

## Narration et actes de paroles dans le texte dramatique

Jeannette Lailou Savona

Volume 13, Number 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500528ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500528ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Savona, J. L. (1980). Narration et actes de paroles dans le texte dramatique. *Études littéraires*, 13(3), 471–493. <https://doi.org/10.7202/500528ar>

# NARRATION ET ACTES DE PAROLE DANS LE TEXTE DRAMATIQUE

---

*jeannette laillou savona*

---

Les travaux portant sur la narratologie ont récemment progressé selon deux directions de recherche maintenant solidement établies : l'une se concentre sur le niveau de « la fable » ou de l'« histoire » qu'elle analyse selon une perspective formelle ou structurale (Propp, Greimas, Eco, Brémond, Todorov, etc.) ; l'autre, en se plaçant au niveau des « motifs » ou du « récit », s'attache à élucider les problèmes posés par l'énonciation narrative (Lubbock, Stevick, Booth, Genette, Lotman, etc.). L'étude que nous nous proposons d'entreprendre ici suivra la deuxième ligne de recherche qui se situe au niveau de la narration, domaine où on a lieu d'être étonné par le retard et la pauvreté des travaux portant sur le texte dramatique. Pourtant, il faut reconnaître que l'ouvrage d'Anne Ubersfeld sur le texte théâtral et sur son discours a ouvert de nouvelles perspectives à la méthodologie du théâtre et il est certain que notre propre réflexion sur l'énonciation narrative du texte dramatique s'en est trouvée grandement stimulée et enrichie<sup>1</sup>.

Dans le travail qui va suivre nous nous situerons au niveau exclusif du texte écrit de la pièce de théâtre que nous tenterons d'abord de décrire en fonction des notions d'histoire, de récit et de narration<sup>2</sup>. Le texte écrit comporte les dialogues et les didascalies<sup>3</sup>. Par didascalies on entendra tous les discours qui proviennent directement du scripteur de la pièce : le titre, la liste des personnages ou « Dramatis Personae » (souvent juxtaposée à celle des acteurs de « la première »), le nom du personnage précédant chacune des répliques et les notations dites « instructions de scène » dont la typographie diffère de celle des dialogues.

Au premier abord, on pourrait supposer que le scripteur de la pièce raconte son histoire à l'aide de deux techniques narratives : l'une directe, les didascalies, qui rappelleraient par leur contenu les récits extradiégétiques à la troisième

personne du roman, l'autre indirecte, les dialogues, qui seraient comme autant de récits diégétiques à la première personne. Mais cette description rudimentaire n'est guère satisfaisante car elle ne correspond que très approximativement aux phénomènes étudiés.

En réalité, la didascalie possède un statut narratif éminemment ambigu qui souligne son altérité par rapport aux portraits, descriptions, ou résumés romanesques. D'une part, ses discours, bien que n'étant censés s'adresser qu'aux lecteurs du texte écrit, désignent leurs propres allocutaires comme étant surtout les spectateurs, mais aussi les acteurs et les autres interprètes du spectacle éventuel de la pièce. D'autre part, ils dénotent tantôt la diégèse : personnages, lieu et temps de l'intrigue, tantôt les signifiants matériels de la mise en scène potentielle du texte écrit : acteurs, décors scéniques et temps de la représentation. La didascalie pose donc avec acuité le problème des relations entre les deux niveaux du récit théâtral qu'elle tend à intégrer l'un à l'autre et à amalgamer. On voit qu'il est difficile d'utiliser ici le mot « récit » au sens étroitement linguistique où Genette l'emploie, puisque le niveau mimétique de la représentation désignée par la didascalie est à la fois histoire et récit, récit dont les narrateurs seraient le metteur en scène, le décorateur, les acteurs, etc., et dont le « langage » serait les dialogues ainsi que les divers systèmes de signes visuels et auditifs du spectacle. Mais à partir du texte écrit, la représentation n'apparaît que comme un discours narratif très schématique et incomplet qui n'est pas du tout le même que celui d'une mise en scène précise. En effet, dans une représentation réelle, grâce à des procédés de transcodages multiples, la didascalie est remplacée par des signifiants de substance non linguistiques dont les signifiés cessent de coïncider avec ceux du texte écrit. En fait, le discours narratif constitué par le texte sémiotique de la représentation réelle est si peu homologue au récit du texte écrit que la fable n'est pas forcément la même, quand on passe d'une forme à l'autre. C'est pourquoi la représentation dont nous parlerons à partir du texte écrit est un récit diégétique et non mimétique, un récit de la représentation scénique potentielle et non réelle de la pièce.

On remarque que dans les deux types de récit mentionnés — représentation scénique diégétique fondée sur le texte écrit

et représentation réelle —, le statut narratif des dialogues reste à peu près le même : ils sont comme englobés dans l'histoire racontée (par la didascalie ou les signes de la mise en scène), en même temps qu'ils tiennent lieu de récits. En tant que récits, leur forme les différencie radicalement des récits romanesques homodiégétiques à la première personne. C'est sans doute leur survivance intégrale sous une forme à peine transcodée (celle du discours oral) au sein de la mise en scène réelle qui explique leur ressemblance morphologique et syntaxique avec la parole dialoguée des discours réels : la prédominance de la deuxième personne sur la troisième (et même parfois sur la première), l'omniprésence des déictiques temporels et spatiaux et le triomphe du présent, du futur, du passé composé et de l'impératif sur le passé simple ou sur l'imparfait du subjonctif sont comme autant de marques qui signalent une imitation des dialogues naturels qui, eux, cependant, ne racontent que rarement une histoire longue et complexe aux diverses possibilités de signification. Comme les dialogues quotidiens, les dialogues dramatiques paraissent profondément ancrés dans une sorte de présent dévorant qui est celui de l'instance de leur discours — la représentation potentielle — et qui affecte au plus haut point le passé ou le futur de leurs énoncés.

D'autre part, on constate que les allocutaires mis en évidence par les dialogues sont les personnages ou interlocuteurs fictifs du texte, si bien que les allocutaires externes (lecteurs/spectateurs) s'y trouvent rarement mentionnés et souvent même totalement occultés. Si ce dernier phénomène s'applique fréquemment aussi au récit romanesque ou cinématographique, ce qui paraît plus remarquable c'est que les discours des locuteurs puissent se répondre selon un continuum dont la logique interne est nécessairement double : d'un côté, en tant que récits, les dialogues obéissent à la dialectique énonciatrice du discours oral qui fait que le contenu propositionnel de chaque phrase se trouve pour ainsi dire orienté et informé par la charpente des actes de parole qui se succèdent logiquement ; de plus, en tant que segments de la fable, il est possible de les traduire en énoncés narratifs, eux-mêmes convertibles en fonctions dont la succession est soumise aux mêmes lois de causalité que toutes les histoires racontées. Comme on le voit, une telle situation rend les

concepts de fonctions et d'énoncés narratifs, qui sont relativement simples dans les contes ou dans les romans à narrateur unique ou même dans les didascalies, beaucoup plus difficiles à cerner dans les dialogues, puisque ces notions doivent forcément passer par ces rapports de force que les discours, aidés des didascalies, créent entre eux et qui modifient sans cesse le sens même de leurs énoncés.

