

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Dr Moulay Tahar
- SAIDA -
Faculté des arts, des lettres & des langues

MEMOIRE DE FIN D'ETUDES POUR L'OBTENTION DE MASTER

Option : Sciences de langage

Thème :

l'outil linguistique au service de l'analyse dramatique

Présenté par:

- BELHIA Med Amine

Encadré par :

Mr . OUARDI Brahim

Devant le jury composé

Dr . Berzoug Amina

Présidente

Dr. Ould Said Abdelkrim

Examineur

Pr. Ouardi Brahim

Rapporteur

Année Universitaire

2020 - 2021

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie DIEU le TOUT PUISSANT. Je tiens encore à remercier mes parents; ma chère mère, qui, Grâce à ses sacrifices et ses vertus en restent toujours à ne jamais restituer, de bonne réussite dans le trajet de vie, que je fasse, je ne la restitue rien, mon père ; grâce à ses efforts, toute difficulté, le long de ma vie, je pourrais en agir bien comme il faudrait, mes frères et mes sœurs, je remercie aussi mon encadrant qui m'aide par acquit de conscience, également, tous mes enseignants de l'université pendant ces années, des personnes ; via leurs conseils que je puisse avancer sans avoir peur des inattendues pertes ont pour but le succès ; sans oublier certaines autres qui m'ont été d'un bon côté.

DÉDICACES

Tout d'abord, je remercie dieu tout puissant pour sa bénédiction, et pour nous avoir donné le privilège d'étudier et de suivre le chemin de la science.

Je dédie ce humble travail aux personnes chères à mon cœur

À ma très chère mère et mon très cher père.

À mes très chers frères

À mes très chères sœurs

À mes fidèles amis et camarades de promotion

Enfin, je remercie tous ceux qui m'ont aidé, de près et de loin à élaborer cet humble travail.

Belhia Mohamed Amine

Sommaire

.Remerciement

.Dédicace

.Introduction

.Chapitre I : Le Recours de l'analyse dramatique à la linguistique...6

I.1. La structure de texte dramatique 7

I.2. L'action..... 7

I.3.. La règle des trois unités... 7

A- le temps... 7

B- le lieu 7

C- le personnage...8

I.4. Les trois grands sous-genres...8

A- La tragédie classique... 8

B- La comédie classique... 8

C- le drame romantique... 8

I.5.La parole au théâtre... 8

I.6.Le problème de l'énonciation au théâtre.....9

A- L'aparté... 9

B- La tirade.....9

C- la stichomythie... 9

I.7.Le rapport de l'énonciation avec le théâtre... 9

I.8.Le discours et sa présence plurilatérale 10

I.9.Son étymologie...	10
I.10.Son domaine d'étude...	10
I.11.Objets et méthodes...	11
A- La première génération.....	11
B- La deuxième génération	11
I.12. L'état direct et indirect de discours...	12
A- l'état direct...	12
I.13. A quoi peut servir l'analyse de discours.....	14
I.14. la taxinomie de discours.....	14
I.15. la prise en charge énonciative.....	15
I.16. les micro-actes de discours...	16
I.17. L'implicite	17
I.18. macro structure sémantique (thème, topic)...	18
I.19.Le discours théâtral et sa signification	18
I.20.La pratique et théorie.....	18
.Chapitre II : L'ENONCIATION DRAMATIQUE...	19
II.1. L'énoncé en analyse...	20
II.2. L'énonciation par l'énoncé : énonciateur, voix, P.D.V	20
II.3. La polyphonie.....	21
II.4. L'énonciation par les opérations énonciatives	23
II.5. Théories de l'énonciation et réactions inter-sujets [Sophie Fisher Eliseo Veron études de lettres, 71- 92, 1986].....	24

