

Pour un modèle théâtral de l'interaction

« Na, wegen Friedrich » comme laboratoire de l'intersubjectivité

BÉATRICE COSTA & TRAUDL HEUPGEN

Université de Mons

Mettre en scène l'intersubjectivité

Longtemps incompris, aujourd'hui célébré comme une figure majeure du romantisme, Caspar David Friedrich (1774-1840) a vu son œuvre osciller entre oubli et reconnaissance. Dans *Na, wegen Friedrich*, le spectacle créé dans le cadre des classes d'allemand par les étudiants de deuxième Bachelier de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons, le passé ressurgit dans une scène teintée d'absurde : deux ouvriers – dont la complicité évoque celle de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* – peinent à transporter une lourde caisse à travers les couloirs du Palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg. À l'intérieur, un trésor : *Femme devant coucher de soleil* et une lettre du peintre. Ses mots résonnent comme une invitation : voir, sentir, ressentir. Friedrich rêvait son art comme un « Gesamtkunstwerk », une expérience totale où le public devient acteur à part entière. Les étudiants se sont laissé séduire non seulement par l'œuvre de Friedrich, mais aussi par la richesse de sa biographie. Le travail théâtral mené tout au long de l'année académique 2024–2025 a constitué une immersion dans l'univers de l'artiste, qui revendiquait une forme de contemplation active de l'œuvre d'art, engageant à la fois imagination et intellection.

Au-delà de l'hommage rendu à Friedrich, ce projet constitue le point de départ d'une réflexion plus large sur les potentialités du théâtre en langue seconde. Loin de se réduire à un simple outil d'acquisition linguistique, un tel théâtre vise avant tout des finalités artistiques, reléguant le développement des compétences langagières à un effet secondaire plutôt qu'à une fin en soi. Il se présente ainsi comme un véritable laboratoire de l'intersubjectivité, entendue non seulement comme une dynamique relationnelle entre les participants, mais aussi comme un cadre méthodologique fertile. Ce cadre s'appuie notamment sur l'analyse conversationnelle, qui permet de saisir, de figer et d'exacerber certaines dynamiques interactionnelles observées dans le discours, offrant ainsi un outil précieux pour leur intégration et leur mise en jeu dans la scénographie. En effet, l'analyse conversationnelle articule dans un même mouvement les notions de subjectivation – la construction du sujet dans et par le langage – et de performativité – le pouvoir du langage à produire des effets et à transformer les relations. C'est dans cette perspective que nous proposons, à partir de l'expérience scénique menée autour de l'œuvre de Friedrich, d'examiner comment certaines formes interactionnelles révèlent une structure séquentielle sous-jacente à la plupart des échanges – une structure déterminante pour la mise en scène de ces interactions.

Si la démarche méthodologique qui sous-tendait le travail de mise en scène n'a jamais été présentée aux étudiants comme un cadre formalisé, elle s'est néanmoins appuyée sur des convictions fortes, partagées de manière implicite tout au long du processus créatif. Nourrie par des approches de la recherche-crédation transposables au domaine de la didactique du théâtre, ainsi que par les théories de

l'intersubjectivité, la démarche adoptée a favorisé l'émergence d'un espace de co-construction propice à une exploration artistique des dynamiques interactionnelles. Concept central de notre réflexion, l'intersubjectivité renvoie à l'idée d'un « monde entre » : un espace partagé où se tissent et se confrontent les subjectivités individuelles. En tant que notion théorique située au croisement de la philosophie, de l'anthropologie du langage et des études sur la performativité¹, elle désigne la subjectivité dans sa dimension fondamentalement relationnelle, et contribue ainsi à penser le sujet autrement que du temps de la rationalité des Lumières.

Reposant sur le partage mutuel des expériences, l'approche intersubjective implique une mise en scène conçue comme un processus performatif de co-construction du sens. La dimension performative est indissociable de cette approche, dans la mesure où elle révèle le caractère actif de l'interrelationnalité, pensée non comme un état figé, mais envisagée en tant qu'acte. Le sujet y apparaît comme étant en devenir, façonné dans et par le langage, au sein même de la relation à autrui². Au-delà d'un simple résultat visible, la performance constitue un processus : une manière concrète d'habiter et d'explorer le corps, la voix et le langage – une attitude vécue, inscrite dans l'acte même de création.³ Envisagé sous cet angle, le travail théâtral dépasse la représentation d'un texte pour se déployer en une série d'actes performatifs où chaque geste, chaque parole et chaque interaction deviennent autant d'actes interactionnels porteurs de significations multiples. La performance s'inscrit ainsi dans une dynamique de création et de transformation, faisant du travail théâtral un véritable laboratoire de l'interrelationnalité⁴.

