

ILEANA-GEORGETA SAFTA

POINT DE VUE
PRAGMATIQUE
SUR LE THEATRE
IONESCIEN



 EDITURA
EVOMIND

2025

ILEANA-GEORGETA SAFTA

**POINT DE VUE PRAGMATIQUE
SUR
LE THEATRE IONESCIEN**

ISBN: 978-606-9734-52-0

Editura EVOMIND

2025

Abordarea practic-metodologică a operei dramatice ionesciene are în vedere obiective și strategii didactice clare. Principalele obiective urmărite sunt dezvoltarea competenței comunicative și lingvistice a elevilor și achiziționarea de către aceștia a unei abilități pragmatice de uzaj a limbii. Strategiile avute în vedere privesc receptarea, producerea și interacțiunea.

Acest modul practic reprezintă o contribuție originală ce dovedește din plin competența metodico-științifică și didactică a autoarei.

Prof. univ. dr. Alexandrina Mustățea

Cuprins

AVANT – PROPOS	5
CHAPITRE I - CONCEPTS THÉORIQUES ET OPÉRATIONNELS	7
CHAPITRE II - ORGANISATION ÉNONCIATIVE DU DISCOURS THÉÂTRAL D'EUGÈNE IONESCO	12
CHAPITRE III - STRUCTURE INFORMATIONNELLE DU DISCOURS THÉÂTRAL IONESCIEN	30
CONCLUSION.....	60
BIBLIOGRAPHIE	63

Avant – propos

De par sa complexité, l'étude de la littérature est devenue une des tâches les plus difficiles en classe de français, langue étrangère. Pour rendre cette approche plus accessible et plus intéressante, on a envisagé une analyse de la pièce *Les Rhinocéros* d'Eugène Ionesco dont les principaux atouts sont la modernité de l'écriture, le caractère toujours actuel des sujets qu'elle reflète, les aspects comiques et pourquoi pas le statut spécial de ce grand écrivain, qui représente un véritable nœud culturel entre la Roumanie et la France.

L'œuvre dramatique ionescienne se constitue dans un plaidoyer d'une persévérance étonnante en faveur des grandes valeurs de l'humanité: la liberté, la résistance à l'oppression, l'originalité de l'individu, la solidarité humaine dans un univers absurde. Par l'étude de cette pièce de Ionesco on peut atteindre une grande diversité d'objectifs pédagogiques visés dans l'enseignement du FLE, ceux-ci se matérialisant dans l'acquisition des compétences d'ordre cognitif, affectif et social.

Les structures conversationnelles, les actes de langage aussi bien que les démarches de type descriptif, narratif et surtout argumentatif offrent d'excellents points d'appui pour l'exercice des connaissances (en matière de vocabulaire, de grammaire, de compréhension orale et écrite, de production d'énoncés et de textes oralement ou par écrit) et pour l'approfondissement des techniques d'analyse littéraire. Toutes ces démarches didactiques sont facilitées par une stratégie de lecture vraiment efficace. Notre recherche envisage justement d'offrir une série diversifiée de méthodes pratiques pour rendre le texte dramatique plus compréhensible et donc plus riche en atouts pédagogiques.

Afin d'atteindre les objectifs de cet ouvrage, on s'est proposé d'appliquer les modèles théoriques, les plus appropriés, en raison de leur efficacité. Comme tel, pour démontrer les mécanismes qui sous-tendent l'organisation énonciative (chapitre I de la première partie) du discours des personnages ionesciens, le choix s'arrête sur le concept de polyphonie linguistique (chapitre II de la première partie), capable de décrire des phénomènes de langue qui sont détectables aussi bien au niveau de la phrase qu'à celui du texte.

Ce repère théorique qui se revendique notamment d'O. Ducrot a représenté le fondement du modèle modulaire élaboré par Nølke (1994) et par les polyphonistes scandinaves. Tout en repérant les « traces » du locuteur, en l'occurrence des personnages, la recherche envisage la découverte de l'ensemble de réseaux textuels qui témoignent de la cohérence / incohérence textuelle de l'énonciation ionescienne.

Le cadre de l'analyse se complète par l'approche du modèle genevois promu par E. Roulet (2001) et ses collaborateurs, faisant appel à certains paramètres de la situation de communication, déterminants pour le discours des personnages. Il s'agit notamment de la notion de topique (chapitre III de la première partie), à l'identification duquel concourent diverses expressions référentielles, dont les pronoms *il*, *ça*, *cela* ou bien des marques syntaxiques tel le tour en *c'est*.

La deuxième partie du présent ouvrage propose plusieurs façons d'aborder le texte littéraire, notamment la pièce *Les Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, à travers quatre batteries d'items qui visent l'acquisition des compétences diverses concernant le domaine de la culture, de la civilisation, de la communication, du lexique et de la grammaire.

Constitué par des citations d'une pièce de résistance du théâtre ionescien, le corpus analysé se veut représentatif pour les conceptions de l'écrivain, pour son écriture et pour l'illustration des considérations critiques et didactiques incluses dans notre recherche.

CHAPITRE I *Concepts théoriques et opérationnels*

1.1. Langage(s) dramatique(s)

Dans Notes et contre-notes, Ionesco propose comme définition du langage au théâtre cette assertion: « Tout est langage au théâtre, les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à signifier. Tout n'est que langage. » (1966: 166). Si l'on adopte l'hypothèse de l'existence de multiples langages au théâtre, alors la parole n'est qu'un langage possible, à côté des gestes, de la mimique, des mouvements, des masques, des costumes etc. Notre analyse prendra en compte la partie verbale et les modalités d'énonciation du discours théâtral ionescien.

1.2. Le discours théâtral

A. Ubersfeld (1977: 248) donne deux acceptions au mot discours au théâtre :

a) le discours théâtral est l'ensemble organisé de messages dont le producteur est l'auteur de théâtre et

b) le discours est l'ensemble de signes et de stimuli (verbaux et non verbaux) produits lors de la représentation et dont l'auteur est pluriel (auteur, metteur en scène, comédiens).

Du fait de cette double acception du syntagme discours théâtral, nous devons préciser que notre objet d'étude se limite à l'ensemble des signes linguistiques qui ont comme sujet de l'énonciation l'auteur dramatique.

Selon Maingueneau (1991: 38-41), les traits essentiels du discours en général, sont :

- le discours est une organisation au-delà de la phrase ;
- le discours est orienté ;
- le discours est une forme d'action ;
- le discours est interactif ;

- le discours est contextualisé ;
- le discours est pris en charge par un sujet ;
- le discours est régi par des normes ;
- le discours est pris dans un interdiscours.

1.3. L'énonciation au théâtre

La particularité de la communication dans le théâtre consiste dans la duplicité de ce type d'interaction. En fait, le discours théâtral se caractérise par la double énonciation: une première énonciation a comme sujet l'auteur qui s'adresse aux lecteurs / spectateurs et une seconde énonciation où un personnage s'adresse à d'autres personnages. La communication théâtrale se réalise donc sur deux axes principaux : un axe interne (personnage - personnage) et un axe externe (auteur -lecteur/spectateur).

La double communication théâtrale se rapporte à l'existence de deux niveaux essentiels de discours: un premier niveau, celui du discours rapporteur « qui a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur » (A. Ubersfeld, 1997 : 254): on a affaire à deux situations de communication étroitement intriquées:

- une situation de communication où la représentation scénique constitue l'acte d'énonciation;
- une situation représentée où les personnages échangent des propos dans un cadre énonciatif autonome par rapport à la représentation.

Si la première situation de communication, qui a comme émetteur l'auteur et comme destinataire le public/le lecteur, est essentiellement dyssymétrique (comme tout acte de communication littéraire d'ailleurs), dans la situation représentée, les personnages sont à tour de rôle des instances émettrices et réceptrices. Ces deux situations de communication définissent des conditions d'énonciation différentes: des conditions d'énonciation scéniques, concrètes et des conditions d'énonciation imaginaires, construites par la représentation (A. Ubersfeld, 1997 : 251). Les didascalies, les seules parties du texte dramatique directement assumées par l'auteur, indiquent tant les conditions matérielles de l'énonciation que les conditions d'énonciation imaginaires. Les didascalies portent donc plutôt sur l'énonciation que sur les énoncés.

A. Ubersfeld a établi un modèle de la communication théâtrale à quatre voix:

- un premier locuteur, l'auteur (scripteur) qui a pour destinataire le public (lecteur);

- un locuteur second, le personnage, qui a pour destinataire un autre personnage.

L'instance énonciative qui reste derrière les personnages, qui n'apparaît jamais sur la scène, attribue des énoncés aux personnages et organise leurs dialogues; c'est l'auteur le véritable émetteur des paroles prononcées sur la scène. Son but final est de communiquer avec les lecteurs / spectateurs. La communication entre cet archiénonciateur (M. Issacharoff:1985) et les lecteurs / spectateurs n'est donc jamais directe; il parle par l'intermédiaire des comédiens assistés par un metteur en scène, un scénographe, un éclairagiste, etc.

Au théâtre on a affaire à un double destinataire, à une double réception (interne et externe): apparemment, les personnages sur la scène échangent des propos, leurs messages étant destinés à des interlocuteurs intra-scéniques, mais, en fait, le véritable destinataire est le lecteur / spectateur qui n'a pas la possibilité de réagir verbalement. Ce récepteur extra-scénique doit interpréter l'ensemble des discours qui lui sont adressés indirectement, donner un sens à la pièce tout entière. Le discours théâtral fonctionne sur le mode du trope communicationnel qui « opère un renversement de la hiérarchie des destinataires » (C. Kerbrat-Orecchioni : 1986).

1.4. Organisation énonciative du discours théâtral

Forme d'organisation fondamentale qui caractérise tout discours, l'organisation énonciative concerne la présence et l'implication des sujets dans leurs productions langagières et porte sur le degré de prise en charge des opinions émises, de même que la manière de partager, ou non, ces opinions avec d'autres énonciateurs. La problématique du sujet parlant est essentielle dans le cas du discours théâtral où la multiplication des discours et des sujets conduit à la mise en place d'un *dialogisme* (au sens de M. Bakhtine: 1977) entre toutes ces instances énonciatives. Nous considérons qu'une conception du sujet hétérogène et polyphonique est pertinente pour rendre compte de la double situation d'énonciation théâtrale.

1.4.1. Le discours dialogique

Il s'agit d'une dimension intertextuelle du discours: « Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours tenus sur le même objet. Selon M Bakhtine, l'énoncé est « le produit de l'interaction des interlocuteurs et, plus largement le

produit de toute cette situation sociale complexe, dans laquelle il surgit » (M. Bakhtine, cité par T. Todorov : 1981, p. 50). Pour M. Bakhtine, tout discours, même monologal, est virtuellement dialogal. Le dialogisme ne constitue donc pas une propriété du discours échangé, à savoir sa nature dialogale, mais une particularité essentielle du discours (même monologal), particularité définie par rapport à d'autres dimensions du discours : l'intertextualité et la polyphonie.

Les linguistes de l'école de Genève ont établi une série d'oppositions : monologal / dialogal, monologique / dialogique, monophonie / diaphonie / polyphonie, oppositions qui reposent sur la structure des constituants discursifs.

Les linguistes genevois constatent que tout échange verbal a comme point de départ une initiative du locuteur qui appelle une réponse (favorable / défavorable) de la part de l'interlocuteur et, comme point final, la clôture de l'interaction par le locuteur. La clôture de la conversation se réalise par la satisfaction de la contrainte du double accord si la réaction de l'interlocuteur est favorable. Dans ce cas, la négociation entraîne l'apparition d'un échange simple à trois constituants. Si, au contraire, la réaction de l'interlocuteur à la proposition du locuteur est défavorable, l'échange ne peut se clore, et le locuteur doit relancer son initiative jusqu'à ce que la complétude interactionnelle soit satisfaite par un double accord entre les interlocuteurs. A part la structure d'un échange simple que l'on a esquissé ci-dessus, il faut, évidemment mentionner les échanges complexes qui comprennent plusieurs constituants. Mais le déroulement d'une interaction dépend aussi de la satisfaction de la complétude interactive, qui doit constituer la propriété de chaque phase de la négociation (initiative, réaction, contre) d'être complète du point de vue communicationnel et rituel. Sans négociation, le dialogue se transforme en monologue, la fonction de l'interlocuteur se réduit à celle de simple récepteur du message.

La conversation est formée d'un ensemble hiérarchisé d'unités de rang appelées constituants, et de relations établies entre ces constituants, et obéissant à un principe de composition hiérarchique. Dans le modèle standard de J. Moeschler (1996), les constituants sont : l'incursion, la transaction, l'échange, l'intervention et l'acte de langage. L'incursion est définie comme « une interaction verbale délimitée par la rencontre de deux interlocuteurs (E. Roulet et al., 1985 :23) L'incursion est composée de trois constituants :

- un échange subordonné à la fonction d'ouverture de l'incursion;
- un échange principal à fonction de transaction;
- un échange subordonné à fonction de clôture.

Les échanges d'ouverture et de clôture, ou échanges confirmatifs selon Goffman (1973), ont le rôle de confirmer les relations sociales qui s'établissent entre les participants à l'incursion. L'échange est constitué d'interventions, unités monologiques maximales. L'intervention est composée d'actes de langage, qui sont des unités monologiques minimales. Les interventions constitutives de l'échange sont liées par des fonctions illocutoires.

Les interventions se subdivisent en trois types différents: monophoniques, polyphoniques et diaphoniques. Une intervention est: monophonique si toutes les voix qu'elle fait entendre sont identiques à celle de l'énonciateur; polyphonique quand elle fait entendre deux locuteurs qui ne s'identifient pas tous les deux avec l'énonciateur (l'énonciateur ne prend pas en charge tous les actes de langage qu'il énonce) et diaphonique quand l'une des deux voix qu'elle fait entendre est celle de l'interlocuteur.

