



## Le spectateur dans le texte. Analyse du grommelot.

Alessandra Pozzo, Claire Despierres, Hervé Bismuth

### ► To cite this version:

Alessandra Pozzo, Claire Despierres, Hervé Bismuth. Le spectateur dans le texte. Analyse du grommelot.. Claire Despierre, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem, Cécile Narjou. La lettre et la scène: linguistique du texte de théâtre., Editions Universitaires de Dijon, pp.305-312, 2009, La lettre et la scène:linguistique du texte de théâtre., 978 2 915611 18 2. hal-02408301

**HAL Id: hal-02408301**

**<https://hal.science/hal-02408301>**

Submitted on 17 Dec 2019

**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.

Collection *Langages*

Derniers ouvrages parus

*Notions de Neurolinguistique théorique* de Philippe MONNERET

*Textes et discours : catégories pour l'analyse* de Jean-Michel ADAM, Jean-Blaise GRIZE et Magid ALI BOUACHA

*Le Parler de la Saône : 1000 mots du langage populaire et technique* de Louis BONNAMOUR

Tous droits réservés

ISBN 978-2-915611-18-2

ISSN 1762-1720

# ***La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre***

Sous la direction de

**Claire Despierres, Hervé Bismuth,  
Mustapha Krazem et Cécile Narjoux**

Editions Universitaires de Dijon

collection *Langages*

Dijon, 2009

*Ouvrage publié avec le soutien du Conseil Régional de Bourgogne*

entraîne automatiquement une gestion particulière du souffle. Les traducteurs de texte de théâtre se heurtent constamment à des incompatibilités entre la fidélité au sens et la mise en bouche. De ce point de vue là une réplique aussi simple que « j'apporte surtout de la neige à mes bottes » [III, 3] est certainement très dure à adapter dans toute autre langue. La conséquence de cette remarque c'est que, comme une partition un texte ne se juge qu'à l'oreille. C'est en le disant qu'on remarque le rôle qu'y jouent les sonorités, les respirations. C'est en le disant qu'on appréhende la présence de formules rythmiques ou mélodiques. C'est sa nature profonde. Or, dans un texte tel que celui qui nous intéresse, les récurrences sont suffisamment fréquentes pour qu'on puisse envisager la présence effective de procédés d'écriture appelant une profération qui, d'une certaine façon, et comme sur une partition musicale, obéisse à des règles plus ou moins contraignantes.

On perçoit bien ce qu'un tel constat peut avoir d'implications concrètes dans le rapport du comédien au texte. Il y aurait sans doute matière là à de jolies querelles d'école.

**Gérard Loubinoux**

*Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand*

## **Le spectateur dans le texte**

### **Analyse du grommelot**

#### **Origines du grommelot**

Langage théâtral confus au niveau vocal, lié à l'improvisation, accompagné de gestes éloquents, le grommelot n'est pas fait de mots, ne comporte donc pas de lexique, ni de syntaxe. Il est assez bien connu car Dario Fo, prix Nobel de Littérature en 1997, l'a abondamment utilisé dans ses spectacles. Cependant on retrouve les origines du grommelot jusque dans la comédie gréco-romaine. Le monologue apparemment parodique, et en tous cas confus, qui est prononcé par le personnage de Hanno dans la comédie de Plaute *Poenulus* (*Le Carthaginois*), peut être considéré comme un ancêtre du grommelot. On pourrait aussi présumer que cet expédient comique est présent dans la comédie dès ses origines, car on trouve déjà un Carthaginois – duquel Plaute s'est probablement inspiré – chez l'auteur grec Ménandre. On peut supposer que le gag du langage incompréhensible joue le même rôle déjà à cette époque.