II.6. Le prototype d'énonciation	25
II.7. La double articulation au théâtre	28
II.8. Le système d'énonciation d'un texte théâtral.....	29
II.9. Schémas de la communication théâtre-littéraire selon « Corvin »	30
II.10. Le système d'énonciation dans un texte théâtral standard	31
II.11. Les subjectivèmes affectifs et évaluatifs... ..	32
II.12. Le style... ..	32
II.13. L'approche énonciative au sein du théâtre... ..	34
II.14. La condition essentielle pour dire « théâtre » sur les plans linguistique et politique... ..	34
II.15. La potentialité linguistique à détecter les coulisses dramatiques.....	35
II.16. Le problème de l'inachèvement... ..	37
II.17. L'importance dramatique et linguistique au sein d'une écriture... ..	38
II.18. La radicalité d'un texte de théâtre... ..	43
II.19. Un schéma typologique de didascalies	44
II.20. Désignation du personnage locuteur	45
CONCLUSION	
Bibliographie	51
SITOGRAFIE... ..	52

Introduction

L'art humain nécessite une créativité sur les plans touchant la réalité au sein des sociétés qui représentent des reflets idéels ; abstraits et tangible de l'homme, dont on a besoin des remises en scène via certains moyens primordiaux qui ont pour but de faciliter, voire, l'intelligibilité de ce qui nous entoure socialement ; parmi lesquels, on trouve le discours qui passe pour un développement oratoire sur un sujet déterminé, prononcé en public. Et même, linguistiquement parlons, la réalisation concrète, écrite ou orale de la langue considérée comme un système abstrait, c'est l'énoncé supérieur à la phrase considéré de son point de vue d'enchaînement; l'ensemble des manifestations verbales et écrites; représentatives d'une idéologie ou d'un état des mentalités à une époque donnée, le propos qu'on tient, le développement oratoire, fait devant une réunion de personnes.

L'énonciation, dont le circuit de la parole se trouve incoercible commodément au contexte, théâtralement parlons, le personnage concerné aurait cette tentative de doublement, voire, diversement énoncer son discours tout en ne dépendant pas majoritairement d'élaborer une approche de destiner le discours qui vient dépourvue souvent du monologue. À fortiori, le critère dramatique en théâtre est supposé surtout spécifique en sens des normes théâtrales ; qui relèvent tout clairement de l'écriture dramatique .¹

¹ Eric Eigenmann 2003-DPT Le FRA modern /WWW.unige.ch, 24/3/2021.

L'art humain nécessite une créativité sur les plans touchant la réalité au sein des sociétés qui représentent des reflets idéels ; abstraits et tangible de l'homme, dont on a besoin des remises en scène via certains moyens primordiaux qui ont pour but de faciliter, voire, l'intelligibilité de ce qui nous entoure socialement ; parmi lesquels, on trouve le discours qui passe pour un développement oratoire sur un sujet déterminé, prononcé en public. Et même, linguistiquement parlons, la réalisation concrète, écrite ou orale de la langue considérée comme un système abstrait, c'est l'énoncé supérieur à la phrase considéré de son point de vue d'enchaînement ; l'ensemble des manifestations verbales et écrites ; représentatives d'une idéologie ou d'un état des mentalités à une époque donnée, le propos qu'on tient, le développement oratoire, fait devant une réunion de personnes.

L'énonciation, dont le circuit de la parole se trouve incoercible commodément au contexte, théâtralement parlons, le personnage concerné aurait cette tentative de doublement, voire, diversement énoncer son discours tout en ne dépendant pas majoritairement d'élaborer une approche de destiner le discours qui vient dépourvue souvent du monologue. À fortiori, le critère dramatique en théâtre est supposé surtout spécifique en sens des normes théâtrales ; qui relèvent tout clairement de l'écriture dramatique¹

¹ Eric Eigenmann 2003-DPT Le FRA modern /WWW.unige.ch.consulté le 24/3/2021.

D'après toutes ces différentes perspectives à ce propos, il nous reste des dilemmes à en trouver les solutions à travers des réponses, si on ose dire quasiment convaincantes quant au rôle essentiel de la linguistique et de l'énonciation pour transmettre les objectives dramatiques vis-à-vis ses récepteurs de tout genre perceptif, ceux-ci, figurent comme suivant :

A- Pourquoi le théâtre et le drame sont reliés par rapport à l'écriture ?

