

Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin,
1972, 478 p.

Martine Léonard

Volume 5, Number 2, août 1972

La poésie moderne : forme et signification

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500251ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500251ar>

[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 review

Léonard, M. (1972). Review of [Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, 478 p.] *Études littéraires*, 5(2), 349–351.
<https://doi.org/10.7202/500251ar>

de *la Ronde*, Frédéric Marcelin avait déjà cinquante ans, les autres collaborateurs importants près ou plus de trente, et qu'un seul d'entre eux, Etzer Vilaire, a professé l'éclectisme en art. Après tout, une génération littéraire (si ce procédé de classement a un sens quelconque en littérature) est d'ordinaire influencée non par des revues mais par des circonstances historiques, politiques, sociales, économiques, et se sert des revues pour affirmer et au besoin défendre son idéal esthétique. Aussi est-il concevable, en mettant les choses au mieux, qu'une revue soit celle d'une génération, mais cette proposition renversée est tout bonnement choquante pour la raison. — Sont-ce les mêmes, au surplus, qui font dire à M. Laroche qu'Aïza Cédieu le personnage de *l'Héritage Sacré* de Cinéas s'est fait houngan pour mériter les faveurs d'une blanche, ou qu'un nouveau tournant littéraire n'a pris naissance en Haïti qu'en 1930?

Un peu plus de méfiance en somme de la part de M. Laroche à l'égard de ses sources, une conscience plus nette de la complexité des problèmes abordés, et son ouvrage serait ou parfait ou totalement différent. Il est manifeste qu'il a préparé son livre à l'étranger, et qu'il ne possédait sur Haïti que des informations forcément limitées, auxquelles il a dû suppléer par l'intelligence et l'ingéniosité. Son mérite est là. Et ceux qui, comme moi, se seront laissés gagner au charme de son immense talent ne voudront retenir que ce qu'il faut pour l'admirer. Cependant il se trouvera toujours des esprits intransigeants que les nombreuses lacunes de son œuvre ne disposeront pas à l'indulgence, et il sera avec le temps de plus

en plus difficile de ne pas leur donner raison.

Ghislain GOURAIGE

□ □ □

Pierre LARTHOMAS, le Langage dramatique, Paris, A Colin, 1972, 478 p.

C'est une stylistique du genre dramatique que nous propose Pierre Larthomas : cette étude s'inscrit dans une recherche plus générale sur la redéfinition du genre littéraire¹, catégorie abandonnée en même temps que l'ancienne rhétorique et qui redevient l'objet de préoccupations actuelles². Selon P.L. l'échec de la rhétorique, dans le domaine du théâtre, vient de ce qu'elle s'était attachée vainement à opposer tragédie et comédie au lieu de chercher les points communs qui définissent le genre dramatique. Or, et c'est là un des aspects les plus pertinents de l'ouvrage, il ressort de l'analyse de P.L. qu'aucun des éléments qui caractérisent le style dramatique n'est propre exclusivement à l'un ou l'autre de ces pseudo-genres ; tel procédé qu'on s'attendrait à voir uniquement dans la comédie (par exemple la rupture de l'unité de ton, p. 305,

¹ Cf. aussi : P. Larthomas « La notion de genre littéraire en stylistique. » *Le Français moderne*, juillet 1964, pp. 185-93.

² Par exemple, dans *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970, de T. Todorov, le premier chapitre, intitulé *Les genres littéraires*, pose le problème de la réintroduction dans la critique moderne de la notion de genre, dont il est dit : « Les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers de la littérature. » (p. 12)

ou le quiproquo, p. 233), telle forme qu'on pourrait croire réservée à la tragédie (le monologue par exemple, p. 377) se trouvent dans les deux types de pièces, ce qui prouve que les mêmes éléments entrent en jeu lorsqu'il s'agit de faire rire ou de faire « pleurer » le spectateur. P.L. propose de définir les genres selon l'utilisation qu'ils font du langage, d'où le titre, où le terme de *langage* n'est pas employé par opportunisme à la place du mot *style*, mais bien parce que chaque genre « suppose une utilisation particulière du langage parlé ou du langage écrit. » (p. 21) Le propre du genre dramatique est d'utiliser les deux types de langages simultanément³ : telle est l'hypothèse que P.L. se propose de vérifier au cours de l'étude, en mesurant à chaque fois l'écart entre la langue parlée et la langue écrite puis la solution de compromis offerte par chaque œuvre. Le problème soulevé est donc celui de l'opposition langue écrite/langue parlée dont on oublie trop facilement combien elle est récemment entrée dans les analyses linguistiques⁴. Afin d'embrasser ce langage dans sa totalité, P.L. tient compte non seulement du *texte dramatique* mais des éléments qui constituent la situation dramatique et qui — sans faire à proprement parler du langage dramatique — le conditionnent. C'est l'opposition

³ L'originalité est ici que c'est l'écrit qui précède le dit : « en même temps que l'auteur dramatique écrit son texte, il l'imagine dit et joué. Et c'est pour qu'il soit dit et joué qu'il l'écrit. » (p. 30)

⁴ Le problème fondamental n'est d'ailleurs pas résolu de savoir à quel niveau au juste se situe cette opposition : celui du langage, de la langue, ou seulement de la parole ? P.L. quant à lui parle de « deux langages. »

entre éléments paraverbaux⁵ et éléments verbaux⁶ qui organise le plan de l'étude. L'originalité d'une telle démarche est d'accueillir des éléments forts divers, et on ne saurait passer sous silence la variété des problèmes que P.L. aborde toujours avec une précision remarquable, et qui font de son ouvrage une véritable « somme » des études sur le théâtre. L'unité est d'ailleurs préservée par la rigueur de la méthode : chaque élément (que ce soit un geste, un décor, une intonation ou un texte) est ici étudié en fonction de son rôle dans l'ensemble.