Mais voici le monologue de Hanno :

Ythalonim ualon uth sisorathisma comsyth  
 chym lachchunythmumys tyal mychty baruimy sehi  
 liphocanethytby nuthi ad edynbynui  
 bymarob syllohomaloni muybymi syrthoho  
 byth lim moyhyn noctothû ulechanti clamas chon  
 yssid dobrim thifel yth chil ys chon chem liful  
 yth binim ysydybur thinnochot nu agorastocles  
 ythemanet ihychir saelichot sith naso  
 binny idchil liichilygubulim lasibit thim  
 bodiallytherayn nynnys lymmon chot lusim

Ythalonimualoniuthsocolathiisthimimihymacomacomsyth  
 combaepumamitalmethlottiambear

iulecantheconaalonombalumbar.dechor  
 bats...hunesobinesubicsillimballim  
 essentidamossonalemuedubertefet  
 dodobun...hunecclithumucommucroluful  
 altanimauosdubertthemhuarcharistolem  
 sittedanecnasotersahelicot  
 alemusdubertimurucopsuistiti  
 occaaneclictorbodessiuslimlimmincolus (Plaute, *Le Carthaginois*, Acte 5, scène 1).

Que ce soit une translittération de l'hébreu, comme le pensait Giuseppe Scaligero, ou bien une langue inconnue de racine sémitique, phénicienne ou punique, l'effet sur le spectateur de langue latine était celui d'une langue incompréhensible. Le fait que la deuxième partie du texte ne présente pas de segmentation est probablement dû au mauvais état des textes. Cela aurait causé l'impossibilité de conserver la juste segmentation en mots au cours des nombreuses transcriptions médiévales : une fois perdue elle n'a plus pu être restituée car la langue était inconnue. Les copistes ont préféré laisser le texte ininterrompu plutôt que de proposer des segmentations arbitraires. Nous pouvons donc imaginer que les comédiens qui ont joué ce rôle dans l'antiquité ont prononcé un méli-mélo de phonèmes pseudo-puniques, accompagné de gestes, de mimiques et d'intonations éloquentes, sans trop se soucier que des mots de la vraie langue de Carthage, la langue de référence qu'ils ne connaissaient pas, apparaissent dans leur élocution. Alors qu'il n'est pas encore appelé de cette façon, le grommelot enrichit déjà le langage vivant et tributaire de la culture orale des acteurs comique dell'Arte. Chez eux, le grommelot est abondamment employé, et on en a quelques témoignages écrits au moment où les acteurs forains français ont hérité leur tradition, quand les italiens furent expulsés de l'Hôtel de Bourgogne en 1697. Le tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle voit naître une controverse entre acteurs de la Comédie Française et acteurs forains. La Comédie Française détient le privilège d'être la seule institution à pouvoir jouer en langue française. Les Forains se voient alors interdits de jouer en français. Pour contourner la censure, ils inventent toutes sortes d'expédients, et parmi ceux-ci, le grommelot. Un texte qui raconte un grommelot du XVIII<sup>e</sup> siècle nous est parvenu :

Ces deux morceaux furent représentés pendant tout le cours de cette Foire avec un grand succès, ce qui y contribua le plus fut la façon comique dont les Forains contrefaisoient les meilleurs acteurs de la Comédie Française. Ils les faisoient reconnoître non-seulement par les caractères qu'ils représentoient au théâtre, mais encore en copiant leurs gestes et le sons de leurs voix. Cette dernière manière de les peindre se faisoit en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuroient comme des Vers Alexandrins. Ce bouffonage fit un tel effet, que pendant plusieurs Foires, il n'y paroissoit point de Pièces qu'on n'y introduisit ce genre de jargon, et toujours employé par les Romains ; c'est ainsi que les Forains désignoient les Acteurs François (FRÈRES PARFAICT : 101).

Concernant l'origine du mot, on considère que la technique des langages confus au théâtre est appelée grommelot (tiré du verbe grommeler) au tout début du XX<sup>e</sup> siècle par les élèves de l'École du Vieux Colombier fondée par Jacques Copeau. En Italie ce nom arrive dans les années 50 pendant les répétitions du spectacle *Arlecchino servitore di due padroni* au Piccolo Teatro de Milan. Cependant c'est Dario Fo qui le rend célèbre dans *Mistero buffo*, un grand succès des années 70, avec un petit changement : *grammelot*, qui remplace le *grommelot* français.