B- Est-ce la linguistique par ses outils donne naissance à toute impression Dramatique ?

C- Le théâtre, reste-t-il le seul moyen à rapporter essentiellement ce qui se

Passe au sein des sociétés ?

D- L'outil linguistique, est-il la seule approche pour rendre le fictif comme crédible ?

E- La double énonciation, fait-elle recours bien relativement à l'intérieur de théâtre ?

A partir de certaines tentatives de recherche on serait à la portée d'assez trouver certaines réponses à ces phénomènes qui restent progressivement Interprétables.

⁵ Aproposdecriture.com,23/3/2021

⁶ Idem

Chapitre I : le recours de l'analyse dramatique à la linguistique

Le théâtre et la linguistique se caractérisent souvent par certains critères, parmi lesquels :

I.1.L'espace théâtral

Le terme dramatique désigne tout ce qui est relatif au théâtre et non pas ce qui est douloureux ni ce qui finit mal.

L'espace scénique est composé de plusieurs éléments :

La salle en elle-même où le public est disposé en demi-cercle autour de la scène, Le rideau qui fait office de séparation entre les spectateurs et les acteurs. Les décors contribuent à mettre en place le lieu de l'action. Les costumes, les accessoires et le maquillage servent à transformer les acteurs en personnages de la pièce.

I.2. *L'action

Elle est découpée en actes et en scènes. L'action dramatique relate, le plus souvent, tous les événements qui permettent de passer d'une situation de départ, dite « *situation initiale » à une situation d'arrivée; dite encore *situation finale.¹

I.3. La règle de trois unités

Cette règle est la plus connue et la plus respectée des obligations théâtrales ; elle concerne trois éléments :

a-Le temps

L'action d'une tragédie est supposée durer vingt-quatre heures.toutes les intrigues et les péripéties doivent donc se dérouler en un seul jour.

b- Le lieu

L'intrigue se déroule dans un lieu unique.

¹ Longhi, J-« Université de cergy pontoise », 2012-2013, <https://doi.org. le> 21/04/2021

I -Le recours de l'analyse dramatique à la linguistique

I.1.L'espace théâtral

Le terme dramatique désigne tout ce qui est relatif au théâtre et non pas ce qui est douloureux ni ce qui finit mal.

L'espace scénique est composé de plusieurs éléments :

La salle en elle-même où le public est disposé en demi-cercle autour de la scène, Le rideau qui fait office de séparation entre les spectateurs et les acteurs. Les décors contribuent à mettre en place le lieu de l'action. Les costumes, les accessoires et le maquillage servent à transformer les acteurs en personnages de la pièce.

I.2. *L'action

Elle est découpée en actes et en scènes. L'action dramatique relate, le plus souvent, tous les événements qui permettent de passer d'une situation de départ, dite « *situation initiale » à une situation d'arrivée; dite encore *situation finale.¹

I.3. La règle de trois unités

Cette règle est la plus connue et la plus respectée des obligations théâtrales ; elle concerne trois éléments :

a-Le temps

L'action d'une tragédie est supposée durer vingt-quatre heures.toutes les intrigues et les péripéties doivent donc se dérouler en un seul jour.

b- Le lieu

L'intrigue se déroule dans un lieu unique.

¹ Longhi, J-« Université de cergy pontoise », 2012-2013, <https://doi.org>.

c- Le personnage

Est censé être le tout global dans un lieu cette histoire qui se réfère, d'un sens large du terme, à ses tempéraments envers ses actions se faisant par lui-même. Devant un unique décor et une crise qui se noue et se dénoue en un court laps de temps, le spectateur doit avoir l'impression de suivre, l'action dans une unité cohérente du temps : tout cela contribue à ce qu'il soit saisi par l'émotion qui suscite la pièce, à laquelle, il assiste.

