

LE LANGAGE DU DRAME: CADRE ÉNONCIATIF ET INTERLOCUTION

Luis Gastón Elduayen
Universidad de Granada

RESUMEN: Esta lectura del “drama” pretende mostrar, bajo la óptica del espacio interlocutivo y del marco de la enunciación, el funcionamiento semántico-pragmático de la palabra teatral, –esencialmente polifónica e interaccional–, testigo y receptáculo de la “acción social”. El texto dramático es el producto escritural de diversas voces voces contextualizadas, pero es también reversibilidad verbal, espejo del estatus social representado y estructura operativa. La escritura teatral reenvía a seres patentes implicados en lo eventual, actual o sancionado por la Historia, a acontecimientos oralizados y ejecutados. Sobre la base de una intencionalidad discursiva plural, incluye los envites de la comunicación, los implícitos de la expresión y la fuerza ilocutiva o dominio retórico, lo dicho y la pertinencia del decir.

RÉSUMÉ: Cette lecture du “drame” prétend montrer, sous l’optique de l’espace interlocutif et du cadre de l’énonciation, le fonctionnement sémantico-pragmatique de la parole théâtrale, –essentiellement polyphonique, voire interactionnelle–, témoin et réservoir de l’action sociale. Le texte dramatique est le produit scriptural de diverses voix contextualisées, mais il est aussi réversibilité verbale, miroir du statut social représenté et structure opérationnelle. L’écriture théâtrale renvoie à des êtres patents impliqués dans l’événementiel, actuel ou sanctionné par l’Histoire, à des faits racontés et exécutés. Sur la base d’une intentionnalité discursive plurielle, il renferme les enjeux de la communication, les implicites de l’expression et la force illocutive ou domaine rhétorique, le dit et la pertinence du dire.

L. Juvet définissait, de façon laconique, la réalité théâtrale comme suit: “Une pièce de théâtre est une conversation” (1952: 115). Effectivement, le texte dramatique est fondamentalement d’essence dialogique, sous la forme de séquences de répliques, prises en charge par des actants en interaction essentiellement verbale. Empruntant mes textes au langage dramaturgique d’Anouilh –caractérisé par des échanges de forte interactivité–, j’essaierai de décrire le fonctionnement sémantico-pragmatique de la polyphonie théâtrale –une sémantique qui n’intégrerait pas d’une manière ou d’une autre l’usage que l’on fait de la langue est impossible (Austin, 1970; Ducrot, 1972). Je réfère ce que C. Kerbrat-Orecchioni (1984) désigne ironiquement, faisant allusion à la dénomination de certains critiques,

comme cette “vaste poubelle” dont elle distingue trois secteurs: 1- La pragmatique “énonciative”, 2- La pragmatique “illocutoire”, 3- La pragmatique “conversationnelle”. De prime abord, je voudrais souligner que le discours dramaturgique est –*mutatis mutandis*–, et pour une part importante, assimilable aux échanges d’une conversation quotidienne, bien qu’il s’en distingue aussi radicalement. Car il est le produit d’un travail d’écriture et d’une contextualisation textuelle. L’illusion réaliste lui prête une intentionnalité mimétique de reconstruction de la parole ordinaire qui en constituerait ses atouts¹. Est-ce un leurre? Peut-on mettre en question l’efficacité du trompe-l’œil dramatique? Dans la mesure où les interlocutions verbales dramatiques et les échanges quotidiens partagent des éléments communs significatifs que j’énumère, aucun doute raisonnable ne peut s’avérer consistant: l’alternance régulière des interlocuteurs ou réversibilité d’un JE et d’un TU, d’un NOUS et d’un VOUS dans la succétabilité discursive², le respect du statut social représentationnel, la structure opérationnelle diverse –narrative, argumentative, interactionnelle, descriptive, etc.–, la mise en jeu de la “face” des personnages, la reconnaissance mutuelle du droit de contribuer à la construction de cet objet discursif, la cohésion isotopique, etc.

Acceptant la valeur symbolique de représentation du langage, en général, et celle, particulièrement mimétique, de l’expression dramaturgique³ –le sens des termes linguistiques renvoie à des êtres patents impliqués dans l’événementiel, à des actions présentes et passées (à des faits racontés et exécutés)– il est, dans l’espace théâtral, d’autres valeurs discursives déterminantes. Spécialement, en ce qui

1. C. Kerbrat-Orecchioni, après s’être interrogée sur la légitimité de l’utilisation de “ces simulations que nous propose la littérature”, lorsque l’on veut observer et décrire les mécanismes qui caractérisent la conversation ordinaire, répond, sans hésiter : “Certes, on ne parle pas au théâtre, ni dans le roman, comme dans la vie. Mais dans la mesure où la littérature tend à la conversation ordinaire une sorte de miroir grossissant dans lequel viennent se condenser, avec une simplicité, une évidence, une intelligibilité accrues, certains des faits pertinents, l’analyse conversationnelle peut tirer avantage de ces inconvénients mêmes, et trouver dans ce type de discours abondante matière à réflexion –le tout étant bien sûr de ne pas prendre la simulation pour l’objet simulé, ni la carte pour le territoire” (1984: 61).

2. Pour une vision succincte des théories conversationnelles de H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson, qui se trouvent à l’origine de cette réflexion, consulter M. Coulthard, *An introduction to discourse analysis*, Longman, 1977, et C. Bachmann, J. Lidenfeld, J. Simonin, *Langage et communications sociales*, Hatier, 1981.

3. A. Ubersfeld (1982: 13) affirme, par exemple, “Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l’art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète”. Il est évident que le fonctionnement métonymique de l’objet au théâtre peut être appliqué au paramètre du langage théâtral, dans l’essence même de son pouvoir symbolique et référentiel.

concerne le texte dramatique en tant qu'objet d'une lecture, sous l'optique de l'intentionnalité énonciative: les enjeux de la communication, les implicites de l'expression, la force illocutive ou l'univers rhétorique (pragmatique)⁴, car "La fable est transcodée en dernier ressort dans un énoncé dramatique" (Girard, Ouellet et Rigault, 1978: 141)⁵; bref, la signification comme résultat non seulement des *interactions* phrastiques, mais surtout interphrastiques, autrement dit "une véritable polyphonie informationnelle [...] *une épaisseur de signes*" (Barthes, 1964: 258). On retrouve ici l'un des axiomes énoncés par P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson (1979) signalant que tout acte interlocutif est structuré sur un double plan: le dit et la pertinence du dire. En vertu de cette surdétermination des énoncés, l'orientation illocutionnaire, l'interaction et l'indexation verbales s'avèrent de tout point déterminantes, essentiellement constitutives de la parole théâtrale et interprétables ou décodables, avec plus ou moins d'adéquation (!).

Si la mise en écriture est le moyen traditionnel non seulement de fixer la parole dramatique mais aussi de permettre son analyse, je n'oublie aucunement l'importance, dans ce même langage, du plan scénique, gestuel, kinésique, etc.⁶: nulle part l'enchevêtrement des divers composants "naturels, artificiels, motivés, arbitraires et conventionnels des signes n'est plus frappant" (T. Kowzan, 1992: 44). Ceci dit, je me bornerai à l'analyse du texte théâtral comme témoin et réservoir du phénomène de l'énonciation et de l'interlocution: ses énoncés gardent les traces des actes de parole, ou plutôt du cadre illocutif énonciatif (actants de l'acte langagier, circonstances de discours, finalité prévue et action sollicitée, etc.) moyennant les unités linguistiques. Celles-ci sont des entités indicielles des paramètres de l'énonciation inductive.

4. Souriau caractérise le dialogue dramatique comme "agonistique, explicitant et proféré" (1956: 33-43), alors que Ubersfeld (1982: 14, 40) constate que "Plus que tout autre art –de là sa place dangereuse et privilégiée- le théâtre, par l'articulation texte-représentation, mais plus encore par l'importance de l'enjeu matériel, financier, se démontre pratique sociale", art qui réclame "l'intervention directe ou indirecte des spectateurs. Art intellectuel et difficile qui ne trouve son aboutissement que dans l'instant où le spectateur pluriel devient non une foule mais un public", c'est-à-dire "une multiplicité de spectateurs réagissant les uns sur les autres [...] tout message reçu est réfracté (sur les voisins), répercuté, repris et renvoyé dans un échange très complexe".