### Grommelot : organisation et improvisation

Si l'on regarde une vidéo de grommelot, il semble au premier coup d'œil que le langage proféré par Dario Fo est un méli-mélo de sons se suivant sans aucune règle. En réalité, il est soigneusement agencé selon une technique du jeu de l'acteur assez complexe. Nous allons l'examiner dans le détail, à partir de sa forme de l'expression. Si l'on considère la manifestation vocale du grommelot, on remarque tout d'abord que sa forme de l'expression n'est conforme à aucune langue. La matière sonore est constituée d'un continuum non segmenté en mots, et l'on ne peut y distinguer aucun lexique ni aucune syntaxe. Son domaine phonétique n'est pas stable pour plusieurs raisons. Premièrement, le grommelot se greffe sur une langue dont il emprunte le patrimoine phonétique, entretenant avec elle un rapport parasitaire, ou plus exactement mimétique. Ensuite, puisqu'il relève de l'improvisation, le grommelot est susceptible de modifications sonores à chaque représentation. Tout événement linguistique caractérisé par des intonations, des accents, des bruits ou un lexique particulier est susceptible d'être réduit à la forme de grommelot. Celui-ci acquiert le statut phonétique du parler en question et il le déforme, comme la caricature le ferait d'un dessin. J'ai appelé le système phonologique d'où le grommelot tire sa substance phonique, *langue de référence*. Le procédé de sélection des phonèmes puisés dans cette langue n'est pas régulier. D'autres composantes sonores neutres s'y mêlent, déterminées par le contexte narratif – comme par exemple des situations émotionnelles caractérisées par des conventions phoniques (la colère par exemple, avec des tons enflammés) – ou bien par les circonstances d'énonciation, ou encore par les aléas de l'improvisation. Cela est évident dans le célèbre grommelot de « la fame dello Zanni », où les sonorités de type « digestif » prennent le dessus sur celles de la langue de référence : dans ce cas les dialectes de la plaine du Po.

Cet amalgame de phonèmes ne suit pas les règles de combinaison prévues par la formation de mots, mais il respecte souvent le schéma élémentaire de la syllabe et de rares mots de la langue de référence présents

dans l'élocution. Pendant le jeu en grommelot, deux systèmes phonologiques se font face : celui de la langue maternelle du comédien et celui de la langue de référence. Ce fait produit un phénomène d'interférence phonique comme celui qu'on observe lors de l'apprentissage d'une langue étrangère ou bien du contact entre deux langues, comme dans les *pidgins*. L'acteur, jouant l'équilibriste entre un système phonologique qu'il connaît bien et un autre qu'il connaît moins bien, se trouve à insérer dans son baragouin des sons et des intonations propres à sa langue maternelle, sans trop le vouloir. Il y a aussi des facteurs extralinguistiques qui jouent dans l'organisation du grommelot à ce niveau. Le penchant vers la culture à laquelle appartient la langue de référence, par exemple, est un des points forts du jeu comique prévu par la distorsion phonique. Il faut souligner le fait que dans la fiction comique soutenue par le grommelot se font aussi face deux systèmes organisés d'idées et de sentiments. Par exemple, l'un des grommelots les plus récents de Dario Fo est celui de Berlusconi. Inutile de dire que Fo se moque éperdument de l'éloquence de Berlusconi, dont il ne partage pas les positions politiques. Ici il ne s'agit pas d'interférence phonique, mais d'interaction de jargons. Pour ridiculiser les propos du politicien adversaire, Fo crée une « interférence » entre les mots clés de la campagne berlusconienne et le style des ventes télévisées, typique des chaînes privées italiennes. Ainsi la parodie de Berlusconi se joue-t-elle sur la dévalorisation de son élocution, comparée à celle de marchands trompeurs et sans scrupules.

### Le spectateur du grommelot « entre en scène »

Par rapport au public, le comédien qui joue en grommelot se tient dans une attitude de *code-switching* (c'est-à-dire *conversion de code*, le mécanisme linguistique que chacun de nous adopte quand il parle avec un petit enfant, simplifiant son lexique et adoptant des intonations adaptées). Il concentre donc son parler autour d'un assortiment de phonèmes facilement reconnaissables par le public. Il choisit ainsi les stéréotypes sonores les mieux ajustés aux possibilités perceptives des spectateurs. Le nombre de mots clés est proportionnel à la contiguïté linguistique entre la langue de référence et l'idiome des spectateurs. Le grommelot français de Fo joué en Italie présente plus de mots clés que le grommelot anglais, car elles ont moins de probabilité d'être reconnues, l'anglais provenant d'une souche linguistique étrangère aux langues latines. Il ne faut pas oublier que la fiction théâtrale voudrait que le spectateur reconnaisse dans le grommelot les sonorités d'une langue étrangère sans s'apercevoir du caractère incomplet du mécanisme de leur production.