I.4. Les trois grands sous-genres

a- La tragédie classique

Un genre dont plusieurs états émotionnels se mêlent, c'est l'imitation de quelques actions sérieuses employant la crainte et la pitié pour purifier les passions. Pour rappel, dans la tragédie française, « *corneille » était le plus connu à l'égard de ses travaux en ce genre.²

b- La comédie classique

Une approche classique dont les dramaturges, à une époque donnée, font recours afin d'impressionner comiquement leurs destinataires ; et extrinsèques et extrinsèques à l'égard de théâtre. Tout en concluant une sorte de moralité liée étroitement à ce qui est réellement vécu.

c -Le drame romantique

C'est une œuvre lyrique et de combat qu'une œuvre dramatique, c'était surtout d'une grande notoriété, à une certaine époque écoulé où la diversité *autorail dans ce domaine atteignait à son paroxysme.

I.5. La parole au théâtre

Du fait que la situation d'énonciation est double au théâtre, il faut interpréter, les paroles prononcées en fonction de leur destinataire.

² Souriau, M. « *De La convention Tragédie classique et dans le drame romantique* », Hachette, 1885, Paris. Le 21/04/2021

I.6. Le problème de l'énonciation au théâtre

Au théâtre, l'énonciation varie en fonction du destinataire de l'énoncé.

A- L'aparté : En ce sens, plusieurs personnages sont sur scène, l'un d'eux rompt la situation d'énonciation avec les autres personnages et s'adresse uniquement aux spectateurs. la convention théâtrale veut que les autres personnages présents sur scène n'entendent pas ce qui est dit. Cette rupture d'une situation d'énonciation crée une complicité entre le public et l'un des personnages, aux dépens des autres, cela peut contribuer à ridiculiser un personnage prétentieux.

b- La tirade : C'est un développement oratoire ou écrit, d'une certaine étendue, emphatique ou véhément, elle se manifeste surtout par la durée de la prise de parole de la part de personnage. Celui qui déclame une tirade montre ou veut montrer sa maîtrise d'un sujet pour s'imposer face aux autres.

c-La stichomythie : C'est un échange rapide des répliques courtes entre plusieurs personnages, elle rend l'échange vif et peut traduire un conflit ou renforcer le comique d'une scène. En effet, elle donne lieu à des jeux de mots car elle utilise des formules condensées, elle s'accompagne d'un jeu de scène animé.³

I.7. Le rapport de l'énonciation avec le théâtre

Au-dedans d'une pièce théâtrale ; il est indispensable de mettre en exergue les composants scéniques qui comprennent le rôle prépondérant de deux actions universellement liées à la nature humaine ; telles que l'action verbale et l'action non-verbale. à leur tour, qu'elles ne soient pas intelligibles ni concevables qu'à travers la proportion scripturale, énonciative vis-à-vis de scènes qui soient tragiquement, comiquement, romantiquement et de n'importe quelle façon réelle voire imaginaire ; vues et envisagées afin de renforcer l'arrivée du message à l'égard de multiples destinataires concernés surtout d'une perspective sémantique, voire, et surtout linguistique.

³ Nebout, P. « *Le Drame Romantique* », Nabu press, 13 février 2010. Le 22/04/2021

L'énonciation rend le théâtre plein d'hétérogénéité d'interprétation d'après les diverses réactions trouvées au sein de public voyant. Au coup par coup, l'interaction se déroule sans se priver souvent d'enthousiasme pour continuerses actions qui sèment aussi de telle sorte l'irrésolution qui représente la caractéristique essentielle de l'action inaccompli.

I.8. Le discours et sa présence plurilatérale

I.8. La définition de discours : Au sens le plus large, le discours étant considéré comme une faculté de faire passer un message circulé entre certains éléments essentiels qui disposent sa complémentarité [allocateur-allocutaire], en se liant à un cadre spatio-temporel donné.

I.9. Son étymologie

Il provient du mot latin « dis cursus » qui porte le sens de « d'après cours », et le verbe discourir dont l'officialisation, dictionnairique remonte au xii^{ème} siècle, qui, à son tour, provient du verbe latin « discurrere » qui signifie « courir çà et là ».