Selon cette taxinomie, le texte de théâtre doit être décrit comme un type de discours dialogal monologique polyphonique. En fait, le texte théâtral fait intervenir au moins deux locuteurs / scripteurs, a une structure d'intervention avec un énonciateur principal et comporte deux voix ou plusieurs, celle de l'énonciateur et celles d'autres que le destinataire. Le discours théâtral a donc une structure d'intervention dont les constituants sont liés par des fonctions interactives.

Selon A. Reboul « le caractère dialogal rendrait compte de la situation de communication interne, le caractère monologique de la situation de communication externe » (1985: 69). Elle opère encore une autre distinction entre l'interprétation monologique d'un texte de théâtre dans son intégralité (tout texte de théâtre admet une interprétation monologique, au niveau de la situation de communication externe) et l'interprétation monologique d'un fragment d'un texte de théâtre qui se trouve conditionnée par le personnage qui a produit l'acte ou l'intervention directrice de l'ensemble de la structure.

CHAPITRE II - Organisation énonciative du discours théâtral d'Eugène Ionesco

2.1. La structure dialogale monologique du discours dramatique ionescien

Pour mettre en évidence le caractère dialogal monologique du texte théâtral, nous analyserons un passage de l'Acte Premier des *Rhinocéros* (1963). Ce passage peut être décomposé de la manière suivante: nous notons par I – l'intervention, par IS – l'intervention subordonnée, par ID – une intervention directrice, par E – l'échange, par ED – un échange directeur, par ES – un échange subordonné, par A – l'acte de langage, par AD – un acte de langage directeur et par AS – un acte de langage subordonné.

Introduction cotextuelle. Sur une place, dans une petite ville de province, deux amis, Jean et Bérenger, ont rendez-vous. Le premier reproche à l'autre son " triste état " physique et moral. Il tente de le ramener sur le chemin du devoir et de la dignité. Entre-temps, " le Vieux Monsieur " et " le Logicien " sont venus s'asseoir près d'eux pour discuter du " syllogisme ", puis sont sortis... Le passage d'un rhinocéros interrompt ensuite la conversation des deux amis et provoque la stupeur générale. L'incident est clos. Jean reproche de nouveau à Bérenger son ivrognerie.

(1)

BÉRENGER.

(ID1/AD1) Je n'aime pas tellement l'alcool. (AS1) Et pourtant si je ne bois pas, ça ne va pas. C'est comme si j'avais peur, alors je bois pour ne plus avoir peur.

JEAN.

(IS2/AS2) Peur de quoi ?

BÉRENGER.

(AS3) Je ne sais pas trop. Des angoisses difficiles à définir je me sens mal à l'aise dans l'existence, parmi les gens, alors je prends un verre. Cela me calme, cela me détend, j'oublie.

JEAN.

(IS3/AS4) Vous vous oubliez !

BÉRENGER.

(ID2/AD2) Je suis fatigué, depuis des années, fatigué. J'ai du mal à porter le poids de mon propre corps...

JEAN.

(AS5) C'est de la neurasthénie alcoolique, la mélancolie du buveur de vin...

BÉRENGER, continuant.

(AS6) Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur mon dos je ne me suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi. Dès que je bois un peu, le fardeau disparaît, et je me reconnais, je deviens moi.

JEAN.

(AS7) Des élucubrations ! Bérenger, regardez-moi. Je pèse plus que vous. Pourtant, je me sens léger, léger, léger (*Il bouge ses bras comme s'il allait s'envoler. Le Vieux Monsieur et le Logicien qui sont de nouveau entrés sur le plateau ont fait quelques pas sur la scène en devisant. Juste à ce moment, ils passent à côté de Jean et de Bérenger. Un bras de Jean heurte très fort le Vieux Monsieur qui bascule dans les bras du Logicien.*)

LE LOGICIEN, continuant la discussion.

(ID3/AD3) Un exemple de syllogisme. (*Il est heurté.*) Oh !...

LE VIEUX MONSIEUR, à Jean.

(ID4/AD4) Attention. (Au Logicien.) Pardon.

JEAN, au Vieux Monsieur.

(AS8) Pardon

LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur.

(AS9) Il n'y a pas de mal.

LE VIEUX MONSIEUR, à Jean.

(AS10) Il n'y a pas de mal.

(*Le Vieux Monsieur et le Logicien vont s'asseoir à l'une des tables de la terrasse, un peu à droite et derrière Jean et Bérenger*)

BÉRENGER, à Jean.

(ID5) Vous avez de la force.

JEAN.

(AS12) Oui, j'ai de la force, j'ai de la force pour plusieurs raisons. D'abord, j'ai de la force parce que j'ai de la force, ensuite j'ai de la force parce que j'ai de la force morale. J'ai aussi de la force parce que je ne suis pas alcoolisé. Je ne veux pas vous vexer, mon cher ami, mais je dois vous dire que c'est l'alcool qui pèse en réalité.

(AS13) LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur.

Voici donc un syllogisme exemplaire Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes Donc Isidore et Fricot sont chats.

(AS14) LE VIEUX MONSIEUR, au *Logicien*.

Mon chien aussi a quatre pattes.

LE LOGICIEN, au *Vieux Monsieur*.

(AS15) Alors, c'est un chat.

BÉRENGER, à *Jean*.

(AS16) Moi, j'ai à peine la force de vivre. Je n'en ai plus envie peut-être.

LE VIEUX MONSIEUR, au *Logicien après avoir longuement réfléchi*.

(AS17) Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

LE LOGICIEN, au *Vieux Monsieur*.

(AS18) Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.

BÉRENGER, à *Jean*.

(IS4/AS19) La solitude me pèse. La société aussi.

JEAN, à *Bérenger*.

(AS20) Vous vous contredisez. Est-ce la solitude qui pèse, ou est-ce la multitude ?

Vous vous prenez pour un penseur et vous n'avez aucune logique.

LE VIEUX MONSIEUR, au *Logicien*.

(AS21) C'est très beau, la logique.

LE LOGICIEN, au *Vieux Monsieur*

(AS22) A condition de ne pas en abuser.

BÉRENGER, à *Jean*.

(ID6/AS23) C'est une chose anormale de vivre.

JEAN.

(AS24) Au contraire. Rien de plus naturel. La preuve : tout le monde vit.

BÉRENGER.

(IS5/AS25) Les morts sont plus nombreux que les vivants. Leur nombre augmente.

Les vivants sont rares.

JEAN.

(AS26) Les morts, ça n'existe pas, c'est le cas de le dire !... Ah ! ah ! ... (Gros rire.)

Ceux-là aussi vous pèsent ? Comment peuvent peser des choses qui n'existent pas?

BÉRENGER.

(AS27) Je me demande moi-même si j'existe.

JEAN, à *Bérenger*.

(AS28) Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas ! Pensez, et vous serez.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.

(IS6/AS29) Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.

LE VIEUX MONSIEUR.

(AS30) Et il a quatre pattes C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate.

LE LOGICIEN.

(AS31) Vous voyez...

(R. t. III : 23-25)

Le passage théâtral que nous venons d'analyser rend compte d'un type particulier de structure dans laquelle l'énonciateur reprend et réinterprète « dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci » (M. Bakhtine, 1985: 71). La diaphonie constitue donc une marque linguistique de la négociation.

2.2. Instances énonciatives et discours théâtral

Le discours théâtral est produit par un archiénonciateur, donc il est immédiatement dessaisi de son *je*, son sujet se nie en tant que tel et s'affirme comme parlant par la voix d'un autre ou de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet: le discours théâtral est discours sans sujet.

L'énonciation est la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation; c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé.

La présence implicite ou explicite du sujet parlant dans son énoncé se fait à travers certaines marques linguistiques comme les shifters, les modalisateurs, les termes évaluatifs.

2.3. Principes de la polyphonie

La configuration polyphonique, en tant que partie intégrante de l'énoncé conçue comme image de l'énonciation, rend compte des instances énonciatives qui s'expriment à travers l'énoncé. Celle-ci est construite par le locuteur et composée, à part le locuteur, qui est le responsable de l'énonciation, de trois types d'entités construites par celui-ci: **les points de vue (pdv)**, **les êtres discursifs** et **les liens énonciatifs**.

Un énoncé comprend plusieurs points de vue; le locuteur peut faire raisonner dans sa voix les voix des autres.

Les points de vue sont des unités sémantiques avec représentation (référence virtuelle) pourvus d'un jugement et qui peuvent concerner des faits extralinguistiques ou linguistiques, des états mentaux, etc.

La présence de plusieurs points de vue rend compte de la polyphonie d'un énoncé, sans qu'on les attribue à différents émetteurs. Il faut néanmoins entreprendre une analyse pour reconnaître parmi les plusieurs points de vue présents dans un énoncé celui qui appartient au locuteur.

Les points de vue sont marqués dans la signification; ils constituent l'ossature de la structure polyphonique

Les points de vue peuvent être classifiés en:

- pdv simples qui correspondent à des structures simples, chacune étant composée d'un prédicat verbal avec ses arguments;
- pdv complexes, qui se subdivisent en points de vue hiérarchiques (liés à la présence dans la structure syntaxique de la phrase d'adverbiaux contextuels) et pdv relationnels (présents surtout dans des structures syntaxiques contenant des connecteurs);
- pdv stratificationnels qui s'ajoutent au moment de l'énonciation, liés à la focalisation neutre

Selon les linguistes scandinaves, le point de vue posé est pris en charge par le locuteur d'énoncé (le locuteur-en-tant-que-tel), tandis que le point de vue présupposé est pris en charge par le locuteur textuel (le locuteur-en-tant-qu'individu) et par le ON collectif.

Quant aux **êtres discursifs** on peut parler de deux catégories:

- a. Les locuteurs virtuels, des êtres présentés par le locuteur comme étant des images de locuteurs, c'est-à-dire des personnages susceptibles de prendre la parole eux-mêmes et qui peuvent être actualisés ou non actualisés.
- b. Les non- locuteurs qui sont des êtres plus abstraits, (ON, la LOI, des idées reçues, des vérités éternelles), ne pouvant pas produire eux-mêmes une énonciation.

Les liens énonciatifs sont les plus importants pour l'interprétation de l'énoncé, car ils précisent la position de divers êtres discursifs par rapport aux jugements contenus par les points de vue présentés dans l'énoncé. A leur tour, ces liens énonciatifs se

subdivisent en liens de responsabilité et de non responsabilité. Les derniers expriment l'accord, le désaccord, la neutralité, la réfutation, la fausse acceptation, etc. A part ces constructions sémantiques, il faut ajouter les connecteurs, les expressions épistémiques, les adverbes, la négation syntaxique et les guillemets.

L'îlot textuel constitue un autre type de lien énonciatif de non responsabilité, il marque le fait que le locuteur ne prend pas la responsabilité de ce qui est dit entre guillemets.

Outre les aspects discutés ci-dessus sur le phénomène de polyphonie, il faut ajouter d'autres repérages énonciatifs qui rendent compte de la dimension énonciative de l'énoncé / du texte: les marques de personne, de temps, de mode.

Tous ces éléments qualifient la polyphonie comme un facteur de la cohérence du texte.

2.3.1. Polyphonie et niveaux d'analyse

2.3.1.1. Analyse d'énoncés isolés. Dans notre analyse, nous notons par L1 et respectivement par L2, les images que les locuteurs construisent d'eux-mêmes au moment de l'énonciation et par pdv₁ ... pdv_n les divers points de vue exprimés dans le fragment analysé. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux énoncés (interventions) dont se compose le texte.

(2)

(L1)JEAN.

pdv₁: Je vous dis que ce n'est pas si mal que ça ! Après tout, les rhinocéros sont des créatures comme nous, qui ont droit à la vie au même titre que nous !

(L2)BÉRENGER.

pdv₂: À condition qu'elles ne détruisent pas la nôtre. Vous rendez-vous compte de la différence de mentalité ?

► *Le pdv₂ ne ratifie que partiellement le pdv₁*

JEAN, allant et venant dans la pièce, entrant dans la salle de bains, et sortant.

pdv₃: Pensez-vous que la nôtre soit préférable ?

BÉRENGER.

pdv₄: Tout de même, nous avons notre **morale** à nous, que je juge incompatible avec celle de ces animaux.

► *Le pdv₄ se distancie sensiblement du pdv₃*

JEAN.

pdv₅: La morale! Parlons-en de la morale, j'en ai assez de la **morale**, elle est belle la morale ! Il faut dépasser la morale.

— *Argument contre pdv₄*

BÉRENGER.

pdv₆: Que mettriez-vous à sa place ?

— *Argument en faveur de pdv₄*

JEAN, même jeu.

pdv₇: La **nature** !

— *Argument contre pdv₄*

BÉRENGER.

pdv₈: La **nature** ?

— *Argument contre pdv₇*

JEAN, même jeu.

pdv₉: La **nature** a ses lois. La morale est antinaturelle.

— *Argument en faveur de pdv₇*

BÉRENGER.

pdv₁₀: Si je comprends, vous voulez remplacer **la loi morale par la loi de la jungle!**

— *Argument contre pdv₇*

JEAN.

pdv₁₁: J'y vivrai, j'y vivrai.

— *Argument en faveur de pdv₇*

BÉRENGER.

pdv₁₂: Cela se dit. Mais dans le fond, personne...