5. Bien que l'énoncé dramaturgique n'implique pas forcément sa transcription scripturale, il est évident que pour pouvoir perpétuer, dans les circonstances historiques que sont les nôtres, l'expression linguistique et ensuite étudier la structuration phrastique de la fable dans un langage, il est, sinon absolument nécessaire, de tout point convenable de recourir à l'écriture/lecture théâtrale.

6. Des signes non verbaux: soit des signes non intentionnels –des *signes* selon Prieto (1972)–, soit des signes intentionnels ou *signaux*, d'après le même linguiste, lesquels, suivant P. Watzlawick et alii, sont déterminants, si tant il est vrai que "dans une interaction tout comportement a la valeur d'un message, c'est-à-dire qu'il est une communication" (1979: 46).

Faute de pouvoir analyser, sur place, les actes de parole, “archétype même de l’inconnaissable”, selon Todorov (1970: 3-11), j’essaierai de décrire ce que Kerbrat-Orecchioni (1980: 30) nomme “les traces de l’acte dans le produit”, c’est-à-dire les lieux d’inscription de la structure énonciative et illocutive des paramètres qui constituent l’horizon de l’intention interactionnelle et du cadre énonciatif. Ces empreintes discursives se manifestent dans les indicateurs de locution (éléments subjectifs chez celui qui prend la parole), dans les supports des attitudes (tiroirs verbaux, caractérisation des formes verbales et substantives), dans la modalisation des unités phrastiques. Toutes ces composantes vont nous permettre de signaler non seulement l’idéologie –prenons le terme dans son acception originelle–, la compétence culturelle, le rôle social de l’énonciateur –ce que Bange appelle “l’action sociale” (1992)⁷, mais aussi ses desseins, autrement dit les valeurs illocutoires ou rhétoriques de son discours (Ascombre et Ducrot, 1983)⁸, c’est-à-dire du dire théâtral. Ce “phénomène second dérivé” qui se construit à partir d’une entité plus substantielle, en d’autres mots le fait de l’actualisation de la parole, comme représentation dramatique, comme “une polyphonie” (Ducrot, 1984).

Nous pourrions poser donc que, dans une pièce de théâtre, la production des actes de langage est assumée, en première instance, par les personnages ou si l’on préfère, par les acteurs lorsqu’ils jouent leur rôle, puisque le texte dramatique est, en réalité, la représentation du système dialogique socialisé; les spectateurs sont appelés, en deuxième instance, à y participer, de manière directe ou indirecte⁹. Chaque actualisation scénique n’est, par conséquent, que la réalisation scénifiée, la simulation admise par le public/lecteur d’un échange conversationnel mis en

7. Bange propose une conception sociologique de l’action qui sert de base à l’analyse du langage: “parler n’est pas seulement la mise en fonctionnement individuelle d’un code linguistique donné préalablement, c’est d’abord une forme d’action et même une forme socialement essentielle de l’action” (1992: 9).

8. L’articulation de l’énoncé et de son milieu énonciatif “en Y” –selon la conception de Berrendonner (1981)–, fait que le sens de l’énoncé soit le résultat de la réunion des deux branches portant l’une, une description de sa signification en tant que phrase et l’autre, le milieu dans lequel il a été énoncé.

9. Il est hors de doute que, dans toute représentation, non seulement les destinataires –allocutaires et spectateurs– voient/entendent l’effet produit sur l’autre, mais ils éprouvent cet effet sur eux-mêmes: la caractéristique du “contrat perlocutoire”, au théâtre, est d’être indéfectiblement bitensionnel. Autrement dit, il accomplit un acte de parole sur l’interlocuteur, il l’accomplit aussi sur les spectateurs (Cf. A. Ubersfeld, 1996: 141-152).

scène¹⁰. Sous cette optique, le texte écrit peut être considéré comme un ensemble d'énoncés où, à l'image du dialogue réel, on doit pouvoir repérer les traces de l'acte énonciatif avec ses enchaînements illocutifs, c'est-à-dire, les valeurs de sens qui s'y inscrivent: la présupposition, l'implication, la valorisation, la signification, l'échelle axiologique et idéologique¹¹, etc.

Ceci dit, en prenant comme texte support *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes* d'Anouilh¹², j'essaierai de délimiter, dans le cadre des énoncés dramatisés, les éléments d'énonciation et d'interlocution les plus marquants, ce qui nous permettra de relever et de caractériser les circonstances de discours des personnages, leurs situations et compétences, leurs posés respectifs, en définitive l'appropriation de la parole effectuée par chaque locuteur¹³. Cette pièce se prête, peut-être mieux qu'une autre, à mon propos par sa double structure situationnelle et discursive: deux mondes convergent et s'éloignent, deux discours se rapprochent et s'excluent, celui de la Révolution et celui de la France de l'après-guerre, dans ce que

10. Nous parlons bien de "simulation", car il existe une différence essentielle entre tout échange conversationnel de la vie réelle et un dialogue dramaturgique: elle réside dans le fait peut-être inaperçu, mais essentiel, que tout énoncé dramatique n'a pas qu'une signification, mais une "conséquence", une portée. "Genre second", selon la terminologie de M. Bakhtine, le théâtre est l'effet d'une création esthétique, mais, en même temps, il retrace toute sorte de discours "premiers" ou empruntés aux modes de la parole réelle.

11. Éléments primordiaux, puisqu'il est essentiel que leur mise en discours, par des composantes scéniques, paralinguistiques et, de façon capitale par l'actualisation de la langue, permette au lecteur/spectateur de bien entendre les présupposés. Il est probable que l'on ne puisse les faire entendre tous. Tant ils sont nombreux et hétérogènes. Lorsque le metteur en scène fait "exécuter" la pièce objet de notre lecture, que choisir? Les présupposés factuels, ceux de l'Histoire?, les références spatiales, les objets-symboles? Les présupposés idéologiques, sociaux?, les rêves illusoire, les valeurs révolutionnaires ou la justice vengeresse?

"Un spectacle théâtral", signale pertinemment T. Kowzan, "constitue un ensemble de signes à déchiffrer, à interpréter. Ce qui importe c'est de savoir comment, dans quelles conditions, et surtout par qui ces signes sont codés et décodés" (1992: 180).

12. Nos citations renvoient à l'édition Gallimard, Coll. Folio, n° 301, 1958. Les principes analytiques ici exposés et appliqués à ce texte concret seront aussi mis à contribution dans d'autres pièces de théâtre –du même auteur ou de différents auteurs, dans un travail de plus longue haleine–, en vue de signaler les concomitances énonciatives et pragmatiques du langage dramatique, quelles que soient les circonstances de discours.

13. Les *didascalies*, qui ne seront considérées ici que très relativement, ont parfois une énorme importance, surtout lorsqu'il s'agit de caractériser les propos des personnages et de déterminer les éléments circonstanciels du discours. En réalité, l'espace didascalique –très significatif, dans le théâtre moderne– désigne le contexte communicationnel et le caractère "délégué" de tout texte dramaturgique, puisque "la part textuelle dont l'auteur est sujet est seulement constitué par les *didascalies*" (A. Ubersfeld, 1982: 22).

Barthes dénomme “une littéralité absolue qui est le statut fondamental du langage du théâtre” (1964: 44). Il est vrai que malgré la volonté mimétique de nombreux auteurs dramatiques, on ne dialogue pas au théâtre comme dans la vie: le dialogue théâtral se démarque surtout du dialogue ordinaire par le fait qu’il est fictif. Tout en acceptant cette prémisse, il faut signaler que le texte théâtral, bien que dérivant d’une technique scripturale, garde, en grande partie, les caractères fondamentaux de l’acte conversationnel, et “qu’il est pour une part fonctionnellement assimilable aux dialogues d’une conversation ordinaire” (Petit Jean, 1984: 63)¹⁴.

Notre étude se borne, bien entendu, aux rapports dialogiques qui ne dépassent pas les limites de la scène, car dans la communication théâtrale l’acteur dialogue aussi, à un autre niveau, certes, avec le public spectateur, bien que dans l’ombre et le silence¹⁵. Le langage dramaturgique –ou ses circuits illocutivo-énonciatifs– impose l’existence de toute une série de locuteurs: primaire (L1, le dramaturge), actualisé par une chaîne de locuteurs-relais qui interprètent son discours (L2 acteurs, L3 metteur en scène, L4 éclairagiste, etc.). C’est là où les didascalies peuvent instaurer une communication entre l’auteur (destinateur primaire) et tous les autres composants de la représentation. “S’il existe un domaine où la *mimésis* théâtrale est difficile à nier, c’est –et c’est peut-être le seul– le domaine du langage: le lecteur-spectateur le comprend; il en comprend la signification, les effets, la force; il l’observe dans ce qu’on pourrait appeler une “situation de laboratoire” (Ubersfeld, 1996: 102).