Un autre point qui nous paraît mériter d'être souligné⁷ est la façon dont P.L. intègre des jugements de valeur au sein de son analyse : l'étude stylistique, selon lui, serait vaine si elle ne nous donnait pas la réponse aux questions : « Pourquoi jouons-nous Racine et non Pradon ? Pourquoi Molière et non Boursault ? etc. » (p. 11) Or c'est la notion d'*efficacité* qui fournit la clé du problème : c'est elle qui assure le rapport entre les éléments que nous énumérons sur haut — rapport qui fait qu'une pièce « passe » ou non. L'étude stylistique est alors définie :

⁵ Deuxième partie : Ch. I *La prosodie*, Ch. II *Les gestes*, Ch. III *Le décor*, Ch. IV *Action et situation*, Ch. V *Le temps*. Tous ces éléments ne sont évidemment pas sur le même plan, car il en est de plus ou moins extérieurs au texte, d'autres à la limite du verbal (par ex. les facteurs prosodiques).

⁶ Troisième partie : Ch. I *Le dit et l'écrit*, Ch. II *Accidents et déformations du langage*, Ch. III *L'enchaînement*, Ch. IV *La concentration des effets*, Ch. V *L'unité de ton*, Ch. VI *Rythme, nombre et tempo*, Ch. VII *Les tentations de l'écriture*.

⁷ Parce qu'il fait l'originalité de P.L. par rapport aux critiques modernes qui ont banni de leurs analyses la notion de beauté.

« l'étude de l'efficacité sur le spectateur du texte dit. » (p. 134) Et qui dit efficacité dit beauté, ou plutôt les deux termes sont ici synonymes : « tout dialogue qui est efficace est, de ce fait, beau... » (p. 256)

Un mot enfin du corpus, ou plutôt du problème beaucoup plus général des rapports de la synchronie et de la diachronie en stylistique : peut-on définir un genre au delà d'une description de son évolution historique ? P.L. étudie des œuvres qui vont de Molière à Anouilh⁸ et sa démonstration en est d'autant plus convaincante : on aurait pu craindre, s'il s'était limité à un auteur ou à une période, qu'il n'atteigne que des éléments secondaires du genre dramatique ; d'autre part le rapprochement des auteurs classiques et des dramaturges contemporains nous a paru vivifiant ; on sent une fréquentation de longue date de tous ces textes et le tour de force est d'avoir ici évité le disparate en reprenant parfois les mêmes exemples sous des éclairages différents, ce qui soutient l'attention du lecteur sans risque de monotonie. L'analyse historique n'est d'ailleurs pas exclue, mais pour ainsi dire dépassée : le chapitre sur *l'Unité de ton* nous paraît le meilleur exemple d'une analyse qui va du synchronique au diachronique

puis au « panchronique », en dégagant à travers une description historique du problème un des traits essentiels du langage dramatique : « un langage dont on oublie qu'il est langage ; inséparable des autres éléments du spectacle et si bien fondu en eux qu'on finit par ne plus le voir ; il devient *transparent*, dans la mesure où aucune rupture de ton ne fait obstacle à cette transparence. » (p. 306)

Nous voici au terme de ce compte rendu et nous avons conscience de l'avoir seulement ébauché ; du moins espérons-nous avoir fait comprendre qu'il s'agit d'une lecture extrêmement stimulante et qui devrait intéresser des chercheurs très divers. En effet la richesse de l'ouvrage tient non seulement à la variété des problèmes, des textes, mais aussi à celle des perspectives qui y sont ouvertes. Ainsi pensons-nous que P.L. a pleinement réussi dans la tâche qu'il s'était fixée : « Le terme d'« essai » conviendrait bien à ce travail, si on lui donne son sens plein ; si on lui fait dire qu'il s'agit ici bien plus de poser un problème que de le résoudre et bien moins de satisfaire l'esprit que de l'intriguer. » (p. 13)

Martine LÉONARD

Université de Montréal

⁸ Mais plus particulièrement Beaumarchais. Les spécialistes de tel ou tel auteur (Claudiel, Giraudoux, Marivaux, etc.) se référeront facilement à l'index des auteurs qui pour chacun détaille le nom des œuvres.

⁹ P.L. reconnaît avoir privilégié le théâtre des 17^{ème} et 18^{ème} siècles et se propose d'étudier pour lui-même le théâtre contemporain ; répétons qu'ici il s'interdisait d'étudier une période particulière.