

Table ronde *Écrire le non-dit*

Jacques Moeschler

PH, Département de linguistique, Université de Genève

Présentation de la table ronde

Le titre de cette table ronde offre un joli paradoxe. Ce qui n'est pas dit ne s'écrit pas, par définition. Mais ce qui n'est pas dit peut être suggéré, signifié par des moyens détournés. C'est ce qu'on appelle en linguistique la *communication implicite*.

Au-delà de ce paradoxe, il y a une question plus générale pour le théâtre. Dans la tradition occidentale en tout cas, le théâtre commence avec un texte, et finit par une représentation (une mise en scène) de ce texte. Les personnages de fiction sont incarnés par des êtres de chair et de sang, et le lecteur du texte devient un autre type d'acteur, qu'on appelle spectateur. Celui-ci vit, de manière synchrone avec les acteurs du spectacle, la représentation : il doit comprendre les phrases et les mots proférés, il doit interpréter ce qu'il voit et entend, et de multiples facultés cognitives interviennent : faculté de langage, faculté de raisonnement, mais aussi faculté à vivre les émotions que le spectacle génère (généralement déclenchées par ce qu'on appelle la théorie de l'esprit, à savoir la faculté d'éprouver et de ressentir ce que les autres vivent et ressentent, mais aussi de se mettre à la place de l'autre, notamment dans le raisonnement).

En second lieu, si la faculté de langage est mobilisée par le spectateur pour **comprendre** ce que disent les personnages de la pièce représentée, elle est aussi mobilisée, avec d'autres compétences (culturelles, encyclopédiques par exemple) pour donner du sens au texte, à savoir lui conférer une **interprétation**. C'est ce travail qui relève de la mise en scène, mais aussi de la scénographie, et qui constitue le facteur X permettant de différencier les interprétations d'un même texte par des metteurs en scène différents.

Mais en amont, le texte de théâtre n'est pas différent d'un texte de fiction littéraire : un auteur utilise la langue, ici le français, pour traduire ses intentions. Il le fait d'une manière conventionnelle, dans le théâtre issue de la période classique, *via* des personnages, qui dialoguent la plupart du temps, monologuent dans certaines circonstances. Ce processus de passage des intentions de l'auteur à leurs manifestations dans les paroles des personnages n'est pas un processus simple, ni direct : il peut être à la fois complexe et indirect.

En quoi le théâtre se distingue-t-il de la fiction littéraire et d'autres formes de spectacle ? Traditionnellement, depuis Aristote, on distingue deux formes de discours : la *diegesis* (ou narration) et la *mimesis* (ou imitation). Le théâtre serait donc le lieu de la *mimesis* (l'imitation du monde réel par des moyens artistiques), la fiction celui de la *diegesis* (dont la forme la plus simple est le récit). Mais qu'est-ce qui rend l'imitation si particulière dans le théâtre ?

La première réponse est que le théâtre suppose un double système communication. Dans la communication verbale ordinaire, un locuteur s'adresse à un destinataire (son interlocuteur), et la communication est dite réussie si le message intentionné par le locuteur est compris par son destinataire. Si par exemple Jacques demande à Bernard : *peux-tu le passer le sel ?* et que Bernard réponde *oui*, sans le lui passer, la communication aura échoué. Bernard répond à la question, alors que l'intention de Jacques n'était de savoir si Bernard est capable de lui passer le sel, mais que Bernard le lui passe.

Peut-on en conclure que dans le théâtre, des règles différentes sont actives pour que les personnages se comprennent ? Certainement pas. Pour prendre un exemple classique, lorsque Chimène dit à Rodrigue *Va, je ne te hais point*, ce que Chimène veut dire est qu'elle l'aime, mais elle le lui signifie de manière indirecte, simplement parce qu'elle ne peut avouer explicitement son amour à l'homme qui a tué son père.

Il y a donc dans le théâtre quelque chose qui ressemble à la communication ordinaire : les personnages sont des locuteurs qui transmettent des intentions avec le langage, et ils s'attendent à ce que leurs intentions soient comprises.

Un très bel exemple, tiré de *l'École des maris* (scène 9, acte II), est ce *dialogue à double entente* où Isabelle dit son amour à Valère de manière indirecte, laissant entendre à son rival Sganarelle qu'elle s'adresse à lui.

Isabelle

Oui, je veux bien qu'on sache, (et j'en dois être crue),
Que le sort offre ici deux objets à ma vue
Qui, m'inspirant pour eux différents sentiments,
De mon cœur agité font tous les mouvements.
L'un par un juste choix où l'honneur m'intéresse,

A toute mon estime et toute ma tendresse ;
Et l'autre, pour le prix de son affection,
A toute ma colère et mon aversion.
(...)