En ce qui concerne la combinaison des phonèmes du grommelot, celle-ci s'organise de façon à transgresser les conventions qui règlent la disposition des phonèmes pour former des mots. La combinaison des phonèmes est donc arbitraire et se dispose selon le principe de l'association libre, donnant naissance à un continuum non articulé de sons, au lieu de composer des mots. Si des segmentations apparaissent dans l'élocution, c'est que des « mots virtuels » mais pas issus du lexique effectif d'une langue, ont été prononcés. Parmi les aléas du grommelot il peut arriver qu'au cours des innombrables possibilités de combinaison libre de phonèmes, on forme involontairement des mots de la langue de référence, ou bien d'une autre langue. Cependant c'est plutôt le public qui reconnaît le mot d'une vraie langue dans le continuum non articulé. Un tel hasard qui est totalement étranger à l'isotopie du discours en grommelot peut donner lieu à de petits accidents de parcours. La présence de vrais mots dans l'élocution en grommelot est admise en raison d'un petit nombre de *mots clés*. Cela constitue un artifice qui sert au spectateur comme marqueur de *topic*, c'est-à-dire pour reconnaître l'argument auquel l'élocution de l'acteur se réfère. Si un mot prononcé involontairement se faufile dans le charabia, le spectateur qui le reconnaît peut être dérouté et imaginer des faux *topics* qui l'égarent dans sa stratégie interprétative personnelle du grommelot. De fait, Dario Fo raconte que pendant un grommelot en anglais, quelques spectateurs s'étaient levés pour s'en aller, manifestement scandalisés. Dans ce grommelot il avait dû prononcer involontairement des gros mots qui les avaient froissés. Un autre cas encore plus évident s'est produit avec le grommelot de *La Linea*, (*La Ligne*) le dessin animé d'Oswaldo Cavandoli, bien connu en France. Dans ces brefs dessins animés on voit un petit bonhomme formé par un simple segment qui bouge, se déplace horizontalement et qui parle en grommelot. Le comédien milanais qui le double, Carlo Bonomi, prononce inconsciemment des mots et même des gros mots en hébreu, c'est pourquoi ce dessin animé, diffusé un peu partout dans le monde, n'est pas vendu en Israël : cela à cause d'une interférence phonique qui produit des accidents diplomatiques !

À l'évidence, les mécanismes qui constituent le grommelot impliquent qu'on ne peut pas l'employer pour énoncer des propos complexes. Cependant, d'autres artifices s'ajoutent à ceux que nous avons déjà signalés pour aider le public à la constitution du sens. Il s'agit d'éléments vocaux qui dépassent les dimensions des phonèmes : l'accentuation, l'intonation, le bruit, les pauses, le rythme. Tous ces éléments forment les traits prosodiques des langues naturelles. Dans le cas du grommelot, la parole faisant défaut, ils constituent des indices précieux pour déterminer des scansions rythmiques qui, dans la fiction théâtrale remplacent celles des mots. L'accent et

l'intonation sont importants dans le grommelot, car ils signalent les mots clés qui pourraient passer inaperçus, ou bien mettent en relief les événements narratifs auxquels on se réfère.

Le rythme constitue un médiateur efficace entre le niveau verbal et le niveau gestuel. Ce dernier constitue une trame sur laquelle s'appuie le texte vocal non articulé. Elle se répète à chaque représentation de façon plus régulière. *Mistero buffo* de Fo relève du genre « comédie » et se présente comme spectacle populaire par excellence. Sa gestualité caricature les stéréotypes gestuels naïfs, à la portée de tout le monde. Dans le grommelot anglais par exemple, Fo produit une mimique au geste contrôlé et extrêmement formel du *gentleman*, celle qui est traditionnellement attribuée aux anglais.

