait qu'un texte à la fois – sauf pour les genres formulaires – atteste et modifie son genre).

– les degrés de consistance d'un genre (faisceaux de régularités, gradients de typicalité...) en fonction desquels on peut distinguer une variation générique d'une néologie générique.

– le fait que ,pour les genres littéraires, des normes additionnelles sont à élaborer, concernant le style, les mouvements, les esthétiques.

- le problème des corpus dans le travail d'identification générique (élaboration, représentativité, exploitabilité...)

Autant de problèmes qui mériteraient , à eux seuls, de faire l'objet d'une communication.

BIBLIOGRAPHIE

ACHARD-BAYLE, G. (1997) : « Les jeux du nom et de l'état dans *L'Ile des Esclaves* », *Poétique*, n°112, Seuil.

- ADAM, J.-M. (1997) : « Approche pragmatique et textuelle du monologue classique », in *Champ du Signe*, Presses Universitaires de Toulouse du Mirail.
- (1997) : « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94, Metz.
- (1999) : *Linguistique Textuelle*, Des genres de discours aux textes, chapitre 3, Nathan, Université.
- (2002) : « Textualité et polyphonie. Analyse textuelle d'une préface de Perrault », *Polyphonie-linguistique et littéraire*, n° V, Samfundslitteratur Roskilde
- (2005) : *La linguistique textuelle*, introduction à l'analyse textuelle des discours, A. Colin .ADAM, J.-M., LE CLERC-ADAM, B. (1988) : « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », *Pratiques*, n° 59, Metz.
- ADAMJ-M, HEIDMANN ,U. (2005) : « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et Grim). » *Langages*, n° 153, Larousse.
- à par ; : « Discursivité et (Trans)textualité. La comparaison pour méthode : l'exemple du conte », colloque de Cerisy.
- AMOSSY, R. (1999), ss la dir. de : *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé.
- BABY, H. (2001) : *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck.
- BARBERIS, J.-M. (1999) : *Le français parlé, variétés et discours*, Université Paul Valéry, Montpellier.
- BEACCO, J.-C. (1992), ss la dir. de, *Langages*, n°105, « Ethnolinguistique de l'écrit ».
- BERTHELOT ,F.(2001) : *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan.
- BEST, J. (1986) : *Expérimentation et adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, José Corti .
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (1990) : *Le français parlé*, Editions du CNRS.
- BRANCA-ROSOFF, S. (1999) : ss la dir de, *Langage et société*, n° 87, « Types, modes et genres de discours » *Maison des sciences de l'homme, Paris..*
- CHAOUCHE, S. (2001) : *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, H. Champion.
- CHARAUDEAU, P. (1995) : « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages*, n° 117, Larousse.
- CLEMENT, B. (1999) : « MAUVAIS GENRE : la pratique théorique du genre dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, J. Bessière et G. Philippe, éd., H. Champion.
- COSNIER, J., BROSSARD, A., Eds, (1984) : *La Communication non verbale* , Delachaux et Niestlé.
- COSTE, C. (1984) : « Exercice des fonctions cardinales du personnage et unité du récit », in *Le personnage en question*, université de Toulouse.
- COUDREUSE, A. (2001) : *Le refus du pathos au XVIIIe siècle*, H. Champion.
- DAMBRE, M., GOSELIN-NOAT, M. (2001) : *L'éclatement des genres au XXe siècle*, presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DANBLON, E. (2002) : *Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.
- (2003) : « Du tragique au rhétorique », in *La tragédie et sa rhétorique*, Hoggaert, C. (éd.), PUF.
- DECRUYENAERE, J.-P. (1986) : *Lectures pragmatiques du Texte de Théâtre*, Université Catholique de Louvain.
- DELMAS, C. (1992) : « L'unité du genre tragique au XVIIe », *Littératures classiques*, n°16.
- DETRIE, C. (1996) : « Théâtre et travail du sens : de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique », *Cahiers de praxématique* n° 26, Montpellier III.
- DIDIER, B. (2001) : *Diderot dramaturge du vivant*, PUF.