I.10. Son domaine d'étude

La discipline dont le discours plausible pour l'étudier prioritairement, s'appellant donc « l'analyse de discours », cette expression recouvre plusieurs méthodes d'approche du discours : elle peut soit s'intéresser à la grammaire du discours, considérant celui-ci comme un objet grammatical au même titre que la phrase, on l'inscrira alors dans la grammaire de texte, elle peut aussi s'intéresser aux conditions de production d'un texte et aux marques que celles-ci laissent transparaître dans l'énoncé.⁴

L'analyse du discours s'est longtemps définie comme l'étude linguistique des conditions de production d'un énoncé. cependant, elle n'étudie pas tous les énoncés, elle s'intéresse en particulier à des textes qui sont produits dans le cadre d'institutions contraignant fortement l'énonciation et dans lesquels on voit se concentrer des enjeux historiques, sociaux ... en effet, pour les tenants de ce type d'analyse, le sujet de

⁴ Siouffi, J.Van, RamenDock, « 100 fiches pour comprendre la linguistique », Bréal juillet 2012.

l'énonciation est inscrit dans ces stratégies de dialogue, d'interlocution, dans des positions sociales et des contextes historiques.

Le discours dont le sujet dispose d'une certaine liberté mais est aussi conditionné, contraint, par la position qu'il occupe dans une conjoncture socio-historique donnée.

Au total, sa liberté est fortement limitée, aussi les textes étudiés par l'analyse du discours sont-ils des textes ou les énonciateurs apparaissent échangeables.

I.11. Objet et méthodes

a- La première génération

Cette discipline n'est pas restreinte comme certains autres domaines de la linguistique, elle ne se limite pas à un seul objet, comme le phonème pour la phonologie, elle relève de divers domaines et nécessite une maîtrise globale de la linguistique. les phénomènes qu'elle étudie se trouve à tous les niveaux, lexicologie, syntaxe,* sémantique, *pragmatique ... le domaine d'étude de l'analyse du discours est donc très ample.

Un des préalables à cette discipline est l'élaboration de classification. la fonction du discours peut servir de critère : discours juridique, politique ... sa forme, également : discours narratif, didactique, polémique Ensuite, pour construire l'objet d'étude. il s'agit de croiser ces classifications, de les situer dans l'espace et le temps et de les associer à des conditions de productions particulières : on peut dès lors étudier le discours politique, polémique à telle époque, à tel endroit.⁵

b- La seconde génération

La seconde génération de l'analyse du discours est influencée par le développement des théories de l'énonciation et de la pragmatique. Dans cette perspective, on considère que l'énonciation peut en partie être analysée dès la langue, l'énonciation n'est plus considérée comme une dimension ajoutée tardivement à la

⁵ Idem

structure linguistique, après la construction de l'énoncé : elle conditionne fortement l'organisation du discours. à la lumière de ces changements de perspectives, la seconde génération d'analyse du discours se choisit d'autres d'objets d'études.

L'homogénéité du discours a été moins insistée de leur part ; c'est pareil à sa précurseur, que sur ce qui concerne la présence d'une autre voix dans le discours, autrement dit, une présence implicite ou polémique, selon «* D.maingueneau». L'un des premiers théoriciens de l'analyse du discours, toute argumentation fait en effet référence à un autre avec lequel s'instaure un dialogue. Cet autre conditionne la production du discours.⁶

Celle-ci, s'occupe également des mots qui, dès la langue, structurent le discours, soit parce qu'ils marquent les rapports entre interlocuteurs, soient parce qu'ils organisent l'énoncé en une argumentation censée influencer le destinataire. a partir notamment des travaux pragmatiques de «* Oswald Ducrot » et «* jean Claude anscombes » sur l'argumentation (1983) et les articulations du discours (1980), de nombreuses études sont proposées sur des mots; tels d'ailleurs, finalement, mais, donc, alors

L'analyse du discours est aujourd'hui, confrontée à un défi de taille : concilier, d'une part, ceux qui veulent retourner à une linguistique du discours, plus formelle, et, d'autre part, ceux, pour qui, le langage est traversé d'enjeux subjectifs et sociaux.