Compte tenu des différentes composantes expressives sollicitées par le grommelot, il est évident qu'il se sert de la redondance pour que l'ensemble des substances de l'expression puisse parvenir à véhiculer un contenu. Cependant, pour qu'une opération d'une telle complexité soit menée avec succès, il faut une sorte de « pacte » avec le spectateur. Il faut que celui-ci soit prêt à rassembler les artifices cités ci-dessus, à les reconnaître comme indices et à les décoder, pour les disposer dans un processus d'interprétation. Pour vérifier que le public est prêt à collaborer dans ce sens, un certain nombre de sollicitations en « a parte », typiques de la tradition du théâtre de variétés, interviennent dans les spectacles de Fo. Un dialogue avec le public est entretenu pour solliciter une écoute active. Les petits accidents de scène deviennent un moyen de solliciter une complicité, une sympathie et une spontanéité réelle entre acteur et public. Ce stratagème, sorte de variante de la traditionnelle *captatio benevolentiae*, permet de livrer le spectateur au comédien, prêt à le suivre dans n'importe quelle entreprise interprétative.

Si de son côté l'acteur accomplit un travail d'hyper-codification pour ordonner les composantes expressives selon des conventions différentes de celles qui régissent les langues, il est demandé au spectateur la disponibilité à une participation active à l'événement théâtral, pour que le travail de production de signes proposé par l'acteur parvienne au succès. Ce qui s'opère au niveau sémiotique n'est rien d'autre qu'un travail d'institution de code. Le comédien, pour produire les signes, soignera surtout l'agencement du plan de l'expression, en y dispersant des indices aptes à le relier au contenu. Si l'on emprunte la terminologie des modes de production du signe d'Eco (Eco 1975 : 285-324), on pourrait dire qu'il utilisera un paradigme orienté vers un travail d'ostension (surtout au niveau gestuel : on sélectionne et on présente certaines propriétés tirées de la gestualité pratique), de réplique (au niveau du travail mimétique vers la langue de référence), et d'invention (car les combinaisons des différents éléments

s'organisent pour former un nouveau code). Nous avons déjà cité les artifices employés pour établir l'institution du code d'un grommelot, mais on peut les résumer ainsi :

- le choix d'une langue de référence,
- l'argument de la pièce en grommelot qui est donné auparavant et qui constitue la substance du contenu du grommelot,
- des mots clés reconnaissables et distribués dans le texte confus servent à reconnaître le *topic* déjà donné lors de l'argument,
- la redondance expressive qui unit le tissu vocal au tissu gestuel.

Le spectateur est tenu de procéder à l'identification de tous ces indices savamment dispersés dans le texte du grommelot. Il est censé se tenir dans une attitude de coopération, indispensable pour combiner les indices fournis par les substances de l'expression aux informations reçues au sujet du contenu. Au public est donc attribuée la tâche de participer activement à l'institution du code du grommelot.

Dans la phase créative le comédien a constitué le code du grommelot, accordant substances de l'expression et contenu qu'il proposera pendant son jeu. Le spectateur à son tour reconstruit le code suivant un paradigme indiciaire et acceptant les sollicitations interprétatives fournies par l'acteur dans l'allusion faite à l'argument avant le jeu en grommelot. Ce travail interprétatif du public permet de fonder une convention éphémère qui dure le temps d'un jeu en grommelot. Sans la participation active du spectateur, le grommelot reste le langage confus dont nous avons eu l'impression au premier abord.

## Bibliographie

- Umberto ECO,
- *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.
  - *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979 (tr. fr. par Myriem BOUZAHER, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Paris, 1985).
  - *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1989 (tr. fr. par Myriem BOUZAHER, *Sémiotique et philosophie du langage*, Puf, Paris, 2001)
  - *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990 (tr. fr. par Myriem BOUZAHER, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1991).
- Ivan FONAGY, *La vive voix, Essais de psycho-phonétique*, Payot, 1983.
- Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÈS, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993.

Roman JAKOBSON,

– *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1973.

– & Linda WAUGH, *La charpente phonique du langage* (1979), Minuit, 1980.

FRÈRES PARFAIT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Briasson, Paris, 1743.

Alessandra POZZO,

– « *Espressioni Lineari* », in *Coloriture*, Pendragon, Bologna, 1995, p. 209-215.

– *Grrr...grammelot parlare senza parole, dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologna, 1998.