C'est cette importance primordiale de l'énonciation à l'œuvre dans tous les discours dialogiques du théâtre qui nous a incitée à tenter d'utiliser la théorie des Actes de Parole, développée par les philosophes anglophones du langage — notamment Austin et Searle<sup>4</sup> — et fondée sur une étude pragmatique des mécanismes de la parole opérant dans des situations sociales réelles. Searle a analysé succinctement le statut des actes de parole littéraires. Selon lui, dans l'œuvre fictive, le locuteur (auteur, narrateur ou personnage) fait semblant d'accomplir un acte illocutoire tout en obéissant à toutes les règles habituelles du discours. Cette « feinte » des narrateurs obéirait elle-même à une convention de la parole ludique qui ferait que sa valeur illocutoire réelle ou ses effets perlocutoires vrais sont suspendus<sup>5</sup>. Mais, à l'intérieur du jeu instauré par le discours littéraire, il semble que toutes les règles logiques du conditionnement et de l'agencement des actes de parole restent les mêmes<sup>6</sup>. Même si la référence du contenu propositionnel des dialogues de théâtre est fictive, nous supposons donc ici que leurs actes de parole fonctionnent, au niveau imaginaire, de la même façon que les actes de parole des dialogues quotidiens. D'autre part nous essaierons de traiter aussi les didascalies comme des actes de parole en liaison étroite avec ceux des dialogues. Le modèle proposé aura pour but de mieux comprendre comment le système des actes de parole d'une pièce contribue à canaliser et à modeler son intrigue. Nous espérons ainsi aboutir à des hypothèses valables qui pourraient servir à aborder avec plus de sérieux la recherche formelle portant sur le triple niveau de la fable : celui des qualifications, celui des fonctions et celui du schéma actantiel ou action<sup>7</sup>.

Nous commencerons par expliquer sommairement le modèle sur lequel nous fonderons nos directives de recherche. Pour les théoriciens de l'acte de parole, parler une langue consiste à s'engager dans une forme de conduite qui

est régie par des contraintes linguistiques, par des nécessités logiques et par des impératifs situationnels de type social ou culturel. La parole est conçue ici comme une sorte de praxis qui ne peut se passer ni de la langue qui la sous-tend ni du contexte humain dans lequel elle opère. Elle engage donc le locuteur et l'allocutaire dans un type d'activité qui constitue une forme complexe et raffinée d'action. Comme toute action humaine, l'acte de parole implique une origine ou source qu'on pourrait appeler motivation — Searle utilise les termes « désir », « volonté », « intention » — et une conséquence ou un résultat qui pourrait être considéré soit comme « une réussite » soit comme un non-aboutissement par rapport à son origine ou à sa volition.

Austin et Searle distinguent trois caractéristiques essentielles dans l'acte de parole : ses aspects locutoire, illocutoire et perlocutoire. Accomplir un acte de parole locutoire c'est simplement dire quelque chose ou signifier quelque chose en obéissant aux lois phonémiques, morphémiques et syntaxiques de la langue qu'on utilise. L'acte illocutoire est lui-même un acte locutoire qui exige du locuteur l'intention d'être entendu et compris par un allocutaire qui se doit de reconnaître et de comprendre cette intention. L'acte illocutoire requiert donc la coopération linguistique du locuteur et de l'allocutaire. Finalement l'acte perlocutoire est un acte illocutoire qui a des effets notoires sur les actions, les pensées ou les croyances de l'allocutaire. Ainsi si je donne un ordre à quelqu'un, « Ferme la fenêtre, » il faut d'abord qu'il existe une fenêtre, que je désire qu'elle soit fermée et enfin que j'occupe une position soit d'autorité soit de familiarité avec mon allocutaire, pour que mon acte ait une valeur illocutoire. Si mon allocutaire est manchot, ligoté ou paralysé, mon acte ne sera probablement pas perlocutoire. On remarque que certains actes, comme celui qu'on vient de citer, ont précisément pour but les effets perlocutoires qu'ils s'efforcent de produire sur l'allocutaire. Mais la plupart des actes illocutoires n'ont pas d'effets perlocutoires discernables et certains d'entre eux peuvent devenir perlocutoires indépendamment du désir ou de l'intention du locuteur. La distinction entre illocutoire et perlocutoire nous paraît capitale et nous voudrions partir de l'hypothèse qu'au théâtre la pertinence de la notion de perlocution est beaucoup plus grande que dans le discours

naturel où les actes de parole se succèdent sans qu'il soit le plus souvent possible de vérifier leurs effets sur les allocutaires. Au théâtre, semble-t-il, tous les actes de parole contribuent à l'action d'une pièce et nous aimerions suggérer que c'est grâce aux perlocutions que les fonctions s'enchaînent et s'organisent logiquement en séquences narratives.

Searle a montré que la valeur illocutoire d'un acte peut varier selon douze critères de différenciation et c'est à partir des trois principaux de ces critères — celui du but de l'acte, celui de sa relation avec le monde, et celui des concepts psychologiques qu'il met en jeu — qu'il a proposé une taxinomie des actes illocutoires qui reprend et modifie sensiblement celle d'Austin. Selon cette taxinomie<sup>8</sup>, on peut distinguer cinq types essentiels d'actes illocutoires :

- les directifs, qui marquent le désir du locuteur et qui ont pour but d'obliger l'allocutaire à faire quelque chose. Les paradigmes verbaux en sont : ordonner, commander, demander, prier, supplier, etc.
- les promissifs, qui engagent la responsabilité du locuteur en exprimant son intention de faire quelque chose. Les paradigmes verbaux en sont : promettre, jurer, s'engager, entreprendre, etc.
- les déclarations, qui sont toutes des actes perlocutoires qui se transforment immédiatement en actions du moment où elles remplissent les conditions situationnelles requises. Par exemple : « Je baptise cet enfant Jean, » « Je donne ma démission, » « Nous déclarons la guerre au Japon. »  
[Ces trois premières catégories révèlent une utilisation de la langue qui s'efforce d'agir sur le monde. De plus elles entraînent toutes trois une proposition dont le verbe exprime une idée future (promissifs et directifs) ou présente (directifs et déclarations).]
- les expressifs, qui expriment le plaisir ou le mécontentement du locuteur vis-à-vis d'une assertion. Les verbes expressifs sont : remercier, s'excuser, regretter, féliciter, etc.
- les représentatifs, actes qui entreprennent de représenter un état de choses passé, présent, futur ou hypothétique et qui engagent la croyance du locuteur en la véracité de ses

propres affirmations. Les verbes dénotant un représentatif sont, par exemple : affirmer, déclarer, raconter, suggérer, etc. Comme la classe des représentatifs est extrêmement vaste dans l'œuvre littéraire narrative, on distinguera ici, avec Austin, deux types spécifiques de représentatifs : les expositifs et les verdictifs. Les expositifs sont des représentatifs qui servent à élucider la communication en donnant des explications ou des clarifications en rapport avec le contexte : expliquer, décrire, renseigner, répondre, conclure, résumer, etc. Les verdictifs ajoutent à l'acte représentatif un élément de valorisation ou de dévalorisation subjectives de la part du locuteur ; il s'agit d'actes qui affirment tout en jugeant positivement ou négativement le contenu propositionnel des assertions. Les paradigmes verbaux des verdictifs sont : se vanter, se justifier, blâmer, louer, accuser, condamner, etc.