JEAN, *l'interrompant, et allant et venant.*

pdv₁₃: Il faut reconstituer les fondements de notre vie. Il faut retourner à **l'intégrité primordiale.**

— *Argument en faveur de pdv₇, détournement interprétatif du syntagme en profitant de sa connotation positive, dans une argumentation en faveur du mal ; il s'agit d'une stratégie spécifique à la propagande politique.*

BÉRENGER.

pdv₁₄: Je ne suis pas du tout d'accord avec vous.

► *Le pdv₁₄ est catégoriquement contre le pdv₁₃*

JEAN, *soufflant bruyamment.*

pdv₁₅ : Je veux respirer.

— *Argument en faveur de pdv₇*

BÉRENGER.

pdv₁₆: Réfléchissez, voyons, vous vous rendez bien compte que nous avons une philosophie que ces animaux n'ont pas, un système de valeurs irremplaçable. Des siècles de civilisation humaine l'ont bâti!...

— *Argument contre pdv₇*

(R. t. III : 75-76)

La structure polyphonique de ce passage théâtral renferme 16 pdv, deux locuteurs, LOC₁ et LOC₂, qui mettent en scène des êtres discursifs (L₁ et L₂).

L₁ est responsable des pdv suivants: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 et 15

L₂ est responsable des pdv suivants: 2, 4, 6, 8, 10, 14 et 16

ON (la norme) se reflète dans le pdv₁₂

On observe donc le maintien de la structure traditionnelle de l'alternance locuteur 1 – locuteur 2 – locuteur 1 – locuteur 2 et ainsi de suite. Mais cette structuration traditionnelle se trouve profondément bouleversée dans un autre fragment de la pièce où l'on a affaire à des micro conversations enchâssées appartenant à des groupes de locuteurs différents. L'effet produit est celui d'une énonciation en écho, en quelque sorte automatisée, rendant compte du grand danger que suppose l'uniformité de pensée en tant que préambule aux idéologies totalitaires:

(3) Le Logicien, *au Vieux Monsieur*: C'est simple au contraire.

Le Vieux Monsieur *au Logicien*: C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Bérenger, *à Jean*: C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Le Logicien, *au Vieux Monsieur*: Faites un effort de pensée, voyons.
Appliquez-vous.

Jean, *à Bérenger*: Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

Le Vieux Monsieur *au Logicien*: Je ne vois pas.

Bérenger, *à Jean*: Je ne vois vraiment pas.

Le Logicien, *au Vieux Monsieur*: On doit tout vous dire.

Jean, *à Bérenger*: On doit tout vous dire.

(R. t. III: 26-27)

2.3.1.2. Analyse textuelle. C'est une étape essentielle pour la mise en évidence de la cohérence textuelle polyphonique. Si le locuteur de l'énoncé est une instance énonciative construite au moment de la parole, le locuteur textuel a une existence indépendante de l'énoncé respectif, n'étant pas fondamentalement rattaché à l'événement énonciatif. Son rôle est pourtant essentiel; c'est le LT qui assure la cohérence textuelle et les différents locuteurs des énoncés sont, le plus souvent, les images particulières d'un même locuteur textuel.

Dans le passage cité ci-dessus, les points de vue assumés par Bérenger coïncident avec ceux du locuteur textuel c'est-à-dire le locuteur-en-tant-qu'individu. D'ailleurs, E. Ionesco n'a jamais protesté à ce qu'on l'identifie avec son personnage, Bérenger.

2.3.1.3. L'interprétation globale du texte. Dans une perspective de cohérence polyphonique textuelle, les attitudes des locuteurs (et les images qu'ils construisent d'eux-mêmes), à l'égard des points de vue exprimés et qui se matérialisent par les liens énonciatifs, sont fondamentales.

Le fragment analysé appartient au second acte de la pièce. Jusqu'alors l'action opposait Jean, sûr de lui, solide dans ses convictions stéréotypées à Bérenger, égaré, mal à l'aise. Or, peu à peu, nous assisterons à un renversement de rôles qui marque la progression de ces personnages: les certitudes, la revendication d'une pseudo-perfection mènent Jean à la dérive, oublieux des valeurs humaines, de plus en plus monstrueux. Bérenger, au contraire, lui résiste et s'affermir alors pour défendre instinctivement l'humanité.

Les rhinocéros qui avaient fait leur apparition sur scène au premier acte, en provoquant la surprise effrayée de l'assistance, ont proliféré dans la ville; on apprend au second acte que ce sont des hommes qui se sont ainsi métamorphosés, victimes d'une mystérieuse épidémie. Dans le passage précédant notre extrait, Bérenger venu annoncer à Jean la contamination d'un de leurs collègues, M. Bœuf, constate que son ami devient " de plus en plus vert "...

2. 4. Du point de vue au discours représenté

2.4.1. Le discours représenté

Le discours représenté réalise une sorte de mixité entre formes de discours direct et indirect. La notion de discours rapporté ne peut donc pas être limitée aux formes classiques. L'existence des formes hybrides de citation, du discours direct libre, des phénomènes comme la mise entre guillemets, des formes d'allusion à d'autres discours, etc. est motivée surtout par la prise en compte des marques énonciatives. Par exemple, la caractérisation du discours rapporté faite par P. Charaudeau (1992: 622-630) est établie en fonction de trois critères: la position des interlocuteurs, les façons de rapporter un discours déjà énoncé (discours cité, discours intégré, discours narrativisé et discours évoqué) et la description des modes d'énonciation d'origine.

Le discours rapporté/représenté est souvent défini par rapport à l'intertextualité, à la polyphonie, aux formes de citation. L'interprétation polyphonique de ce type de discours est possible / favorisée / imposée si l'on se trouve en présence des morphèmes tels que: *il paraît que*, *à ce que dit X*.

Selon les linguistes scandinaves, le discours rapporté représente l'énoncé d'un autre et en même temps véhicule l'énonciation du Locuteur Représenté. La caractérisation des prototypes de DR peut se réaliser à partir de deux paramètres: la manière dont le locuteur présente le discours étranger (présentation dans la forme originelle ou présentation médiatisée) et la façon d'introduire le DR (explicitement par *inquit*, ou implicitement).

Les quatre prototypes de DR qui résultent de la combinaison des deux paramètres pourraient être repris dans un schéma, comme celui qui suit:

	Direct	Indirect
<i>Inquit</i>	Discours Direct Rapporté	Discours Indirect Rapporté
sans <i>inquit</i>	Discours Direct Libre	Discours Indirect Libre

Les linguistes scandinaves ajoutent à ces quatre prototypes de DR les « îlots textuels » indiqués par des guillemets, « des marques explicites du discours – Autre ou du discours – Moi (H. Nølke et al., (2004: 169).

2.4.2. Le discours direct

Le discours direct (DD). Dans le cas du DD, le locuteur (LOC), à travers son image (le locuteur d'énoncé)¹ présente l'énoncé sous sa forme originelle. Typographiquement, on reconnaît le DD grâce aux guillemets, l'énoncé cité étant placé entre guillemets, aux italiques et au verbe introducteur. De cette façon, LOC indique à son interlocuteur - lecteur qu'il fait *mention* de cet énoncé cité. Cette forme de citation en discours direct suppose une rupture sémiotique marquée par la prosodie et par des changements de mode syntaxique et énonciatif: le discours citant et le discours cité consistent en deux actes d'énonciation différents. Le LOC a à sa disposition au moins trois possibilités pour citer une énonciation qu'il se propose de re-présenter: la citation *de re*, qui véhicule le contenu de l'énonciation originelle, la citation *de dicto*, qui reproduit la textualité de la forme verbale de l'énonciation originelle, ou bien LOC peut mélanger ces deux types de citation pour produire divers effets de sens. Tout comme dans le cas du DI, LOC peut opter, au moment de la représentation de l'énonciation du locuteur représenté (LR), entre *dire* (au moyen d'un *inquit*) qu'il représente cette énonciation (c'est le *discours rapporté*) et *montrer* (sans *inquit*) qu'il représente cette énonciation (c'est le *discours libre*). Nous constatons que dans *Les Rhinocéros*, les personnages de Ionesco emploient le discours rapporté aussi bien que celui libre:

(4) Daisy: Il **a dit** textuellement: **il faut suivre son temps!** Ce furent ses dernières paroles humaines !

(R. t. III: 98)

L'exemple (4) est une illustration pour le discours rapporté réalisé au moyen de l'*inquit* « Il a dit textuellement ».

(5) Monsieur Papillon: « Hier, dimanche, dans notre ville, sur la place de l'Eglise, à l'heure de l'apéritif, un chat a été foulé aux pieds par un pachyderme. »

(R. t. III: 46)

Dans l'exemple (5), LOC (monsieur Papillon) se propose de re-présenter le contenu de l'énonciation originelle (faite par un journaliste) sous la forme d'une citation sans *inquit* (sans élément introductif).

On remarque le fait que les citations ne comportent qu'un seul énoncé. Cette citation isolée doit être mise en relation avec le style parataxique, qui d'ailleurs abonde

dans le discours théâtral de Ionesco. Les phrases courtes, qui ne comprennent presque jamais de circonstanciellées et / ou de relatives, évoquent des faits.

2.4.3. Le discours indirect (DI)

À la différence du DR, DI est incorporé énonciativement, donc on n'a qu'une seule situation d'énonciation. Au niveau syntaxique, les énoncés rapportés au DI se présentent sous la forme **d'une complétive introduite par un verbe de parole** qui fonctionne comme objet direct de ce verbe. A côté de ces indices on signale une autre marque syntaxique, la conjonction **que**, car, en français, celle-ci indique la subordination énonciative.

(6) Bérenger: Tout à l'heure, vous **disiez que** vous aviez tout votre temps.

(R. t. III: 100)

(7) Daisy: Tu **dis que** tu ne crains rien, et tu as peur de tout !

(R. t. III: 105)

(8) Bérenger: Mais tu n'aurais peut-être pas dû lui **dire**, si crûment, le jour de l'apparition de Bœuf en rhinocéros, **qu'il** avait les paumes des mains rugueuses.

(R. t. III: 107)

2.4.4. Le discours narrativisé (DN)

Par l'emploi du discours narrativisé (DN), LOC intègre totalement dans son *dire* le discours d'origine. Selon A. Rabatel (2003a), le DN fortement diégétisé relèverait de la *désinscription énonciative*, à savoir d'un phénomène d'estompage des marques de la subjectivité et de la personne. Le discours d'origine est transformé par une opération, le plus souvent de *nominalisation*. Par l'emploi du DN, LOC fait allusion à des événements de discours et les présente tels qu'il les connaît, ou tels qu'il les imagine, sans mentionner le contenu de parole. LOC ne rapporte donc pas de paroles, mais des actes locutoires, les paroles étant traitées plutôt comme des faits. D'habitude, le DN apparaît en relation avec d'autres formes d'hétérogénéité (DD ou DI).

Le discours narrativisé est signalé par des marques comme « finalement » et « bref » tout comme par la présence des nominalisations et des verbes de parole (*promettre, prétendre, jurer, faire, répondre, poser des conditions, implorer*). LOC met en

scène deux LR, (les administrations, respectivement monsieur Papillon), repris par la suite du texte par le pronom personnel coréférentiel *elles* et respectivement *il*:

(9) Bérenger: Ah, la routine des administrations. Elles gaspillent de l'argent et quand il s'agit d'une dépense utile, **elles prétendent qu'il n'y a pas de fonds suffisants. Monsieur Papillon ne doit pas être content. Il y tenait beaucoup à son escalier en ciment. Qu'est-ce qu'il en pense ? [...]**

Dudard: Nous n'avons plus de chef. Monsieur Papillon a donné sa démission. [...]

Bérenger: Il prend sa retraite ? Il n'a pourtant pas l'âge, il pouvait encore devenir directeur.

Dudard: Il y a renoncé. **Il prétendait qu'il avait besoin de repos.**\

(R. t. III: 90)

2.5. L'îlot textuel (IT)

Les îlots textuels sont généralement définis comme des fragments textuels guillemetés (ou en italique) qui représentent une manifestation de la polyphonie. Ils sont incorporés au discours du locuteur de l'énoncé, leur source étant soit explicite, soit implicite, cas où elle peut être récupérée par inférence.

LOC choisit de marquer les fragments guillemetés pour prendre des distances par rapport aux pdv. exprimés par l'intermédiaire de IT.

(10) « Botard: Vos rhinocéros n'ont fleuri que dans les cervelles des bonnes femmes.

Bérenger: L'expression « fleurir », appliquée à des rhinocéros, me semble assez impropre »

Dudard: C'est juste. »

(R. t. III: 51)

(11) Béranger: [...] (*Il se met à marcher d'un bout à l'autre de la pièce.*) ... on marche ou alors on se dit à soi-même, comme Galilée: « Eppur, si muove... »

(R. t. III: 94)

(12) Daisy: Vous savez, j'ai eu du mal à trouver de quoi manger. Les magasins sont ravagés: ils dévorent tout. Une quantité d'autres boutiques sont fermées: « Pour cause de transformation », est-il écrit sur les écriteaux.