### SITES vidéo pour visionner des grommelots

<http://uk.youtube.com/watch?v=4pgg23SjB3o> (grommelot de Berlusconi)

<http://uk.youtube.com/watch?v=FR4zIwBbSQ0&feature=related> (grommelot de Molière et de Scapino)

[http://uk.youtube.com/watch?v=76Lb4wBA3\\_4&feature=related](http://uk.youtube.com/watch?v=76Lb4wBA3_4&feature=related) (grommelot de l'avocat anglais)

<http://uk.youtube.com/watch?v=sCm9IApf1rA&feature=related> (grommelot de « la fame dello zanni »)

Alessandra Pozzo

EHESS, Paris

## Texte et théâtre vivant Repérage d'une mutation

Dans un contexte incertain où les frontières se déplacent entre les arts, entre le réel et la fiction, où des mutations profondes travaillent la société, quel est l'intérêt et le rôle du texte de théâtre aujourd'hui ? Pourquoi et comment le matériau « verbo-corporel dramatique » peut-il contribuer à la composition et à la créativité du théâtre vivant ? à accroître sa capacité à se renouveler ? Afin d'essayer d'apporter un éclairage sur les données du problème ainsi exposées, je m'appuierai sur la double hypothèse suivante : c'est en affirmant et en façonnant la singularité et l'autonomie du matériau verbo-corporel dramatique, situé à l'intersection du texte et de la scène, d'une part, et en développant de nouvelles techniques de composition, d'autre part, que le théâtre proposera des créations inédites, novatrices, lui permettant de sortir de la situation d'incertitude actuelle.

Un tel projet requiert la mise en œuvre concrète et construite du dépassement des limites du langage et de l'action (UNESCO 1991 : 63), ainsi que son exploitation aux divers niveaux de la réalisation artistique. En explorant le matériau verbo-corporel, dans un premier temps, j'essaierai de décrire et d'analyser les modes d'expression de ce que j'appelle la « théâtralité », en considérant les notions de texte et de parole-action comme des éléments de base de la genèse du théâtre. Dans une seconde étape, je scruterai et interpréterai des procédés et des effets créatifs, en particulier lorsque ces derniers se mettent au défi, sur le plan de l'écriture et de la composition de l'événement théâtral, de transcender, en les organisant, les obstacles liés au langage et à l'action.

### Du texte à la parole-action

#### Typologie des textes et composition

Précisons tout de suite le terme « texte », sa nature, les extensions

- Martial POIRSON, « Mémoire vive : archiver, conserver, inventorier, actualiser », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2008-1.
- RABANEL, *Théâtologie/1 - Le Théâtre réinventé*, L'Harmattan, 2003.
- Pascal RAMBERT, <http://www.pascalrambert.com/ecrire.swf>
- Revue d'Histoire du Théâtre*, Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ?, 2008-1.
- Jean-Pierre SARRAZAC, (sous la dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éditions Circé, 2005.
- Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1972.
- Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990.
- Bruno TACKELS, *Rodrigo García - Écrivains de plateau IV, Les Solitaires Intempestifs*, 2007.
- Théâtre/Public*, Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique, n° 184, 2007.
- Jean-Pierre TRIFFAUX,
- « Acteur Sud : le rêve d'une coïncidence », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2001-4.
  - « Résonances - Expériences autour de la thématique gattienne », *Armand Gatti, L'arche des langages*, Éditions Universitaires de Dijon, 2004.
  - « Le théâtre face au virtuel », *Théâtre et nouvelles technologies*, Éditions Universitaires de Dijon, 2006.
  - « Le chœur matriciel - Étude expérimentale de pratiques scéniques », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2007-3.
  - « Le comédien à l'ère numérique », *Revue Communications, Théâtres d'aujourd'hui*, n° 83, EHESS/Seuil, 2008.
  - *Le Week-end sera bleu*, tapuscrit (texte en chantier).
- Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin, 1996.
- Jean VILAR, *Le Théâtre, service public*, Gallimard, 1986.
- Michel VINAVER, « Le théâtre français contemporain », Conférence de Prague, 6 avril 1990 (cf. le chapitre sur « Un théâtre qui n'est plus fondé sur le texte ») : <http://agon.ens-lsf.fr/index.php?id=283#tocto2n11>
- Frédéric VOSSIER, *La Forêt où nous pleurons*, Quartett, 2007.