- DOMPEYRE, S. (1992) : « Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, n°74, Metz.
- DUCROT, O.(1980) : « Mais occupe-toi d'amélie », in *Les mots du discours*, Minuit.
- DURRER, S. (1994) : *Le dialogue romanesque*, Droz.
- ECO, U. (1992) : *Les limites de l'interprétation*, Grasset.
- (1996) : *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset.
- EIGENMANN, E. (1996) : *La parole empruntée*, Sarraute, Pinget, Vinaver, L'Arche.
- 88
- EVERAERT-DESMEDT, N. (2000) : « Le rôle de l'arbre dans *En attendant Godot* in *Sémiotique du récit* , De Boeck Université.
- FOURNIER, N. (1991) : *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème au XXème siècle*, Etude linguistique et dramaturgique, Editions Peeters, Louvain-Paris.
- (1992) : « Dialogue et polyphonie conversationnelle dans *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire*, XVIIe siècle, n°177.
- FUMAROLI, M. (1972) : « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie cornélienne », rééd (1996) dans. *Héros et orateurs*, Droz.
- GADET, F. (1989) : *Le français ordinaire*, A. Colin.
- GALLEPE, T. (1997) : *DIDASCALIES Les mots de ma mise en scène*, L'Harmattan.
- GENETTE, G. (1982) : *Palimpsestes*, Seuil.
- (1991) : *Fiction et diction*, Seuil.
- (1992) : *Esthétique et Poétique*, Seuil.
- (1994) : *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil.
- GOLOPENTIA,S., MARTINEZ THOMAS, M.(1994) : *Voir les didascalies*, Ibéricas, n°3.
- GREIMAS, A.-J. (1970) : « La structure des actants du récit », in *Du sens*, Seuil.
- (1983) : « Les actants, les acteurs et les figures », in *Du sens II*, Seuil.
- GRIMALDI, E.(2001) : « Du mot à la phrase dans *L'Illusion Comique* – Modes et effets de singularisation dans le discours de Matamore », in *Style, Langue, Histoire, Littérature*, ss la dir. de F. Neveu, Sedes.
- HAMON, Ph., (1972) : « Pour un statut sémiologique du personnage », rééd. dans *Poétique du récit* , Seuil, 1977.
- (1983) : *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz.
- HEINICH, N. (2000) : *Etre écrivain, création et identité*, La Découverte.
- HUBERT, M.-C. (1998) :(1987) : *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Ionesco,Beckett, Adamov, José Corti.
- ISER ,W.(1985) : *L'acte de lecture :théorie de l'effet esthétique*, Mardaga,
- JAKOBSON,R.(1973) : *Essai de linguistique générale*, tome II, Minuit.
- JAUSS, H.,R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard.
- JOUVE, V. (1992) : *L'effet-personnage dans le roman*, Presses universitaires de France.
- (1995) : « Le héros et ses masques », in *Le personnage romanesque*, G. Lavergne, Ed, Cahiers de narratologie, n°6, université de Nice.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C.(1980) : *L'énonciation*,A. Colin.
- (1984) : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n°41, Metz.
- (1990) : *Les Interactions verbales*, Tome I, A. Colin
- (1992) : *Les interactions verbales*, Tome II, A. Colin.
- (1994) :*Les Interactions verbales*, Tome III, A. Colin.
- (1998) : « La notion de « négociation » en analyse des conversations. L'exemple des négociations d'identité », in *Revue de Sémantique et de pragmatique*, n°3, Université d'Orléans.
- (2000) : « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XXe siècle ? remarques et aperçus », in *Les émotions dans les interactions*, ss la dir. de C. Plantin, M.Doury, V.

Traverso, Presses Universitaires de Lyon.

KERBRAT-ORECCHIONI, C, TRAVERSO, V. (2005): « Types d'interactions et genres de l'oral », *Langages*, n° 153, Larousse.

KIBEDI VARGA, A. (1970) : *Rhétorique et littérature*, Didier.

89

KOWZAN, T. (1976) : « Le mythe de La dame aux caméléas », *Revue des Science Humaines*, n°162, Lille III.

LAILOU SAVONA, J. (1980) : « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*,

volume 13, n°3.

—(1985) : « La didascalie comme acte de langage », in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Brèches, Hurtebise, hnh.

LARTHOMAS, P. (1972) : *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, A. Colin.

LASTER, A. (2000) : « L'individualisation des personnages par leur langage dans le théâtre de l'exil de Hugo », Groupe Hugo.

LECLAIRE, A. (1979) : « *La Cantatrice Chauve* : scène d'exposition », *Pratiques*, n° 24, Metz.

LEON, P. (1993) : *Précis de phonostylistique*, Nathan.

LIEBER, J.-C. (1985) : *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*, thèse, Paris IV.

LONGRE, J.-P. (1998) : « La musique, une composante poétique du théâtre de Jean Tardieu » in *Les genres insérés dans le théâtre*, ss la dir. de A. Sancier et P. Servet, CEDIC, Université de Jean Moulin.

MAINGUENEAU, D. (1985) : « Le langage en suspens », *DRLAV*, n°34-35, Université de Paris VIII.

— (1986) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, chapitre 4, Bordas.

- (1998) : *Analyser les textes de communication*, Dunod.

- (1995) : Les analyses de discours en France, *Langages* n° 117, Larousse.

— (2002) : « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n°113-114, Metz.

-(2004) : « Retour sur une catégorie : le genre. » in *Texte et discours ; catégories pour l'analyse*, J-M Adam, J-B Grize, Magid Ali Bouacha, Eds, Editions universitaires de Dijon.

MEIZOZ, J. (2003) : Note de lecture : « Ethos, champ et facture des œuvres : recherches sur la « posture » », *Pratiques*, n°117/118, Metz.

MOIRAND, S. : (2004) « Le texte et ses contextes » in *Texte et discours ; catégories pour l'analyse*, J-M Adam, J-B Grize, Magid Ali Bouacha, Eds, Editions universitaires de Dijon.