Une analyse du discours théâtral doit forcément se faire graduellement¹⁶, c’est-à-dire qu’elle doit définir les paramètres interlocutifs de chaque personnage-

14. À ce propos, il est important de rappeler l’opinion de Roland Barthes au sujet de la nature et des fonctions du texte littéraire, en général: “L’une des fonctions de la littérature est de reproduire exemplairement des modes, des inflexions de discours. Chaque fois, donc, que les sciences sociales ont à traiter d’un objet de langage (ou, pour être plus précis, d’un discours), elles auraient bien tort de ne pas recourir au corpus littéraire; sans doute, sauf exception (nous pensons à Proust), elles n’y trouveront pas des “analyses”, des “explications”, mais en contrepartie, des descriptions, des reproductions, des simulacres, si bien agencés, que l’intelligence première des propos, se double virtuellement d’une intelligence théorique et comme structurale du langage lui-même” (1977: 4-5).

15. Lorsque Anouilh évoque le Musée Grévin (17) ou Isaac et Mallet (42), et les dates renvoyant à des événements historiques précis, à travers ses personnages Brassac et Maxime, il sollicite non seulement la complicité du spectateur/lecteur, son savoir et sa connaissance encyclopédiques, mais il suggère aussi l’ensemble des rapports entre les destinataires et leurs destinataires.

16. Il n’est pas dans mon intention de dissocier ici le discours total articulé du discours articulé fragmenté, ni d’entrer dans la considération de la contradiction constitutive de toute énonciation théâtrale (Ubersfeld: 1982, 225-232).

locuteur, les insérer dans les circonstances d'énonciation particulières¹⁷, pour pouvoir ensuite présenter la signification qui s'en dégage. À la suite de la dissociation spatio-temporelle proposée par l'écrivain, un double cadre illocutif et énonciatif –triple parfois– sert de fondement situationnel à cette pièce de théâtre, comme je viens de le signaler: la France de la Libération –commotionnée toujours par les événements passés et leurs conséquences, “Notre petite ville pourrie n'a qu'à se bien tenir” (12)– et la France révolutionnaire matée par “ce troupeau de gens idéalistes”, amasseurs de “biens considérables” (18). La pièce grinçante et la pièce costumée ne font plus qu'une! L'évocation historique de la “grande [?] Révolution”, dans un dîner de têtes, va être l'occasion pour échafauder un procès, une attaque sans merci à l'hypocrisie de la société et de la politique contemporaines: au nom de l'ordre et du peuple, les dirigeants –Bitos/Robespierre “Substitut du Procureur de la République” et “vertige du jacobinisme” (18), respectivement– font régner la terreur.

Un groupe de bourgeois de l'après-guerre, anciens élèves des Pères Jésuites (11), représentants d'une certaine tendance passéiste, méprisables, mais en même temps lucide et calculatrice, organisent un dîner de têtes avec l'intention –“une vaste machination” (10) comportant “une mise à mort” (13)– de démasquer Bitos/Robespierre, incarnation d'un idéalisme outré, inconscient et hypocrite. L'ambiance de fête et le vin coulant généreusement –“Buvons encore un peu. Bitos, je sens que nous allons tout nous dire” (128), “Oui, ce soir, c'est le vin de Tallien, que veux-tu! Je me sens d'humeur imbécile” (98)– vont faire non seulement que les deux plans historiques s'entrecroisent, que les esprits se confondent, mais que la vérité que l'on traque “dramatiquement” surgisse rude et cruelle: “Quand on vous coupait la parole, on vous coupait la tête” (25). Ces mots dans la bouche de Maxime/Saint-Just ne font qu'annoncer, par réfraction temporelle, les exactions des “bons français” de la Libération (20).

Et les locuteurs du XXe. siècle en sont tellement conscients, dans leurs rôles masqués d'hommes de Thermidor, que Julien/Danton ne fait que penser à la responsabilité d'une convergence historique s'avérant difficile, mais que “l'épopée” refaite va démontrer plus faisable qu'on ne le pense: “C'est précisément au point de vue historique que je me demande si nous allons être à la hauteur” (24). Lorsque Amanda/Mme. Tallien, par exemple, apprend l'épisode du gendarme

17. Ce que Jeanneret (1999: 275) préfère dénommer “l'espace interlocutif”, c'est-à-dire le lieu d'une constitution conversationnelle commune, dans laquelle la participation des locuteurs au dialogue implique l'adoption intégrée de leur comportement verbal.

Merda (25) –“le Deux ex machina de la farce” et de la chute de Robespierre– les rôles se confondent. Sur la même voie, Maxime tâchant de convaincre Victoire, la fille du Président du Tribunal, pour qu’elle accepte de jouer le rôle de Lucile Desmoulins, dans le montage canularique à l’encontre de Bitos/Robespierre, finit, les circonstances scéniques y aidant, par l’appeler par son nouveau prénom: “Rajustez votre petit bonnet et soyez sans remords, Lucile Desmoulins” (29).

Parmi les personnages que l’on trouve dans la didascalie du début du texte il y en a dont l’importance est apparemment moindre, pour ce qui est de la dynamique dramatique, mais dont la présence et l’activité illocutive n’est pas sans conséquence: je pense à Philippe/Louis XVI, le Père Jésuite, celui qui pose les questions –quatorze, au moins, au premier acte, d’un total de dix-sept répliques-, celui qu’on oublie et que l’on empêche toujours de parler: “c’est un rôle quasi muet dans cette troupe de grands bavards” (14); à Camille Desmoulins¹⁸ dont le discours est fait de questions, au prime abord, évidentes, peut-être ingénues –“Mais nous n’avons donc plus le droit d’être des hommes?” (94), “Quelle différence entre l’arbitraire des ministres de Capet et celui d’une poignée d’hommes que nous avons faits plus puissants qu’eux?” (95)–, dans les circonstances énonciatives des discussions « des têtes » de la Révolution où les raisonnements sont refusés au nom d’un principe incontestable: les décisions du “Comité de Salut publique”.

Les assertions de ce dernier s’accompagnent de déclarations imposant à son interlocuteur des informations connues, “historiques”. Bien qu’elles se veuillent jussives et qu’elles cherchent à sauver la tête des condamnés à la guillotine, n’atteignent pas leur but: confronter la vérité factuelle au pouvoir politique, s’imposer aux décisions des autres. Elles sont un échec, sans conteste, à cause d’une stratégie pragmatique mal construite parce que échafaudée sur une confrontation dialectique, engloutie déjà dans les décisions partisans:

CAMILLE: Tu le sais, toi, que Fabre n’a pas volé!

ROBESPIERRE, *impénétrable*: Mon opinion personnelle est sans importance. Je sais que le Comité a décidé que Fabre avait volé, un point c’est tout! [...]

CAMILLE: Cette intelligence et cette raison avec lesquelles nous avons voulu refaire le monde. Nous devons les faire taire maintenant?

18. Dissocié -d’après ma vision- dans la corrélation des personnages, car en tant que Deschamps, le personnage acquiert une autre dimension et le niveau énonciatif éprouve une variation radicale.

ROBESPIERRE, *tranchant*: Quand le Comité de Salut a décidé, sans doute.

CAMILLE: Quand nous sommes montés sur nos chaises et que nous avons parlé au peuple pour la première fois au Palais Royal, c'était pour demander que cette intelligence et cette raison fussent toujours les plus fortes contre le despotisme et l'arbitraire. Et c'est pour cela que le peuple nous a suivis.

ROBESPIERRE, *doucement*: Nous avons tué l'arbitraire, ne l'oublie pas. (94-95)

Leur destinataire, Robespierre, y répond avec des phrases dont la finalité illocutoire, nettement exprimée, est d'orienter son interlocuteur vers une attitude bien concrète, et en signalant, surtout, l'extrême valeur et l'importance de la parole et de ses concrétisations codées: la simplification de Camille Desmoulin –“Des mots”– s'opposant au discours de “l'Incorruptible” provoque la mise en valeur de la parole de celui-ci: “Ils me suffisent. Et j'espère pour toi qu'ils te suffiront dorénavant [...] Devrai-je t'apprendre ton catéchisme? [...] L'arbitraire des rois est un crime! L'arbitraire des peuples ou de ceux qui le représentent est sacré” (96).

L'efficacité de ces “propositions” se montre directement quelques répliques plus tard: “Je t'admire et je t'aime encore, Robespierre. Tu veux que te le demande à genoux? [...] C'est le petit garçon que tu as ébloui autrefois par ton courage et ton intelligence que te le demande aujourd'hui” (97)¹⁹. Tout en reconnaissant son dépendance au sujet des circonstances discursives et événementielles, ce que l'on peut constater par l'utilisation d'unités verbales de *demande*, et de syntagmes verbaux essentiellement énonciatifs –“Je vais vous demander” (117), “Ce que je veux vous dire” (118) –, l'esprit soumis de Desmoulin se montre tout autre lorsqu'il recouvre son apparence première, sa nature dramatique immédiate: Deschamps –bien qu'en gardant une certaine connexion directe avec les faits historiques révolus–, énonciateur de l'une des déclarations les plus nettes de “la soirée”:

19. Tallien, le roi des combines, insiste, justement un peu plus tard, sur l'importance de la parole et de ses pouvoirs pragmatiques: “il nous faut le dire. Mais il nous faut le dire. Le peuple a besoin qu'on lui traduise les choses...” (101). Dans le combat politique mené par les “révolutionnaires”, les mots s'imposent comme une force incontestable. Il est bien plus important de maîtriser le discours, d'imposer la force des mots que de respecter les principes de la Révolution. La parole et son pouvoir redoutable de justifier et d'expliquer les faits les plus inexcusables, d'influencer, de corrompre ou de pousser les autres vers l'héroïsme ou l'exécration: “Nous savons tous, Robespierre le premier, que ces hommes n'étaient pas tout à fait aussi noirs qu'il nous faut le dire [...] Que veux-tu? Ils auront été des soldats sacrifiés sur un champ de bataille, des enfants perdus de la Révolution” (101).

Ce que je veux vous dire, pour vous éviter, à la fois les déceptions et les joies d'un triomphe trop facile, c'est que, ni Bitos, ni les meneurs des usines de M. Brassac, ni d'ailleurs les figures de la Révolution, que nous avons essayé d'évoquer, ce soir, ne sont le peuple. Tous ces gens-là vous ressemblent plus que vous ne pouvez l'imaginer. Le peuple, le vrai peuple a seul l'honneur et l'élégance d'appartenir à la race qui ne fait que donner (118).

Je pense aussi à Lila/Marie-Antoinette et à Amanda/Mme. Tallien. Leurs énoncés manifestent non seulement une compétence culturelle médiocre et une âme trop candide (26, 45), mais aussi leur situation d'infériorité sur tous les plans, dans une société concrète, dominée par les hommes, celle de l'après-guerre, car celle de la Révolution fut autre, selon Maxime/Saint-Just: "Je sens que nos belles amies s'ennuient... Cette conversation de haute politique ne leur a pas permis de placer un mot. Et pourtant les dames ont joué un rôle aussi, un rôle capital" (42). Dans la situation communicative actuelle qu'est la leur, leurs propos sont bien loin d'être pertinents, "Parce qu'on faisait fortune pendant la Révolution? Je croyais qu'on avait donné tout au peuple" (18), "Et comment y est-on parvenu?" (40); les propos railleurs de Brassac/Tallien surenchèrent, si besoin en était, sur l'ignorance et la naïveté de celle qui jouera le rôle de sa femme: "Qu'elle est gentille, la petite Amanda! Elle en est encore aux histoires en images" (18). Même les indications scéniques confirment la nature superficielle de leur esprit –"AMANDA *récite drôlement, comme une écolière*" (17), LILA, "*chapeauté d'une façon extravagante*" (15)–, affectant à tout moment une ignorance que l'on peut percevoir à leur caractérisation, à l'emploi de certains lexèmes ou syntagmes –"Ce dîner est de plus en plus *mystérieux*" (12), "Décidément, la composition de ce dîner nous réserve des *surprises*" (21), "J'ai *appris ça aussi* ce soir, c'est passionnant *comme* une série noire" (25), "*C'est vrai, suis-je bête!*" (26)–, à leur situation d'énonciation paradoxale par rapport à ce que l'on pourrait appeler discours générique révolutionnaire "J'étais très jeune, j'aimais les fêtes, j'étais jolie. Quelle jeune femme n'a pas envie de s'amuser? [...] Enfin, on ne peut pas dire que je ruinais la France en trayant le lait de Roussette" (44); bref, au refus de la loi discursive voulue par les organisateurs de la "soirée accusatrice et vindicative" (57-58).

Enfin, à Victoire/Lucile Desmoulins, personnage déplacé, dans son premier rôle, car Victoire refuse les prémisses discursives, c'est-à-dire d'entrer dans le jeu scénique du complot (28-29): "Je ne peux pas me prêter au jeu de ce soir". Ses phrases, trop modalisées au début par des syntagmes verbaux surcomposés –"Je veux vous demander de m'excuser" (27)– et par des propositions justificatives –"Vous allez comprendre tout de suite" (29)–, deviennent ensuite des expressions résolument jussives qui impliquent une détermination arrêtée: "Je crois que, cette

fois, il faut que je rentre. Je ne vous suivrai pas là” (141), “Ne faites pas semblant de ne pas comprendre” (29). En tant que soeur de Camille Desmoulins, et surtout en tant que femme, son discours est souvent assujéti au langage historique masculin, aux exigences d’un discours, celui des mâles, où les Danton, Saint-Just, Mirabeau, etc. prennent les décisions et imposent leur parole. Ses interventions, souvent précédées par une proposition dans laquelle l’ordre se mêle du placet miconatif, *mi-placens* –“Vous ne pouvez pas faire tuer Camille, Robespierre” (102)–, ou par des questions apparentes, étant en réalité des négations d’existence –“Qu’est-ce que la grandeur?” (102), “Qu’est-ce que c’est votre devoir?” (105)–, finissent sur des affirmations d’un discours qui revendique la vérité vue par les yeux d’une femme:

AMANDA: Robespierre. Je ne suis qu’une femme. Mais les femmes savent des choses que vous ne savez pas. La vie se fait au fond de leur ventre... Elles sont plus près de la vérité que vous. Elles ont deviné depuis toujours que, dans la journée, il n’y avait pas d’hommes. Vous êtes tous restés des petits garçons avec vos idées, votre assurance que rien ne peut entamer, vos violences... [...] Votre programme n’a pas changé depuis que votre voix a mué. Et aucun qui se soit proposé de devenir un homme, simplement. Il n’y a que les petites filles qui grandissent, Robespierre. Elles seules deviennent des femmes” (103).

Ce sont, évidemment, les personnages au premier degré, Bitos, Maxime, Julien, Brassac et Vulture qui incarnent, respectivement, Robespierre, Saint-Just, Danton, Tallien et Mirabeau, les plus déterminants en ce qui concerne non seulement la confrontation du discours “petit bourgeois” avec celui de l’Ordre et de la Justice, celle de la “conscience révolutionnaire” et de la réalité historique, mais aussi celle du discours profond de la corruption de la nature et de la culpabilité humaines avec celui du sarcasme des coupables blasés, sans idéal et égoïstes: “la droite comme l’étranger, comme les prêtres, a toujours gardé une sorte de considération pour Robespierre. Elle sentait en lui l’homme de gouvernement. C’est curieux, n’est-ce pas, cette nostalgie française de la poigne?” (32), “Mon bon, au milieu des pires catastrophes, les Français n’ont jamais cessé de penser à bien manger” (34).

S’il existe un personnage qui préside à tout ce jeu-procès, “fête historique” ou “guet-apens” (24), c’est bien Maxime/Saint-Just. Il croit profondément aux valeurs illocutoires du langage et son discours laisse entrevoir un savoir social, une autorité sanctionnée par la communauté des assistants: le traitement qu’il leur réserve en est la preuve, “mon cher” (11), “mon bon” (12, 34), “cet imbécile” (13), “Ma petite Victoire” (24, 29), “l’angélique petit gendarme” (24), “mon ange” (25), etc. Sa langue est abondamment teintée d’une subjectivité ironique se

manifestant à travers une forte coloration idéologique –“le faste de la maison royale était à l’époque une véritable nécessité politique” (43), “Quand on vous coupait la parole, on vous coupait également la tête” (25)–, au moyen d’expressions chargées d’une valeur affective particulière –“embrasse-la puceau!” (58), “notre petite ville pourrie” (12), “Avec des pompes rutilantes comme des idoles” (9), “un des curieux effets de la ménopause a toujours été le snobisme” (12)– et de caractérisants et de modalisateurs axiologiques spécialement significatifs, “Cela apprendra à mes ancêtres à s’être laissé guillotiner comme des moutons” (10), “la Justice immanente” (12), “Tu es le seul noblaillon de ce pays” (142), “on n’est jamais trop cruel avec les imbéciles” (29).

Cette séquence de l’action représentée, ce fragment de théâtre dans le théâtre magistralement mené par Maxime/Saint-Just –“Je vous demande à tous de prendre vos rôles au sérieux” (24), “Et n’oubliez pas qu’à partir de cet instant vous êtes Robespierre” (33)– prétend, à l’aide de phrases très souvent médiatisées par des valeurs illocutoires –parfois dérivées– et de phrases argumentatives, et condamner Bitos/Robespierre, l’ancien camarade rebutant, et démontrer l’artificialité d’une idéologie partagée et soutenue par des hommes sans cœur et, au bout du compte, vulnérables: “Pour peu qu’avec nos moeurs décadentes nous nous laissions aller à tremper dans quelque vilaine histoire” (11). Les expressions à l’impératif sont nombreuses, “N’oublions pas que nous ne sommes plus nous” (31), “Rappelez-vous” (26), “faites vite” (143); d’autres formes sont aussi investies de cette même valeur impositive, “Vous ne pouvez pas partir. Qu’il crève de ce qu’il voudra, mais que ma fête ait lieu!” (29), “il ne sortira pas vivant” (14). L’évaluation négative que Maxime/Saint-Just fait du haineux Bitos/Robespierre, de son attitude intransigeante apparaît constamment sous forme de caractérisations et de nominations dévalorisantes, et même de l’insulte directe: “petit boursier cafard” (11), “le cobaye” (14), “petit curé étriqué” (58), “Ne faites pas l’imbécile, Bitos” (51).

Ses énoncés s’adaptent aux exigences cotextuelles et contextuelles: le Comité de Salut public détermine, avec ses « arrêts », le vrai et le faux (94). Ils ont presque toujours des implications prospectives et impératives: à Danton qui soutient “Je veux mourir”, Saint-Just répond “Il ne faut jamais dire ça, Danton” (97). Son discours est, sans nul doute –avec celui de Tallien/Vulturne–, celui qui se transforme le plus lors du changement de personnalité/rôle des acteurs. Devenu Saint-Just par le jeu du déguisement et de la mise en abyme dramatique, Maxime incarne, paradoxalement, la conscience de Robespierre lorsque celui-ci hésite devant la décision sur le sort de Danton et de Desmoulin (86-100). Son discours, souvent ironique, se construit sur des propositions interrogatives rhétoriques et

sur des phrases assertives, qui ne sont que le développement, par degrés, de la pensée de Robespierre (107-111), et dont le profil pragmatique est évident:

SAINT-JUST: Tu crois que c'est avec des verges que tu obtiendras de ces enfants sinistres qu'ils cessent de jouer avec tout? As-tu repensé à notre conversation d'hier? [...]

Tu vas la laisser passer? [...]

Ton ami? Tu as lu le dernier numéro du *Cordelier*?

Dieu soit loué! Ils ont su te blesser au point où tu es le plus sensible. Ils sont perdus cette fois [...]

ROBESPIERRE, *plus sourdement, après un temps*: Ce que tu me demandes de décider est horrible. Je n'ai jamais aimé Danton, c'est vrai. (*Il crie*): Danton est un porc, puant, vaniteux, comédien, pourri! [...]

Mais Camille est un enfant. Imprudent, léger, vicieux, certes...

SAINT-JUST, *doucement*: On meurt pour beaucoup moins que cela, en France, de nos jours[...] (86-88).

SAINT-JUST: Qu'est-ce que tu faisais seul dans cette salle déserte? Tu répétais ton discours? [...]

Tu veux faire une loi contre l'insolence? [...]

Effet rétroactif. Jurés partisans. Pas de défense. C'est un modèle du genre. Il resservira (*Il demande*) Qui traduira au Tribunal? [...]

Qui fournira les noms au Comité? Ses travaux ne lui laisseront pas le temps d'enquêter [...]

Et le Tribunal? [...]

Tu as raison. Un poète de moins c'est toujours ça de gagné quand on veut mettre le monde en ordre (107-112).

Homme d'entreprise, meneur de masses –“J'ai vingt mille ouvriers dans mes usines: apaiser le peuple, c'est mon métier” (114)–, Brassac/Tallien maintient un niveau discursif qui va de la démagogie facile et sarcastique du patron –“Je me suis contenté de reprendre les nombreuses usines de papa. Lui [Bitos], il n'a pas daigné continuer le fonds de blanchisserie de sa mère. Il s'est fait substitut, pour faire la lessive en plus grand” (19), “Les exécutions sommaires c'est comme les boules, c'est un peu français” (129)– jusqu'à la confession représentée, mais tou-

jours ironique et restrictive: “Oui, les pourris, les vendeurs, c’est moi, ma chère; au milieu de ce troupeau de grands idéalistes” (18). Son langage, parfois populaire –“Votre riflard, Charles!” (114)–, est lourd d’implicites et de messages acides et conatifs, “Hommes purs! À nous! Fallait-il qu’il se sente mal!” (42), “Une grève dans un régime sérieux ça se mate dans l’oeuf!” (128). Il se charge, souvent, de termes expressifs appartenant au domaine des appellatifs affectifs, qui, contrairement à leur valeur d’emploi habituel, véhiculent une attitude désabusée, imposée par les circonstances de discours: “Qu’elle est gentille la petite Amanda!”, “Mon petit oiseau” (18), “Non mon ange” (26). L’utilisation qu’il fait de certaines unités linguistiques implique, d’après le cadre énonciatif, un sens renvoyant à d’autres situations énonciatives dont la dénomination commune n’est point un reflet, “Profites-en pour te servir. Quand tu seras mort, tout sera froid” (34). De petites phrases incisives dont la valeur pragmatique est bien celle de la “tromperie” et de la “déviation” linguistique et extra-linguistique: “Mon cher Bitos” (124), “Entre galants hommes!” (126).

Entre le discours de Brassac et celui de Tallien –à peine existant dans la pièce– se creuse un abyme langagier comme celui qui existe entre le langage subjectif, direct et plein de connotations immédiates –“La magistrature c’est comme le reste, c’est fait pour en sortir”, “ces masses qui nous échappent, malgré la vigilance de notre esprit social” (138)– et la parole méditée, calculée et à peine proférée, “J’étais au courant moi de la décision du Comité et de l’arrestation de cette nuit, mais je n’ai pas placé un mot dans votre discussion” (101), “Mon petit Camille, tu es jeune et généreux. Mais tu apprendras en grandissant que ce ne sont pas là des vertus d’homme public” (102). Julien/Danton, Vulturene/Mirabeau et Bitos/Robespierre, par contre, et malgré les variations propres aux transformations essentielles du cadre énonciatif, gardent dans leurs discours respectifs une homogénéité surprenante, des constantes qui font apparaître parfois de véritables contaminations dialogiques entre deux moments séparés par deux siècles: lorsque Julien s’écrie s’adressant à Bitos “Tartuffe! Tu te faisais dorloter par les femmes, Duplay” et que celui-ci demande “Qui a crié Tartuffe?”, Julien répond “Ton ami Danton! Danton la grande gueule!” (37). Et quand Bitos affirme à l’égard de Brassac “Vous avez une façon bien à vous, mon cher, d’imaginer l’histoire”, ce dernier lui fait observer “D’abord, ne m’appelle pas mon cher, mais citoyen”(sic) (35). Toute une série de répliques introduisant le discours révolutionnaire, dans la France de l’après-guerre. Et si Maxime fait semblant –ironiquement, certes– de remonter dans le temps, Bitos ne décline pas pour autant de sa “personnalité” historique:

BRASSAC: Et n’oublie pas que tu me disais “tu”! Car tous ces hommes, qui se sont livrés mutuellement au bourreau, se tapaient sur l’épaule et se tutoyaient.

Tu disais “tu” à Danton et à Camille avec qui tu dînais la veille même de demander leur tête à l’Assemblée. Tu me disais “tu” à moi! Celui que tu devais haïr le plus.

BITOS, *pontifiant*: Une grande équipe de camarades, oui, mais qui n’hésitaient pas à se sacrifier en cours de route les uns aux autres pour que la ligne tracée en commun par leur amour du peuple reste droite [...]

MAXIME, *feignant de l’interviewer*: Monsieur Robespierre, pensez-vous que le peuple sentait la grandeur de leur sacrifice et les payait de retour?

BITOS, *amer*: Ce n’est pas toujours ceux qui le mènent sur la route dure de son bonheur qu’aime le peuple (35-36).

L’esprit gaillard de Julien/Danton surgit dès la première réplique: “Mon amour, nous sommes là pour rire. La charité, ce sera pour demain, en sortant de la grand-messe” (16). Ses interventions sont une prémonition, à tous les niveaux, de celle de son rôle second: son lexique extrêmement vif, souvent injurieux coïncide parfaitement dans ses deux représentations dramatiques (historiques): “fri-pouilles” (16), “botter le derrière” (17), “sale pisse froid” (37), “Ce bougre-là” (39), “Je soupçonne ce cul-là d’être un rendez-vous d’aristocrates” (92), “Ah! foutre!” (93). Ses phrases, pour la plupart exclamatives, contrastent avec le langage froid et retenu de Bitos/Robespierre, et ne sont point porteuses d’efficacité fonctionnelle. Elles se limitent au plan de l’assertion-promesse, le futur étant le témoin de leur manque de réel: “Jurés assassins, vous m’écoutez. Personne ne pourra me faire taire! On entendra ma voix jusqu’aux rives de la Seine” (38).

Mais justement, là où les termes employés par Julien/Danton sont les plus forts, se trouvent contredits non seulement par l’Histoire, mais aussi par des propositions antérieures, dans lesquelles les imparfaits mettent en valeur la réalité passée –recouvrée dans le cadre présent de l’énonciation dramaturgique– d’un événement (au passé composé) inéluctable, “J’aimais manger, j’aimais l’amour, j’aimais la vie. Et c’est pour ça que tu m’as fait tuer” (37). La portée de sa parole directe et immédiate, son contenu explicite –aucune trace d’implicite–, montrent clairement la vacuité de leur efficacité factuelle: “Hérault est mon ennemi, mais il n’est pas royaliste. Je le proclamerai!” (94)²⁰. Le contexte aurait exigé une com-

20. Si l’on en croit le texte théâtral Hérault de Séchelles a été arrêté sous l’ordre du Comité/Robespierre, accusé d’être “royaliste”. Il apparaît “sur une liste royaliste” confectionnée par Saint-Just. Avocat général au Parlement de Paris, en 1785, envoyé spécial du roi pour mettre de l’ordre en Alsace. Il participe aux événements de la Révolution, est accusé par Robespierre de connivence avec l’ennemi, pendant l’une de ses missions politiques en Alsace, condamné à mort par le Comité et exécuté, avec son ami Danton.

munication où les sous-entendus occuperaient une place importante, surtout à cause de la nature et illocutive et historique de son interlocuteur, Robespierre. L'acceptation, par contre, de la part du locuteur Danton de la "simulation" événementielle fait que son discours soit inconsistant, éméché et verbeux (92-93) –bien à l'encontre de celui de son interlocuteur Robespierre, bref, direct et jussif. De plus, le caractère antithétique de certains syntagmes lexicaux en est la preuve:

ROBESPIERRE, *froid* : Où étais-tu la nuit dernière? On t'a cherché!

DANTON *sourit, il a un geste large* : Chez les filles, c'est vrai. Il faut que te raconte ça, petit curé. J'ai trouvé une fille étonnante au Palais-Royal. Un phénomène, un monstre... Elle est laide, mais quand tu la déshabilles...

ROBESPIERRE, *raide* : Garde tes ordures pour toi!

DANTON : Vénus Callipyge! Quelque chose d'admirable et de monstrueux. Elle avait entôlé je ne sais trop qui, sous l'Ancien Régime et tu sais où le bourreau qui était facétieux la lui avait mise sa fleur de lis?

ROBESPIERRE, *dressé hors de lui, au bord de la crise de nerfs* : Je t'ordonne, tu entends, je t'ordonne de te taire!

DANTON, *gracieux*: Pourquoi? Tu veux m'accuser d'être royaliste à cause de ça? Remarque, que si la Révolution était plus vigilante elle aurait dû lui tapper un bonnet phrygien sur l'autre fesse. Je suis d'accord avec toi. Il y a là une sorte de complot dont tu devrais bien t'occuper, Robespierre. Je soupçonne ce cul-là, d'être un rendez-vous d'aristocrates (92).

Le personnage de Vulture/Mirabeau est l'un des premiers à assimiler sa seconde personnalité d'homme de la Révolution, et cela dès son entrée sur scène. Ce qui montre, une fois de plus, l'entrecroisement parfaitement construit des deux scènes énonciatives –même trois, le fin tissage textuel savamment "exécuté" par les acteurs et leurs "masques" interlocutives: "Pour la conspiration, c'est bien ici?", et en voyant Lila/Marie-Antoinette (*il demande*) "Marie-Antoinette, si mes souvenirs sont exacts?..." (16). Son langage témoigne de son rôle social –en réalité le comte de Verdreuil– et son respect au sujet des règles imposées par le code noble/bourgeois de la communication: "Comme il faut s'en donner du mal pour s'amuser! Et dire qu'il y a des gens qui nous prennent pour des oisifs" (16). Ses qualifications, son axiologie verbale concernant le peuple, la justice, la société nous transmettent une dévalorisation bien à lui que le spectateur ou le lecteur risque fort de faire sienne "Les honnêtes gens ne sont plus qu'une meute assez ignoble" (27), "De siècle en siècle, la justice française retardataire a des petites inventions [...] qui lui permettent de garder l'essentiel, c'est-à-dire de servir le régime, quel qu'il soit" (44), "absence de principes" (46), "Nous avons tous, de part et d'autre, trop de vilaines histoires derrière nous" (54).

Il s'agit, certainement, du discours le plus critique à l'égard des coordonnées référentielles de l'Histoire récente de la France et le plus accordé aux circonstances énonciatives et interlocutionnelles du drame. Une société blasée, consciente de ses défauts mais en même temps satisfaite et complice des méfaits commis à l'égard des "impuissants": "Au moins, puis-je choisir, si j'ai le choix, la forme d'ignominie qui me coûte moins cher" (46), "L'ignoble Paris a toujours adoré les procès politiques" (40). Un groupe de bourgeois/révolutionnaires fiers de leur pouvoir, mais menacés par "des coups de théâtre" imprévus, parmi lesquels l'efficacité de la parole: "Après tout nous sommes au théâtre. Il est dit que cette Révolution se ferait par la parole" (81). Les formes assertives, construites au futur et à l'impératif –à forte valeur injonctive– apparaissent nombreuses dans ses interventions: "Nous allons tous partir [...], mais nous ne partirons pas sans Bitos. Philippe et moi le raccompagnerons jusqu'à sa porte. [...] ne compte pas sur moi pour t'y aider" (58)²¹. Sous la personnalité de Mirabeau, Vulture conserve, en général, son discours équilibré, mais une joie et une allégresse irréfrenables –tribut payé à la tradition historique, à la représentation dramatique et à la puissance du langage signalées immédiatement par le dramaturge– viennent, parfois pourtant, déterminer ses propositions au moyen de formes qui montrent son ascendant et sa spontanéité calculée ou débordante: "Ils [prêtres] peuvent continuer encore un peu à caresser leur servante" (80), "Le comte de Mirabeau t'emmerde, galopin,... Et il ne permet pas à un petit foutriquet de venir le juger maintenant" (84), "Et tâchez de plaire! En France on ne fait rien sans charme" (85).

Le noyau actantiel et discursif –et conséquemment illocutionnaire- de la pièce revient au personnage de Bitos/Robespierre. Vers lui convergent tous les autres, leurs accusations, leurs invectives et leurs inculpations. C'est lui qui est le centre de toutes les "actions langagières" passées ou présentes. Personnage dans lequel il n'existe guère ce dédoublement si caractéristique chez les autres: l'écrivain a si bien fait de sa personnalité complexe un seul esprit, une pensée cohérente, que l'actant Bitos apparaît comme le Robespierre de tous les bouleversements historiques, "Je me suis bien cru Robespierre!" (121); et le dramaturge de le souligner par une didascalie éclairante, "BITOS *a un sourire ambigu*". Malgré les rebondissements de l'action et de la simulation théâtrale, son message reste inflexible, raide obéissant aux principes d'une fausse gauche extrémiste et révolutionnaire et d'une entité psychique historique, celle de "l'Incorruptible". Sa sor-

21. Son assertion, "Il y a tout de même des choses qui passent la mesure", formulée dans un présent "existentiel" ne fait que souligner le caractère résolu de la décision prise, contre toute attente, eu égard au contexte situationnel d'une "soirée agréable", malgré tout.

tie par la porte de la cuisine, à la fin de la pièce, n'est que le mouvement, en arrière, du fauve qui s'apprête au bond meurtrier (149). La parole qui nous révèle son intérieur, moyennant des propositions interrogatives (sans motivation réelle) –“Vous avez décidé de me supprimer?” (51)–, des phrases affirmatives transmettant sa véritable nature indécise et timide –“Je suis ridicule” (31), “C'est indigne de m'avoir espionné pour vous moquer de moi” (146)–, contredisent souvent son attitude extérieure ferme et intransigeante, des impératifs n'ayant pas le résultat cherché –“Monsieur, retirez le mot / Trop tard il s'est envolé” (49), “Arrête Danton. Tu m'étrangles / Je sais bien que je t'étrangle” (99), des indications scéniques²².

Les principes sur lesquels se construit son discours, apparemment objectif, sont très médiatisés par ses réactions émotionnelles et par tout un passé qui revient vigoureusement sur scène. Cette subjectivité déterminante et complexe se manifeste fondamentalement, dans ses répliques transactionnelles, sur des paliers linguistiques divers:

–l'actualisation d'unités dénominatives et qualificatives à forte valeur affective, notamment lorsqu'il s'agit de caractériser ses interlocuteurs, soit ses camarades de collège et leurs circonstances sociales –“de petits vicieux” (43), “sanguines aristocrates” (45), “cette ville est un foyer pourri de fascisme et de réaction” (50), “Cette précieuse science bourgeoise” (53), “petite gouape” (69), “la fine fleur de la bourgeoisie” (145); soit ses camarades révolutionnaires –“Danton est un porc” (88), “L'affreux Marat, un crapaud jaune” (106)

–la fréquence de déictiques à la première personne –confrontés à ceux de la troisième, la non-personne “à latitudes de combinaison syntagmatique diverses” (E. Benveniste, 1977: 203)– confirmant la volonté obsédante d'une présence énonciative bien arrêtée du JE face aux AUTRES: “*Je* travaillais pour *lui* [peuple]. *Je* vivais chez *lui*. *Je* partageais *son* inconfort et *sa* misère. À part cet habit bleu, *mon* unique coquetterie (*je* haïssais le laisser-aller, *je* haïssais le désordre et la crasse, c'est vrai), *je* vivais comme *lui*” (36), “*Je* suis sous *votre* toit et, en qualité de magistrat, *je* ne permettrai pas...” (41), “Et quand il s'agit de défendre *vous*

22. Les didascalies concernant le personnage Bitos/Robespierre constituent un magnifique moyen indicial pour découvrir sa véritable nature hésitante et vulnérable: “souriant jaune” (35), “haineux” (37), “tout pâle” (56) souvent employé, “vexé” (45), “glapit” (55) utilisé à plusieurs reprises, “tordu de haine” (85), “gigotant ridicule” (89), “sue à grosses gouttes” (99), “un rictus déforme son visage” (105), etc.

et vos biens [...] vous n'êtes plus tellement économes de sang" (48), "*Je m'étais fait votre valet. Je portais vos affaires, pendant les promenades, pour que vous puissiez courir librement; moi qui ne courais jamais*" (52)

—l'existence de verbes déclarant le savoir sûr du locuteur et dévalorisant ses interlocuteurs (il est à remarquer la forme négative de certaines assertions et la formulation restrictive des affirmations), ces *faiseurs* de l'histoire révolutionnaire, qui pourtant disposent de la même compétence encyclopédique: "Tout ce que vous avancez est faux! Vous interprétez l'histoire" (42), "Je ne crois pas que les conventionnels, les purs, attachaient beaucoup d'importance à ces choses" (33), "Cette prétendue complexité", "Il me semble qu'il l'a votée, pourtant" (32), "Mais, Robespierre, lui, j'en suis sûr" (34), "Je m'en doute" (46), "Vous avez une façon bien à vous, mon cher, d'imaginer l'histoire" (35)

—finalement, les nombreuses occurrences de formes injonctives, à l'impératif ou au futur, dont la teneur illocutive immédiate signifie "obligation", "interdiction", "menace", "imposition"²³ (Ducrot: 1972): "Ne décommande pas. Nous ferons, au nom de la nation, sacrifice", "Prends garde, Saint-Just" (90), "Garde tes ordures pour toi!" (93), "Putains! Je vous apprendrai, moi! Je vous ferai veuves!" (106), "La loi broiera seule" (111), "Dans les années qui vont venir, nous allons devoir nous employer à les couper, ces têtes qui dépassent" (84), "Je t'ordonne, tu entends, je t'ordonne de te taire" (95).

Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'utilisation itérative de l'impératif et de l'invective ne proportionne pas à son discours, qui se veut autoritaire et efficace —et dans la scénification de l'Histoire ne l'est point—, une valeur rhétorique directe. Bien au contraire, ses expressions injurieuses où les termes dévalorisants abondent, signalent et la faiblesse caractérielle et l'instabilité des circonstances énonciatives: "Putains! Seulement mes belles, vos gros amants, vos taureaux bien membrés, [...]" (106), "Imbécile!" (98), "Cette petite pègre" (60), "disons le mot, ta gueule" (38), "cabotin" (39). Les didascalies insistent sur la situation précaire et l'attitude parfois maniaque, de l'énonciateur, "*Robespierre chancelle*" (98), "*Il éclate d'un rire hystérique, soudain et glapit*" (106), "*Robespierre qui se brosse toujours nerveusement*" (101), "*Il époussette quelque chose sur son revers*" (106), "*Il s'est mis à se brosser frénétiquement*" (107).

23. La négativité que l'on peut attribuer à la stratégie illocutoire de Bitos/Robespierre démontre que tout concept verbalisé est interprété et évalué, et qu'il existe des termes qui possèdent, à la fois, des traits descriptifs et des traits évaluatifs (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980).

L'instance auctorielle, porte-parole savamment réparti entre tous les interlocuteurs, quelles qu'elles soient les situations de discours –“l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur” (Ducrot, 1984: 205), c'est-à-dire, “première et seconde parole” déléguées–, croit profondément au pouvoir des mots: le sens d'un énoncé est sa force illocutoire (Austin, 1970; Searle, 1972)²⁴. Il répond, en cela, à la foi de tout locuteur/scripteur, au moment de s'approprier de la parole, au crédit non seulement analogique du langage, mais aussi pragmatique. Dans l'éventualité historique et énonciative décisive de faire les lois, de changer le rythme et le sens de l'Histoire, la langue est investie d'une valeur coercitive, absolue et immédiate: “Il suffit de faire un décret” (108), “Je ne serai plus rien. La loi broiera seule” (111); lorsque le locuteur Robespierre/Bitos se sent agressé, il brandit les articles de la Loi comme sa meilleure défense (52,112); ses axiomes révolutionnaires, qui n'admettent pas de contestation (38, 41, 42, 86, 95, 96, etc.), ne seraient-ils, au bout du compte, que des mots, *flatus vocis*, –toujours dépendants des circonstances factuelles?: “Il me suffisent. Et j'espère pour toi qu'ils te suffiront dorénavant” (96), répond-il à Deschamps/Camille Desmoulins ou à Julien/Danton qui lui rappellent : “Des mots” (96), “Tu ne savais que parler” (39).

Le caractère sentencieux de son discours révèle, assurément, la croyance profonde en la puissance de la parole prononcée ou écrite et en ses conséquences nécessaires vis-à-vis des autres, ses interlocuteurs adversaires: “Ce n'est pas toujours ceux qui le mènent sur la route dure de son bonheur qu'aime le peuple” (36), “la mort de Danton était une décision de la France!” (41), “L'arbitraire des rois est un crime!” (96). L'implication historique, nationale, qui ne va pas sans compromettre les rapports personnels –“L'amitié est un sentiment qu'on ne bafoue pas impunément” (89)–, constitue le noyau de sa volonté langagière et ne pourra jamais mettre en péril le compromis d'un discours qui se veut général, anonyme, et dont les effets pragmatiques sont essentiels pour la communauté:

BITOS: Beaux français, beaux messieurs, beaux mâles, je vous le ferai passer le goût de vivre et d'être des hommes! Je vous ferai propres, moi! (107).

24. D'autres linguistes ne partagent pas cette conception de l'illocutoire et s'inscrivent en faux contre les rapports établis entre langue et induction effective. Pour Berrendonner il n'existe point dans la structure de la langue des valeurs relevant de l'efficacité actionnelle: “la langue est un ensemble de pures virtualités dénotatives”(1981: 23). Toute autre est la position des linguistes philosophes anglophones, pour qui le sens est vu comme l'effet que l'émetteur a l'intention de produire sur les récepteurs. Selon la description de Gumperz (1989), “le sens réside dans l'action humaine”.

SAINT-JUST: Fais un décret, guillotine. Ils le tricheront ton Dieu quel que soit le nom que tu lui donnes, comme ils trichaient déjà l'ancien, le vrai. Ils trichent tous. Ils ont ça dans le sang.

BITOS: Je les tuerai tous s'ils le trichent! Est-ce que je triche moi? Je tuerai tous ceux qui trichent. Je guillotinerai tout le monde! Et je reconstruirai –après (107-108).

Ses interventions sont souvent imprégnées de valeurs implicites que ses interlocuteurs perçoivent, souvent, nettement. La désinence verbale du passé permet, par exemple, à Thérésa/ Mme. Tallien de comprendre le sens sous-entendu de la phrase “Il faut rendre cette justice aux ci-devant, ils savaient recevoir leurs amis”, et de demander à son interlocuteur “C’est une menace? Faut-il que je prépare mon petit balluchon dès ce soir, Robespierre?” (97). Il arrive que la valeur pragmatique soit découverte si directement par le destinataire –“Demain! Je veux bien mourir demain!”–, qu’il interpose sa parole comme un moyen de rappeler la puissance effective des mots: “Il ne faut jamais dire ça, Danton” (97). Brassac/Tallien, fin connaisseur des circonstances de l’interaction verbale, interprète, immédiatement, la logique implicative que l’assertion de Robespierre –“Chaque goutte de sang qu’il me faut verser, je le tire de mes propres veines: sachez-le; mais il n’est pas d’ami que je ne sacrifierai à mon devoir”²⁵– suppose pour Camille Desmoulins: “Tu comprends Camille?” (101). Lucie retient aussi, de manière directe, l’implicite qui se cache sous les mots sentencieux de “l’Incorruptible”: “Vous ne pouvez pas faire tuer Camille, Robespierre” (102)²⁶.

25. À ce propos, les projets annoncés et les menaces proférées par Bitos/Robespierre ne laissent aucun doute au sujet de sa détermination politique. L’“insolence”, la vie “normale”, la “facilité”, l’“indolence”, seront extirpées de la société française: “Je veux faire une loi qui les oblige à réapprendre le respect. Je crois qu’il faut refaire leur Dieu, maintenant. Nous ne leur ferons pas passer leur ignoble envie de vivre” (108), “Il y a dans ce peuple une incurable propension à la facilité et à l’insouciance. Il accepte les maîtres, mais il ne les respecte pas [...] Le dernier des sans-culottes en France a encore des talons rouges. L’insolente nation!” (107), “Demain, je ferai voter une loi qui réformera le Tribunal Révolutionnaire. Tout cela est trop lent! Le délai pour punir les ennemis de la Patrie ne doit durer que le temps de les reconnaître [...] Défendre les traîtres, c’est conspirer. La loi donne pour défenseurs aux patriotes calomniés des jurés patriotes. Elle n’en accorde point aux conspirateurs!” (109).

26. Dans tous ces énoncés, les compétences logique, linguistique, encyclopédique et rhétorico-pragmatique s’articulent les unes sur les autres pour permettre le bon fonctionnement du mécanisme interprétatif. Comme le souligne C. Kerbrat-Orecchioni (1998: 295-298), il faut supposer chez les interlocuteurs impliqués, dans les transactions verbales, “l’existence d’une sorte d’hyper-compétence” impliquant un “dialecte situationnel”, des “lois d’informativité, de pertinence”, c’est-à-dire des “conditions d’application des diverses lois de discours”. Ce dont ils sont sûrs, c’est de la réalité absolue d’un langage qui transmet non seulement des idées, des principes, mais aussi et sur-

Les acteurs/destinataires(spectateurs/lecteurs) du développement du drame d'Anouilh se trouvent placés et impliqués, dans un espace informationnel à transactions fondamentalement verbales, et structuré sur un double plan discursif: celui des forces sociales révolutionnaires, incarnées surtout par Bitos/Robespierre, qui essaient d'inculper le secteur conservateur –les amis et les complices d'autrefois, c'est-à-dire la bourgeoisie commode et insouciant–, qui, à son tour, devient accusateur et tâche de discréditer son interlocuteur aux yeux d'un seul et unique destinataire: la société, le spectateur/lecteur. Si le discours théâtral peut être considéré comme un "trope conversationnel", sa particularité est d'utiliser les mécanismes de la conversation ordinaire, mais en intensifiant les effets à la fin de séduction et de conviction du spectateur, troisième niveau de l'énonciation. Cette présence dans l'ombre est, en réalité, la force motrice du drame, du dialogue. On aura compris que le succès des interlocutions accomplies sera tributaire de l'implication cohérente des trois plans différents du procès, lesquels, à certains moments, ne sont plus séparables: la France libérée, la Révolution, le temps et l'espace universels renfermant les deux autres et l'Histoire cyclique de l'Homme. Et si bien que le texte dramatique –ses implicites, ses valeurs illocutoires, ses éventuelles inférences, etc.–, tout, dans l'ensemble de la pièce, contribue à ce que la présence du destinataire s'inscrive dans la totalité du paramètre linguistique, constituant de l'énoncé et d'un contexte textuel et référentiel.

Si l'on admet qu'au théâtre, "dire", c'est par excellence "faire", si la parole dramatique est toute entière mise au service de l'action, et, réciproquement, c'est par le biais du langage que tout advient, *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes* constitue ce que nous pourrions appeler un texte *en actes*, "un discours, c'est-à-dire des énoncés qui dépendent d'une énonciation –en d'autres termes, d'actes de parole" (M. Issacharoff, 1993: 324).

tout des valeurs –vraies ou fausses–, des "actes", c'est-à-dire d'un langage impositif et "factuel": "Et nous sommes payés pour savoir ce que valent les mots" (87), "Je sais qu'il faut dire les mots et se réfugier parfois derrière leur barrière infranchissable, pour simplifier" (96).

Bibliographie

- ASCOMBRE, J-C ET DUCROT, O. (1983) *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles: Mardaga.
- AUSTIN, J. L. (1970) *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil.
- BANGE, P. (1992) *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris: Didier-Hatier,.
- BARTHES, R. (1964) *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- (1979) “Présentation”, *Communications*, 30 (“La conversation”), pp. 4-5, Paris.
- BENVENISTE, E. (1977) *Problèmes de linguistique générale*, v. 2, Paris: Gallimard.
- BERRENDONNER, A. (1981) *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris: Minuit.
- DUCROT, O (1972) *Dire et ne pas dire*, Paris: Hermann.
- (1984) *Le dire et le dit*, Paris: Minuit.
- GIRARD, G. OUELLET, R. et RIGAUT, C. (1978) *L'univers du théâtre*, Paris: P. U. F.
- GUMPERZ, J. (1989) *Engager la conversation*, Paris: Minuit.
- ISSACHAROFF, M. (1993) “*Vox clamantis*: l'espace de l'interlocution” *Poétique*, 96, pp. 315-326, Paris: Seuil.
- JEANNERET, TH. (1999) *La coénonciation en français*, Neuchâtel: Peter Lang.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris: A. Colin.
- (1998) *L'implicite*, Paris: A. Colin.
- (1984) “Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”, *Pratiques*, 41, pp. 44-62.
- KOWZAN, T. (1992) *Sémiologie du théâtre*, Paris: Nathan.
- WATZLAWICK, P., BEAVIN, J. H., JACKSON D. D. (1979) *Une logique de la communication*, Paris: Seuil.
- PETIT JEAN, A. (1984) “La conversation au théâtre”, *Pratiques*, 41, pp. 63-88.
- PRIETO, L. (1972) *Messages et signaux*, Paris: P. U. F.
- SEARLE, J. R. (1972) *Les actes de langages: essai de philosophie du langage*, Paris: Hermann.

- SOURIAU, E. (1956) *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris: C.D.U.
- TODOROV, TZ. (1970) "Problèmes de l'énonciation", *Langages*, 17, pp. 3-11, Paris.
- UBERSFELD, A. (1982) *Lire le théâtre*, Paris: Éditions Sociales.
- (1996) *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris: Éd. Belin.