(R. t. III: 100)

Selon le type de lien énonciatif que le locuteur de l'énoncé exprime à l'égard du segment guillemeté, on signale les deux catégories de polyphonie suivantes:

Polyphonie interne	Le locuteur de l'énoncé est dans une non-responsabilité partielle avec le point de vue exprimé dans IT; la source de ce point de vue est le locuteur textuel
	Le locuteur de l'énoncé est dans une non-responsabilité partielle avec le point de vue exprimé dans IT; la source de ce point de vue est un tiers collectif (ON) incorporant le locuteur textuel, comme dans l'exemple (12)
Polyphonie externe	Le locuteur de l'énoncé est dans une non-responsabilité partielle avec le point de vue exprimé dans IT; la source de ce point de vue est un tiers individuel
	Le locuteur de l'énoncé est dans une non-responsabilité totale avec le point de vue exprimé dans IT; la source de ce point de vue est un tiers individuel, comme dans les exemples (10) et (11)

2.5.1. De l'îlot textuel à la modalisation autonymique

Même si dans le discours théâtral de Ionesco les mots semblent, le plus souvent, venir de soi, il y a dans les énonciations de certains personnages un vrai tourment pour trouver les mots exacts afin de transmettre leurs messages, pour définir les mots qu'ils emploient. Les guillemets peuvent être aussi le signe de la mention d'un mot ou d'un syntagme isolés, mais qui ont un *comportement syntactico-sémantique spécifique dans la mesure où ils s'inscrivent en rupture cotextuelle par rapport à l'énoncé qui les actualise et parce qu'ils fonctionnent de manière autoréférentielle* (P. Charadeau, D. Maingueneau, 2002 : 83). Dans ce type de situations, les mots n'ont plus un usage descriptif, ils deviennent plus ou moins opaques. Le langage n'est plus transparent; on parle le plus souvent d'usage autonome, réflexif ou suiréférentiel.

La modalisation autonymique correspond au surgissement, au niveau du discours, d'une hétérogénéité constitutive de la parole. Dans le discours du locuteur, il y a un espace où il affirme sa propre identité, mais en même temps, il y a un espace où la parole d'autrui manifeste sa présence. Par l'intermédiaire de cette boucle réflexive que constitue la modalisation autonymique, le locuteur représente une non-coïncidence de son dire, qui est d'ailleurs constitutive de toute parole.

Signalons aussi un aspect d'ordre psychologique qui transparaît au niveau du langage, notamment l'oscillation très rapide du locuteur entre le désir inconscient qui se dit et l'intentionnalité consciente qui le rejette. La modalisation autonymique se manifeste discursivement par: la glose méta-énonciative « ça veut dire » qui traduit l'effort de définir certains concepts, les gloses opacifiantes et les définitions tautologiques, les commentaires méta-énonciatifs: « si vous voulez », « comme vous le disiez »; à son tour la recherche du mot juste peut relever d'une « nomination avec alternative hiérarchisée » (J. Authier-Revuz, 1995: 356).

Tous ces aspects langagiers rendent compte d'« un point d'instabilité référentielle, c'est-à-dire de tension, relativement à une zone de réel donnée, entre des constructions non équivalentes du référent » (J. Authier-Revuz, 1995: 607)

(13) Dudard: Encore **faut-il savoir ce que c'est que la folie...**

Béranger: **La folie c'est la folie, na ! La folie c'est la folie tout court!** Tout le monde sait ce que c'est, la folie. Et les rhinocéros, c'est de la pratique ou de la théorie ?

Dudard: L'un et l'autre.

Bérenger: Comment l'un et l'autre!

Dudard: L'un et l'autre ou l'un ou l'autre. C'est à débattre!

Bérenger: Alors là, je... je refuse de penser!

(R. t. III: 94)

(14) Bérenger: [...] Mais je sens, moi, que vous êtes dans votre tort... je le sens instinctivement, ou plutôt non, c'est le rhinocéros qui a de l'instinct, je le sens intuitivement, **voilà le mot**, intuitivement.

Dudard: **Qu'entendez-vous par intuitivement ?**

Bérenger: **Intuitivement, ça veut dire: ...comme ça ; na!** Je sens, comme ça, que votre tolérance excessive, votre généreuse ... indulgence..., en réalité, croyez-moi c'est de la faiblesse... de l'aveuglement...

(R. t. III: 95)

(15) Bérenger: **Non... non...** Il nous a démontré le contraire, **c'est-à-dire** que les africains étaient asiatiques et que les asiatiques... je m'entends. **Ce n'est pas ce que je voulais dire.** Enfin, vous vous débrouillez avec lui. C'est quelqu'un dans votre genre, quelqu'un de bien, un intellectuel subtil, érudit.

(R. t. III: 95)

2.5.2. Effacement énonciatif et énonciation sentencieuse

L'effacement énonciatif est un phénomène textuel par lequel on rend l'impression que le locuteur se retire de l'énonciation, qu'il « objectivise » son discours « en gommant » non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable. Il s'agit donc de la construction d'un énonciateur abstrait et complexe, comme celui qui prendrait en charge un proverbe, un slogan publicitaire, un texte de loi, un article non signé de journal.

Les proverbes et les locutions sentencieuses fondent les compétences culturelles partagées par une communauté linguistique. L'introduction d'un proverbe par un locuteur donné dans son discours témoigne de son enracinement dans un contexte social bien déterminé. La caractéristique essentielle des proverbes consisterait dans le fait qu'ils ont un sens fixé par convention, le même pour tout locuteur.

J.-Cl. Anscombre (1994) considère que les proverbes sont l'expression des vérités traditionnelles qui font partie du « trésor de conseils empiriques accumulés au fil du temps par la sagesse populaire ». L'auteur d'un proverbe n'est pas un être particulier, mais « quelque chose comme une conscience linguistique collective ». Le locuteur n'est donc pas considéré comme le responsable du point de vue exprimé par le proverbe, il n'est pas sa source mais uniquement celui qui le produit. Autrement dit, le locuteur d'un proverbe n'est pas l'auteur de ce proverbe, mais l'auteur de son emploi.

Dans la construction de leurs discours, les personnages de Ionesco font appel fréquemment, à la pré-existence d'un dire exprimé sous forme de DR, dire accompagné d'un haut degré d'effacement énonciatif.

(16) Jean: Plus on boit, plus on a soif, dit la science populaire.

(R. t. III: 11)

(17) Jean à Bérenger: Il n'est jamais trop tard.

(R. t. III: 28)

(18) Jean, *furieux*, à Bérenger: Mon cher ami, une fois n'est pas coutume.

(R. t. III: 30)

(19) Dudard: Ne jugez pas les autres si vous ne voulez pas être jugé.

(R. t. III: 88)

(20) Bérenger: Il faut couper le mal à la racine!

(R. t. III: 89)

Si l'on se place au niveau de l'énonciation externe, on constate que les personnages de Ionesco semblent respecter les règles du code linguistique reconnu par les lecteurs / spectateurs (généralement une structure binaire construite sur des symétries syntaxiques et prosodiques), mais au niveau sémantique, on assiste à une subversion de la logique et de la chaîne sémantique par l'emploi des proverbes déformés et des faux proverbes.

On constate que, dans le discours théâtral de Ionesco, les proverbes attestés (dans le monde non fictif) subissent des modifications, modifications qui n'entraînent pourtant pas chez les lecteurs / spectateurs l'impossibilité de reconnaître la *proverbialité* des formes qui résultent à la suite de ces transformations.

Parmi les déformations qu'on observe dans les proverbes énoncés par les personnages ionesciens, on peut mentionner:

- les variations des proverbes attestés (modification du matériel lexical avec respect du schéma d'abstraction thématique du proverbe source):

(21) Le Logicien, *au Vieux Monsieur*: Revenons à nos chats.

(R. t. III: 25)

Proverbe attesté: *Revenons à nos moutons!*

- formes proverbiales forgées de toutes pièces (formes construites sur des moules proverbiaux, en respectant les traits les plus saillants de la structure prototypique d'un proverbe):

(22) Jean à Bérenger: La vie est une lutte, c'est lâche de ne pas combattre!

(R. t. III: 26)

(23) Le Logicien, *au Vieux Monsieur*: On trouve toujours le temps de s'instruire.

(R. t. III: 28)

(24) Le Logicien, *au Vieux Monsieur*: Car la justice, c'est la logique.

(R. t. III: 29)

(25) Jean: Il faut dépasser la morale.

(R. t. III: 75)

En énonçant un proverbe, LOC (le personnage) met en scène, lors de l'énonciation, une autre voix (ON, un tiers collectif), garant de la vérité du proverbe. Le point de vue exprimé dans le proverbe est successivement assumé par deux instances: ON (« la sagesse des nations »), puis par le locuteur de l'énoncé (image du LOC, source de l'énonciation).

Conclusion. L'énonciation proverbiale (sentencieuse) permet aux LOC de mettre en jeu des mécanismes d'argumentation par autorité et d'imposer un point de vue apparemment objectif, le point de vue de l'hyperénonciateur. De cette façon l'expression énoncée se trouve renforcée et acquiert un poids particulier dans la conscience du récepteur.

CHAPITRE III - Structure informationnelle du discours théâtral ionescien

3.1. Approche modulaire du thème et des prototypes séquentiels du texte théâtral

Tout comme la cohérence textuelle assurée par divers moyens linguistiques tels la progression thématique, les relations anaphoriques, les isotopies sémantiques, la cohérence polyphonique contribue également par l'intermédiaire des aspects énonciatifs (particulièrement par les traces de personnes) à la constitution des réseaux importants pour l'interprétation.

3.1.1. Le topique et ses traces dans le discours théâtral ionescien

La notion de thème qui est équivalente à celle de macrostructure sémantique, est un phénomène pragmatique de construction, élaborée par l'interprétant à partir d'éléments discontinus du texte. Cette notion se retrouve mieux explicitée et comprise par l'intermédiaire du concept opérationnel de topique, défini par A. Grobet (2002: 96) « comme une information (un référent ou un prédicat) identifiable et présente à la conscience des interlocuteurs, qui constitue pour chaque acte communicationnel, l'information la plus immédiatement pertinente liée par une relation d'à propos avec l'information activée par cet acte »

Le thème-titre, dans notre cas *les rhinocéros*, constitue l'objet central des séquences descriptives qui se réfèrent au phénomène de l'épidémie rhinocérique. Le prototype de la séquence descriptive repose sur une procédure de hiérarchisation très stricte régie par quatre macro-opérations: l'ancrage, l'aspectualisation, la mise en relation et la thématisation. L'opération d'ancrage est essentielle, car elle assure la cohésion sémantique référentielle. Par l'opération d'aspectualisation, qui constitue la base de l'expansion descriptive, a lieu un découpage en parties du thème – titre. Par la procédure de mise en relation, le thème – titre peut être assimilé par comparaison ou par métaphore à d'autres entités référentielles, dans notre cas l'expansion désespérante des idéologies extrémistes notamment le nazisme.

3.1.2. Facteurs linguistiques dans l'identification du topique

Les expressions référentielles (généralement des groupes nominaux à forme nominale ou à forme pronominale) jouent un rôle important dans l'identification du topique. Dans ce sens, il convient d'étudier les marqueurs référentiels pour pouvoir ensuite analyser la fonction de certaines expressions référentielles dans le marquage du topique dans les *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco.

3.1.3. Le pronom de troisième personne. La pronominalisation

G. Kleiber considère le pronom *il* comme un marqueur référentiel original, ayant « ses propriétés identificatoires propres, non réductibles à celles des autres types de marqueurs qui lui sont proches » (1994a: 41). Le pronom *il* possède un contenu sémantique propre qui lui permet d'accomplir sa tâche référentielle. Ce contenu sémantique comprend deux composantes: les propriétés lexicales (propriétés descriptives intrinsèques) et les instructions référentielles sur la façon de retrouver le référent. Quant à son fonctionnement, il permet la réalisation de l'opposition référents humains / référents non humains, car au cas des derniers il est nécessaire de récupérer un nom, chose qui ne s'impose pas en ce qui concerne les référents humains. D'ailleurs, cette fonctionnalité du pronom *il* se complète du rôle de garant de la continuité référentielle, témoignant du savoir partagé par les interlocuteurs et de la participation directe dans la situation de communication.

Une autre caractéristique importante de ce pronom consiste dans le fait qu'il représente un marqueur de topique par excellence, étant donc une trace de point d'ancrage qui fait appel à une information située en mémoire discursive, information identifiable et présente à la conscience des interlocuteurs. La mémoire discursive contient des points d'ancrage (informations disponibles) formés par les deux interlocuteurs.

3.1.4. Il – marqueur de la continuité thématique

Le pronom personnel de troisième personne clitique *il* est considéré dans la plupart des approches thématiques, comme un marqueur de la continuité thématique. En effet, le pronom anaphorique *il*, en tant que porteur de l'information ancienne, est un élément thématique, un marqueur du topique discursif.

Le topique peut être verbalisé par le pronom de troisième personne en tant que sujet ou complément, donc à travers toutes les formes de celui-ci. En tant que support

de la continuité référentielle, le pronom de troisième personne peut assurer soit une progression informationnelle linéaire, dans laquelle le topique est issu d'une information qui vient d'être activée, soit une progression à topique constant qui implique qu'un acte communicationnel* ait un topique identique à celui du propos précédent.

3.1.5. II – trace de point d'ancrage

Pour que l'analyse de l'organisation informationnelle de l'exemple (26) que nous proposons soit plus systématique nous faisons appel à une transcription où chaque acte est numéroté et transcrit à la ligne et où la trace de chaque topique verbalisé est numéroté en gras. Le topique verbalisé par une trace est aussi explicité entre crochets, juste après sa trace.

(26) Daisy, à *Bérenger* et à *Dudard*: J'ai une nouvelle fraîche à vous donner:
Botard est devenu rhinocéros.

Dudard: Tiens!

Bérenger: Ce n'est pas possible! **II** {Botard} était contre. Vous devez confondre.

II

Botard} avait protesté. Dudard vient de me le dire, à l'instant. N'est-ce pas

Dudard ?

Dudard: C'est exact.

Daisy: Je sais qu'**il** {Botard} était contre. Pourtant **il** {Botard} est devenu rhinocéros, vingt-quatre heures après la transformation de M. Papillon.

Dudard: Voilà! **II** {Botard} a changé d'idée! Tout le monde a le droit d'évoluer.

Bérenger: Mais alors, alors on peut s'attendre à tout!

.....

.....