I.12.l'état direct et indirect de discours

a- L'état direct : Il s'appelle « direct » ; quand un narrateur, répétant les paroles de quelqu'un, le reproduit telles qu'elles ont été dites : le discours direct maintient notamment toutes les formes liées à la personne de celui qui parlait ou à celle, de destinataire (pronoms), au lieu où le locuteur parlait (opposition ici là-bas), au moment où il parlait (temps de verbes). Ainsi, si on répète au style direct des paroles de quelqu'un qui a dit : « je vous considère comme un honnête homme ». Et, le déclare ici, on introduira dans la narration cette phrase sans changement ; on maintient les

⁶ Sunpfj. « à quoi peut servir l'analyse du discours », In *languages*, 12^e année, N°55,1979.

marques " je vs vous", le présent de considérer et de déclarer et la référence à l'endroit où on parle, "ici".

- A- Il est « indirect » quand la phrase répétée est non pas reproduite telle quelle dans le récit, mais introduite par un subordonnant, généralement que (c'est-à-dire transformé en un syntagme nominal). cette transformation entraîne aussitôt la disparition des marques d'énonciation "je vs tu", et impose des références de lieu et de temps non plus en rapport avec la personne qui a prononcé la phrase, mais avec la personne qui fait le récit en répétant les paroles, la phrase devient : « il disait qu'il lui considère comme un honnête homme et le déclare là même ». tous les pronoms sont à la troisième personne (c'est le narrateur qui a alors le privilège de la première personne) ; le temps imparfait (*le passé duratif) et la même se justifient par rapport au narrateur.⁷
- B- L'opposition « discours direct » vs « discours indirect » avait une grande importance syntaxique en latin puisque non seulement les temps, mais aussi les modes des verbes pouvant être modifiés (infinitif pour le premier verbe du discours direct, subjonctif pour les verbes qui lui «étaient subordonnés»). de même, tout le système des pronoms était modifié non seulement par la substitution de la troisième personne à la première et à la deuxième, mais aussi par les règles complexes gouvernant, selon que le discours est direct ou indirect (v. interrogatif). ainsi à « est ce que tu travailles ? » correspond « je te demande si tu travailles ? ».
- C- Dans le discours indirect libre, les substitutions de pronoms je/ ici/ maintenant une fois faites, on supprime (on n'exprime pas) le subordonnant introduisant le discours indirect proprement dit. des exemples de ce qui est un tour de la langue courte sont très fréquents chez « *la fontaine », qui mêle volontiers, dans un souci stylistique, discours direct, discours indirect et discours indirect libre :
- D- La dame au nez pointu a répondu que la terre
- E- Était au premier occupant.
- F- « c'était un beau sujet de guerre »

⁷ Devilla, L. « analyse de la linguistique textuelle », université de Sassari, université de Grenoble 03. Le 23/04/2021

G- Qu'un logis ou lui-même il n'entraît qu'en rompant

H- Et quand ce serait un royaume

I- Je voudrais bien savoir, dit-elle, quelle loi

J- En a pour toujours faire l'octroi

K- A *jean, fils ou neveu de *pierre

L- Plutôt qu'à *Paul, plutôt qu'à moi. »

M- Les deux premiers vers sont au discours indirect, le troisième et le quatrième sont au discours indirect libre : il suffit de mettre « que » devant « c'était » et on retrouve le discours indirect auquel tout le reste (temps, pronoms) est conforme. les cinq derniers vers sont au discours direct grâce à « dit-elle » on retrouve notamment la première personne. le discours indirect libre peut être ou non marqué par des guillemets.

N- I.13. à quoi peut servir une analyse de discours ?