Sganarelle

Oui, mignonne, je songe à remplir ton attente

Isabelle

C'est l'unique moyen de me rendre contente.
(...)

Valère

Eh bien ! Madame, eh bien !
C'est s'expliquer assez :
Je vois par ce discours de quoi vous me pressez ;
Et je saurai dans peu vous ôter la présence
De celui qui vous fait si grande violence.

Ce que Valère comprend, c'est qu'Isabelle lui signifie son amour et son aversion envers Sganarelle, qui, lui, comprend le contraire.

Nous avons, il y a quelques décennies (1985), Anne Reboul et moi, utilisé cet exemple dans une publication pour montrer non seulement que le dialogue théâtral n'était pas différent de la communication verbale ordinaire (avec ses sous-entendus et ses manipulations), mais aussi pour montrer que l'auteur (ici Molière) a des intentions bien précises qu'il veut que le spectateur, voire le lecteur, comprenne.

En d'autres termes, ce que montre cet exemple est qu'il y a deux niveaux de communication dans le théâtre :

- Le niveau externe entre l'auteur et les spectateurs.
- Le niveau interne entre les personnages.

Mais ce qui est plus intéressant, c'est que ces deux niveaux de communication s'imbriquent les uns dans les autres, puisque les intentions de l'auteur passent par le discours de ses personnages.

Cet entrelacement pose plusieurs questions, sur lesquelles j'aimerais que nos invités interviennent :

- Sur la communication théâtrale : qui communique à qui, et quoi ?

- Sur l'interprétation du texte incarné par les acteurs : quels sont les biais d'interprétation du texte à l'origine de la performance ?
- Sur le travail du texte en amont : quelle interprétation est porteuse de la mise en scène et de la direction des acteurs ?

Annexe

Remarques sur la communication théâtrale (texte écrit en réaction à la proposition de table ronde)

La communication théâtrale suppose deux niveaux de relations :

- Le niveau externe : auteur – spectateurs
- Le niveau interne : personnage-personnages-personnages, etc.

Ces deux niveaux s'entremêlent dans le spectacle : la relation pertinente est celle entre acteurs et spectateur, à savoir entre l'incarnation des personnages sur scène et la destination du texte théâtral (lecteur-spectateur).

Cet entrelacement pose plusieurs questions :

- Sur la communication théâtrale : qui communique à qui, et quoi ?
- Sur l'interprétation du texte incarné par les acteurs : quels sont les biais d'interprétation du texte à l'origine de la performance ?
- Sur le travail du texte en amont : quelle interprétation est porteuse de la mise en scène et de la direction des acteurs ?

Ces questions sont pour certaines spécifiques à la communication théâtrale, mais d'autres concernent la communication en général. En voici quatre caractéristiques :

1. Ce qui caractérise la *communication verbale* est, premièrement, sa dimension *non-médiatisée*, directe entre un communicateur et son destinataire, cette relation s'inversant de manière cyclique dans le dialogue, chaque destinataire devenant potentiellement communicateur.
2. En second lieu, la communication verbale a deux caractéristiques qui la distinguent de la communication animale entre autres : elle est *ostensive* (communiquer revient à *montrer* qu'on communique), et elle est *inférentielle* (communiquer revient à inviter son destinataire à inférer ce qui est intentionné par des signaux linguistiques). La communication inférentielle se distingue de la communication codique, qui supposerait que partager un code est une condition à la fois nécessaire et suffisante pour assurer la réussite de la communication.
3. La troisième caractéristique de la communication verbale, inférentielle, est d'être un *processus à haut risque* : rien ne permet d'assurer que le message intentionné par le communicateur est suffisamment bien encodé et contextualisé pour être compris de manière adéquate. En d'autres termes, le risque est que la communication verbale ne puisse assurer la *compréhension mutuelle*. Or si la compréhension n'est pas mutuelle, la communication n'aura que peu, partiellement ou pas du tout réussi.
4. La quatrième caractéristique de la compréhension verbale est que pour qu'elle soit couronnée de succès, *il n'est pas requis que la compréhension soit complète* : elle dépend des capacités et préférences du communicateur, du partage ou non, même partiel, d'un fonds commun à la

conversation (un *ensemble de croyances partagées* constituant l'arrière-plan de la conversation), mais aussi de la disposition du destinataire à faire confiance, et donc à croire, en ce qui lui est dit. Un processus, dit de *vigilance épistémique*, permet d'évaluer, de manière variable selon les circonstances et les relations entre participants à la conversation, ce qui est inféré comme signification intentionnée par le communicateur.