Dudard, à *Bérenger*: C'est un brave homme, d'après ce que vous affirmiez tout à l'heure.

Bérenger, à *Daisy*: J'ai du mal à vous croire. On vous a menti.

Daisy: Je **I'** {Botard} ai vu faire.

Daisy: **II** {Botard} avait l'air sincère, la sincérité même.

(R. t. III: 98)

Dans le fragment cité ci-dessus, il s'agit d'un exemple textuel anaphorique à antécédent explicite. La récupération du référent est assez facile, car celui-ci (le fonctionnaire Botard, dans ce cas) est déjà *saillant*, étant donné par la mention antérieure dans le texte. Il résulte donc que le pronom *il* constitue une marque du topique issu du propos activé par l'acte qui précède.

3.1.6. Emplois de *il* renvoyant à un référent absent du co-texte immédiat

Si dans l'exemple précédent le pronom de troisième personne, en tant que trace topicale, conduit à la récupération facile du référent pour chacune de ses occurrences, dans le fragment à suivre, il s'agit de l'hésitation des personnages de nommer les rhinocéros, qu'ils considèrent une sorte de référence tabou. La récupération de celui-ci est possible en recourant à des passages plus éloignés de leur discours:

(27) Bérenger: Je ne sais pas... Une toux d'animal, peut-être... Est-ce que ça tousse, **un rhinocéros** ?

(R. t. III: 86)

Après douze répliques sans aucune référence aux rhinocéros, le topique est pronominalisé par l'intermédiaire des formes liées à la troisième personne du pluriel: ils, eux, les, leur.

(28) Dudard: Et alors? Vous n'avez qu'à éviter de vous mettre sur **leur** passage. **Ils** ne

sont pas tellement nombreux, d'ailleurs.

Bérenger: Je ne vois qu'**eux**. Vous allez dire que c'est morbide, de ma part.

Dudard: **Ils** ne vous attaquent pas. Si on **les** laisse tranquilles, **ils** vous ignorent.

Dans le fond, **ils** ne sont pas méchants. Il y a même chez **eux** une certaine innocence naturelle, oui; de la candeur.

(R. t. III: 87)

3.2. Ça / cela – traces du topique

Tout comme le pronom de troisième personne, le contenu sémantique du démonstratif *ça / ce* enferme dans la description de G. Kleiber (1994a) les propriétés lexicales et les instructions référentielles. Son caractère déictique réside dans le fait que le référent de ce pronom est retrouvé grâce à la situation d'énonciation, par une procédure de repérage spatio-temporel. Le rôle de ce pronom consiste soit dans l'introduction d'un

nouveau référent, soit dans l'apport d'un élément nouveau sur un référent déjà saillant pour les interlocuteurs.

Le pronom *ça* fonctionne le plus souvent comme point d'ancrage immédiat comme en:

(29) Béranger: L'alcool est bon contre les épidémies. **Ça** {l'alcool} m'immunise.

Par

exemple, **ça** {l'alcool} tue les microbes de la grippe.

Dudard: **Ça** {l'alcool} ne tue peut-être pas tous les microbes de toutes les maladies. Pour la rhinocérite, on peut pas encore savoir.

Béranger: Jean ne buvait jamais d'alcool. Il le prétendait. C'est peut-être pour **cela** {ne pas boire d'alcool} qu'il ... c'est peut être **cela** {ne pas boire d'alcool} qui explique son attitude. (*Il tend un verre plein à Dudard.*)
Vous n'en voulez pas ?

Dudard: Non, non, jamais avant le déjeuner. Merci.

Béranger vide son verre, continuant de le tenir à la main ainsi que la bouteille; il tousse.

Dudard: Vous voyez, vous voyez, vous ne le supportez pas. **Ça** {l'alcool} vous fait tousser.

Béranger, *inquiet* : Oui, **ça** {l'alcool} m'a fait tousser. Comment ai-je toussé ?

(*R. t. III: 85-86*)

3.3. Syntagmes nominaux anaphoriques et identification du topique

Les syntagmes nominaux peuvent eux aussi renvoyer à des référents et constituer des traces de points d'ancrage. Il y a deux types de syntagmes nominaux: définis / indéfinis et démonstratifs. La saisie du référent en situation immédiate ou sa reprise dans le texte sont des contextes possibles pour les deux catégories de SN. Pourtant, le démonstratif opère une saisie du référent directement du contexte d'énonciation de l'occurrence démonstrative utilisée, tandis que le défini opère une saisie indirecte par le biais de circonstances d'évaluation comprises le plus souvent dans l'énoncé qui précède, circonstances qui vérifient également le caractère singulier du référent. Selon G. Kleiber (1994a: 90), les circonstances d'évaluation concernent les conditions pertinentes qui font que le référent visé soit le seul objet du type correspondant à la description utilisée.

Les SN définis / indéfinis et les SN démonstratifs servent donc à marquer des points d'ancrage, renvoyant à des référents identifiables, comme en:

(30) Bérenger: C'est peut-être juste. Je vais tâcher de me raisonner. Cependant **le phénomène (la rhinocérîte)** en soi est inquiétant.

(R. t. III: 83)

(31) Dudard: Oh, n'y pensez plus. Vraiment vous attachez trop d'importance à **la chose (la rhinocérîte)**

(R. t. III: 84)

(32) Bérenger: Ça doit certainement laisser des traces. **Un tel déséquilibre organique (la rhinocérîte)** ne peut pas ne pas en laisser.

(R. t. III: 85)

(33) Bérenger: Mais si on ne veut vraiment pas, n'est-ce pas, si on ne veut pas vraiment attraper **ce mal (la rhinocérîte)**, qui est **un mal nerveux**,
on

ne l'attrape pas, on ne l'attrape pas!... Voulez-vous un verre de cognac ?

(R. t. III: 85)

3.4. Marques syntaxiques dans l'identification du topique

Notre investigation est centrée sur un seul type de structure syntaxique dans le marquage du topique, à savoir la construction clivée en *c'est*. Il s'agit des composants de la structure qu'on appelle présentatif, dans les grammaires traditionnelles.

Généralement, on considère que les constructions clivées, ayant des traits syntaxiques et sémantiques propres, sont inhérentes à la syntaxe segmentée, spécifique à la langue parlée.

La structure clivée a, selon H. Nølke, une fonction sémantique essentielle: elle est censée « identifier un élément dans un ensemble dont l'existence est présupposée » (1994: 131-132). Un énoncé contenant une structure clivée « implique alors que la prédication est fausse pour les autres membres du paradigme à cause de la cardinalité introduite par la structure clivée » (H. Nølke, 1994: 132). Dans une clivée, la focalisation est soumise à des contraintes syntaxiques: elle se réalise à l'intérieur de la fraction de la phrase située entre le présentatif (*c'est*) et le pronom relatif (*que, qui*). Le tour clivé peut être décrit comme une structure phrastique basée sur ce dispositif de l'extraction, chaque phrase clivée étant dérivée de la phrase sans clivage correspondante par extraction. La clivée se caractérise par une structure prosodique particulière qui implique un accent sur le constituant mis en relief et une mélodie décrite comme plate sur la partie introduite par le pronom relatif.

Comme on l'a vu, la phrase clivée opère un changement dans l'ordre habituel des constituants de l'énoncé. La construction *c'est ... que* – permet l'extraction d'un argument (décrit en terme de focalisation), à savoir du constituant accentué, accompagné d'un effet contrastif, l'information introduite par le relatif est présentée comme donnée.

3.4.1. Rôle des constructions clivées dans le marquage du topique

Les expressions référentielles, en tant que traces de points d'ancrage, peuvent apparaître dans la structure clivée tantôt dans la première partie de cette structure, se trouvant de cette façon mises en relief:

(34) Bérenger: **Ce sont** les rhinocéros **qui** sont anarchiques puisqu'ils sont en minorité.

(R. t. III: 99)

tantôt dans la subordonnée introduite par le relatif, l'information introduite par le relatif étant présentée comme donnée:

(35) Bérenger: Tout le monde le savait. **C'est** par dépit amoureux **qu'**il a fait ça.

(R. t. III: 104)

La structure clivée a un rôle à part dans le marquage du topique. Les informations connues ou admises comme telles par l'interlocuteur, informations qui entretiennent des relations très étroites avec le référent le plus immédiatement pertinent, sont marquées lexico - syntaxiquement et constituent une partie de la clivée que l'on a définie en terme de présupposition (H. Nølke):

(36) Bérenger: Parfois on fait du mal sans le vouloir. Ou bien on le laisse se répandre.

Tu vois, tu n'aimais pas non plus ce pauvre Monsieur Papillon. Mais tu n'aurais peut-être pas dû lui dire, si crûment, le jour de l'apparition

de Bœuf en rhinocéros, qu'il avait les paumes des mains rugueuses.

Daisy: C'était vrai. Il les avait.

Bérenger: Bien sûr, chérie. Pourtant, tu aurais pu lui faire remarquer cela avec moins de brutalité, avec plus de ménagement. Il en a été impressionné.

Daisy: Tu crois ?

Bérenger: Il a certainement été touché en profondeur. **C'est cela qui a dû précipiter sa décision.** Peut-être aurais-tu sauvé une âme.

(R. t. III: 107)

La construction clivée peut fonctionner même si son référent manifeste est contredit parce que l'intention du locuteur est justement celle de le nier:

(37) « Bérenger: Qu'est-ce que vous buvez ?

Jean: Vous avez soif, vous, dès le matin ?

Bérenger: Il fait tellement chaud, tellement sec.

Jean: Plus on boit, plus on a soif, dit la science populaire ...

Bérenger: Il ferait moins sec, on aurait moins soif si on pouvait faire venir dans

notre ciel des nuages scientifiques.

Jean, *examinant Bérenger*: Ça ne ferait pas votre affaire. **Ce n'est pas d'eau que vous avez soif, mon cher Bérenger ...**

Bérenger: Que voulez-vous dire par là, mon cher Jean ?

Jean: Vous me comprenez très bien. Je parle de l'aridité de votre gosier.

C'est une terre insatiable. »

(R. t. III: 10-11)

L'absence de ce référent dans le cotexte crée des effets de sens implicites. D'ailleurs, le ou les topiques sont eux-aussi implicites. On pourrait affirmer que les deux personnages parlent de la soif de Bérenger. La clivée *Ce n'est pas d'eau que vous avez soif, mon cher Bérenger ...* permet à son locuteur, Jean, de formuler une accusation implicite à l'adresse de son ami: il a soif d'alcool. Les lecteurs / spectateurs font un calcul inférentiel assez simple pour arriver à cette conclusion. Ils ont d'ailleurs à leur disposition la didascalie du début de la pièce qui indique les circonstances de l'interaction (Bérenger rencontre Jean avec qui il a rendez-vous) et insiste aussi sur la mine d'ivrogne de Bérenger:

(38) « [...] *Bérenger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés; tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent; de temps à autre, il bâille.* »

(R. t. III: 10)

À son tour, Bérenger ne comprend pas ou feint de ne pas comprendre le sens de cette affirmation, la question qu'il adresse à Jean *Que voulez-vous dire par là, mon cher Jean ?* motivant une autre interprétation aussi: la soif de Bérenger est une soif de spiritualité. Cette interprétation serait soutenue par la présence du groupe nominal *les nuages scientifiques*.

3.5. Les marqueurs de thématisation

Généralement, le syntagme prépositionnel *à propos de* est considéré comme un marqueur de thématisation. Ce syntagme instancie un cadre et est, par excellence, un élément de la cohésion textuelle, ayant une fonction intégrative.

(39) Bérenger: Vous êtes malade ? (*Jean répond par un grognement.*) Vous savez, Jean, j'ai été stupide de me fâcher avec vous, pour une histoire pareille.

Jean: Quelle histoire ?

Bérenger: Hier...

Jean: Quand hier ? Où hier ?

Bérenger: Vous avez oublié ? C'était **à propos de** ce rhinocéros, de ce malheureux rhinocéros ?

Jean: Quel rhinocéros ?

Bérenger: Le rhinocéros, ou, si vous voulez, ces deux malheureux rhinocéros que nous avons aperçus.

Jean: Ah, oui, je me souviens... Qui vous a dit que ces deux rhinocéros étaient malheureux ?

(*R. t. III: 67*)

3.6. L'Organisation stratégique du discours

L'organisation stratégique est une forme de structuration complexe qui repose sur le couplage entre informations relevant des dimensions linguistique, référentielle, interactionnelle, hiérarchique et relationnelle. L'organisation stratégique décrit la manière dont les interactants gèrent les relations de faces et de places dans le discours. Dans le fragment que nous analysons, les relations de place sont relativement stables au long de l'interaction. Jean se trouve en position haute, position dont témoignent les informations d'ordre référentiel (sa tenue, ses convictions), d'ordre interactionnel (c'est lui qui gère le tour de parole), d'ordre relationnel (dans la plupart du temps c'est lui qui produit les interventions initiatives), d'ordre syntaxique et lexical (le choix des modalités de domination, des appellatifs, des préalables). Bérenger a, la plupart du temps, une position basse, un indice de son identité, à savoir sa confusion existentielle, étant présent dans la didascalie du début de la pièce.

(40) *Par la droite, apparaît Jean; en même temps, par la gauche, apparaît Béranger. Jean est très soigneusement vêtu: costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron. Il est un peu rougeaud de figure. Il a des souliers jaunes, bien cirés; Béranger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés; tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent; de temps à autre il bâille.*

Jean, *l'interrompant*: Vous êtes dans un triste état, mon ami.

Béranger: Dans un triste état, vous trouvez ?

Jean: Je ne suis pas aveugle. Vous tombez de fatigue, vous avez encore perdu la nuit, vous bâillez, vous êtes mort de sommeil...