Dans le développement qui va suivre nous nous bornerons à analyser trois types principaux d'actes de parole dont nous montrerons la pertinence au niveau du récit et de l'action dramatiques : il s'agira des directifs, des promissifs et des représentatifs. Notre choix, déterminé par les limites de notre étude, n'implique nullement que les deux autres catégories de la taxinomie de Searle soient négligeables ou secondaires.

Les actes directifs sont des actes du discours dialogique qui semblent avoir une importance considérable car ce sont eux qui, en conjonction avec les promissifs, constituent le corps de l'action telle qu'elle s'exprime au cours des situations scéniques. C'est à travers les directifs souvent multiples que le désir ou la volonté des personnages se fait jour. Si l'ordre est exécuté, si la requête est accordée, si la prière est exaucée, si les arguments parviennent à convaincre, le directif devient perlocutoire. L'acte directif perlocutoire semble donc indiquer clairement la relation entre sa cause et ses effets. Il peut apparaître comme un instrument de puissance au service du locuteur et comme une volonté assujettissante pour l'allocutaire ; il y a ainsi dans la structure même de cet acte illocutoire les germes d'un conflit potentiel qui se trouve exploité par la configuration narrative de certaines pièces. Dans *Antigone* d'Anouilh, par exemple, on voit que les directifs de Créon adressés à son entourage — notamment aux gardes — sont perlocutoires, mais qu'ils suscitent la



révolte d'Antigone et éventuellement celle de Hémon, ces derniers refusant d'obéir, au nom de promissifs antérieurs. Tout le conflit d'*Antigone* se trouve exprimé par les directifs de Créon et par les promissifs d'Antigone et de Hémon qui s'y opposent. Dans *Ruy Blas*, une grande partie de l'action repose sur la rencontre de trois désirs qui se déclarent par des directifs. Jusqu'à l'Acte 3, les directifs de Salluste et ceux de la Reine adressés à Ruy Blas se complètent et deviennent perlocutoires puisque Ruy Blas parvient à se faire aimer de la Reine et à gouverner. Mais les directifs que Ruy Blas adresse aux courtisans à l'Acte 3 et à la Reine à l'Acte 4 ne remplissent pas les conditions indispensables à leur réussite — conditions d'autorité véritable fondées sur la naissance, et non pas sur le mérite. À partir de l'acte 4, les directifs de Salluste et ceux de la Reine cessent de coïncider, leur valeur illocutoire s'avérant incompatible. Ce n'est que dans la dernière scène que le héros parvient à s'affirmer, en tant que sujet, par des directifs perlocutoires qui assurent l'annihilation de Salluste et la sécurité de la Reine. C'est ainsi que le jeu des directifs peut révéler le conflit dans lequel s'affrontent le sujet et son opposant, le triangle sujet/opposant/adjuvant du schéma actantiel pouvant se déchiffrer à partir des directifs et des promissifs de l'ensemble du texte dialogique. C'est du moins le cas pour un grand nombre de tragédies ou de pièces socialement codées dans lesquelles les directifs perlocutoires des dominants poussent les dominés à la révolte, soit qu'ils se soumettent à des directifs contraires réels ou mythiques, soit qu'ils tentent d'imposer aux dominants leurs propres directifs.

Si le locuteur de l'acte directif entretient des relations émotives de type parental, érotique ou amical avec l'allocutaire, le directif prend souvent la forme d'une requête ou de la transmission d'une mission ou d'un mandement. On reconnaît ici le début narratif de certaines pièces célèbres : *Hamlet*, *Le Cid*, *Macbeth*, *Ubu-Roi*, où les directifs de base en provenance du père ou de l'épouse poussent l'actant sujet à agir et où l'acte initial est suivi d'une chaîne de réactions dans laquelle viennent se tisser les directifs du premier triangle. Dans ce second modèle, on retrouve le triangle destinataire/sujet/destinataire du schéma actantiel. Dans l'ensemble, on voit que les directifs peuvent servir à un décryptage moins « artisanal<sup>9</sup> » des actants et de la syntaxe narrative et que la

théorie des actes de parole pourrait compléter de façon positive les procédures préconisées par Anne Ubersfeld.

Au niveau des qualifications, les directifs perlocutoires qui constituent le nœud des relations sujet/opposant sont révélateurs des rapports variables d'oppositions entre les différentes sortes de puissance : force physique, pouvoir socio-politique ou capacités mentales et intellectuelles, qui reposent eux-mêmes sur des attributs corporels, financiers, sociaux et cognitifs dénotés le plus souvent par les actes représentatifs dialogiques ou didascaliques du texte.

Dans toute pièce de théâtre aux niveaux de lecture multiples, les directifs s'entrecroisent et le sujet qui en est à la fois le locuteur et l'allocutaire n'est pas toujours directement relié à un seul objet ou à un seul destinataire. Une étude détaillée des actes directifs formulés et reçus par le sujet, qui s'appuierait sur le contenu propositionnel (en particulier les prédicats) des actes et sur leur contexte situationnel — actes représentatifs et expressifs —, montrerait très souvent que les rapports destinataire/sujet/objet sont instables et donnent lieu à des déplacements continuels. Ainsi, les directifs successifs de Macbeth sont difficilement réductibles à un seul objet ultime ; ceux que Hamm, dans *Fin de Partie*, adresse inlassablement à Clov sont encore plus insaisissables, leur source ou destinataire paraissant inexistante ou contradictoire, leur aboutissement ou objet restant opaque du fait qu'il semble suivre les glissements d'un désir éclaté ou morcelé. La théorie des actes de parole aide ici à mieux capter les limites du schéma actantiel formel, par ailleurs indispensable à tout décryptage valable de l'action ; elle semble suggérer la nécessité de le dépasser par une tentative d'explication théorique, soit interprétative soit freudienne, qui servirait à rendre compte de l'opacité et de l'instabilité du désir et de la volonté.