Une pratique subjective

Le théâtre constitue un outil méthodologique précieux dans un contexte de formation à la traduction, tant son ancrage dans le langage et la relation en fait un terrain d'exploration privilégié pour interroger les fondements mêmes de l'interaction. Ces fondements se concrétisent – comme nous le verrons dans la sixième partie de notre travail – dans la relation entre « je » et « tu », ce qui place le travail théâtral dans une dynamique dépassant la mise en scène au sens traditionnel, souvent réduite à un dispositif de représentation. C'est par le biais du travail théâtral que se crée cet espace d'échange, où la relation elle-même alimente les différentes étapes du processus créatif et fait de la scène un lieu privilégié d'émergence de prototypes interactionnels. Appliquée au théâtre en langue seconde, cette perspective remet en cause la vision instrumentale qui le réduit à un outil d'amélioration linguistique. Elle en souligne au contraire la valeur intrinsèque : une expérience artistique à part entière, dont les effets transformateurs peuvent – en second lieu – favoriser le développement des compétences langagières. Penser l'inconnu d'une langue étrangère, c'est s'y confronter en tant que sujet, tout en questionnant l'idée persistante selon laquelle seule la langue maternelle permettrait une expression pleinement aboutie – ou une véritable subjectivation, pour reprendre la notion développée par Meschonnic –, alors que la langue étrangère serait perçue comme appauvrissante, restrictive, voire aliénante. Selon

¹ Marie Blondet et Marie Lantin Mallet (dir.), *Anthropologies réflexives. Modes de connaissances et formes d'expérience*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017.

² En français, le terme performance peine souvent à rendre compte de la complexité de son acception anglophone, étant fréquemment réduit, faute de mieux, à la notion de « spectacle ». Cette traduction est pour le moins réductrice, dans la mesure où elle confine la performance à une manifestation visuelle ou sensorielle, alors qu'elle renvoie plus fondamentalement à une modalité d'action : un mode d'être, de présence et d'interaction avec le monde (cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4e éd. Paris, Armand Colin, 2019, entrée « Cultural performance »).

³ Cf. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, Routledge, 1993 ; Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. New York, Routledge, 1996 ; Dwight Conquergood, « Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis », Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002 ; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 2e éd. New York, Routledge, 2006.

⁴ Cf. Marek Borowski, Magdalena Sugiera et Agata Burzyńska, *Performing Cultural Trauma in Theatre and Film*. Cham, Palgrave Macmillan, 2019.

Meschonnic, c'est l'inconnu du langage qui incite à vouloir en percer le secret, comme l'illustre la formulation suivante, extraite de *La Poétique du traduire* :

Si l'intérêt de penser le langage continue, c'est bien qu'il y a de l'inconnu dans le langage. Et peut-être pas plus de progrès dans la pensée du langage qu'en art. Où la chose littéraire, et sa poussée au traduire, montreraient peut-être qu'autant il y a des sciences du langage (en variables d'époque d'ailleurs), il y aurait un art de penser le langage, et que penser le langage, penser le traduire participeraient aussi d'un art, distinct de l'art du langage et du traduire⁵.

Mettre en scène pour penser l'inconnu du langage : cette perspective souligne le rôle essentiel de la langue seconde – cette part inconnue du langage – au sein d'une pratique théâtrale conçue comme subjective et inscrite dans un processus créatif, où chaque geste, mot ou inflexion devient une voie d'exploration du rythme qui les traverse – un rythme porteur d'un sujet en devenir. Avant d'en examiner les modalités concrètes, il importe de revenir sur un concept central à notre démarche : la « subjectivation », qui engage une réflexion sur un sujet en perpétuelle construction, façonné par et dans le langage. Nous l'envisagerons ici sous l'angle de la performativité, afin de montrer que les langues – y compris l'idiome étranger – ne se limitent pas à refléter un donné préexistant, mais participent activement à sa constitution.

Subjectivation et performativité, des notions entremêlées

L'idée que le sujet se construit dans et par le langage était déjà présente dans la théorie de l'énonciation formulée par Benveniste. Dans ses *Problèmes de linguistique générale*, il en esquisse les fondements en mettant en relation la subjectivité et le fonctionnement du langage. Principalement abordée sous un angle linguistique et psychologique, la subjectivité dans le langage y est décrite comme

la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même [...], mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble. [...] Est « ego » qui dit « ego »⁶.

La subjectivité apparaît ainsi comme une faculté propre au langage, ce dernier constituant non seulement l'outil par lequel le sujet se forme, mais aussi la condition même de cette formation. Selon Benveniste, le langage n'est pas simplement un moyen d'exprimer des pensées préexistantes ; il joue un rôle fondamental dans la construction du sujet, en permettant à l'individu de se définir en relation avec autrui. Par l'énonciation, le langage façonne l'identité du sujet en déterminant sa position par rapport au monde et aux autres. Il ne se contente pas de refléter une subjectivité préexistante, mais en constitue le principe même. La conception meschonnicienne de la subjectivation s'appuie sur la théorie énonciative de Benveniste, notamment sur sa vision d'un sujet en devenir. Tel un fil d'Ariane, cette idée traverse l'œuvre de Meschonnic, pour qui l'expression « est “ego” qui dit “ego” » illustre l'indissociabilité entre dire et faire, autrement dit la performativité du langage.

Développée dans les années 1950 par John Langshaw Austin, la notion de performatif désigne initialement un énoncé qui, prononcé dans des circonstances particulières, réalise une action par le fait même de son énonciation⁷, en opposition aux énoncés dits constatifs qui décrivent le monde et sont susceptibles d'être vrais ou faux. Ainsi, Austin reconnaît déjà qu'au-delà de sa dimension descriptive, le langage, doté d'une capacité d'action, peut agir dans le réel et y produire un effet. Les énoncés sont fréquemment selon lui à la fois constatifs et performatifs : ils se manifestent comme des actes de parole porteurs d'une force locutoire – celle qui décrit le contenu du message –, d'une force illocutoire – celle

⁵ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Paris, Verdier Poche, 1999, pp. 174-175.

⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

⁷ « PERFORMATIVITÉ : Définition de PERFORMATIVITÉ », CNRTL, en ligne sur www.cnrtl.fr/definition/performativ%C3%A9, consulté le 27/05/2025.

qui traduit l'intention et l'action du locuteur –, et d'une force perlocutoire – celle qui correspond à l'effet produit sur l'interlocuteur. La théorie des actes de parole suscite ainsi un vif intérêt en anthropologie du langage, dans la mesure où elle sous-entend que chaque énoncé est susceptible de produire un effet, une action, conformément ou non à l'intention initiale du locuteur.

D'abord limitée aux énoncés formels ancrés dans des contextes spécifiques – tels que « je vous déclare unis par les liens du mariage » –, la théorie de l'énonciation performative s'élargit, chez Meschonnic, au-delà de la phrase et de la langue, pour embrasser l'ensemble du langage ainsi que les œuvres littéraires. Peu enclin à s'attarder sur la forme ou le signe pris isolément, Meschonnic privilégie la notion de discours, qu'il conçoit comme un acte de production du langage. Selon lui, le rythme a le pouvoir de produire du sens indépendamment des signes. En étendant ainsi la notion de performativité à l'ensemble du discours – au-delà de la seule matérialité des signes –, Meschonnic répond de manière indirecte aux critiques formulées par Pierre Bourdieu à l'encontre de la théorie d'Austin. Selon Bourdieu, le caractère performatif d'un énoncé ne réside pas tant dans sa structure discursive que dans le statut social et le pouvoir institutionnel du locuteur, reléguant par là même le langage et la poésie au second plan, au profit des rapports de force entre interlocuteurs⁸. Pour Meschonnic, l'effet performatif d'un texte littéraire – et plus encore d'un poème – ne relève jamais d'une injonction autoritaire. Il constitue plutôt un acte qui engage le lecteur, un processus subjectivant qui, selon ses termes, « fait du texte tout entier un *je*, et transforme par là le *je* » lui-même⁹. La notion de performativité ne se réduit selon lui ni aux seuls rapports de pouvoir, ni à la distinction entre langue et discours. Tandis qu'Austin s'attachait principalement au lien entre dire et faire, Benveniste et Meschonnic explorent, quant à eux, un rapport plus fondamental : celui qui unit dire et être. Ce déplacement d'accent transforme en profondeur la conception de la performativité, qui ne consiste plus seulement à accomplir un acte par la parole, mais à ouvrir un espace où le sujet advient – un sujet qui, comme dirait Benveniste, se constitue « dans et par le langage¹⁰ ». Cette relation dynamique entre langage et subjectivité révèle la performativité du discours, non comme une action mécanique ou déterminée, mais comme un processus constitutif de l'identité d'un locuteur, qui se construit et s'affirme dans l'interaction par le biais du langage.

Dans sa *Poétique du Traduire*, Meschonnic développe ainsi l'une des idées centrales de sa théorie traductive : traduire ne consiste pas uniquement à transférer le contenu du texte source dans la langue cible, mais avant tout à retranscrire et recréer ce que *fait* le langage à travers le rythme et le sujet en train de se construire au fil des lignes. Ainsi la théorie du rythme est-elle indissociable de la notion de subjectivation, mais aussi de celle de performativité, s'inscrivant ensemble dans une dimension poétique du langage. Loin de restreindre le phénomène poétique – soit le poème – à un genre littéraire, Meschonnic définit le poème comme un acte de langage par lequel se réalise la subjectivation maximale du discours : que ce soit dans le domaine du vers ou de la prose¹¹. Le rythme, quant à lui, confère au langage non seulement la capacité d'agir et de produire des effets, mais aussi celle de devenir le lieu où se construisent le sens, et par là même, le sujet :

Dans le langage, il [le rythme] peut s'analyser comme l'organisation du discours par un sujet, et d'un sujet par son discours, faisant intervenir tout l'anthropologique exclu par le signe : le corps, la voix, la prosodie, qui remettent la poésie dans le langage ordinaire [...] ¹²

⁸ Noémie Marignier, « Performativité », dans *Langage et société*, 2021/HS1, Hors série, 2021, pp. 263-266, en ligne sur shs.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1-page-263?lang=fr, consulté le 27/05/2025.

⁹ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse, Verdier, 1995, p. 192.

¹⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

¹¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Paris, Verdier Poche, 1999.

¹² Henri Meschonnic, *Les États de la poésie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 260.

Le lien que Meschonnic établit entre rythme, sujet et organisation du sens se révèle ainsi avec évidence : de même qu'« il n'y a de sens que par et pour des sujets, il n'y a de rythme que par et pour des sujets¹³ ». Le rythme dans le discours révèle la présence d'un sujet en devenir, à la fois porteur du langage et porté par celui-ci. Ce mouvement continu, que Meschonnic qualifie de processus de subjectivation – ou plutôt d'un ensemble de processus – se manifeste à tous les niveaux du langage : prosodie, gestes, voix, etc. La subjectivation s'incarne ainsi dans une interaction constante entre ces processus langagiers, qui contribuent à la construction d'un « je » dans le discours, lequel dialogue en permanence avec le « je » du lecteur. On trouve une description éclairante de cette dynamique dans sa *Poétique du traduire* :

L'historicité [...] de toute œuvre originale est fonction [...] de l'inscription en elle d'un sujet. *Sujet* défini non comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement [...], mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours. Ce que j'appelle le sujet du poème. Sujet spécifique. Cette subjectivation, quand elle a lieu, ressortit à une pratique et à une pensée du continu. Continu rythmique, prosodique, sémantique [...]¹⁴

Si Meschonnic analyse le rythme et la subjectivation à travers la littérature, c'est parce qu'il considère que celle-ci, en plus de révéler au mieux ce que fait le langage ordinaire, constitue une expression privilégiée de l'oralité. Le théâtre, en estompant la frontière entre discours écrit et oral, apparaît dès lors comme un support particulièrement pertinent pour mettre au jour les processus de subjectivation à l'œuvre à différents niveaux du langage, et les articuler à une posture performative. Par ailleurs, si la subjectivation peut s'observer dans l'œuvre littéraire, elle se manifeste également dans d'autres formes d'art. À l'instar du texte littéraire, le « Gesamtkunstwerk » est performatif : il implique le spectateur, qui, devenant acteur à part entière, est engagé dans un processus de subjectivation. Loin de devoir son efficacité performative à un rapport de domination, l'œuvre artistique, portée par un sujet, conduit à son tour le lecteur-spectateur vers la transformation de son *je*.

L'unité entre l'art et la vie

Afin d'éviter toute ambiguïté, précisons d'emblée qu'à aucun moment, lors du travail sur la mise en scène, l'idée de concevoir *Na, wegen Friedrich* comme un « Gesamtkunstwerk » ne nous a traversés. Cette approche, propre au peintre qui cherchait à dépasser les frontières traditionnelles entre art et vie à travers ses œuvres, n'a pas guidé notre démarche. Celle-ci visait plutôt à susciter une réflexion, teintée d'humour, sur la notion de G-E-S-A-M-T, en l'examinant avec toute la distance nécessaire pour en interroger les implications dans le contexte contemporain. En effet, le Gesamtkunstwerk – ou œuvre d'art totale – est parfois perçu aujourd'hui comme un spectre, un revenant, malencontreusement associé à des idéologies totalitaires ou à un mysticisme déconnecté de la réalité¹⁵. Ces représentations, qui se sont souvent appuyées sur les idées esthétiques du romantisme allemand, ont été fréquemment instrumentalisées par des idéologies de droite comme de gauche.

Or, la portée initiale du Gesamtkunstwerk relevait d'une aspiration artistique à l'unité, visant à dissoudre les frontières entre l'art et la vie. Chez Friedrich, cette vision s'est concrétisée de manière singulière et, loin de se réduire à un simple produit de son époque, elle conserve une résonance encore pertinente aujourd'hui. En proposant une approche globale de l'expérience esthétique, le peintre cherchait à dépasser les limites perceptuelles imposées par une vision rationaliste et fragmentée de l'art ; il aspirait à ce que ses œuvres soient perçues comme des créations intégrales, appelant le spectateur à

¹³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier Poche, 2009, p. 72.

¹⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Paris, Verdier Poche, 1999, p. 30.

¹⁵ Martin Groneberg, « Penser la scène : Le Gesamtkunstwerk et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total », dans *Études de lettres*, 2018, en ligne sur OpenEdition Journals, <https://doi.org/10.4000/edl.1081>.

une immersion sensorielle holistique. Il reprochait à ceux qui regardaient ses tableaux d'y projeter des schémas intellectuels figés, au lieu de se laisser pénétrer par leur effet global et immersif. C'est à travers l'expérience sensible qu'il entrevoyait un art capable d'abolir la séparation entre la peinture et la vie.

Na, wegen Friedrich n'a donc pas cherché à reproduire un *Gesamtkunstwerk* au sens traditionnel du terme, mais plutôt à en revendiquer la force de transformation. La pièce s'inscrit dans un mouvement de réflexion sur l'art en tant que catalyseur d'une subjectivation partagée, à partir d'un fait historique réel : Friedrich a vendu plusieurs de ses œuvres au tsar de Russie. Ce point de départ donne lieu à un dialogue entre deux ouvriers du Palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg, qui découvrent une caisse contenant les tableaux du peintre. En l'ouvrant, ils y trouvent une lettre fictive, rédigée par Friedrich lui-même et adressée au tsar, dans laquelle il expose sa vision de l'art comme moyen de transcender les oppositions traditionnelles — entre raison et nature, Église et État, lois et mœurs, jouissance et travail. Ce texte imaginaire, à la fois reflet des préoccupations de Friedrich et socle du travail de mise en scène, propose une méditation sur l'espoir que l'art porte en une société plus juste, fondée sur le respect des individus et la reconnaissance de leur dignité. Lue à haute voix par les deux ouvriers, la lettre donne lieu à la représentation, conçue comme une réflexion élargie sur la conception romantique de l'art : non seulement comme objet de contemplation, mais surtout comme vecteur de dépassement des dualismes séparateurs.

Un travail sur la réception

La deuxième partie du travail de mise en scène portait sur la réception des œuvres de Friedrich, révélatrice de paradoxes saisissants et d'interconnexions inattendues entre art, politique et culture populaire. La diffusion de ses tableaux ne suit pas une trajectoire linéaire d'oubli puis de redécouverte, mais s'inscrit plutôt dans une série de retournements, illustrant comment une œuvre peut être récupérée et réinterprétée, parfois au service d'intérêts contraires aux idéaux de son auteur. Friedrich a ainsi connu un succès commercial inattendu, accompagné d'une instrumentalisation de son œuvre dans des contextes idéologiques complexes. Bien qu'oublié pendant une partie du XX^e siècle, il a pourtant fait un retour spectaculaire dans l'imaginaire collectif – notamment à travers une appropriation étonnamment anachronique : celle de Walt Disney. Dans un geste surprenant, ce dernier s'est inspiré des paysages sylvestres des tableaux de Friedrich pour composer l'atmosphère visuelle du film *Bambi*, sorti en 1942.

Ce film d'animation, qui raconte l'histoire d'un jeune faon en quête d'identité au cœur d'une forêt, est devenu un véritable phénomène commercial, réactivant l'imaginaire majestueux et silencieux des paysages de Friedrich. Toutefois, ce retour visuel ne relève pas d'une simple réinterprétation apolitique ou purement esthétique. À cette époque, Walt Disney entretenait en effet des sympathies ambiguës avec certaines idées national-socialistes. Cette orientation, bien que rarement assumée ouvertement, a influencé de manière souterraine les productions des studios, contribuant à la diffusion d'une image presque édénique de la nature, qui, derrière sa surface apolitique, restait néanmoins traversée par les tensions politiques et sociales de son temps.

Bambi porte en lui une charge symbolique profonde. Le livre original de Felix Salten, dont Disney s'est inspiré, contient des allusions indirectes mais marquantes à la persécution des Juifs – notamment à travers l'isolement de Bambi et la destruction de la forêt, métaphore de l'anéantissement physique et symbolique des communautés visées. Le feu qui dévaste la forêt dans le récit de Salten évoque directement les autodafés organisés par le régime nazi, qui visaient non seulement les livres jugés

subversifs – dont ceux de Salten lui-même –, mais aussi, plus largement, les pensées ayant nourri la richesse intellectuelle et artistique de la culture allemande¹⁶.

Disney a largement puisé dans l’imaginaire forestier inspiré des paysages de Friedrich, tout en atténuant la portée politique et tragique du récit de *Bambi*, pour faire du faon un symbole d’innocence, d’harmonie et de pureté. Ce geste d’appropriation a contribué à façonner une vision édulcorée de la nature et de l’histoire, orientée vers une réconciliation naïve et dépolitisée. À rebours de cette lecture, Friedrich faisait émerger, à travers ses paysages silencieux et énigmatiques, des aspirations tout autres : ses forêts, puissantes et chargées de mystère, incarnaient une tentative de dépasser les clivages entre art et vie, entre sensation et réflexion. Dans la section suivante, entièrement consacrée au travail de mise en scène, nous verrons comment les acteurs se sont positionnés face à la question des rapports de pouvoir. Nous interrogerons ce que ces dynamiques de domination suscitent en nous, et comment, à travers le travail de mise en scène, nous avons tenté de les explorer, de les interpréter, et d’en questionner les effets sur nos perceptions personnelles.

Des paires adjacentes

La notion de performativité que nous avons développée plus tôt renvoie également à une discipline à priori peu liée au théâtre : l’analyse conversationnelle. Initiée au milieu des années 60 par Harvey Sacks, puis développée dans les années 70 par Emanuel Schegloff, l’analyse conversationnelle permet d’explorer le discours en interaction, en l’envisageant comme un échange d’actes de parole, constituant ainsi une approche nouvelle pour l’époque. En effet, à cette époque, l’interaction n’était pas encore reconnue comme un objet d’étude autonome, la grammaire traditionnelle privilégiant la phrase comme unité d’analyse. Pourtant, elle offre un terrain d’observation précieux pour comprendre ce qui se produit à travers la parole, en la considérant non pas seulement comme un moyen d’expression, mais comme une activité en soi¹⁷. L’analyse conversationnelle permet de porter le regard sur le langage interactionnel déployé tout au long de l’échange, en accordant une attention particulière à la gestion des tours de parole. Selon Sacks et Schegloff, les échanges verbaux s’appuient sur un ensemble de règles tacites, fondées sur le contexte et les attentes partagées des interlocuteurs quant à leur déroulement naturel. Si les conversations quotidiennes ne présentent pas de marqueurs explicites pour délimiter les tours de parole, les participants font preuve d’une remarquable capacité à intervenir au moment opportun, en évitant aussi bien les silences prolongés que les chevauchements. Cette coordination s’appuie sur des indices implicites, qu’ils soient pragmatiques, prosodiques, syntaxiques ou gestuels.

L’analyse conversationnelle permet ainsi de mettre en lumière la structure séquentielle que sous-tend la plupart des échanges, à travers l’organisation des tours de parole. Ce système s’articule à différents niveaux, mais ce sont les paires adjacentes, forme la plus courante d’organisation séquentielle, qui ont particulièrement retenu notre attention lors de la mise en scène. Il s’agit de couples énoncé-réponse qui reposent sur le déroulement ordinaire de la conversation, où un énoncé appelle généralement une réponse spécifique : ainsi, une question ou une salutation devrait, en principe, être suivie d’une réponse ou d’un retour de salutation. La majorité des échanges verbaux repose sur ces enchaînements d’initiation et de réponse, formant des paires adjacentes, comme le souligne la définition suivante :

¹⁶ On pourra à ce propos se référer à la très belle traduction de *Bambi*, de Felix Salten, réalisée par Nicolas Waquet, enrichie d’une préface éclairante de Maxime Rovere et magnifiquement illustrée par Benjamin Lacombe. Paris, Albin Michel, coll. « Les Classiques illustrés », 2020.

¹⁷ Michel De Fornel et Jacqueline Léon, « L’analyse de conversation, de l’ethnométhodologie à la linguistique interactionnelle », dans *Histoire Épistémologie Langage*, n° 22/1, 2000, p. 133.

Une paire adjacente est une séquence de deux énoncés qui sont adjacents et produits par des locuteurs différents. Cette séquence est ordonnée : une première partie d'un type catégoriel donné exige un second type d'un même type catégoriel. L'action accomplie par le premier énoncé « projette » une action appropriée de la part du destinataire de l'énoncé. La réplique de ce dernier peut donc être examinée pour déterminer si l'action attendue a bien été réalisée ou si elle a été au contraire éludée¹⁸.

La notion de performativité y apparaît de manière particulièrement claire : tout mouvement d'initiation accomplit une action sur l'interlocuteur, en le poussant à réagir – ou à ne pas réagir –, selon qu'il suit ou non les attentes implicites du déroulement ordinaire d'une conversation. Il apparaît alors clairement dans quelle mesure l'analyse des mouvements d'initiation et de réponse permet d'éclairer les dynamiques de domination et de soumission, ainsi que leurs effets sur les interlocuteurs. Les ordres constituent en ce sens des actes performatifs d'initiation par excellence, puisqu'ils appellent une réaction déterminée de la part de l'interlocuteur, réaction qui dépendra du contexte et de sa subjectivité propre. Ainsi, la notion de subjectivation s'invite elle aussi dans l'analyse.

Des exercices de répétition

Ces considérations ont guidé notre démarche dans la seconde partie de la mise en scène : comme l'indique la définition évoquée précédemment, l'étude des paires adjacentes permet de mettre en évidence les effets produits par chaque énoncé, mais aussi d'observer les différentes réponses qu'un même mouvement d'initiation peut susciter. Lors des répétitions, nous avons notamment eu recours à un exercice qui nous semble incarner concrètement la notion de paire adjacente : les *repetition exercises* développés par Sanford Meisner. Conçus pour la formation de futurs acteurs, ces exercices consistent, comme leur nom l'indique, à écouter attentivement puis à répéter sans relâche une même séquence d'échange composée d'un mouvement d'initiation et d'un mouvement de réponse. Il peut s'agir soit de répéter mot pour mot l'énoncé de l'interlocuteur en ajustant simplement les pronoms, soit d'y répondre par un énoncé différent dans sa forme, mais dont le contenu propositionnel demeure équivalent. Dans le premier cas, il s'agit alors de la version la plus élémentaire de l'exercice, qui peut donner lieu à des échanges tels que « Tu portes des chaussettes bleues, je porte des chaussettes bleues, tu portes des chaussettes bleues, je porte des chaussettes bleues », et ainsi de suite, de manière répétitive, jusqu'à ce qu'émerge une réaction ou que se produise une variation dans l'interaction. Notre travail de mise en scène s'est davantage concentré sur le second cas : les étudiants ont été invités à répéter une paire adjacente composée de deux énoncés différents traduisant une relation de pouvoir et d'intimidation, dans un contexte interculturel mêlant l'histoire de Salten, les œuvres de Friedrich et leur récupération par Disney.

La première étape de l'exercice consistait à répéter, assis autour d'une table, l'interaction suivante, choisie comme base de notre analyse : *Du tust, was ich dir sage* (« Tu fais ce que je te dis »), en tant que mouvement d'initiation, suivi de *Ich tue, was du mir sagst* (« Je fais ce que tu me dis »), en tant que mouvement de réponse. Le choix des énoncés est d'autant plus intéressant qu'il établit un lien direct entre l'acte de dire et celui de faire. En concertation avec les étudiants, nous avons ensuite observé les réactions de chacun au fil de l'exercice, avant de les amplifier dans le cadre de la mise en scène. Nous avons filmé l'échange final de chaque groupe d'étudiants afin de pouvoir y revenir par la suite, et ainsi observer comment chacun s'est positionné face à cet échange, sans perdre de vue les processus de subjectivation à l'œuvre. En effet, même si, conformément au principe des exercices de répétition, le contenu propositionnel demeure inchangé – ce qui pourrait laisser penser que la réponse de l'interlocuteur est toujours adéquate et uniforme face au mouvement d'initiation – les dynamiques de

¹⁸ *Idem*, p. 146.

subjectivation, et par conséquent de performativité, interviennent également. Cela nous amène à nous interroger sur ce que le langage produit, au-delà de ce qu'il énonce. Ainsi, nous avons constaté que les réactions des étudiants étaient loin d'être uniformes : chacun adoptait une posture singulière face aux rapports de domination. Tandis que certains se laissaient entraîner dans une forme de soumission totale, d'autres exprimaient au contraire une résistance marquée. Ces réactions ont, à leur tour, influencé l'attitude des étudiants chargés d'énoncer les injonctions. Par ailleurs, à mesure que la paire adjacente était répétée, une intensification progressive des réactions a pu être observée à chaque tour de parole, illustrant clairement l'effet performatif des énoncés.

Deux cas particulièrement marquants ont retenu notre attention en raison de leur nature diamétralement opposée ; ils nous ont permis d'observer, conformément à la définition des paires adjacentes, d'une part une situation dans laquelle le mouvement de réponse accomplit l'action attendue par le locuteur, et d'autre part une situation où il s'en écarte délibérément. Dans les deux cas, on observe cependant une intensification progressive de l'interaction au fil des tours de parole, indiquant que les interlocuteurs sont soumis aux effets performatifs des énoncés, mais aussi qu'ils se posent en sujets de leur énoncé, adoptant une position active, qu'ils s'inscrivent dans une dynamique de soumission ou de résistance.

Dans une première séquence filmée¹⁹, l'étudiant qui reçoit l'ordre *Du tust, was ich dir sage* (« Fais ce que je te dis ») manifeste des signes de soumission de plus en plus prononcés à mesure que son interlocuteur répète l'injonction. Dès la première occurrence, il baisse aussitôt les yeux, puis, à chaque tour de parole, il formule son mouvement de réponse en baissant progressivement la voix et la tête, jusqu'à ce que celle-ci disparaisse complètement sous la table. L'étudiant qui formule l'injonction déploie, lui aussi, un langage interactionnel particulièrement expressif. À l'aide d'un pinceau, il accompagne son *Du tust* (« tu fais ») d'un geste intimidant, pointant continuellement l'objet vers son interlocuteur, ce qui l'incite à se pencher davantage. L'expression de son visage évolue également au fil de l'interaction : un air satisfait et un sourire se dessinent de plus en plus nettement à mesure que l'interlocuteur accentue son attitude de soumission. Nous assistons ici à une interaction où les attentes concernant le déroulement naturel de l'interaction sont respectées, tant sur le plan du langage propositionnel que du langage interactionnel. Les deux langages se conjuguent de manière cohérente. Le mouvement d'initiation accompli par le locuteur sur son interlocuteur produit l'effet escompté : une soumission totale, conforme à l'intention initiale. L'action visée est donc pleinement réalisée.

À l'inverse, une seconde séquence filmée²⁰ met en évidence un cas où l'interlocuteur ne répond pas à l'attente du locuteur, empêchant ainsi l'accomplissement de l'action projetée. Les deux étudiantes réagissent instinctivement en haussant le ton et en relevant progressivement la tête à mesure qu'elles reçoivent l'ordre, adoptant ainsi une attitude de résistance qui contraste fortement avec celle observée dans la première vidéo. Le sentiment de frustration qu'elles expriment se fait également de plus en plus ressentir chez l'étudiant qui prononce l'injonction. Alors que le locuteur se rend compte que son mouvement d'initiation n'atteint pas l'effet escompté, il hausse lui aussi la voix, frappant la table d'un coup de poing pour appuyer son énoncé. Au fil des répétitions des paires adjacentes, la frustration devient de plus en plus palpable, car la conversation ne suit pas le déroulement naturel attendu par le locuteur. On observe ainsi une contradiction entre le contenu propositionnel du mouvement de réponse *Ich tue, was du mir sagst* (« Je fais ce que tu me dis ») et le langage interactionnel des étudiantes qui, bien qu'elles déclarent obéir à l'ordre, refusent en réalité de le faire et de se conformer à la volonté du locuteur. Par conséquent, l'effet performatif du langage interactionnel l'emporte sur celui du langage

¹⁹ Traudl Heupgen, « Repetition exercise 2 | UMONS », 2025. En ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=VGC2G9BbIz4> (séquence filmée avec le consentement éclairé des participants).

²⁰ Traudl Heupgen, « Repetition exercise video | UMONS », 2025. En ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=ku5Uw3wFZWs> (séquence filmée avec le consentement éclairé des participants).

propositionnel : le faire dépasse le dire, et la subjectivation est pleinement présente tout au long de cet échange.

Au-delà de ces observations, il est important de souligner que, dans les deux séquences filmées, les étudiants utilisent tous une intonation particulière, mettant l'accent sur des mots différents dans leur énoncé. Ces variations de rythme et d'intonation révèlent non seulement des processus de subjectivation en action, mais renforcent aussi l'effet performatif de chaque énoncé. Dans le cadre des paires adjacentes, il est intéressant d'observer dans quelle mesure l'intonation du mouvement de réponse fait écho – ou non – à celle du mouvement d'initiation. Dans la première vidéo, où locuteur et interlocuteur respectent le déroulement naturel de la conversation, les étudiants insistent notamment sur les termes suivants :

Du *tust*, was ich *dir* sage (Tu *fais* ce que je te dis)

Ich *tue*, was du *mir* sagst (Je *fais* ce que tu *me* dis)

Le premier étudiant met l'accent sur le verbe « faire », tout en pointant son interlocuteur avec le pinceau, ce qui renforce l'effet performatif de l'ordre. On observe ainsi clairement que l'énoncé de réponse s'aligne sur celui du locuteur en insistant sur le même terme. De plus, l'accent porté sur « mir » (« moi ») suggère que l'étudiant se positionne comme sujet actif dans l'action de recevoir l'ordre, en cohérence avec son attitude de soumission. La prosodie de cette paire adjacente reste donc assez uniforme, renforçant la conformité à l'intention initiale du locuteur et au déroulement naturel de la conversation. Passons à présent à l'intonation des étudiants dans la seconde séquence filmée :

Du *tust*, was ich *dir* sage (Tu fais ce que je *te* dis)

Ich *tue*, was du *mir* *sagst* (Je fais ce que tu *me* *dis*)

On remarque tout d'abord un effet de « miroir » par rapport aux énoncés de la première vidéo : les étudiants insistent sur des termes opposés. Cette fois, c'est le locuteur qui souligne « dir » (« toi ») pour désigner ses interlocutrices comme destinataires de l'ordre, mais elles ne répondent pas à cette désignation. Au contraire, elles insistent sur le verbe « dire », montrant d'une part que le locuteur ne fait que parler – elles ne se soumettent pas à l'action demandée – et d'autre part qu'elles aussi ne font que parler, puisque leur attitude ne correspond pas au sens de leurs propres paroles. Dans ce cas, les énoncés ne s'enchaînent pas comme dans un échange naturel.