Béranger: J'ai un peu mal aux cheveux...

Jean: Vous puez l'alcool !

Béranger: J'ai un petit peu la gueule de bois, c'est vrai !

Jean: Tous les dimanches matin, c'est pareil, sans compter les jours de la semaine.

Béranger: Ah, non, en semaine, c'est moins fréquent, à cause du bureau...

Jean: Et votre cravate, où est-elle ? Vous l'avez perdue dans vos ébats !

Béranger, *mettant la main à son cou*: Tiens, c'est vrai, c'est drôle, qu'est-ce que j'ai bien dû en faire ?

Jean, *sortant une cravate de la poche de son veston*: Tenez, mettez celle-ci.

Béranger: Oh, merci, vous êtes bien obligeant. (*Il noue la cravate à son cou.*)

Jean, *pendant que Béranger noue sa cravate au petit bonheur*: Vous êtes tout décoiffé ! (*Béranger passe les doigts dans ses cheveux.*) Tenez, voici un peigne ! (*Il sort un peigne de l'autre poche de son veston.*)

Béranger, *prenant le peigne*: Merci. (*Il se peigne vaguement*)

(R. t. III: 11)

3.7. Structure conceptuelle et organisation du discours

Dans son système d'analyse modulaire, E. Roulet (1999, E. Roulet et al., 2001) propose une approche de la structure conceptuelle du discours à partir de sa dimension référentielle. Le module référentiel traite des représentations, d'une part, de l'univers dans lequel le discours s'inscrit et, d'autre part, de l'univers, qui ne coïncide pas nécessairement avec le précédent, dont le discours parle. Les représentations activées sont articulées et négociées à travers le dialogue et se combinent dans une structure conceptuelle, structure qui renferme un ensemble de connaissances encyclopédiques partagées par une même communauté.

L'apparition des rhinocéros sur la terrasse du café constitue un choc et bouleverse profondément les repères praxéologiques et conceptuels des lecteurs / spectateurs.

Ainsi, ce référent étrange qui fait l'objet du discours des personnages, constitue plus qu'un topique, étant une entité topicale (A. Grobet, 2002: 301-341) dont le rôle est majeur dans l'interprétation du sens global de la pièce, de « ce dont parlent » les personnages.

(41) Jean: Mais voyons, voyons, c'est inouï ! Un rhinocéros en liberté dans la ville, cela ne vous surprend pas ? On ne devrait pas le permettre !
(*Bérenger bâille.*) Mettez donc la main devant votre bouche !...

Bérenger: Ouais... ouais... On ne devrait pas le permettre. C'est dangereux. Je n'y avais pas pensé. Ne vous en faites pas, nous sommes hors d'atteinte.

Jean: Nous devrions protester auprès des autorités municipales ! À quoi sont-elles bonnes les autorités municipales ? [...]

Jean, *continuant*:... Vous rêvez quand vous dites que le rhinocéros s'est échappé du jardin zoologique... [...]

Bérenger: Alors, peut-être vient-il du cirque ? [...]

Bérenger: Que sais-je alors ? Peut-être s'est-il abrité sous un caillou ?...
Peut-

être a-t-il fait son nid sur une branche desséchée ?... [...]

Jean: Si vous m'estimez, pourquoi me contredisez-vous en prétendant qu'il n'est pas dangereux de laisser courir un rhinocéros en plein centre de

la ville, surtout un dimanche matin, quand les rues sont pleines d'enfants ... et aussi d'adultes...

(R. t. III: 19-21)

APPROCHE DIDACTIQUE DU THÉÂTRE IONESCIEN

L'approche communicative, que notre ouvrage se propose d'illustrer à partir du drame ionescien *Les Rhinocéros*, constitue de nos jours le fondement de l'enseignement des langues:

1- Objectifs

Cette approche vise essentiellement à:

- développer une compétence communicative, c'est-à-dire une habileté à communiquer, la compétence communicative étant la connaissance pratique des règles culturelles, sociales et psychologiques qui gouvernent l'utilisation de la parole et qui régissent les échanges langagiers dans une communauté donnée.
- faire acquérir un savoir pragmatique relatif aux conventions d'usage de la langue dans la communauté, c'est-à-dire un savoir-faire, un savoir implicite de la manière d'utiliser le code linguistique pour comprendre et pour s'exprimer. Dans ce cadre-là, les règles d'utilisation (compétence communicative) et les règles d'usage (compétence linguistique) doivent être apprises simultanément. Il ne s'agit plus seulement de comprendre ou de produire des énoncés mais aussi et surtout de savoir quand et où les utiliser.
- assurer l'autonomie de l'apprenant en adoptant un enseignement qui tienne compte de ses besoins.
- enrichir les "interactions" dans les diverses situations de communication. Les échanges apprenants / enseignant, enseignant / apprenants s'effectuent selon différents actes communicatifs (discours, paroles, gestes...) et se réalisent à l'aide de différents jeux: simulations (faire semblant de faire quelque chose), jeux de rôles (faire semblant d'être quelqu'un).

Afin de favoriser les discussions et les échanges, dans une communication aussi authentique que possible, les apprenants sont répartis en petits groupes à l'intérieur desquels ils pourront agir et réagir comme dans une véritable interaction sociale. Dans ce cadre, la grammaire devient un outil au service des messages à comprendre ou à produire.

2- Perspectives

L'enseignement fondé sur cette approche communicative doit se faire dans les perspectives suivantes:

La langue est définie comme un instrument de communication: l'habileté à communiquer constitue donc le but de l'enseignement.

L'enseignement du code linguistique n'est pas exclu, mais il doit être considéré comme un moyen de maîtriser la communication.

Le contenu des enseignements sera défini selon les besoins de communication des apprenants.

L'enseignement doit être centré sur l'apprenant.

L'apprenant doit être engagé directement dans l'apprentissage.

3- Rôle de l'apprenant

La classe sera axée sur l'apprenant et sur sa participation active dans l'acquisition de la langue. Les apprenants sont invités à interagir entre eux.

Pour communiquer, l'apprenant ne se contentera nullement d'énoncer des phrases grammaticales mais il produira des énoncés dont il sera le sujet actif.

Il contribue autant qu'il bénéficie et il apprend d'une manière interdépendante.

4- Rôle de l'enseignant

L'enseignant doit être :

- un analyste des besoins langagiers des étudiants.
- un organisateur de la matière enseignée, des procédures et des activités de classe.
- un conseiller qui communique avec les élèves d'une manière efficace.
- un chercheur qui renouvelle son enseignement par un recyclage et une autoformation continus.
- un animateur qui facilite le processus de la communication et qui essaie de créer en classe des situations semblables à celles du milieu naturel d'acquisition.

5- Enseignement de la grammaire

Tout en mettant l'apprenant en contact avec la langue cible à partir de documents authentiques, l'approche communicative que nous préconisons intègre une composante grammaticale appliquée principalement à la production de l'écrit. Cette composante est traitée de façon explicite et analytique.

La grammaire n'étant pas enseignée pour elle-même, une réflexion consciente et analytique sur les règles grammaticales doit accompagner les activités communicatives.

Les pratiques d'éveil de connaissances grammaticales complètent les activités communicatives et en constituent un supplément indispensable.

6- Types de matériels à utiliser

Un matériel fondé sur des tâches à effectuer: variété de jeux, de jeux de rôles, de simulation et d'autres activités basées sur des tâches à effectuer... (présentées sous forme de cahiers d'exercices, cartes de répliques, cartes d'activités, matériel de pratique communicative...).

- Un matériel fondé sur des textes littéraires destinés à initier à la production écrite.
- Des exercices
 - exercices de repérage (identification, catégorisation) ;
 - exercices lacunaires (lacunes à remplir dans un texte, sur un graphique, sur une image) ;
 - exercices de recomposition (de textes, de dialogue ou de grilles à remplir);
 - exercices de narration; exercices de description (d'images, de graphiques...);
 - exercices de contraction ;
 - exercices de type pragmatique (produire les formes adéquates à la situation)

Ces compétences seront mises en œuvre à partir de sujets relevant des domaines et des thèmes prévus par le programme scolaire en vigueur. Ils seront plus particulièrement en relation avec la vie personnelle et sociale.

Dans les activités d'apprentissage, une part égale sera accordée au développement de la compréhension de l'oral et de l'écrit ainsi qu'au développement de l'expression orale et écrite.

A la fin du parcours pratique proposé dans cet ouvrage, l'étudiant doit être capable de (d'):

- présenter le résultat d'une étude ou d'une recherche ;
- soutenir une argumentation pour convaincre ou défendre un point de vue ;
- s'adapter à l'interlocuteur. .

STRATÉGIES DE COMMUNICATION

Dans des structures de communication orale ou écrite, l'enseignant veille à ce que l'apprenant soit capable de recourir à:

I. Des stratégies de réception

- Utiliser des stratégies reliées aux connaissances préalables pour une meilleure réception du contenu du texte.
- Utiliser des stratégies reliées à l'identification des signaux textuels et extra-textuels: points de repères, illustrations, typographie, mise en page, mise en relief...
- Utiliser des stratégies reliées à la connaissance du contexte :
 - Connaissance d'une situation ou d'un sujet;
 - Connaissance des paramètres d'une situation: lieu, moments, interlocuteurs, objet...
- Utiliser des stratégies reliées à la distinction des types et des catégories textuels.
- Utiliser des stratégies reliées à la reconnaissance des relations.
- Utiliser des stratégies reliées au repérage des macrostructures.
- Utiliser des stratégies reliées à la reconnaissance des aspects socioculturels.

II. Des stratégies de production

- Utiliser des stratégies reliées à la conception du contenu.
- Utiliser des stratégies reliées à l'esquisse d'un plan textuel.
- Utiliser des stratégies reliées à l'enchaînement d'une manière correcte.
- Utiliser des stratégies reliées à la structuration de manière conforme aux types et aux catégories.
- Utiliser des stratégies reliées au réemploi des procédés et des possibilités littéraires.
- Utiliser des stratégies reliées à la compensation des lacunes sur le plan de la compétence linguistique.
 - Procédés non verbaux: mime, dessin, gestuelle;
 - Procédés verbaux: paraphrases, emprunts, évitement...

III. Stratégies d'interaction

- Utiliser des stratégies reliées à l'entraide entre interlocuteurs:
 - Procédés non verbaux: mime, dessin, gestuelle, expression faciale.
 - Procédés verbaux: reformulation, autocorrection, encouragement à poursuivre...
- Utiliser des stratégies reliées à la prise de contact:
 - Procédés non verbaux: toucher, mime, gestuelle, proxémie, posture, dessin, expression faciale, regard, mouvement du corps
 - Procédés verbaux: débit, intonation, ton, énoncés pour saluer, interpeller, présenter quelqu'un, laisser un message.
- Utiliser des stratégies reliées à la rupture du contact:
 - Procédés non verbaux: toucher, mime, gestuelle, proxémie, posture, dessin, expression faciale, regard, mouvement du corps...
 - Procédés verbaux: débit, intonation, ton, mots indicateurs, énoncés pour annoncer et justifier son intention, s'excuser, annoncer un contact ultérieur, remercier...
- Utiliser des stratégies reliées aux choix des thèmes du discours (proposer un thème, éviter ou modifier un thème existant, revenir à un thème précédent...)
 - Procédés non verbaux: gestuelle, posture, mouvement du corps, expression faciale...
 - Procédés verbaux: énoncés et mots indicateurs, répétitions et ajout, paraphrases, interruption et reprise...
- Utiliser des stratégies reliées à l'organisation des tours de parole:
 - Procédés non verbaux: gestuelle, posture, mouvement du corps, expression faciale, regard;
 - Procédés verbaux: intonation, ton, accentuation, formules atténuantes, répétitions, paraphrases, parenthèses;
- Utiliser des stratégies reliées à la préparation de l'interlocuteur au thème du discours
 - Procédés non verbaux : expression faciale, regard...
 - Procédés verbaux: intonation, ton, énoncés pour demander ou donner des nouvelles, s'excuser, accepter des excuses, souhaiter, complimenter, remercier...

COMMUNICATION

ANALYSE ET INTERPRÉTATION DE TEXTE

A. Une triple figure d'auteur

L'entrée « Eugène Ionesco » des encyclopédies retient et entérine la figure - synthétique et minimaliste - d'un dramaturge français d'origine roumaine, chef de file du théâtre de l'absurde aux côtés de Samuel Beckett. Il montrait à son égard de l'admiration, autant que de l'agacement d'être mis en concurrence avec l'auteur irlandais. « En disant que Beckett est le promoteur du théâtre de l'absurde, en cachant que c'était moi, les journalistes et les historiens littéraires amateurs commettent une désinformation dont je suis victime et qui est calculée. » Il insiste sur le fait que *En attendant Godot* est arrivé 3 ans après *La Cantatrice chauve*, 2 ans après *la Leçon* et un an après *Chaises*.

Dans son expression la plus simple, Ionesco est réduit à « l'auteur de *La Cantatrice chauve* » (*Le Robert 2*). Rien de plus réducteur: le roman, les contes, les nouvelles, les journaux intimes, les pamphlets, les essais politiques et esthétiques de Ionesco ont été trop souvent mésestimés, voire occultés, peut-être à cause de la difficulté à les relier directement à la dramaturgie avant-gardiste de leur auteur. Eugène Ionesco est certes l'auteur des *Chaises*, de *Rhinocéros* et de *La Soif et la faim*; il est aussi l'auteur d'*Antidotes*, du *Solitaire* et de *La Quête intermittente*.