Les promissifs qui engagent la responsabilité morale ou sociale du locuteur ont un rôle narratif qui complète celui des directifs. Ces actes expriment indirectement la volonté qu'a le locuteur de se changer ou d'apporter un changement à sa propre condition. En même temps, le promissif peut révéler le désir du locuteur d'agir sur l'allocutaire par l'engagement qu'il prend. D'où le lien de causalité qui se lit souvent entre promissifs et directifs, puisque promettre ou menacer de faire

quelque chose c'est souvent pousser l'allocataire à agir. La condition de sincérité des promissifs est parfois invérifiable, mais il suffit que l'allocataire croie à la sincérité du locuteur pour que le promissif ait des effets perlocutoires. Dans *Haute Surveillance* de Genet, quand Yeux-Verts promet son appui à Lefranc, dans ce promissif qui s'avère faux ou hypocrite, on a affaire à une instigation au meurtre, à une permission donnée à Lefranc de tuer Maurice. En se faisant perlocutoire le promissif devient donc très semblable à un directif. De la même façon, dans *Phèdre*, Oenone déclare son intention de suicide et c'est ce promissif de menace qui pousse Phèdre à lui confesser son amour pour Hippolyte; d'autre part, en s'engageant à épouser Aricie, Hippolyte la convainc de le suivre, car sans le promissif de ce « lien si doux », Aricie refusait de fuir en compagnie de son amant.

Par contre, les promissifs sont souvent tributaires de directifs antérieurs, dans le triangle destinataire/sujet/objet, puisque le mandement perlocutoire du locuteur (directif) détermine l'engagement (promissif) de l'allocataire. Dans *L'Annonce faite à Marie*, toute l'action repose sur deux couples directifs/promissifs différents centrés sur Violaine : les promissifs humains explicites — mariage, vie ordinaire — qui obéissent aux directifs familiaux et sexuels en provenance du père et de Jacques et les promissifs implicites adressés à Dieu qui se soumettent aux directifs explicites de Pierre de Craon et de Mara. Prise entre ces deux couples incompatibles, Violaine, le sujet, renonce au premier et les promissifs humains se trouvent subjugués par les promissifs mythiques qui ne se déclarent clairement qu'à la fin sous la forme de représentatifs expositifs adressés à Jacques. Comme on le voit, directifs et promissifs jouent dans le texte dialogique, en s'impliquant mutuellement et ce sont eux qui, dans le discours narratif, dénotent les fonctions de contrat et de tromperie de la fable. Le contrat se voit exprimé par deux promissifs qui se tiennent lieu de directifs. Il peut y avoir tromperie ou trahison si la condition de sincérité n'est pas remplie par l'un des locuteurs. C'est ce qui se passe assez souvent dans le théâtre de Genet où le héros sujet se trouve qualifié et valorisé par la trahison.

En troisième lieu, nous accorderons une attention particulière aux actes représentatifs, actes dont dépendent l'exis-

tence et la cohérence de la diégèse. Les représentatifs sont pris en charge soit par les didascalies soit par les dialogues et à ce titre ils engagent la croyance fictive du scripteur et celle des locuteurs personnages en la vérité diégétique des faits racontés. Ils jouent un rôle capital dans la fable puisqu'ils indiquent le savoir des personnages et sont souvent perlocutoires. Les représentatifs fonctionnent donc à deux niveaux : d'un côté, comme ils assurent la cohérence fictive du récit, ils peuvent servir au décryptage de ce que Todorov et Greimas dénomment « l'être et le paraître » ; de l'autre, ils participent activement au « faire <sup>10</sup> », c'est-à-dire à l'intrigue.

Dans l'ensemble, la didascalie et les dialogues contribuent de façon complémentaire à la vérité diégétique. Le plus souvent, l'acte représentatif didascalique introduit, lie et soutient les actes illocutoires dialogiques en leur tenant lieu de charnières. Parmi les douze marques de différenciations des actes illocutoires relevées par Searle, on reconnaît la septième qui s'applique ici parfaitement : « Certaines expressions performatives servent à relier l'énoncé au reste du discours (et aussi au contexte environnant) <sup>11</sup>. » Les didascalies ont donc une fonction indexique importante. C'est ainsi que les noms de personnages qui précèdent chacune des tirades sont absolument indispensables à la cohérence du texte écrit, puisqu'ils désignent l'identité des locuteurs et permettent le découpage des dialogues en blocs séquentiels qui ont pour unité celle de la voix <sup>12</sup>. Par ailleurs, comme la didascalie dénote le décor, les costumes et la gestuelle, ses actes représentatifs qualifient les lieux et le statut des personnages de l'histoire. Ses « ellipses explicites <sup>13</sup> » telles que « rideau », « deux ans après » fondent le découpage du texte en actes ou tableaux, tout en indiquant aussi les interruptions ou reprises de la représentation potentielle.

Mais on aurait tort de réduire la didascalie à un rôle purement indexique. À vrai dire, la didascalie représente aussi une voix qui parle au milieu des autres voix. Il s'agit d'une voix hétérodiégétique — puisque son locuteur est un narrateur au premier degré qui n'est pas personnage de la fable — alors que les voix dialogiques sont forcément homodiégétiques — puisqu'elles appartiennent aux personnages de l'histoire. De plus, la focalisation du récit didascalique paraît nettement

externe, alors que celle des dialogues est interne «variable» ou «multiple<sup>14</sup>.» Cette voix hétérodiégétique et cette focalisation externe font que l'instance narrative de la didascalie se trouve le plus souvent gommée ou occultée au point que ses actes représentatifs ne paraissent pas médiatisés par la présence d'un locuteur. D'autre part, la didascalie qui ne contient ni prolepse ni analepse et qui utilise des formes verbales pour la plupart au temps présent, tend à abolir la distance temporelle entre instance narrative et histoire. C'est sans doute pour l'ensemble de ces raisons que les informations communiquées par les actes représentatifs didascaliques font figure de règles absolues et sont rarement contestables, alors que les actes représentatifs dialogiques sont sujets à caution du fait qu'ils peuvent être contradictoires et que leurs locuteurs peuvent s'avérer «indignes de confiance<sup>15</sup>.» La didascalie peut donc servir d'ancrage ou de point de repère dans la masse des renseignements fournis par les représentatifs dialogiques et s'il y a contestation ou contradiction entre représentatifs dialogiques et didascaliques, c'est toujours la vérité fictive de la didascalie qui l'emporte. C'est du moins le cas dans le théâtre traditionnel de représentation. Mais, dans le théâtre auto-représentatif, ou auto-réflexif, on assiste souvent à un jeu entre les deux types de représentatifs — didascalique et dialogique —, et la didascalie peut aussi contenir des «ellipses implicites<sup>16</sup>» qui jettent le doute sur les implications diégétiques de ses propres discours. Dans *Fin de Partie*, par exemple, le récit s'achève sans que la fable se termine de façon claire, puisque Clov semble partir (il est en costume de départ) sans pourtant quitter «le refuge» (il reste sur scène). Dans *Les Nègres*, le catafalque est bien un catafalque, tout en n'étant rien d'autre que deux chaises recouvertes d'un drap. Dans les deux cas, c'est la «condition de sincérité» de l'acte représentatif didascalique qui est mise consciemment en question et qui, de ce fait, attire l'attention sur sa propre fictivité ainsi partiellement dénoncée. Il s'agit là évidemment de cas limite, d'actes illocutoires qui nient et affirment simultanément leur propre valeur de représentation, en cherchant sans doute à perturber le lecteur/spectateur habitué à la représentativité réaliste univoque de la tradition du théâtre occidental pré-artaudienne.

À la différence des représentatifs didascaliques, les représentatifs dialogiques ne sont pas confinés à l'espace et au temps de la représentation, dans le contenu propositionnel des phrases qu'ils introduisent : ils peuvent désigner soit les épisodes passés, futurs ou hypothétiques de la fable non représentée sur scène, soit l'action inhérente aux situations scéniques de la parole. Les représentatifs dialogiques se trouvent profondément marqués par la subjectivité des rapports entre les locuteurs et c'est pourquoi ce sont souvent des actes expressifs ou verdictifs qui connotent fortement la teneur des informations qu'ils transmettent. Il est donc indispensable de commencer toute étude narrative du texte dramatique par un contrôle préalable des assertions représentatives qui feraient problème, en comparant leur orientation illocutoire, en vérifiant leur condition de sincérité et en les confrontant aux actes didascaliques. Tout ceci peut paraître évident, mais la tradition critique beckettienne qui, depuis plus de vingt ans, continue à parler, dans *Fin de Partie*, de « l'enfant », de « la pierre penchée », de « la mer » et de « la terre », comme s'il s'agissait d'une vérité diégétique incontestable, alors que seul le témoignage de Clov, par ailleurs totalement irresponsable, peut en confirmer l'existence fictive, montre que les directives proposées ici ne sont pas aussi élémentaires qu'on pourrait le penser.

Les actes représentatifs dialogiques sont souvent révélateurs du savoir des personnages. Ils peuvent donc permettre de situer ces derniers qualificativement, le savoir pouvant être le signe de leur sagesse ou de leur puissance. Dans *Haute-Surveillance*, par exemple, le savoir de Lefranc — écriture et lecture —, au début de la pièce, est la marque de son pouvoir sur Yeux-Verts, la lecture de la lettre s'avérant plus tard perlocutoire. Mais on touche ici à « la double énonciation<sup>17</sup> » du texte théâtral qui n'est pas simplement tributaire des actes de parole internes mais qui dépend aussi des nécessités de la relation cognitive entre scripteur et lecteur/spectateur. Les représentatifs ont tous aussi pour mission d'informer les lecteurs sur les événements hors scène et sur la vérité cachée du récit. On pense ici au caractère souvent artificiel de ces analepses inchoatives ou terminatives de la tradition classique confiées à des personnages anaphores tels que les messagers, les confidents ou les chœurs, ou à ces monologues ou

apartés dont les actes de parole sont des expositifs fonctionnels qui tentent si gauchement de gommer la relation entre émetteur et récepteur du texte. Ici le savoir ne nous renseigne pas tant sur la situation cognitive des personnages que sur le dirigisme plus ou moins fort du narrateur vis-à-vis de son récit et de ses lecteurs/spectateurs. Dans le théâtre des années 50 et 60 qui se dénonce sans cesse en tant que théâtre, on constate l'existence de représentatifs dialogiques et didascaliques qui se transforment en quasi-déclarations. À ce niveau, les actes représentatifs cessent d'engager la croyance ou de révéler le savoir des locuteurs, les déclarations étant des actes de parole qui expriment le désir et qui modifient automatiquement les rapports de l'allocutaire avec le monde. Ces actes représentatifs/déclarations font que le scripteur oblige l'acteur à porter un nouveau déguisement ou que l'acteur-personnage change d'identité tout en forçant son allocutaire à changer aussi de masque. Par exemple, au début des *Bonnes* de Genet, les glissements représentatifs se font par les changements d'appellatifs, les passages subtils du «vous» au «tu» et par le contenu propositionnel souvent illogique des verdictifs. C'est par le moyen de ces verdictifs-déclarations que les deux personnages-actrices, Claire et Solange, se transforment en Claire-Madame, en Solange-Claire, en Claire-Madame-Claire et en Solange-Claire-Solange, comme si, par le pouvoir qui leur était dévolu, en tant qu'actrices, elles pouvaient, par la parole et le déguisement, agir sur le monde ludique et doublement fictif qu'elles créaient. De la même façon, dans *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, la didascalie annonce, avant quelques-uns des discours : «L'Empereur, Martien,» «L'Empereur, Architecte,» «L'Empereur, mère,» «L'Architecte, Guenon,» «L'Architecte, mère,» «L'Architecte, femme,» etc.<sup>18</sup>. On pourrait considérer ces représentatifs didascaliques comme autant de déclarations perlocutoires<sup>19</sup>, en vertu de ce double pouvoir absolu qui est conféré au dramaturge : pouvoir sur la «diégésis» — les personnages — et pouvoir sur la «mimésis» — les acteurs. En même temps, dans la pièce d'Arrabal, les discours délirants de l'empereur et de l'architecte semblent suggérer que la représentation scénique doit passer par la logique souvent incohérente du désir des acteurs. Les déplacements successifs du désir et de l'objet désiré à l'intérieur du langage et

du jeu donnent à la fable une configuration à la fois circulaire et énigmatique. Dans ce cas, il s'agit, en partie, d'une déconstruction auto-réflexive des rapports entre les deux instances narratives de toute pièce, celle de l'écriture et celle de la mise en scène, celle de la parole linguistique et celle de la « parole » iconique et gestuelle du théâtre. Ce qui se dégage de tous ces phénomènes de dévoilement ou de mise en abyme de l'énonciation narrative, par l'utilisation maladroite ou consciente d'elle-même des actes représentatifs, c'est qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'accepter l'idée de « clôture » du texte dramatique, car il s'agit d'un texte qui se réfère sans cesse à sa propre source et à son propre aboutissement, d'un texte qui se désigne en se situant lui-même entre les deux pôles de la communication, celui de ses émetteurs multiples et celui de ses récepteurs-spectateurs plus ou moins appelés ou même programmés par lui.

C'est sans doute à cause de leur prise en charge des relations cognitives entre scripteur, acteurs, metteur en scène et spectateurs, que les représentatifs dialogiques peuvent paraître moins primordiaux que les directifs ou les promissifs au niveau des qualifications ou de l'action. Les personnages qui détiennent le savoir, parce qu'ils sont porteurs de nouvelles, d'informations ou de connaissances par leurs actes de parole représentatifs, ne sont pas toujours ceux qui possèdent le pouvoir de l'utiliser, comme on l'a montré précédemment en citant les cas du chœur, des messagers ou des confidents. Les locuteurs des représentatifs ne sont donc pas obligatoirement des actants de la fable. De plus, les actants importants peuvent être détenteurs d'un savoir qu'ils gardent secret et qui ne se manifeste pas nécessairement par leurs propres actes de parole. C'est ce qui se passe dans une pièce idéologique comme *Caligula*, où les expositifs sont confiés à Hélicon, aux sénateurs et à tous les autres personnages, encore plus qu'à Caligula lui-même, à tel point que les directifs et les promissifs meurtriers du héros, à l'Acte 2, peuvent sembler mystérieux ou même incompréhensibles. En dernier lieu, les locuteurs peuvent ne pas maîtriser suffisamment le langage, ou ne pas croire assez en son efficacité ou en sa valeur pour l'utiliser à des fins représentatives. Selon Searle, le but de l'acte représentatif n'est pas tant d'agir sur le monde que de tenter de faire coïncider la parole avec le



monde<sup>20</sup>. Pour accomplir un acte illocutoire représentatif il faut croire à la vérité de ce qu'on dit, mais cette foi présuppose qu'on soit convaincu que la langue qu'on utilise est un instrument adéquat à la description ou à la représentation de l'objet dont on parle. Or, il est évident que depuis Antonin Artaud, les locuteurs du théâtre ont souvent perdu toute prétention à l'exactitude ou à l'intelligibilité de la parole parce que la langue leur échappe, leur fait défaut, les fuit et qu'ils ont renoncé à «représenter» par elle.

On constate cependant que dans une certaine forme de théâtre, dont les paradigmes pourraient être la tragédie classique, le drame shakespearien, la comédie de boulevard et le théâtre épique brechtien, les représentatifs expositifs dont le contenu propositionnel est d'ordre psychologique ou idéologique sont souvent confiés aux actants du récit. Il s'agit de pièces où les personnages s'analysent, s'expliquent, se justifient, «se parlent», en quelque sorte, et où les autres protagonistes se trouvent aussi décrits, commentés ou scrutés par les discours. On reconnaît ce théâtre de confiance, de monologue et de démonstration qui a dominé si longtemps notre tradition occidentale et qu'Artaud a rejeté si violemment. Dans ce théâtre, les locuteurs ont la possibilité de se connaître et de connaître leurs allocutaires et ils semblent croire que la parole peut se calquer sur le monde et le révéler comme une sorte de vitre transparente. C'est ici que les représentatifs dénotent des qualifications essentielles, tout en agissant sur la fable par leurs effets perlocutoires. Dans *Phèdre*, par exemple, sans la confession de Phèdre à Oenone, sans celle d'Hippolyte à Thérémène, à l'Acte 1, il n'y aurait pas d'intrigue. Les représentatifs perlocutoires sont très souvent des verdictifs. À l'Acte 4 de *Phèdre*, Oenone porte de fausses accusations (verdictifs) contre Hippolyte, qui provoquent la colère et le châtement de Thésée. Dans *Le Cid*, ce sont les verdictifs du Comte adressés à Don Diègue — accusations d'incompétence et de faiblesse — qui déterminent les directifs de Don Diègue à Rodrigue, eux-mêmes cause du promissif perlocutoire que Rodrigue se formule à lui-même dans les stances. Dans le théâtre de Sartre et de Genet, les verdictifs perlocutoires sont particulièrement importants au début des pièces où ils servent à mettre en

mouvement le désir ou la volonté des allocutaires. Dans *Les Nègres* on voit que toute la préparation de Village au rituel par le groupe noir s'appuie sur des accusations de lâcheté, de blancheur et d'amour qui sont censées déclencher le courage, la noirceur et la haine nécessaires au meurtre de la femme blanche.

À partir des actes représentatifs on peut aussi rejoindre le niveau des fonctions greimassiennes<sup>21</sup>, puisque les dialogues peuvent raconter les incidents de la fable : départ, lutte, retour, mandement, etc. À ce niveau, on touche au récit théâtral dans ses formes les plus proches de celles du récit romanesque. Par contre, les représentatifs didascaliques porteurs de fonctions révèlent l'importance de la gestuelle et sont fréquents dans les pièces rituelles ou symboliques. Dans *L'Annonce faite à Marie*, on voit que les fonctions du mandement, de la marque, du départ et du retour sont toutes abondamment dénotées par la didascalie, parce que ritualisées. Dans les cinq pièces de Genet, la didascalie désigne le meurtre et le suicide qui forment « la liquidation du manque » et, le plus souvent aussi, « la réussite de l'épreuve glorifiante » dans la mesure où les héros traîtres sont toujours les sujets grammaticaux du prédicat « tuer » (ou « se tuer ») et de ses nombreux équivalents métaphoriques (« étrangler », « boire », « un coup de feu », « descendre l'escalier », « entrer dans le tombeau », « disparaître », « tirer un coup de revolver », « détonations [...] des cinq revolvers », etc.<sup>22</sup>).

D'autre part, quand on aborde le problème de la relation entre l'agencement des fonctions et celui de leur manifestation linguistique dans le texte, on s'aperçoit que les théories de Claude Brémont, qui s'appuient sur les lois logiques de la fable, montrent une analogie frappante avec celles de l'Acte de Parole telles que nous les avons appliquées au texte théâtral. Claude Brémont, en effet, propose une conception ternaire de l'enchaînement narratif de l'histoire. Le premier volet de cette succession triadique — dénommée, par exemple, « malveillance » (ou « méfait à commettre »), ou « désir de plaire » (ou « séduction à opérer ») — constitue celui de la « virtualité ». Ce premier palier est suivi par celui de l'actualisation (« malfaisance », « conduite de séduction »), qui précède, lui-même, le troisième, celui du résultat atteint :