**Jean-Pierre Triffaux**  
*Université de Nice-Sophia Antipolis*

## Table des matières

|                                                                                                                       |   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Cécile Narjoux, Mustapha Krazem, Hervé Bismuth et Claire Despierres<br>Texte théâtral, théâtralité et théâtralisation | 7 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|

### Une grammaire de l'équilibre

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| André Petitjean<br>Texte dramatique et science du langage                                                                       | 27  |
| Thierry Gallèpe<br>Disdascalies et énonciation : « Je » interdits ?                                                             | 43  |
| Chantal Rittaud-Hutinet<br>La disdascalie et sa réplique                                                                        | 59  |
| Rose-Marie Gerbe<br>Entre langue et discours : présent et déverbaux dans les disdascalies                                       | 73  |
| Françoise Mignon<br>Ce que la négation peut donner à voir dans le théâtre                                                       | 85  |
| Marie-Antoinette Pellizza<br>Grammaire et rhétorique : les groupes nominaux à déterminant indéfini dans les tragédies de Racine | 97  |
| Benjamin Delorme<br>L'énoncé nominal dans le discours théâtral, corrélat syntaxique d'une focalisation scénique de l'instant    | 111 |
| Mustapha Krazem<br>Les marques linguistiques du commentaire didascalique                                                        | 123 |

### Une grammaire du déséquilibre

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Aurélia Sort                                                                | 137 |
| L'énonciation lyrique dans la tragédie du premier XVIII <sup>e</sup> siècle |     |
| Marc Escola                                                                 | 149 |
| Le sixième acte. Les seconds amants du théâtre classique                    |     |
| Eve-Marie Rollinat-Levasseur                                                | 159 |
| De l'effet de personnage à l'effet de personne :                            |     |
| l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique                   |     |
| Karine Bénac-Giroux                                                         | 171 |
| Pragmatique du dialogue dans la relation maître-valet                       |     |
| du <i>Légataire Universel</i> (1708) de Regnard                             |     |
| Nathalie Kremer                                                             | 183 |
| Scénographie de la métamorphose dans le <i>Pygmalion</i>                    |     |
| de G.B. Shaw. L'impératif entre phonétique et pragmatique                   |     |
| Cécile Narjoux                                                              | 195 |
| La théâtralité de l'invisible dans le récit scénique :                      |     |
| approche énonciative et stylistique d'un paradoxe                           |     |
| Hervé Bismuth                                                               | 209 |
| Qu'est-ce qu'une <i>fausse</i> pièce de théâtre ?                           |     |
| Les didascalies du « théâtre intérieur » d'Aragon dans <i>Elsa</i> (1959)   |     |
| Frédéric Calas                                                              | 219 |
| Partage des voix : relations hiérarchiques entre le texte didascalique      |     |
| et le discours des personnages dans le théâtre contemporain                 |     |
| Claire Despierres                                                           | 233 |
| Emboîtements énonciatifs dans le monologue théâtral :                       |     |
| <i>Le SAS</i> de Michel Azama                                               |     |

### L'expérience d'un potentiel

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| Eleni Mouratidou                                | 249 |
| Énonciation et représentation théâtrale.        |     |
| Le texte dramatique (é)mis en scène             |     |
| Jean Monamy                                     | 261 |
| Quand et comment le texte écrit pour le théâtre |     |
| est-il vraiment texte de théâtre ?              |     |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| Catherine Bouko                                                   | 273 |
| L'énonciation postdramatique entre phénoménologie et sémiologie : |     |
| l'apport de la théorie des vecteurs de Patrice Pavis              |     |
| Lydie Parisse                                                     | 283 |
| Tectonique du langage dans le théâtre de la parole :              |     |
| l'exemple de Valère Novarina                                      |     |
| Gérard Loubinoux                                                  | 295 |
| Du texte comme partition : éléments musicaux dans                 |     |
| <i>Le Maître de Santiago</i> de Henry de Montherlant              |     |
| Alessandra Pozzo                                                  | 305 |
| Le spectateur dans le texte : analyse du grommelot                |     |
| Jean-Pierre Triffaux                                              | 313 |
| Texte et théâtre vivant : repérage d'une mutation                 |     |