La particularité de celui auquel Jacques Mauclair a décerné le titre d'« enfant terrible de la littérature et de la vie parisienne » est certainement de résister farouchement à tout essai de démystification. Cependant, cette figure d'auteur relativement complexe semble s'articuler autour d'au moins trois images qui se superposent. (Wikipédia)

B. L'« anti-auteur » : moderne, avant-gardiste, iconoclaste, frondeur, clownesque, 'pataphysicien

En premier lieu, l'entrée de Ionesco dans l'espace littéraire de l'après-guerre, de *La Cantatrice chauve* à *L'Impromptu de l'Alma*. Ionesco devient auteur, ou plutôt « anti-auteur », présentant au public des « anti-pièces » qui s'écartent de l'horizon d'attente de celui-ci. Ionesco est alors un personnage iconoclaste et avant-gardiste. Arrivé sur les

planches par le truchement de circonstances inattendues, il côtoie les rangs du Collège de Pataphysique, et déroute la critique parisienne par ses facéties et son esprit de contradiction.

Le « grand écrivain » : classique, tragique, politique, universel, intellectuel, mondain, académicien

Ionesco est un de ces rares auteurs à avoir été reconnu de son vivant comme un « classique ». Il a ainsi connu une renommée internationale fulgurante, d'abord en Grande-Bretagne, où il a suscité de nouvelles polémiques avec le critique dramatique Kenneth Tynan. Ses pièces ont en outre connu un succès populaire jamais démenti, qui les a conduites des petites salles du Quartier latin (les Noctambules, le Poche, la Huchette) où il a fait ses débuts, aux grandes scènes parisiennes (l'Odéon-Théâtre, le Studio des Champs-Élysées, la Comédie-Française). Ce succès public a été enfin confirmé par une reconnaissance institutionnelle: élection à l'Académie française, mais aussi prix T.S. Elliot-Ingersoll à Chicago. Dramaturge, essayiste, romancier, conférencier qui se fait remarquer par son engagement politique, Ionesco devient, avec *Rhinocéros*, *Le Roi se meurt*, *La Soif et la Faim*, *Jeux de massacre* et *Macbett*, série de grandes pièces tragiques, un écrivain occupant une place essentielle dans la littérature mondiale.

Un « homme en question » : retraité, essayiste, peintre amateur, intimiste, mystique, philosophe

Enfin, le troisième versant de cette figure d'auteur apparaît dans son retrait de la scène littéraire. À Saint-Gall, en Suisse, Ionesco abandonne ainsi les mots pour une peinture naïve et chargée de symboles. Le dernier visage de Ionesco est celui du mystique épris de philosophie orientale, passionné par la Kabbale, dans le sillage de son ami Mircea Eliade. Les essais de cette époque, d'*Antidotes* à *La Quête intermittente*, en passant par *Un homme en question*, sont autant de monologues nostalgiques et métaphysiques, au travers desquels Ionesco s'oriente vers une écriture intimiste où il se cherche, s'analyse lui-même et se révèle.

La coexistence intermittente de ces trois figures ne fait aucun doute. En effet, l'introspection est déjà présente en 1952 dans *Les Chaises* et en 1956 dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, de même que les journaux intimes, *Journal en miettes* et *Présent passé. Passé présent*, sont publiés dans les années 1960, soit à l'époque où il investit les grandes scènes aux côtés de Jean-Louis Barrault. À l'inverse, alors que Ionesco semble s'être retiré de la vie publique, alors même qu'il est hospitalisé à Bruxelles le 22

février 1989, il transmet, par l'intermédiaire de sa fille, un réquisitoire célèbre contre le génocide du régime roumain, renouant avec la figure de l'intellectuel engagé. Pour autant, le 7 mai de la même année, à l'occasion de la Troisième Nuit des Molières, les facéties de l'amuseur et du trublion n'ont pas disparu. Ionesco reste parfaitement inégal à lui-même. (Wikipédia)

Fiche de présentation de l'écrivain Eugène Ionesco.

1. Étudier le texte

A. Observer le hors-texte et le paratexte

1.	Le nom de l'auteur		
2.	Le titre		
3.	La date de la parution de la pièce		
4.	Données fondamentales sur l'auteur		a) b)
5.	Œuvres principales de l'auteur		
6.	Le mouvement culturel où littéraire dans lequel s'inscrit la pièce		
7.	Données fondamentales sur le contexte historique de la parution de la pièce		

B. Analyser le texte

1.	Genre littéraire	
2.	Registre textuel – exemplifications	
3.	Étude des pronoms (Locuteur, destinataire)	
4.	Marques temporelles et spatiales	
5.	Temps verbaux – interprétations	

6.	Thème abordé	
7.	Champs lexicaux abordés – interprétations	
8.	Polémique - Termes dépréciatifs, ironie, sarcasme, indignation, exagération.	
9.	Forme de discours	
10.	Thèse	
11.	Types d'arguments – exemples, ordre et visée	
12.	Articulations logiques	
13.	Interprétation des didascalies	
14.	Interprétation des tours de parole	
15.	Figures de style	
16.	Longueur des répliques	
17.	Tonalité(s) du texte – exemplifications	
18.	Le caractère symbolique d'un élément essentiel	
19.	Visions du texte – exemplifications	
20.	La fonction du texte	
21.	Le mode de caractérisation des personnages; les contrastes	
22.	La fonction de la description ou du portrait	

Recommandations pour la réalisation du commentaire composé

1. Élaborer le plan

- Chaque partie est consacrée à une idée directrice.
- L'ordre de présentation des différentes parties du développement est un élément essentiel de la qualité du commentaire. La stratégie démonstrative impose que l'on termine par le plus important, le plus riche. Présentez donc les axes de lectures selon un ordre de complexité croissante (du plus apparent au plus implicite, de l'analyse des termes à leur interprétation symbolique).
- Le plan compte deux ou trois grandes parties comportant chacune deux ou trois paragraphes:
 - L'idée directrice de chaque partie doit mettre en valeur un élément caractéristique du texte.
 - Chaque paragraphe est une explication justifiant un aspect de la ligne directrice. Les explications sont fondées sur une analyse précise du texte, elles s'appuient sur des citations.

2. Rédiger l'introduction

L'introduction comporte trois étapes.

- On peut commencer par une phrase "d'accroche" ou "d'ouverture" qui intègre le texte dans un ensemble plus vaste (genre, courant littéraire, l'auteur dans son époque). Attention, ne commencez jamais par "ce texte", il faut en effet d'abord le présenter.
- Présentez ensuite le texte: Nom de l'auteur, titre de l'œuvre, date, thème du passage, sa teneur (De quoi parle-t-il ?), son genre, sa tonalité. Si le libellé du sujet donne une ligne directrice, formulez le problème posé par le sujet.
- Annoncez enfin le plan, le plus élégamment possible (Annoncez les différents aspects qui seront traités dans le développement).

3. Rédiger la conclusion

La conclusion comporte deux étapes.

- La récapitulation: elle rassemble les principales "découvertes" faites dans le développement. Elle répond le cas échéant à la question posée. C'est une partie du

bilan. Elle porte un jugement personnel sur le texte ou son intérêt littéraire. Attention, n'introduisez pas de nouveaux centres d'intérêt qui auraient pu être oubliés dans le développement.

- L'élargissement: La conclusion élargit la perspective: Interrogez-vous par exemple sur l'intérêt du texte par rapport à l'œuvre dont il a été tiré, à la personnalité de l'auteur, au contexte historique, à son genre. Confrontez le texte avec d'autres textes qui traitent du même thème ou ont les mêmes objectifs, ou encore ceux du même mouvement littéraire.

4. La rédaction du commentaire

A. Présenter le commentaire.

- Le commentaire doit être entièrement rédigé. Pas d'abréviation, de style télégraphique, de numérotation, de titres.
- La disposition du commentaire doit faire apparaître avec évidence l'introduction, les grandes parties du développement, la conclusion, grâce à la mise en page :
 - Passez une ou deux lignes entre l'introduction et le développement, entre le développement et la conclusion.
 - Distinguez par un alinéa les différents problèmes traités dans chaque partie et chaque paragraphe.

B. Rédiger le commentaire

La rédaction du commentaire exige les qualités de logique d'une démonstration.

L'idée directrice de chaque partie doit être clairement exprimée. On commence par justifier clairement ce que l'on propose de faire dans chaque partie (phrase d'introduction partielle). Chaque paragraphe développe un argument qui justifie l'idée directrice de la partie en se fondant sur une analyse détaillée du texte. Le paragraphe commence par la formulation de l'explication; il continue par l'analyse des citations du texte qui illustrent l'argument; et se termine par une conclusion partielle.

Rédigez avec soin les transitions qui permettent d'avancer dans la démonstration en passant d'une partie du développement à une autre. La transition a une double fonction: récapituler ce qui précède et annoncer ce que l'on va étudier dans la partie suivante, en indiquant le lien entre les deux (logique ou analogique).

Soignez les liens logiques qui assurent la progression du raisonnement ("tout d'abord", "ainsi", "pourtant", "donc", "à cela s'ajoute", "on constate également" ...).

Intégrez les citations. Elles doivent être grammaticales mais insérées dans la rédaction du commentaire. Elles doivent être signalées par des guillemets et peuvent être introduites par "comme", ou par deux points (:), ou encore mises en apposition. Les citations doivent bien sûr être commentées.

La structure dramatique

Selon Freytag (1863) les principaux éléments de structure qui façonnent une pièce et lui donnent sa cohérence sont les suivants:

1. L'exposition – partie de la pièce qui sert à présenter les personnages, le lieu et le temps de l'action et qui donne aux spectateurs toute l'information préalable nécessaire à la compréhension de la situation dans laquelle se trouvent les personnages.
2. La complication – le premier moment où le personnage principal (le protagoniste) se trouve en conflit avec les personnages ou les forces (antagonistes) qui l'empêchent d'obtenir ce qu'il désire.
3. La progression – partie de l'histoire qui montre par quels moyens le personnage principal cherche à surmonter l'opposition et à obtenir ce qu'il veut.
4. Le point culminant – plus haut sommet de l'action, moment où la situation dans laquelle se trouve le personnage principal se transforme si radicalement que l'histoire ne peut plus qu'évoluer vers sa conclusion.
5. La résolution – partie de l'histoire qui montre les suites du triomphe ou de la défaite du personnage principal.
6. Le dénouement – présentation des derniers détails, juste avant la fin de la pièce; sert à expliquer comment les divers éléments de l'action s'articulent les uns aux autres.

Lecture du texte

Une place dans une petite ville de province. Au fond, une maison composée d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Au rez-de-chaussée, la devanture d'une épicerie. [...]

Sur la droite, légèrement en biais, la devanture d'un café. [...] C'est un dimanche, pas loin de midi, en été.

Par la droite, apparaît Jean; en même temps, par la gauche, apparaît Bérenger. Jean est très soigneusement vêtu: costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron. Il est un peu rougeaud de figure. Il a des souliers jaunes, bien cirés;

Bérenger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés; tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent; de temps à autre il bâille.

Jean, *l'interrompant*: Vous êtes dans un triste état, mon ami.

Bérenger: Dans un triste état, vous trouvez ?

Jean: Je ne suis pas aveugle. Vous tombez de fatigue, vous avez encore perdu la nuit, vous bâillez, vous êtes mort de sommeil...

Bérenger: J'ai un peu mal aux cheveux...

Jean: Vous puez l'alcool !

Bérenger: J'ai un petit peu la gueule de bois, c'est vrai !

Jean: Tous les dimanches matin, c'est pareil, sans compter les jours de la semaine.

Bérenger: Ah, non, en semaine, c'est moins fréquent, à cause du bureau...

Jean: Et votre cravate, où est-elle ? Vous l'avez perdue dans vos ébats !

Bérenger, *mettant la main à son cou*: Tiens, c'est vrai, c'est drôle, qu'est-ce que j'ai bien dû en faire ?

Jean, *sortant une cravate de la poche de son veston*: Tenez, mettez celle-ci.

Bérenger: Oh, merci, vous êtes bien obligeant. (*Il noue la cravate à son cou.*)

Jean, *pendant que Bérenger noue sa cravate au petit bonheur*: Vous êtes tout décoiffé ! (*Bérenger passe les doigts dans ses cheveux.*) Tenez, voici un peigne ! (*Il sort un peigne de l'autre poche de son veston.*)

Bérenger, *prenant le peigne*: Merci. (*Il se peigne vaguement*)

(R. t. III : 11)

Questionnaire

Que se passe-t-il dans cette scène? (Exposition: Qui? Quoi? Où? Quand? Pourquoi?)

- Qui sont les personnages?
- Quels rapports ont-ils entre eux?
- Qu'est-ce qui motive leurs actes, que veulent-ils avoir ou faire?
- Que font-ils dans la vie?
- Où cette scène se déroule-t-elle?
- À quel moment de l'histoire se situe cette action?
- À quelle heure du jour cette scène se déroule-t-elle?

Identifiez les thèmes des textes suivants:

A.

Jean, à Bérenger: Vous rêvez debout !

Bérenger, à Jean: Je suis assis.

Jean, à Bérenger: Assis ou debout, c'est la même chose.

Bérenger, à Jean: Il y a tout de même une différence.

Jean, à Bérenger: Il ne s'agit pas de cela.

Bérenger, à Jean: C'est vous qui venez de dire que c'est la même chose, d'être assis ou debout...

Jean, à Bérenger: Vous avez mal compris. Assis ou debout, c'est la même chose quand on rêve !...

Bérenger, à Jean: Eh oui, je rêve... La vie est un rêve.

(R. t. III : 19)

	Thème:
1. L'argument de Jean	
2. L'argument de Bérenger	

B.

Bérenger, à Jean: Bon, d'accord. Un rhinocéros en liberté, ça n'est pas bien.

Jean, à Bérenger: Cela ne devrait pas exister.