réussite ou échec. Cet enchaînement de trois fonctions ou *séquence élémentaire*<sup>23</sup> peut devenir le point de départ d'une autre séquence, puisque le « méfait accompli » appelle une « intervention justicière » qui peut avoir pour troisième fonction le « châtement », par exemple. Tout le récit, selon ces prémisses théoriques, se compose d'un enchaînement « bout à bout<sup>24</sup> » qui implique, pour le passage d'une fonction à l'autre, une alternative sans cesse renouvelée. On voit que dans le texte dramatique, tel que nous l'avons décrit à travers la théorie des philosophes du langage, la phase de virtualisation initiale de Claude Brémont correspond assez bien aux actes représentatifs de la parole qui fournissent des explications multiples aux intentions et aux désirs des personnages. Les actes directifs et promissifs rendraient compte de l'actualisation au niveau de la structure profonde et la notion de perlocutoire et de non perlocutoire permettrait l'accès à la troisième phase de la fable, celle des effets de l'acte. Si notre hypothèse de recherche s'avérait juste, on voit qu'elle pourrait avoir une portée heuristique certaine. Dans le travail de recensement des actes de parole, l'étude détaillée des représentatifs didascaliques et dialogiques s'imposerait comme tâche préliminaire indispensable à l'établissement de la vérité diégétique (être et paraître) et au décryptage de la strate virtuelle de l'action (être et faire), les actes représentatifs perlocutoires étant ceux qui coïncideraient avec le premier volet d'un grand nombre de « séquences élémentaires » selon Brémont. Mais on sait que la structure de l'acte de parole est telle que la phase virtuelle — croyance, désir, intention — et la phase d'exécution sont à la fois concomitantes et inséparables, puisqu'elles opèrent simultanément dans le langage pour créer la valeur illocutoire de la parole. On sait aussi que le perlocutoire peut opérer, lui aussi, à l'intérieur des mêmes phrases, dans un rapport d'interdépendance étroit avec la valeur illocutoire notamment dans le cas des directifs et des déclarations. C'est en isolant les représentatifs perlocutoires qu'on pourrait circonscrire le niveau linguistique du savoir qui précède logiquement ceux du pouvoir et du vouloir incarnés par les actes directifs et promissifs perlocutoires. Selon notre hypothèse, la phase médiane (actualisation) et la phase terminale (succès ou échec) des fonctions (selon Brémont) se joueraient simulta-

nément à l'intérieur des directifs et des promissifs du discours dialogique. Notre comparaison théorique s'appuie sur la supposition — que nous avons maintes fois vérifiée, dans la pratique — que le « bout à bout » de Brémond se trouverait assuré, dans les dialogues, par les actes perlocutoires qui permettraient le glissement logique, ou enchaînement motivé, des actes de parole narratifs.

Il est évident que les quelques prémisses de recherche que nous avons esquissées ici ne constituent qu'un modèle initial un peu grossier qu'il serait nécessaire d'étayer plus solidement et de raffiner. Dans les remarques qui précèdent, notre « essai » de description du texte dramatique, considéré comme un discours narratif, plutôt que comme une partition de spectacle<sup>25</sup>, va sans doute à l'encontre des entreprises sémiotiques récentes qui s'attachent à décrire le théâtre comme un objet d'étude non linguistique et non narratif. De plus, nous avons proposé une sorte de grammaire narrative des actes de parole qui s'appliquerait au récit dramatique linguistique du texte écrit, en tentant de relier constamment ce niveau d'analyse à celui déjà bien connu des travaux de Propp/Greimas, de Greimas/Ubersfeld, et de Brémond<sup>26</sup> qui portent sur la structure profonde de la fable. Cette dernière perspective nous a sans doute amenée à négliger la structure proprement linguistique des actes de parole. Dans la pratique, il y aurait lieu d'insister beaucoup plus sur les « lois constitutives » et « régulatrices » de la phrase illocutoire<sup>27</sup>. Les lois constitutives étant les règles logiques sociales ou psychologiques inhérentes au fonctionnement de la parole, on voit que les travaux de Oswald Ducrot sur la théorie des pré-supposés du discours<sup>28</sup> ne peuvent que s'imposer pour compléter le type de recherche que nous avons préconisé ici. Les lois régulatrices qui concernent celles de la langue — structures morphologiques et syntaxiques — ont été étudiées par Searle tout d'abord dans ses développements philosophiques sur la référence et la prédication<sup>29</sup>, et plus récemment, dans les schémas syntaxiques qui accompagnent sa classification des actes illocutoires<sup>30</sup>, et il n'est pas question de négliger ces travaux dont on devra tenir compte dans l'analyse précise des textes dramatiques.

## Conclusion

Notre utilisation des actes de parole pose indirectement tout le problème de la nature de l'action et du statut théorique de la notion de causalité à l'intérieur et à l'extérieur du langage. Dans son livre, *La Sémantique de l'action*, Paul Ricœur a analysé très finement la situation épistémologique de la théorie linguistique des philosophes d'Oxford qu'il a située par rapport à une autre analyse très pertinente, celle de la phénoménologie husserlienne. Cette mise en rapport a souligné les limites de la théorie des actes de parole qui, pour Ricœur, est surtout une théorie linguistique peu consciente de sa propre démarche ; mais elle a aussi révélé l'originalité et les possibilités d'ouverture d'une théorie du langage qui englobe, de façon fonctionnelle, les notions de volition et d'intention<sup>31</sup>. Dans son étude de l'action, Ricœur distingue deux sortes de rapports de causalité, l'un scientifique qui concerne l'enchaînement des phénomènes naturels, chimiques ou mathématiques (la cause), l'autre qui concerne les sciences humaines et fait appel aux notions complexes de pouvoir, de savoir, d'intentionnalité et de volition (le motif). Il analyse de façon extensive ces deux notions, à la lueur de Charles Taylor, d'Aristote et de Kant, en s'efforçant de prouver que l'opposition cause/motif, ou « discours de l'événement » vs « discours de l'action » n'est pas satisfaisante. Avec Von Wright, il maintient qu'il n'y a pas incompatibilité entre le processus de l'explication qui s'appuie sur la connaissance des causes et celui de la compréhension qui se fonde sur l'explication téléologique, ces deux opérations mentales n'ayant pas du tout le même point de départ explicatif<sup>32</sup>. L'action ne peut se définir équitablement que comme « un mouvement investi d'intentionnalité », mais « il y a un point dans l'expérience de l'action, où « expliquer » et « comprendre » coïncident<sup>33</sup>. » La position de Ricœur nous paraît extrêmement juste et nous aimerions situer notre propre discours sur l'action théâtrale au niveau d'une tentative pour « comprendre » qui a coïncidé, ici et là, avec l'entreprise d'« explication » de l'observateur scientifique. Mais, pour nous, la théorie des actes de parole qui souligne les alternatives linguistiques du choix et du désir à l'intérieur des phrases et de leur regroupement en discours, se trouve en harmonie

avec une visée qui prône l'ouverture du texte vers sa source et vers son point d'arrivée. Il n'y a donc aucune contradiction entre l'utilisation de cette théorie et la démarche d'Anne Ubersfeld qui affirme l'importance du discours social dominant à l'œuvre dans toute parole théâtrale et qui insiste sur la notion de référent à l'intérieur des deux textes sémiotiques de la pièce de théâtre. Par contre, si nous avons fait appel aux fonctions de Propp et de Greimas, il ne s'agissait pour nous que d'«expliquer» et non pas de «comprendre»; autrement dit, tout rapport mécanique d'implication entre fonctions, nous paraît insuffisant pour rendre compte d'une action, même fictive. La notion greimassienne de schéma actantiel nous semble donc suspecte dans la mesure où l'actant est un concept non anthropomorphe, bien que le désir soit pourtant inscrit dans le vecteur qui relie le sujet à l'objet. On remarque que l'emploi que fait Anne Ubersfeld du schéma actantiel greimassien est à la fois déformant et rectifiant, puisqu'elle introduit la volition et l'intention dans presque toutes les cases actantielles (même celle de l'objet, par sa théorie du double sujet). C'est donc à sa conception de l'action que nous nous sommes ralliée, plutôt qu'à celle de Greimas.