Appliqués à la communication théâtrale, ces principes peuvent se formuler de la manière suivante :

1. La communication théâtrale n'est pas directe, elle est *médiatisée*. La question est donc la *source des intentions communicatives* : auteur, metteur en scène, personnages, acteurs ?
2. Si la communication théâtrale est comme les autres formes de communication verbale, ostensive et inférentielle, des questions nouvelles se posent : qu'est-ce qui est montré ? Décors, costumes, maquillages, scénographie sont autant d'indices orientant la compréhension de ce qui se passe sur la scène. D'un autre côté, le spectateur est invité à aller au-delà de ce qui est dit, et donc à inférer des contenus intentionnés. Mais ici aussi, la question de la source des intentions se pose : l'auteur, le metteur en scène, le jeu de l'acteur sont des autant de sources d'intentions communicatives.
3. Si la communication verbale est un processus à haut risque, peut-on dire que la communication théâtrale est aussi à haut risque ? Si tel est le cas, le risque serait énorme (pour des raisons liées au temps du travail, de son coût, mais aussi du sens qu'il y aurait à rendre un spectacle incompréhensible). La communication théâtrale doit donc trouver des solutions pour minimiser le risque de son échec. Une stratégie, assez récente dans l'histoire du théâtre, est de laisser les interprétations ouvertes, ce qui pose d'autres questions, comme celle des intentions (auteur, metteur en scène, acteurs, etc.). Du fait de sa complexité (niveaux externe et interne), la question de l'interprétation d'un texte et de sa mise en scène sont donc des questions ouvertes (ce qui explique par exemple les désaccords et les évaluations divergentes de la critique théâtrale).
4. L'ouverture des interprétations confirme donc que la communication n'a pas besoin d'être complète pour être réussie. Mais les critères de réussite de la communication théâtrale ne sont pas simplement épistémiques (adhérer à ce qui a été compris) : ils sont aussi *esthétiques* et *émotionnels*. Ce qui fait un spectacle réussi n'est pas dissociable de sa beauté et des émotions qu'il suscite.

Remarques sur le non-dit

Dans la communication verbale, tout n'est pas dit car tout ne peut être dit. L'un des grands principes de la communication verbale est qu'elle est basée sur la capacité des destinataires à inférer le sens

intentionné par les communicateurs. En d'autres termes, la communication par le langage n'est presque jamais littérale, elle est la plupart du temps implicite.

On distingue ainsi ce que les mots signifient (la *signification linguistique*), *ce qui est dit* par un communicateur, et ce qu'il *implicite*. Si je dis *Je serai à la séance du bureau*, la signification linguistique est LE LOCUTEUR SERA A LA SEANCE DU BUREAU, ce qui est dit est JACQUES SERA A LA SEANCE DU BUREAU DE LA JDEC LE 17 NOVEMBRE A 14H30 CHEZ ISABELLE, et ce qui est implicite est que JACQUES PROMET D'ETRE A LA SEANCE DU BUREAU DE LA JDEC LE 17 NOVEMBRE A 14H30 CHEZ ISABELLE.

Ces trois niveaux (signification linguistique, ce qui est dit, ce qui est implicite) ne laissent donc pas de place à ce que Jacques ne dit pas par son énoncé. Par exemple, il ne dit pas qu'il aurait préféré ne pas venir parce qu'il a une thèse de doctorat à relire en vue d'une soutenance, qu'il ne sait pas si sa présence sera utile, etc. En d'autres termes, ce qui n'est pas dit, contrairement à la signification linguistique, à ce qui est dit et à ce qui est implicite, n'est pas *calculable*. Mais surtout, alors qu'on peut dire que la signification linguistique, ce qui est dit et ce qui est implicite sont communiqués par son énoncé, *ce qu'il ne dit pas n'est pas communiqué*.

La question du non-dit est donc une question différente de celle de la communication. Ce n'est pas non plus une question d'intentionnalité. C'est une question qui, traditionnellement, a été définie comme relevant non pas de ce qu'un communicateur fait ou contrôle, mais de ce qu'un communicateur ne sait pas qu'il fait, à savoir de ce que la psychanalyse a appelé son *inconscient*.

Peut-on dès lors parler, à propos d'un texte de théâtre, d'un non-dit ? Ma réponse comme spécialiste de la communication verbale est de dire que cette question n'est pas une question de communication théâtrale, mais une question qui relève de la *psychologie théâtrale*, à savoir de la relation que le metteur en scène entretient avec le texte, tout comme celle de l'acteur avec le texte. Je suis donc, pour ma part, incompetent pour en dire quoi que ce soit.