Conclusion

Ces considérations nous ont permis de mesurer à quel point le théâtre peut être considéré comme une concrétisation vivante de l'interaction en paires adjacentes, conjuguant étroitement subjectivation et performativité, deux notions fondamentales qui sous-tendent constamment l'acte théâtral. La subjectivation, bien qu'omniprésente dans toutes les sphères du langage, se manifeste avec une intensité particulière dans l'expression artistique. Ainsi, l'analyse des paires adjacentes dépasse son rôle d'outil d'observation pour s'intégrer pleinement au spectacle lui-même, comme en témoigne la photographie ci-dessus : les étudiants y révèlent, à travers leurs gestes, postures et intonations, la manière dont ils perçoivent et incarnent les relations de pouvoir. Le théâtre apparaît alors comme un espace où ces dynamiques ne sont pas seulement étudiées, mais également vécues et représentées, offrant ainsi une expérience corporelle et sensible de ces mécanismes relationnels.

Résumé

Cet article propose une exploration des liens entre analyse conversationnelle, performativité et subjectivation à partir d'un dispositif scénique élaboré autour de l'œuvre de Caspar David Friedrich. En articulant les apports de Benveniste, Bourdieu et Meschonnic, il s'agit de montrer comment le langage, envisagé non comme simple véhicule de sens, mais comme acte en soi, peut produire des effets qui engagent à la fois le locuteur et le destinataire. L'analyse conversationnelle, en tant qu'outil d'observation du langage en interaction, permet de révéler la dimension rythmique et relationnelle du discours, dans laquelle le « je » se construit dans et par la parole. La mise en scène devient ainsi un terrain d'expérimentation des formes interactionnelles, mobilisant rythme, gestion des tours de parole et micro-dynamiques discursives dans la fabrication d'une subjectivité en devenir. À travers l'examen de séquences filmées, l'article met en lumière la manière dont le langage scénique conjugue performativité et transformation, et comment il peut actualiser, détourner ou subvertir les idéaux portés par l'œuvre de Friedrich.

Abstract

This article explores the intersection of conversation analysis, performativity, and subjectivation through a theatrical framework inspired by the work of Caspar David Friedrich. Drawing on the theoretical contributions of Benveniste, Bourdieu, and Meschonnic, it approaches language not as a mere vehicle for meaning, but as a performative act that implicates both speaker and listener. Conversation analysis, as a tool for observing language in interaction, reveals the rhythmic and relational dimensions of discourse—dimensions through which the subject emerges in and through speech. The stage becomes a site for experimenting with interactional forms, where rhythm, turn-taking, and discursive micro-dynamics actively shape a subjectivity in motion. By examining filmed performance sequences, the article shows how theatrical language operates as a space of performative transformation—one capable of realising, displacing, or even subverting the ideals underlying Friedrich's artistic vision.

BÉATRICE COSTA

Université de Mons

Rue Jan Blockx 40 (boîte 10)

B-1030 Bruxelles, Belgique

TRAUDL HEUPGEN

Université de Mons

Rue de l'Orient 20

6560 Erquelinnes, Belgique

Bibliographie récapitulative

- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966, pp. 259-260.
- Blondet (Marie) et Lantin Mallet (Marie) (dir.), *Anthropologies réflexives. Modes de connaissances et formes d'expérience*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017.
- Borowski (Marek), Sugiera (Magdalena) et Burzyńska (Agata), *Performing Cultural Trauma in Theatre and Film*. Cham, Palgrave Macmillan, 2019.
- Carlson (Marvin), *Performance: A critical introduction*. Routledge, 1996.
- Conquergood (Dwight), *Cultural struggles: Performance, ethnography, praxis*. University of Michigan Press, 2002.
- De Fornel (Michel) et Léon (Jacqueline), « L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique interactionnelle », dans *Histoire Épistémologie Langage*, 22/1, 2000, pp. 131-155.
- Groneberg (Michael), « Penser la scène : Le Gesamtkunstwerk et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total », dans *Études de lettres*, 2018. En ligne sur <https://doi.org/10.4000/edl.1081>
- Marignier (Noémie), « Performativité », dans *Langage et société*, HS1, 2021, pp. 263-266. En ligne sur <https://shs.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1-page-263?lang=fr>
- Meschonnic (Henri), *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier Poche, 2009, p. 72.
- , *Les États de la poétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 260.
- , *Poétique du traduire*. Paris, Verdier Poche, 1999, pp. 30, 174-175.
- , *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse, Verdier, 1995, p. 192.
- Phelan (Peggy), *Unmarked: The politics of performance*. Routledge, 1993.
- Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*. 4e éd. Paris, Armand Colin, 2019, entrée « Cultural performance ».
- Schechner (Richard), *Performance studies: An introduction*. 2e éd., Routledge, 2006.
- Heupgen (Traudl), « Repetition exercise video | UMONS », 2025. En ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=ku5Uw3wFZWs> (séquence filmée avec le consentement éclairé des participants).
- Heupgen (Traudl), « Repetition exercise 2 | UMONS », 2025. En ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=VGC2G9BbIz4> (séquence filmée avec le consentement éclairé des participants).
- Waquet (Nicolas) (trad.), *Bambi, de Felix Salten*. Paris, Albin Michel, coll. « Les Classiques illustrés », 2020. Préface de Maxime Rovere, illustrations de Benjamin Lacombe.