Bérenger, à Jean: C'est entendu. Cela ne devrait pas exister. C'est même une chose insensée. Bien. Pourtant, ce n'est pas une raison de vous quereller avec moi pour ce fauve. Quelle histoire me cherchez-vous à cause d'un quelconque périssodactyle qui vient de passer tout à fait par hasard, devant nous ? Un quadrupède stupide qui ne mérite pas qu'on en parle ! Et féroce en plus... Et qui a disparu aussi, qui n'existe plus. On ne va pas se préoccuper d'un animal qui n'existe pas. Parlons d'autre chose, mon cher Jean, parlons d'autre chose, les sujets de conversation ne manquent pas... [...] (R. t. III : 22)

	Thème:
a. 1 ^{er} argument de Bérenger	
b. L'argument de Jean	
c. 2 ^{ème} argument de Bérenger	
d. 3 ^{ème} argument de Bérenger	
e. 4 ^{ème} argument de Bérenger	

C.

Jean, à Bérenger: Voilà ce que c'est de boire, vous n'êtes plus maître de vos mouvements, vous n'avez plus de force les mains, vous êtes ahuri, esquinaté. Vous creusez votre propre tombe, mon cher ami. Vous vous perdez.

Bérenger, à Jean: Je n'aime pas tellement l'alcool. Et pourtant si je ne bois pas, ça ne va pas. C'est comme si j'avais peur, alors je bois pour ne plus avoir peur.

(R. t. III : 23)

	Thème:
a. 1 ^{er} argument de Jean	
b. 2 ^{ème} argument de Jean	
c. 1 ^{er} argument de Bérenger	
d. 2 ^{ème} argument de Bérenger	

D.

Jean, à Bérenger: Tenez, au lieu de boire et être malade, ne vaut-il pas mieux être frais et dispos, même au bureau ? Et vous pouvez passer vos moments disponibles d'une façon intelligente.

Bérenger, à Jean: C'est-à-dire ?...

Jean, à Bérenger: Visitez les musées, lisez des revues littéraires, allez entendre des conférences. Cela vous sortira de vos angoisses, cela vous formera l'esprit. En quatre semaines, vous êtes un homme cultivé.

Bérenger, à Jean: Vous avez raison !

Jean, à Bérenger: Au lieu de dépenser tout votre argent disponible, en spiritueux, n'est-il pas préférable d'acheter des billets de théâtre pour voir un spectacle intéressant ? Connaissiez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant ? Avez-vous vu les pièces de Ionesco ?

(R. t. III : 28-29)

	Thème:
a. L'argument de Jean	
b. 1 ^{er} exemple de Jean	
c. 2 ^{ème} exemple de Jean	
d. 3 ^{ème} exemple de Jean	
e. 4 ^{ème} exemple de Jean	

Regroupez les différents types d'arguments identifiés dans l'activité précédente, selon la catégorie à laquelle ils appartiennent:

Arguments d'ordre culturel / éducatif

*

Arguments d'ordre philosophique

*

Arguments d'ordre scientifique

*

Arguments d'ordre logique

*

Arguments d'ordre économique

*

Arguments d'ordre médical

*

CONCLUSION

Notre analyse de l'énonciation dans le discours théâtral de Ionesco a été réalisée au moyen des catégories fournies par la pragmatique énonciative. La linguistique de l'énonciation (représentée surtout par C. Kerbrat-Orecchioni, O. Ducrot, F. Récanati) a comme objet d'étude l'identification des traces de l'acte de l'énonciation dans l'énoncé. L'énonciation est vue comme «l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle, mais aussi par celui qui écoute au moment où il écoute» (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980: 30), tandis que l'énoncé est défini, dans la perspective d'une linguistique de l'énonciation, comme un «énoncé objet fabriqué, où le sujet parlant s'inscrit en permanence et à l'intérieur de son propre discours, en même temps qu'il inscrit "l'autre", par les marques énonciatives» (G. Provost-Chauveau cité par C. Kerbrat-Orecchioni, 1980: 30). Et comme l'acte de production de l'énoncé se laisse difficilement décrire, C. Kerbrat-Orecchioni cherche à «[...] identifier et décrire les traces de l'acte dans le produit, c'est-à-dire les lieux d'inscription dans la trame énonciative des différents constituants du cadre énonciatif » (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980: 30). Si notre démarche s'inscrit au début de cet ouvrage (à savoir les chapitres 1 et 2) dans les cadres d'une linguistique énonciative restreinte, intéressée à un seul paramètre du cadre énonciatif, à savoir au seul locuteur - scripteur, nous ne nous bornons pourtant pas à une approche strictement restreinte de l'énonciation. Nous élargissons les cadres de l'analyse en abordant, dans le troisième chapitre, une approche de type modulaire, en prenant en considération certains paramètres de la situation de communication qui influencent le discours des personnages.

Le deuxième chapitre a eu comme objet d'analyse l'organisation énonciative du discours des personnages de Ionesco en insistant sur les aspects énonciatifs polyphoniques. Nous avons pris comme appui la théorie scandinave de la polyphonie linguistique (la ScaPoLine), qui a ses racines dans la théorie polyphonique d'O. Ducrot. Les concepts proposés par les linguistes scandinaves (points de vue, liens énonciatifs, êtres discursifs) permettent d'aborder la polyphonie comme un facteur essentiel de la cohérence textuelle. À partir des hypothèses formulées concernant les rapports entre les locuteurs et les différents énoncés qui composent un texte dialogal, nous avons analysé les relations que les locuteurs (avec les images qu'ils construisent d'eux-mêmes, locuteurs d'énoncé et locuteurs phrastiques) entretiennent avec divers points de vue.

Nous avons analysé aussi le fonctionnement du discours représenté dans le discours théâtral de Ionesco, toujours dans le cadre offert par la ScaPoLine. Aussi avons-

nous insisté sur les ruptures énonciatives qui fondent les formes d'hétérogénéité discursive (discours direct, discours indirect, discours narrativisé). Nous avons constaté la prédilection de Ionesco pour la citation en discours direct, fait qui se traduit au niveau syntaxique par l'emploi du style parataxique. La répétition est un autre procédé amplement exploité dans le discours théâtral de Ionesco. Les différentes formes du discours représenté sont employées pour rapporter le même discours (sa forme ou son contenu), ce qui peut constituer une entrave à l'énonciation, surtout si ce procédé répétitif est mécanique.

L'analyse des îlots textuels a insisté sur la détermination de la source des points de vue exprimés et du type de lien énonciatif qui unit le locuteur de l'énoncé et le segment guillemeté. La modalisation autonymique, phénomène proche de l'îlot textuel se concrétise dans quatre types de non – coïncidence (non – coïncidence interlocutive entre les co – énonciateurs, non – coïncidence du discours à lui-même, non – coïncidence entre les mots et les choses, non – coïncidence des mots à eux-mêmes) présents dans le discours de certains personnages, témoignant de l'effort constant de ceux-ci pour la recherche du mot juste. Mais cet effort est vain, car les mots ne semblent pas avoir un sens stable, ainsi le monde se trouve complètement bouleversé.

L'énonciation proverbiale est le dernier aspect que nous avons traité dans ce deuxième chapitre. Stratégie d'effacement énonciatif, l'énonciation proverbiale ne consiste pas chez Ionesco dans la représentation d'un point de vue objectif qui soit formulé dans un énoncé valable en dehors du monde non fictif. Ainsi assistons-nous à des modifications des proverbes attestés, les formes proverbiales obtenues constituant des entraves à l'énonciation théâtrale.

Le troisième chapitre de notre ouvrage a visé une étude de la structure informationnelle du discours théâtral ionescien. Nous avons adopté la définition du topique (comme point d'ancrage immédiat) proposé par A. Grobet (2002) et nous avons mis en évidence le rôle de certaines expressions référentielles (le pronom de troisième personne *il*, le démonstratif *ça / cela*, les syntagmes nominaux anaphoriques définis et démonstratifs) et de certaines marques syntaxiques (*la structure clivée*) dans l'identification du topique dans le discours des personnages.

En tant que traces de points d'ancrage, ces expressions référentielles servent à marquer des points d'ancrage immédiat ou d'arrière-fond. En étroite liaison avec la présence d'un référent récupérable (présent sur la scène ou dans la conscience des interlocuteurs ou inférable à partir des données contextuelles et cotextuelles), les expressions référentielles conduisent à des entraves de l'énonciation si ce référent subit des

modifications, s'il est absent ou reste non identifiable ou s'il n'a d'existence que dans le monde fictif des pièces. L'accumulation des occurrences du pronom de troisième personne renvoyant à des référents divers dans le même discours constitue elle aussi une entrave de l'énonciation si les topiques ne sont pas explicités par des syntagmes nominaux ou s'ils ne sont pas récupérables à partir des informations contextuelles. Le démonstratif, grâce à son contenu sémantique, renvoie généralement à des référents pris comme topiques. Lorsqu'il renvoie à des référents à identité imprécise ou à des états intérieurs des personnages, le démonstratif appelle un effort inférentiel assez grand dans l'identification des topiques, surtout si le nombre d'occurrences dans un même énoncé est élevé.

L'énonciation est entravée par l'enchaînement des énoncés où les syntagmes nominaux introduisent des référents qui ne sont pas (re)connus et ne sont pas identifiables à partir des données contextuelles ou cotextuelles. La répétition excessive des syntagmes nominaux dans des énoncés successifs perturbe elle aussi l'énonciation, car l'effort pour l'interprétation de ces syntagmes nominaux est plus grand, l'opération d'assignement référentiel faite lors de la première mention du syntagme nominal devant être répétée. Le référent, rendu accessible lors de son introduction en mémoire discursive par la mention dans le premier syntagme nominal, pourrait être réintroduit dans le discours par un marqueur référentiel moins coûteux, tel que le pronom personnel de troisième personne.

La construction clivée en *c'est* sert elle aussi à marquer des points d'ancrage immédiats. D'habitude, le référent clivé s'oppose à un autre référent évoqué explicitement dans le cotexte, mais ce référent peut être absent, ce qui crée des effets de sens implicites.

Si l'énonciation est entravée au niveau de la communication entre les personnages, l'énonciation de l'auteur est, grâce aux informations complémentaires du dialogue qu'elle est censée apporter, nécessairement plus explicite. Pourtant l'énonciation du dramaturge constitue une entrave au niveau de la réception car, chez Ionesco, les didascalies sont assez souvent un facteur d'ambiguïté et n'assurent plus, dans leur qualité de co-éléments de l'énonciation des personnages, la compréhension des messages émis par ceux-ci.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Eugène Ionesco et études des divers domaines des sciences du langage

Anscombre, J.-Cl.(1994), *Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative*, in *Langue française*, no. 102, pp. 95-107

Bakhtine, M. (1985), *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris

Charaudeau, P. (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris

Charadeau, P., Maingueneau, D., (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris

Ducrot, O., Schaeffer, J.-M.(1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris

Goffman (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, Paris

Grobet, A. (2002), *L'identification des topiques dans les dialogues*, Duculot, Paris

Ionesco, E., *Théâtre I (La cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, L'avenir est dans les œufs, Victimes du devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser)* Gallimard, Paris, 1954

Ionesco, E., *Théâtre II (Les Chaises, L'Impromptu de l'Alma, Tueurs sans gages, Le Nouveau locataire, Le Maître, La Jeune fille à marier)*, Gallimard, Paris, 1958

Ionesco, E., *Théâtre III (Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Délire à deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les salutations, La Colère)*, Gallimard, Paris, 1963

Ionesco, E., *Théâtre IV (Le Roi se meurt, La Soif et la faim, La Lacune, Le Salon de l'automobile, L'Œuf dur, Pour préparer un œuf dur, Le Jeune home à marier, Apprendre à marcher)*, Gallimard, Paris, 1966

Ionesco, E., *Théâtre V (Jeux de massacre, Macbett, La Vase, Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains)*, Gallimard, Paris, 1974

Ionesco, E., *Théâtre VI (L'Homme aux valises, Ce formidable bordel!)*, Gallimard, Paris, 1975

Ionesco, E., *Théâtre VII (Voyages chez les morts, thèmes et variations)*, Gallimard, Paris, 1981

Ionesco, E., *Théâtre VIII (Le Rhume onirique ou La demoiselle de pharmacie, La Nièce-épouse, Les connaissez-vous?, Les Grandes chaleurs)*, Gallimard, Paris, 2002

Issacharoff, M. (1985), *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris

Kerbrat-Orecchioni, C., (1986), *L'Implicit*, Armand Colin, Paris

Kleiber, G. (1994a), *Anaphores et pronom*, Duculot, Paris

Maingueneau, D., (1991), *L'Analyse du discours*, Hachette, Paris

- Moeschler, J., (1996), *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Armand Colin, Paris
- Nølke, H., et al.(2004), *ScaPoLine La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, Paris
- Rabatel, A., (2003a), *L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et sur-énonciation*, in *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, no.14, pp. 33-61
- Reboul, A., (1985), *Le texte de théâtre comme discours dialogal monologique polyphonique*, in *Cahiers de linguistique française*, no.6, Université de Genève, pp. 49-77
- Récanati, F., (1980), *Insinuation et sous-entendu*, in *Communications*, no.30, pp. 95-106
- Roulet, E. et al., (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berne
- Roulet, E. et al., (2001), *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Peter Lang, Berne
- Todorov, T., (1981a) *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique suivi de Ecrits sur le cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris
- Ubersfeld, A. (1977), *Lire le théâtre I*, Editions sociales, Paris
- Ubersfeld, A. (1981), *Lire le théâtre II*, Editions sociales, Paris I
- Ubersfeld, A. (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris