



HAL
open science

La contextualisation : un problème éthique ?

Maud Verdier

► **To cite this version:**

Maud Verdier. La contextualisation : un problème éthique ?. CORELA - COgnition, REprésentation, LAngage, 2019, HS-27, 10.4000/corela.7613 . halshs-02100334

HAL Id: halshs-02100334

<https://shs.hal.science/halshs-02100334>

Submitted on 25 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Corela

Cognition, représentation, langage

HS-27 | 2019

Co(n)textualisation(s)

La contextualisation : un problème étique ?

Maud Verdier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/corela/7613>

DOI : 10.4000/corela.7613

ISSN : 1638-573X

Éditeur

Cercle linguistique du Centre et de l'Ouest - CerLICO

Référence électronique

Maud Verdier, « La contextualisation : un problème étique ? », *Corela* [En ligne], HS-27 | 2019, mis en ligne le 30 mars 2019, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/corela/7613> ; DOI : 10.4000/corela.7613

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Corela – cognition, représentation, langage est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

La contextualisation : un problème étique ?

Maud Verdier

Introduction

- 1 Pour décrire adéquatement la signification d'un terme ou d'un énoncé dans des corpus authentiques, le linguiste propose des procédures de contextualisation qui font appel au co-texte ou au contexte. Etant donné qu'il s'appuie sur des observations externes, la question de la contextualisation se pose exclusivement de manière *étique*¹. Pourtant, on ne peut ignorer la présence de stratégies de contextualisation et de recontextualisation mises en œuvre par les locuteurs eux-mêmes, qui tiennent à l'existence d'une compétence métalinguistique et métapragmatique (Silverstein 1993). Considérée sous cet angle, la notion de contextualisation acquiert une importance centrale et mérite une exploration un peu plus approfondie.
- 2 La signification d'un énoncé ne pose pas nécessairement de problème en soi, mais peut être problématique dans un contexte interactionnel donné. Les participants se livrent alors souvent à une activité de recontextualisation. Cet article s'intéresse aux pratiques de contextualisation de ce type, à leur émergence, qu'elles soient à l'initiative d'un des participants ou parce que l'auteur de l'énoncé problématique en éprouve la nécessité, par exemple parce qu'il cherche à atteindre une pertinence communicative plus forte. Nous nous appuyons sur une enquête ethnographique menée au sein d'une troupe de théâtre, qui a permis de constituer un corpus important d'interactions collectives que l'on a transcrites selon les conventions de l'analyse de conversation (Sacks 1992, Sacks, Schegloff et Jefferson 1974, Jefferson 2004)². Nous examinons tout particulièrement les phases de répétitions pendant lesquelles metteurs en scène et comédiens se confrontent à des textes qui leur posent des difficultés d'interprétation.

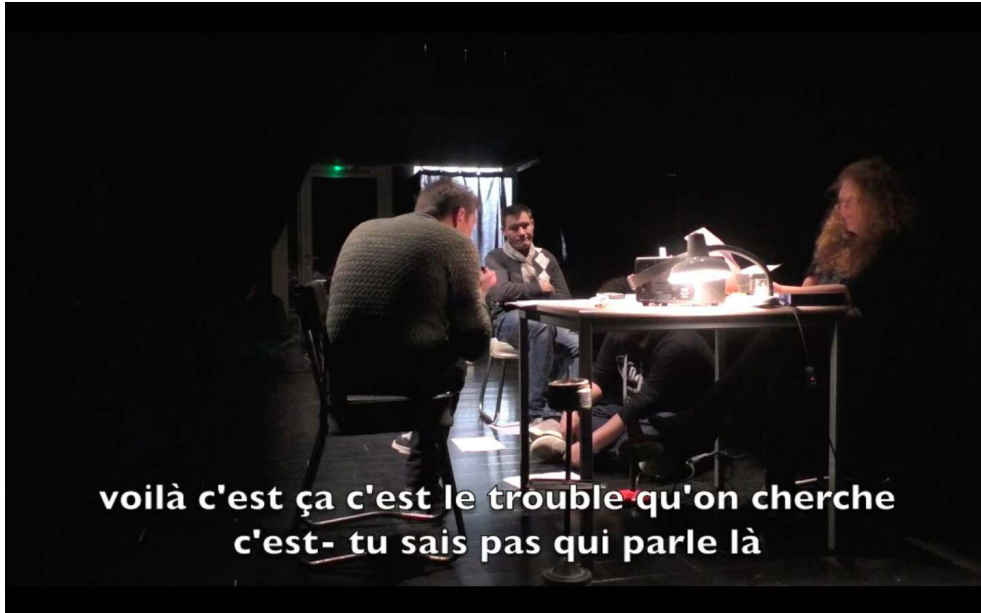
1. Le cadre de participation : la lecture à la table

- 3 On s'appuie pour cette analyse plus particulièrement sur l'observation des situations de « lecture à la table », qui constituent une phase importante de l'activité de création qui précède le travail sur le plateau, et durant lesquelles la pièce est lue collectivement : metteur en scène et comédiens commentent le sens du texte, l'intention de l'auteur, les rôles peuvent être distribués à cette occasion. La place du metteur en scène est centrale dans ce dispositif. C'est pendant cette phase qu'il indique l'orientation qu'il souhaite donner au spectacle (Proust 2001 : 485). Certaines indications de jeu et de mise en scène peuvent être introduites. Il arrive aussi que le texte soit remanié, par exemple parce qu'un comédien n'arrive pas à le dire tel quel, ou en raison de l'adaptation à la future mise en scène. L'épisode de lecture à la table que nous étudions plus particulièrement dans cet article s'inscrit dans une semaine de travail de création autour d'un court-métrage du cinéaste allemand R. W. Fassbinder. Le metteur en scène a pour projet une forme théâtrale (la démarche de création reste à ce stade encore exploratoire) élaborée à partir d'un film court de Fassbinder, extrait du film collectif « L'Allemagne en Automne ». Les trois comédiens qu'il a réunis pour ce projet travaillent à partir de la transcription française du film.
- 4 Quelques mots sur le script du film à l'origine de ce travail. Le segment écrit et tourné par Fassbinder, d'une durée d'environ 25 minutes, constitue une partie du film collectif *L'Allemagne en Automne*. Celui-ci, réalisé en 1978 par dix réalisateurs allemands (Fassbinder, de Brustellin, Cloos, Kluge, Mainka, Reitz, Rupé, Schlöndorff, Schubert et de Sinkel)³, aborde les années soixante-dix en Allemagne. En 1977, la Fraction Armée Rouge, issue du mouvement étudiant des années soixante qui s'est constitué en mouvement extra-parlementaire contre la grande coalition des grands partis allemands (1966), se radicalise à la fin des années soixante. Ses membres mènent alors un certain nombre d'actions violentes : enlèvement de patrons d'usine, bombes, détournement d'avion avec prise d'otages. Certains sont arrêtés en 1972, trois d'entre eux seront retrouvés par la suite morts dans leur cellule (Baader, Ensslin et Raspe). Dans son court-métrage, Fassbinder, qui s'interroge sur le rôle que joue l'Etat allemand à cette époque par rapport aux actions terroristes, met en scène trois comédiens qui jouent leur propre personnage : R. W. Fassbinder joue son propre rôle de cinéaste qui vient de tourner un film très critique sur l'institution du mariage ; Armin joue Armin, l'amant du cinéaste, aussi son amant dans la vie, un homme soumis aux maltraitances de ce dernier ; la mère de Fassbinder incarne sa mère dans le film, se disputant avec son fils au sujet de la situation politique de l'Allemagne et des conséquences des options prises par l'Etat pour répondre aux actions terroristes.
- 5 Dans le cadre de cet article, nous examinerons des séquences issues des tout premiers jours de travail de lecture à la table. Les trois comédiens ont déjà visionné le film mais ils en découvrent la transcription française au moment de la lecture. La compréhension du texte n'est pas simple pour les comédiens, au moins pour deux d'entre eux, non pas parce que le texte serait en lui-même difficile, mais parce qu'il renvoie à un contexte politique allemand complexe et assez éloigné de leur univers – étant donné leur âge, les deux acteurs n'ont pas connu cette période et ne sont pas particulièrement familiers de l'histoire de l'Allemagne. (La troisième comédienne, étant d'âge plus avancé, connaît mieux l'histoire sociopolitique allemande de cette période.) La lecture du texte et les

premières recherches de mise en scène ne sont par conséquent pas sans susciter un certain nombre d'interrogations et de discussions.

2. Première approche des pratiques de contextualisation

- 6 L'extrait qui suit se situe au troisième jour de la lecture du script du court-métrage de Fassbinder. Le travail d'exploration et de recherche suit son cours dans la salle de répétition. Quelques éléments de mise en scène ont été introduits, mais de manière encore très minimale et ne présentent pas un caractère définitif.



Au centre, le comédien jouant Fassbinder appelle un journaliste au téléphone pendant que son amant Armin lui lave les cheveux. À gauche, le metteur en scène observe l'improvisation.

- 7 Le comédien qui incarne Fassbinder improvise une scène en lisant le texte. Debout derrière lui, le comédien qui joue Armin lui humidifie doucement les cheveux avec une éponge plongée dans une bassine. Assise à une table, la comédienne, la mère de Fassbinder, regarde le couple. Assis près d'eux, le metteur en scène observe attentivement la proposition d'improvisation. Celle-ci correspond à une scène du film dans laquelle Fassbinder appelle un proche au téléphone pour évoquer la situation politique compliquée du pays, le gouvernement allemand recherchant activement les membres de la Fraction Armée Rouge pour les arrêter, alors que se multiplient les enlèvements et les prises d'otages. Le cinéaste évoque son impossibilité de partir de l'Allemagne. La transcription de l'extrait, et qui correspond au texte sur lequel s'appuie le comédien pour improviser, est la suivante :

1. ils font une rafle à l'échelle du pays c'est clair
2. ils donnent des numéros de téléphone un par ville qu'on peut appeler anonymement
3. c'est un encouragement à la délation
4. tu ne crois pas que ça va changer que ça peut revenir dans l'autre sens
5. ça va rester, c'est ce qu'ils ont voulu
6. qu'ils écoutent
7. pour ce que j'ai à dire

8. je ne peux pas partir pour l'instant je ne sais pas pourquoi
9. j'aimerais mais je j'ai aussi peur l'impression de ne pas pouvoir partir
10. c'est ok c'est ok

- 8 Si l'on ajoute quelques-uns des marqueurs de discours qu'introduit le comédien lors de son improvisation, la transcription de la séquence se présente ainsi⁴ :

Séquence (1)

1. Comédien-Fassbinder : ils font une rafle à l'échelle du pays, (.) c'est clair,
2. (4s)
3. ils donnent des numéros (.) de téléphone (..) un par ville
4. (2s)
5. Qu'on peut appeler anonymement ,
6. (3s)
7. c'est un encouragement à la délation
8. (5s)
9. tu ne crois pas que ça va changer (.) que ça peut revenir dans l'autre sens , (.)
10. ça va rester, c'est ce qu'ils ont voulu. (.)
11. (mais) qu'ils écoutent
12. (8s)
13. pour ce que que j'ai à dire , (.)
14. je ne peux pas partir pour l'instant je ne sais pas pourquoi .

- 9 Deux grandes familles d'indices de contextualisation (Gumperz 1982, 1992) peuvent être isolées, qui indexent un certain type de genre discursif: outre les indices gestuels manifestes (le comédien porte un téléphone à son oreille), le comédien introduit un nombre significatif de pauses conversationnelles (lignes 2, 4, 6, 8 et 12) et des contours intonatifs particuliers (ton légèrement montant aux lignes 1, 5, 9 et 11). Ces marqueurs – et bien d'autres, liés au rythme, aux indices non verbaux, etc. – indexent un genre conversationnel d'un type particulier, la conversation téléphonique. Nous proposons d'explorer dans la suite de cet article la mise en œuvre de stratégies de contextualisation et de recontextualisation des discours par les locuteurs eux-mêmes.

3. La mise en œuvre des indices de contextualisation

- 10 Examinons en ce sens la séquence suivante qui précède de deux jours la précédente, lorsque le comédien découvre la scène du téléphone. Assis autour d'une table dans une salle de réunion, les trois comédiens et le metteur en scène lisent le texte du court-métrage de Fassbinder pour la première fois.

Séquence (2)

1. Comédien-Fassbinder : ils font une rafle à l'échelle du pays c'est clair .
2. ils donnent des numéros de téléphone un par ville qu'on peut appeler anonymement
3. c'est un encouragement à la délation .
4. tu ne crois pas que ça va changer , que ça peut revenir dans l'autre sens
5. ça va rester , c'est ce qu'ils ont voulu .
6. Qu'ils écoutent,
7. pour ce que que j'ai à dire .
8. je ne peux pas partir pour l'instant je ne sais pas pourquoi .
9. j'aimerais mais je j'ai aussi peur l'impression de ne pas pouvoir partir .
10. C'est ok c'est ok .
11. pour c'que j'ai à dire , je n'peux pas parler pour l'instant .
12. (.)
13. C-F : je n'sais pas pourquoi . (.) j'aimerais . mais je : : = `

14. → =ah mais il est au téléphone
 15. Comédienne-Mère : mais oui
 16. C-F : °° d'accord .°°
 17. (. . .)
 18. → C-F : j'ai aussi peur (. . .) l'impression de ne pas pouvoir partir . (..) c'est okay . okay .
 19. (.)
 20. Comédien-Armin (*qui enchaine sur la suite du texte, en lisant sa réplique*) :
 je t'apporte ça exprès et tu le bouffes pas ?

- 11 La lecture à la table est un moment particulier du processus de création théâtrale : découvrant le texte, comédiens et metteur en scène explorent ensemble les manières dont chacun pourrait se l'approprier. Surgissent inévitablement des problèmes d'interprétation (à commencer, tout simplement, par le fait qu'un comédien ne comprend pas tel ou tel énoncé). Dans la séquence ci-dessus, on observe un moment de flottement : le comédien qui joue le rôle de Fassbinder se demande dans quel contexte s'insère ce qu'il est en train de lire. Le commentaire métapragmatique qu'il énonce ligne 14, « ah mais il est au téléphone », rend manifeste l'existence d'un problème⁵. Pour preuve, son énonciation se modifie subtilement, des indices de contextualisation jusque-là absents sont introduits : des pauses plus longues entre deux énoncés et une prosodie différente avec un ton légèrement montant en fin d'énoncé (le ton jusque-là descendant étant lié à la lecture). Or, l'analyse de la séquence précédente a montré que le comédien s'appuie particulièrement sur ces indices de contextualisation lorsqu'il improvise plus tard cette scène avec un téléphone. Opéré par le locuteur lui-même, le processus de contextualisation est alors lié à l'existence d'une compétence métalinguistique et métapragmatique : devant le problème que lui pose la contextualisation d'un énoncé – qu'il rend explicite ici – il a lui aussi recours à des indices pour son propre compte. En effet, à tout moment dans la conversation, il lui est possible de mettre en œuvre des indices de cet ordre pour indexer un type de discours, comme ici un dialogue avec quelqu'un qui n'est pas présent physiquement autour de la table, en introduisant des pauses contribuant à donner l'impression qu'il y a bien des énoncés produits en réponse aux siens même si ceux-ci sont inaudibles pour les personnes co-présentes.

4. Les problèmes de contextualisation pour les interactants : flottements et incertitudes

- 12 Constituant un cadre d'élaboration de la pièce, la situation de lecture à la table présente de toute évidence une dimension de performance (Bauman 1975), non seulement pour les comédiens eux-mêmes mais aussi pour le metteur en scène qui peut intervenir à sa convenance. À tout moment, les participants sont aussi susceptibles d'endosser des rôles multiples : le metteur en scène peut commenter le texte, énoncer une didascalie, reprendre le texte d'un des personnages ou ce qu'a dit le comédien ; et ce dernier peut avoir recours à un exemple pris dans sa vie personnelle pour expliciter la nature des relations entre les personnages.
- 13 La séquence qui suit permet de montrer le rôle de la situation dans le processus d'intercompréhension à l'œuvre. L'un des comédiens rencontre des difficultés pour comprendre le passage suivant : Fassbinder discute avec sa mère des effets des actions terroristes sur le fonctionnement démocratique de l'État allemand. En voici un résumé. L'avis de la mère est qu'un État fort est nécessaire, et qu'il ne faut donc pas hésiter à

prendre des mesures particulières pour empêcher les terroristes de poursuivre leurs actions. Fassbinder se demande quant à lui si la mise en œuvre de lois spéciales ne menace pas le fonctionnement démocratique. Pourquoi promulguer de telles lois lorsqu'il existe déjà un dispositif pénal pour les criminels qui pourrait s'appliquer aussi pour les terroristes ? Qu'est-ce qui peut justifier une telle différence de traitement ? Les terroristes sont des assassins lui rétorque sa mère. S'il sont des assassins, poursuit Fassbinder, n'est-il pas encore plus problématique d'un point de vue démocratique de prévoir un traitement spécial, étant donné qu'ils ont des motivations que, d'un certain point de vue, il n'est pas impossible de considérer comme légitimes – la question qu'il adresse à sa mère est formulée de la manière suivante : « n'est-ce pas pire que des terroristes aient des raisons que tu pourrais comprendre ? ». Parvenu à cet endroit du texte, le comédien qui incarne Fassbinder, est perdu (lignes 1 à 7) :

Séquence (3)

1. Comédien-Fassbinder (*lisant le texte*) : °°n'est-ce pas pire que des terrorismes aient des raisons que tu pourrais comprendre ?°°
 2. (.)
 3. Comédienne-Mère (*regardant le texte*) : °°ben oui°°
 4. (.)
 5. Metteur en scène (*regardant C-F*) : tu comprends ?
 6. (.)
 7. C-F : non
 8. MES : [alors =
 9. C-M : [il l'a- =il l'a- il l'a- : : : : il l'attaque vraiment là .
 10. MES : ouais mais c'- mais il lui dit en fait euh , (*regarde A/F*) entre deux crimes .
(.) le- est-ce
que euh (.)
 11. → pour toi le pl- le plus difficile euh peut-être à entendre c'est euh qu- euh sur un crime , les terroristes , et il parle de la- de la mort (d'à) [Baader
 12. →A/F : [tu parles à moi là (*en montrant sa poitrine*)
 13. (.)
 14. MES : ouais
 15. C-F : non tu dis toi (*en montrant sa poitrine*)
 16. MES : ouais
 17. C-F : c'est moi ? =
 18. MES : =ouais ouais ouais
 19. (.)
 20. MES : ah non non non euh je- je- je parlais euh =
 21. Comédien-Armin : =de la situation
 22. → MES (*regardant A/M*) : voilà . voilà . à ta maman (*regarde A/F*)
 23. il lui dit , donc , est-ce que euh , enfin i- il lui dit que (.) c'qui est terrible c'est que ,
peut-être ? (.) que entre deux crimes euh c'est peut-être plus- tu peux comprendre intellectuellement même si ça ne justifie pas l'acte , mais malgré tout tu peux comprendre peut-être plus euh des gens comme la bande à- à -à- comme Ulrich Meinhof des gens qui euh commettent des crimes mais pour des raisons c'est-à-dire l'égalité , pour comprendre les injustices ,
- 14 À ce stade, plutôt que de s'adresser à la comédienne, qui joue la mère du cinéaste, comme il le faisait jusqu'à présent, le comédien, en énonçant la question de Fassbinder « n'est-ce pas pire que des terrorismes aient des raisons que tu pourrais comprendre » (ligne 1) dans un registre bas, semble s'adresser à lui-même. La comédienne n'enchaîne pas tout de suite comme le texte l'y invite pourtant, et un silence s'ensuit (ligne 2). Le metteur en scène profite de cette pause pour demander au comédien s'il comprend ce qu'il lit (ligne

5), à quoi ce dernier répond par la négative (ligne 7). La comédienne explique alors que, selon elle (ligne 9), Fassbinder attaque frontalement à ce moment sa mère pour la première fois. Plutôt que d'enchaîner sur la proposition de l'actrice, le metteur en scène ébauche (ligne 10) une réflexion sur la notion de crime que les actions des terroristes invitent à rediscuter, en précisant « pour toi » (ligne 11). À ce stade, le comédien a un doute sur l'identité de l'adressé – « tu parles à moi là ? » (ligne 12) – en pointant sur sa propre poitrine. Ne saisissant pas immédiatement le référent auquel renvoie le pronom « moi », le metteur en scène répond par l'affirmative (ligne 14). Devant l'insistance du comédien – « non tu dis toi / c'est moi ? » (lignes 15/17) – qui cherche à savoir comment il doit comprendre ce « pour toi », le metteur en scène réalise le malentendu et précise aussitôt « je parlais à ta maman » (lignes 20-22), proposant ainsi un cadre d'interprétation dans lequel son discours s'inscrit dans la relation de Fassbinder avec sa mère : on comprend alors que le référent de « toi » dans l'énoncé « pour toi » (en ligne 11) à l'origine de l'incertitude du comédien, renvoie non pas au comédien qui joue Fassbinder, ni à Fassbinder directement, mais bien à la mère : pour toi signifie « pour ta mère (à toi) » (et non pour toi, le comédien qui joue Fassbinder, ou, pour toi, Fassbinder). La reprise du metteur en scène (ligne 23), s'adressant toujours au comédien qui joue Fassbinder, « il lui dit donc / il lui dit que », contribue enfin à lever toute ambiguïté quant au cadre en jeu, celui de la lecture commentée du texte.

- 15 La situation de lecture à la table offre la possibilité à ceux qui sont présents, y compris le metteur en scène, d'intervenir à propos de la pièce, sur la façon dont on peut interpréter telle réplique et de comprendre les relations entre les figures ou la réaction de tel personnage. C'est dans ce cadre précisément, où le texte est au centre de la situation, que le metteur en scène peut introduire une réplique possible du personnage Fassbinder : en disant « pour toi », il endosse directement le personnage de Fassbinder. Sa réplique est ainsi non pas une adresse directe au comédien comme une lecture superficielle de la séquence porterait à le croire, et ce que tend à croire par ailleurs le comédien lui-même (ce que nous indique sa requête ligne 12 : « tu parles à moi là »), mais bien la formulation d'une adresse directe de Fassbinder à sa mère. Qu'il soit possible pour le metteur en scène d'endosser ainsi un rôle sans indiquer un changement de position (Goffman 1981) n'est pas sans comporter un risque interactionnel comme celui qu'engendre un malentendu.
- 16 Il est dans la nature même de la situation de lecture et de l'activité d'improvisation de pouvoir susciter fréquemment de tels moments de flottement, d'incertitude. S'ils peuvent porter, comme la séquence précédente vient de l'illustrer, sur l'identité de l'interlocuteur et la nature de l'adresse, ils peuvent aussi renvoyer à la définition même de l'activité et du format de production qui lui est associé : autrement dit, celle qui parle est-elle en train de citer verbatim un extrait du texte, improvise-t-elle à partir du texte, commente-t-elle la performance ou le sens du texte ? Les participants se situent dans un cadre de participation⁶ complexe, articulant plusieurs cadres de manière à la fois simultanée et consécutive, à la fois le cadre de la lecture, celui de la performance en tant que mise en espace (même minimale on l'a vu) du texte avec improvisation, et le cadre primaire, celui de la rencontre des comédiens et du metteur en scène dans un lieu de création artistique et théâtral. Dès lors, lorsqu'un changement de cadre n'est pas particulièrement marqué, cela peut avoir des conséquences qui ne sont pas négligeables, ainsi que le montre le dernier extrait.
- 17 Le comédien qui joue Fassbinder improvise une scène dans laquelle Fassbinder appelle un journaliste qui vient de l'interviewer sur son dernier film (une critique de l'institution du

mariage), pour lui demander de couper la fin de l'interview. Transcrit sur la base du film, l'extrait est le suivant :



Fassbinder appelle le journaliste qui vient de l'interviewer, Armin est à ses côtés (photo extraite du film L'Allemagne en Automne de Fassbinder)

R = C'est moi, Fassbinder. (au téléphone à côté d'Armin) Pour l'interview de tout à l'heure....., la fin..... c'est peut-être de l'hystérie mais.....je préférerais que ça ne soit pas publié. (soupir) OK ça ne fait rien, merci
(Transcription du film à partir des sous-titres du film)

- 18 Dès la fin de l'improvisation de cette scène, le metteur en scène commente la proposition du comédien. Sur la photo illustrant cette scène, le comédien à qui s'adresse le metteur en scène n'est pas visible de nous, assis par terre et caché par la table.



Le metteur en scène (à gauche) commente l'improvisation du comédien (assis par terre). À droite, la comédienne qui joue la mère, au milieu, de face, Armin.

Séquence (4)

1. Metteur en scène : alors euh c'est comme ça . et lui en fait quand même sur ces trois phrases
euh il est prêt , quand même , à essayer de de mettre en œuvre- , en place , un truc d'autocensure .
 2. il dit ben est-ce que euh finalement ce que j'ai dit là sur la fin bon (.)
 3. j'étais peut-être un peu trop hystérique on peut pas euh le- le couper quoi ,
 4. (5 s)
 5. ah ben : : euh non (on peut pas couper)
 6. les rotatives sont en marche là°
 7. °okay°
 8. °non non non° . (on fait rien) (*il remet les feuillets en ordre*)
 9. → Comédien-Fassbinder : hein ?
 10. MES : non non tu fais rien
 11. (4 s)
 12. MES : voilà c'est ça c'est le trouble de- qu'on cherche . tu sais pas qui parle là .
quand
quand- tu vois , et c'est ça qu'on cherche . (.) ça crée des- des incompréhensions des malentendus des ça ça ça déstabilise le terrain quoi tu vois , c'est- c'est tout la-
toute l'avantage pas l'avantage c'est tout le cœur même de ce dispositif là . c'est de s'amuser avec ça . tu comprends ?
 13. C-F : avec ?
 14. MES : avec ce trouble de la parole de pas savoir à quel mom- tu vois euh cette perte , de
pas savoir à quoi elle correspond si c'est la réalité qui parle . à quel- tu vois ? à quel degré c'est vraiment des degrés d'adresse et de réalité mais faut toujours que ce soit sincère . c'est-à-dire sincère c'est-à-dire motivé . si tu dois prendre la parole pour expliquer que t'es contre l'institution du mariage
- 19 L'origine du moment d'incertitude du comédien (lignes 9 et 11) ne tient pas à une difficulté de compréhension du texte, ni à une incertitude sur l'adresse, comme nous l'avons vu précédemment, mais semble plutôt due à un problème d'identification du cadre en jeu qui a pour effet de brouiller le contexte d'interprétation. En effet, le comédien ne saisit pas que le metteur en scène passe d'un cadre primaire, celui du commentaire sur l'improvisation, à un cadre modalisé, celui de la performance, ou, pour le dire en termes polyphoniques, qu'il endosse une autre voix que la sienne (Agha 2005).
- 20 La transformation d'un cadre d'interaction ordinaire en un autre, comme ici d'un cadre primaire (le commentaire) à une performance (le cadre théâtralisé), passe généralement par des procédés de modalisation⁷ qui peuvent être plus ou moins disponibles, plus ou moins perçus par les participants. Lors de la lecture à la table, le metteur en scène peut, alors qu'il est en train de commenter le texte, endosser le rôle de Fassbinder se disputant avec sa mère, des marques prosodiques particulières et un changement de posture rendant manifeste la modification pour les participants. Cependant, de tels changements de format de production s'opèrent tout aussi bien sans marquage particulier avec inévitablement des moments de confusion et d'ambiguïté. Dans cette séquence (4), le trouble est donc créé par le fait qu'il n'y a pas vraiment de modalisation.
- 21 Reprenons la séquence dans le détail. Le metteur en scène, commentant le passage du texte que vient de proposer le comédien (*sur ces trois phrases, Fassbinder est prêt quand même à essayer de mettre en œuvre une autocensure*, ligne 1), énonce une citation indirecte du cinéaste aux lignes 2 et 3 (*il dit est-ce que finalement ce que j'ai dit on peut pas le couper*), citation qui n'existe pas dans le film, mais qui sert à préciser l'attitude de Fassbinder envers le journaliste. Ce premier changement de format de production est suivi d'un

silence (ligne 4). Le metteur en scène quitte alors le rôle de Fassbinder pour endosser celui du journaliste (lignes 5-6) : *ah ben non on peut pas couper, les rotatives sont en marche*. Cette réplique, elle aussi inventée par le metteur en scène pour les besoins de sa démonstration, est énoncée sans aucun indice qui permettrait aux participants de percevoir le changement de voix. De même, toujours sans marquage particulier, le metteur en scène reprend le rôle de Fassbinder *okay* (ligne 7), encore une réplique inventée.

- 22 Les énoncés, *on ne peut pas couper un bout de l'interview* (ligne 5), *les rotatives sont en marche* (ligne 6), *non on fait rien ne fais rien* (ligne 8), ne s'expliquent que si l'on comprend que le metteur en scène a utilisé les propriétés du cadre de participation, *i.e.* la possibilité d'une agentivité « résidentielle » distribuée (Kockelman 2004), que permet l'éclatement du format de production : le comédien anime un texte dont la responsabilité incombe à l'auteur en même temps qu'il en contrôle les émotions et qu'il contribue à en faire une figure sur la scène. Le metteur en scène joue avec la possibilité offerte par l'improvisation de créer des répliques qui n'existent pas dans le texte original, et en ce sens il est auteur de ce qu'il énonce, mais il n'en est l'auteur que pour autant qu'il incarne le personnage du journaliste qui est au bout du fil, et non pas en tant que metteur en scène commentant le passage du texte. Ainsi, de manière subtile, le metteur en scène, en modifiant le format, modifie le cadre primaire, transformant une discussion à *propos* du texte, en un cadre secondaire, celui de la performance du texte même, mais un texte réinventé pour les besoins du cadre modalisé qu'il met en place. Habituellement, on attend de l'acteur qui performe qu'il altère sa voix (Goffman 1974), car pour que la voix soit repérable il faut que l'on puisse percevoir un contraste. Or, lorsque le metteur en scène se met à improviser (ligne 5), il ne se passe presque rien : un silence (ligne 4), un ton légèrement altéré (dès la ligne 2), d'où le brouillage qui empêche de distinguer entre les différents origos. Cela explique que le comédien ne saisit pas la proposition du metteur en scène, lorsque celui-ci, ligne 10, en réitérant cette supposée réplique du journaliste, *non non tu ne fais rien* mais avec un subtil passage du pronom *on* (*on fait rien, nous les journalistes pour modifier l'article*) au pronom *tu* (*toi Fassbinder, tu ne fais rien*), offre ainsi au comédien la possibilité de poursuivre l'improvisation en endossant à son tour le rôle de Fassbinder. Mais les modifications de cadre n'ont pas été perçues par le comédien, son silence après la réplique en 8 du metteur en scène nous le rendant manifeste. Cette absence de marquage net à la fois entre les différents formats de production et les cadres de participation, à l'origine de la confusion du comédien, est rendue possible par la nature même de la situation où, en permanence, les participants sont amenés à alterner entre lecture du texte, commentaires sur le texte, et mise en espace du texte avec improvisation.

Conclusion

- 23 Nous avons exploré les propriétés de différentes pratiques de contextualisation, en cherchant à comprendre leur émergence dans un cadre collectif. Ces pratiques peuvent être suscitées par l'un des participants (séquence 1) ou produit par l'auteur de l'énoncé problématique lui-même (séquence 2), par exemple parce qu'il cherche à atteindre une pertinence communicative plus forte. Nous avons ensuite particulièrement insisté sur les conséquences interactionnelles qui résultent d'un problème de contextualisation (séquences 3 et 4).

- 24 Il est dès lors possible de répondre à la question posée au départ de savoir si la contextualisation est seulement un problème étiq. O. de Sardan rappelle la nécessité pour tout chercheur de s'appuyer sur une approche émiq, celle-ci contribuant à une meilleure compréhension des phénomènes sociaux et culturels. Les séquences présentées dans cet article ont montré que la contextualisation peut aussi constituer un enjeu émiq : les participants sont souvent amenés, en cas de trouble, à mettre en œuvre des procédés de contextualisation pour surmonter ce dernier. Pour rendre compte de telles pratiques, l'analyste doit à son tour déployer un cadre d'interprétation *ex post*, sur l'émiq (Sardan 1998 : 164). Pour ce faire, il doit en passer par une meilleure prise de la situation sociale et du contexte d'interprétation, ce qui inclut une compréhension des cadres de participation mobilisés par les participants, cadres qu'ils contribuent à modifier de façon dynamique par leurs pratiques de contextualisation.

BIBLIOGRAPHIE

- Agha A. (2005) « Voice, Footing, Enregisterment », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 15, Issue 1, p. 38-59.
- Bauman R. (1975) « Verbal Art as A Performance », *American Anthropologist* 77, p. 290- 311.
- Goffman E. (1974) *Frame analysis: An essay of the organization of experience*, Harper Colophon Books.
- Goffman E. (1981) *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gumperz J. J. (1982) *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press
- Gumperz J. J. (1992), « Contextualization Revisited », in P. Auer et A. Di Luzio (éd.), *The Contextualization of Language*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 39-53.
- Jefferson G. (2004) « Glossary of Transcript symbols with an introduction », in G. H. Lerner (éd.), *Conversation Analysis Studies from the first generation*, Amsterdam/philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 13-31.
- Kockelman P. (2004) « Stance and Subjectivity », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 14, Issue 2, p. 127-150.
- Proust S. (2001) « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, 43, p. 471-488.
- Sacks H. (1992) *Lectures on Conversation, Volumes I and II*, G. Jefferson (éd.), Oxford: Blackwell Publishing.
- Sacks H., Schegloff E., Jefferson G. (1974) « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking in Conversation », *Language* 50, p. 696-735 (rééd. in . Schenkein (éd.) (1978) *Studies in the organization of conversational interaction*, New York: Academic, p. 1-55).
- Sardan, O. de (1998) « Étiq », *L'Homme*, tome 38, n° 147, *Alliances, rites et mythes*, p. 151-166.

Silverstein M. (1993) « Metapragmatic discourse and metapragmatic function », in J. A. Lucy (éd), *Reflexive Language - Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 33-58

ANNEXES

Conventions de transcription

Les conventions de transcription adoptées dans cet article sont les suivantes :

☞	énoncés/gestes/regards en chevauchement (début)
(.)	pause / intervalles entre les énoncés et à l'intérieur des énoncés
.	intonation descendante
,	intonation continue
?	intonation montante
-	interruption d'un énoncé
°	prononcé avec un volume plus bas que la conversation en cours
=	aucun intervalle (pause) entre les énoncés adjacents
::	extension du son ou de la syllabe qui précède ; des points peuvent être ajoutés selon l'importance de l'extension
(texte)	segment peu audible, il reste une incertitude quant à ce qui a été effectivement prononcé
()	segment non audible
(italique)	indications autres que orales

NOTES

1. La distinction étique/émique est empruntée à l'opposition phonétique/phonologie transposée ensuite à l'étude des faits culturels. La notion d'émique, qui renvoie aux significations culturelles liées au point de vue des acteurs, s'oppose à celle d'étique qui repose sur des observations externes (voir Sardan 1998).
2. Je remercie chaleureusement toute l'équipe de la compagnie de théâtre La Bulle Bleue à Montpellier qui, par la confiance qu'elle m'a accordée, a rendu possible cette recherche.
3. Le segment tourné par Fassbinder est consultable à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=eVdvn09qQAc>
4. Pour le détail des conventions de transcriptions, voir le tableau en annexe.
5. S'il considère que ce qu'il lit est un monologue, le texte est en effet difficile à dire – sans queue ni tête. En revanche, le texte prend tout son sens s'il se met à considérer un interlocuteur

imaginaire à qui il s'adresse, et ce monologue, jusque là haché, devient un dialogue avec un interlocuteur silencieux.

6. Voir E. Goffman 1974 pour la notion de cadre de participation sur laquelle nous nous appuyons ici.

7. « a central concept in frame analysis : the key. I refer here to the set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of some primary framework, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else.¹³ The process of transcription can be called keying. » (43-44)

RÉSUMÉS

Décrire adéquatement la signification d'un terme, ou d'un énoncé, suppose souvent de faire appel au co-texte ou au contexte. Le linguiste doit alors recourir à des corpus authentiques et proposer des procédures de contextualisation. Une telle démarche, que l'on peut à bon droit qualifier d'*étiq*, est loin d'être suffisante. Elle ne tient pas compte des stratégies de contextualisation et de recontextualisation des discours par les locuteurs eux-mêmes, sans aucun doute liées à l'existence d'une compétence métalinguistique et métapragmatique. La contextualisation est donc aussi un problème *émiq*. Dans le cadre d'une enquête ethnographique au sein d'une troupe de théâtre, incluant l'observation et l'enregistrement audiovisuel des différentes activités des comédiens, on s'est intéressé aux phases de travail théâtral – lecture à la table et répétitions – pendant lesquelles les participants se confrontent à des textes qui leur posent des difficultés d'interprétation. Face à des énoncés dont la signification ne fait pas nécessairement problème, mais dont le sens en contexte peut sembler problématique, les comédiens et les metteurs en scène sont amenés à devoir recontextualiser. Nous étudierons ces pratiques de contextualisation, leur émergence – soit parce que les participants l'exigent, soit parce que les locuteurs eux-mêmes en éprouvent la nécessité pour parvenir à une pertinence communicative plus forte – en soulignant la dimension collective.

Properly describing the meaning of a term or a statement, often involves using co-text or context. Linguists must then resort to authentic corpora and propose contextualization procedures. This approach, which can rightly be described as *etic*, is far from sufficient. One needs to take into account the strategies of contextualization and recontextualization by the speakers themselves, undoubtedly linked to metalinguistic and metapragmatic competence. Contextualization is therefore also an *emic* issue. Based on an ethnographic fieldwork conducted in a theatre, including the audiovisual recording of theatre rehearsals, this article explores the situations when actors/actresses and stage directors, facing issues around texts' interpretation, rely on contextualization. By reviewing the emergence of contextualization practices, the author emphasizes their collective dimension.

INDEX

Keywords : contextualisation, contextualisation cues, conversation analysis, (participation) frame, emic, etic, performance, theatre.

Mots-clés : analyse de conversation, cadre (de participation), contextualisation, contextualisation (indices de), émique, étique, performance, théâtre .

AUTEUR

MAUD VERDIER

Université Paul Valéry de Montpellier – Praxiling / UMR 5267