En dernier lieu, nous aimerions affirmer ici la parenté qui existe entre le type d'étude formelle que nous avons proposé et les théories de Iouri Lotman, dont le concept d'action présuppose une ouverture du texte artistique vers l'avant (les codes de l'émission) et vers l'après (les codes de réception). Iouri Lotman définit l'unité essentielle du récit comme «l'événement» ou «déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique<sup>34</sup>.» On ne peut pas comprendre l'idée de Lotman sur l'événement sans faire appel à l'idéologie du texte et aux sous-ensembles qui la composent, ni sans tenir compte du «point de vue» qui peut devenir «un élément sensible de la structure artistique<sup>35</sup>.» Chez Lotman, l'action est un phénomène motivé, parce que codé sémantiquement de deux façons : selon des codes internes qui constituent des systèmes d'opposition entre les divers sous-ensembles sémantiques, et selon des codes externes de nature sociale et culturelle que les systèmes internes utilisent sans cesse en les remodelant. À ce niveau, on voit que le travail qui a été présenté ici sur la mise en forme linguistique

de l'action rejoint les théories de Lotman sur ses caractéristiques diégétiques et artistiques<sup>36</sup>.

*Université de Toronto*

### Notes

- <sup>1,3</sup> Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. sociales, 1977. Le terme « didascalie » est emprunté à ce livre.
- <sup>2</sup> Ces trois notions sont tirées de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72, ainsi que « extradiégétique » vs « diégétique », p. 238.
- <sup>4</sup> Voir J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970. John R. Searle, *Les Actes de Langage. Essai de philosophie du langage*, Préface de Oswald Ducrot, Paris, Hermann, 1972. Nous n'utiliserons pas ici le premier modèle — constatif et performatif — initialement proposé par Austin et rejeté plus tard par lui en faveur du second. Ce second modèle, repris et développé par Searle, nous paraît infiniment plus subtil et plus opératoire.
- <sup>5</sup> John Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, vol. 6, n° 2, Hiver 1976, p. 326.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 329.
- <sup>7</sup> Ces notions, issues de Propp, sont clairement définies par A. J. Greimas, dans *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 123. Mais nos références au schéma actantiel se rapportent surtout à l'application d'Anne Ubersfeld dans le chapitre 2 de son livre *Lire le théâtre*.
- <sup>8</sup> Voir John Searle, « A Classification of Illocutionary Acts », *Language in Society*, vol. 5, n° 1, Avril 1976.
- <sup>9</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 62.
- <sup>10</sup> T. Todorov, « Les Catégories du récit littéraire », p. 143 et A. J. Greimas, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », p. 33, dans *Communications* 8, 1966.
- <sup>11</sup> John Searle, « A Classification of Illocutionary Acts », p. 5.
- <sup>12, 13, 14, 16</sup> Notions utilisées par G. Genette, *op. cit.* : « voix », pp. 225-267 ; « ellipses explicites », p. 139, « focalisation variable » et « multiple », p. 207 ; « homodiégétique » vs « hétérodiégétique », p. 252 ; « ellipses implicites », p. 140.
- <sup>15</sup> Voir Wayne Booth, « Distance et point de vue », in R. Barthes, etc., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points, 1977, p. 105.
- <sup>17</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 250-254.
- <sup>18</sup> Fernand Arrabal, *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, Paris, 10/18, 1967, pp. 87-89, p. 150, p. 84, p. 110, p. 60, p. 54.
- <sup>19</sup> Anne Ubersfeld affirme que le texte théâtral constitue un « impératif à l'usage des praticiens de la scène » (*op. cit.*, p. 257). Searle, lui aussi, soutient que l'instruction de scène du texte théâtral serait une sorte d'acte directif adressé aux praticiens du théâtre. « The Logical Status of Fictional Discourse », p. 328.

- <sup>20</sup> «Some illocutions have as part of their illocutionary point to get the words (more strictly — their propositional content) to match the world, others to get the world to match the words», p. 3. «Representatives. [...] The direction of fit is words to the world», p. 10, dans «A Classification of Illocutionary Acts.»
- <sup>21</sup> Voir Greimas, *op. cit.*, pp. 192-194.
- <sup>22</sup> «étrangler» dans *Haute-Surveillance*; «boire» dans *Les Bonnes*; «un coup de feu», «descendre l'escalier», «entrer dans le tombeau» dans *Le Balcon*; «disparaître», «tirer un coup de feu» dans *Les Nègres*; «détonation des cinq revolvers» dans *Les Paravents*.
- <sup>23</sup> «Malveillance» et «Désir de plaire» («Le Message narratif», *Communications* 4, 1964, p. 22 et 23) deviennent «Méfait à commettre» et «Séduction à opérer» («La Logique des possibles narratifs», *Communications* 8, 1966, p. 61 et p. 68). Dans ce dernier article, on trouve aussi «Malfaisance», p. 61; «conduite de séduction», p. 68; «séquence élémentaire», p. 60.
- <sup>24</sup> Dans «Le Message narratif» (voir note 23), p. 22. La notion de «bout à bout» se trouve dans «La Logique des possibles narratifs» (voir note 23), p. 63.
- <sup>25</sup> Ce point de vue est souvent celui d'Anne Ubersfeld et se retrouve aussi chez Patrice Pavis dans *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, P.U.Q., 1976.
- <sup>26</sup> Il s'agit de l'utilisation que Greimas fait des «fonctions» de Propp et de celle qu'Anne Ubersfeld fait des «schémas actantiels» de Greimas.
- <sup>27</sup> John Searle, *Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1977 (1<sup>re</sup> éd. : 1969), pp. 33-42.
- <sup>28</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
- <sup>29</sup> Dans *Les Actes de Langage, op. cit.*
- <sup>30</sup> Dans «A Classification of Illocutionary Acts».
- <sup>31</sup> Paul Ricœur, *La Sémantique de l'action*, Paris, C.N.R.S., 1977, chapitre 5 : «Phénoménologie et analyse linguistique.»
- <sup>32</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, pp. 111-112.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 112.
- <sup>34</sup> Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 326.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 366.
- <sup>36</sup> Pour un essai de synthèse de l'application de la théorie des Actes de Parole et de celle des idées de Lotman, se reporter à notre livre sur Genet, à paraître en anglais (Macmillan de Londres). La recherche théorique qui sous-tend cette étude a pu s'effectuer grâce à une bourse de travail libre que m'avait accordée le Conseil des Arts du Canada en 1977. Qu'il en soit ici très vivement remercié.