MONTALBETTI, C. (2003) : *Le personnage*, collection Corpus, GF Flammarion.

MORGAN, Owen, PAGES, A. (1980) : « Une pièce inconnue de Zola en 1879 », *Cahiers de l'UER Froissart*, n° 5, Université de Valenciennes.

MORRIS, C. (1946) : *Signs, Language and Behaviour*, New York.

MYSZKOROWSKA, M., (2003) : « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques*, n)119/120, Metz.

NOILLE-CLAUZADE, C. (1999) : *La rhétorique et l'étude des textes*, Ellipses.

OLSEN, M. (2002) : « Remarques sur le dialogisme et la polyphonie », *Polyphonie-linguistique et littéraire*, n°VI, Samfundslitteratur Roskilde

PAVEL, T. (1988) : *Univers de la fiction*, Seuil.

PETITJEAN, A.—(1984) : « Analyse des conversations dans *En attendant Godot* de S. Beckett », *Verbum*, Tome VII, Fascicule 2-3, Presses Universitaires de Nancy II.

—(2002) : « Spatialité et Textualité dramatique : l'exemple de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès » in *Koltès : la question du lieu*, A. Petitjean, Ed, Cresef-Pratiques, Metz.

— (2004) : « Textualité dramatique et discours rapportés », colloque de Cadix.

PEYTARD, J. (1971) : « Pour une typologie des messages oraux » in *Syntagmes*, Les Belles Lettres.

- (1975) : « le personnage dominant dans le *Lieutenant Kije* de I. Tynianov », *Pratiques*, n°5, Metz.

PRUNER, M. (2003) : *Les théâtres de l'absurde*, Nathan Université.

RABATEL, A. (2003) : « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n°

119/120, Metz.

RASTIER, F. (2005) : « Poétique et textualité, *Langages*, n° 153, Larousse.

RASTIER, F et PINCEMIN, B. (1999) : « Des genres à l'intertexte », *Cahiers de praxématique*, n° 33, Université de Montpellier.

ROUGEMONT, Martine de (2003) : « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France, *Pratiques*, 119 /120, Metz.

RYKNER, A. (1988) : *Théâtres du Nouveau Roman*, José Corti.

RYNGAERT, J.-P. (1993) : *Lire le théâtre contemporain*, Dunod.

— (2000) : « Ecritures contemporaines : la disparition des repères », *Dix-neuf/vingt*, n°9, Eurédit.

SABRY, R. (1998) : « le dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux », *Poétique*, n°115, Seuil.

SARRAZAC, J.-P. (1995) : *Théâtres du moi, théâtres du monde*, éditions médianes.

— (1998) : « Une mise en pièce(s) du théâtre ? » in *Théâtre en pièces*, Le texte en éclats, *Etudes Théâtrales*, Université catholique de Louvain.

—(2001) : *Poétique du drame moderne et contemporain*, *Lexique d'une recherche*, dir. par J.-P. Sarrazac, *Etudes Théâtrales*, n° 22, Université catholique de Louvain.

SCHAEFFER, J.-M. (1989) : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil.

— (1996) : *Les célibataires de l'art*, Gallimard.

— (1999) : *Pourquoi la fiction ?*, Seuil.

SCHERER, J. (1987) : *Dramaturgies d'Œdipe*, Presses Universitaires de France.

SIMON, R. (1979) : « Contribution à une nouvelle pédagogie de l'œuvre dramatique classique », *Pratiques*, n° 24, Metz.

SEARLE, J.-R. (1982) : « Le statut logique du discours de la fiction » in *Sens et expression*, Minuit.

SOURIAU, E. (1950) : *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion.

STARAK, G., (1999) : « Quelques aspects de la dissolution des genres dans le théâtre d'avantgarde

», *Problématique des genres, problèmes du roman*, J. Bessière et G. Philippe, édés, H. Champion.

TODOROV, T. (1966) : « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, Seuil.

THOMASSEAU, J.-M., (1976) : *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina à l'auberge*

des Adrets (1800-1823), Service de reproduction des thèses, Lille.

— (1976) : « Le Mélodrame et la Censure sous le premier Empire et la Restauration », *Revue des Sciences Humaines*, n° 162, Lille III.

- (2005) : « les manuscrits de théâtre. Essai de typologie. », *Littérature*, n°138.

— (1984) : « Les différents états du texte de théâtre », *Pratiques* n° 41, Metz.

UBERSFELD, A. (1977), rééd. 1996 : *Lire le théâtre I*, chapitre III, Belin.

— (1977) : « Le lieu du discours », *Pratiques*, n°15/16, Metz.

VINCENT-BUFFAULT, A. (1986) : *Histoire des larmes*, Payot.

VODOZ, I. (1986) : « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV*, n° 34-35, Université de Paris VIII.

VUILLERMOZ, M., ss la dir. de (1998) : *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises de XVIIe siècle*, H. Champion.