O- Cette discipline est à la fois répandue et controversée, le terme « discours » se trouve dans les titres de discours de la guerre de «* Glucksmann ». l'ordre du discours de « *Foucault », etc. dans l'usage courant «* Rocard » parle du discours *brisé de marchais et dans la tradition linguistique française (*guillaume, *Benveniste). « analyse » a trait à des procédures proches de l'analyse de contenu, de l'analyse documentaire, de l'analyse *componentielle, de l'analyse de récit et de l'analyse du discours au sens de "*Harris". tout cela constitue un ensemble, de textes vaste, plus vaste que la « *textlinguistik » allemande et plus vaste que ce qui se trouve sous le mot « discours » aux états unis. il est évident que l'extension de l'analyse de discours se voit progressivement en France. de ce fait, l'analyse de discours se garde de l'explication de textes, mais elle n'est pas la linguistique non plus précisément parce qu'elle est ample, mêlée, elle est marquée comme non-linguistique et ramenée par certains linguistes à ce dont elle veut s'éloigner le pouvoir, l'institution. il ne lui reste alors qu'à se séparer totalement de l'explication de textes ou bien à faire la théorie du discours du pouvoir pour s'en séparer aussi par ce biais-*immanent.⁸

⁸ Souriau, M. « *De La convention Tragédie classique et dans le drame romantique* », Hachette, 1885, Paris, op cit, p. 82. Le 24/04/2021

P- I.14. la taxinomie de discours

Q- Il se voit que les genres discursifs sont plus au moins différenciés en comparaison de leurs différentes situations contextuelles. quant à cette perspective, on se contente d'en clarifier via un tableau démontrant ses différentes finalités selon trois savants :

terminologie grammaticale	Genette		Cohn	Rosier
discours narrativisé	discours narrativisé		psycho-récit	discours indirect
discours indirect	discours	discours indirect		
discours indirect libre	transposé	discours indirect libre	monologue narrativisé	discours indirect libre
discours direct		rapporté	discours direct	monologue rapporté
			monologue intérieur	

tableau : correspondance de systèmes⁹

I.15. la prise en charge énonciative

Le degré de la prise en charge énonciative d'une proposition est susceptible d'être marqué par très grand nombre d'unités de la langue. «* j-m Adam » met ainsi l'accent sur le fait qu'il s'agit toujours d'un acte d'énonciation en énumérant les grandes catégories suivantes :

- a)- Les différentes sortes de discours rapporté
- b)- Les indications d'un support de perceptions et de pensées rapportées
- c)- Les indications des cadres méditatifs, marqueurs comme « selon », « d'après » et « pour », choix d'un verbe d'attribution de parole « prétendent », « paraît-il », reformulation de type « (c'est) en fait », « en réalité », voire « en tout cas », etc.¹⁰

⁹ Daunay, B. « *apprentissage du discours indirect et écriture d'invention* ». 2004, p. 52. Le 25/04/2021

d)- Les phénomènes de la modalisation autonymique : « comme on dit », « pour employer un terme philosophique », « pour ainsi dire », « mieux vaut dire », « je ne trouve pas le mot », « au sens étymologique », « dans les deux sens du terme », « passez-moi l'expression », « comme tu as l'habitude de dire ».

d)- Les indices de personnes : depuis les pronoms et les possessifs marqueurs de la personne (mon, ton, votre)

e)- Les déictiques spatio-temporels « hier », « demain », « ici », aujourd'hui, etc.

f)- Les temps verbaux.

g)- Les modalités.

Ces analyses sur les traces de l'hétérogénéité énonciative et les phénomènes de modalisation sont exploitables, le but étant de déceler les marques linguistiques qui révèlent l'attitude de sujet parlant à l'égard de son interlocuteur, de lui-même et de son propre énoncé.

I.16. les micro-actes de discours

Toute proposition énoncée possède une valeur *illocutoire, l'auteur parle donc de micro-actes de langage, alors qu'au niveau textuel, comme nous le verrons plus loin, il s'agit de macro-niveau du point de vue des actes du langage, « j-m Adam » ne suit pas l'idée d'E. Benveniste de limiter l'illocutoire aux seuls performatifs explicites. Il propose le classement suivant :

A/- Assertifs- constatifs

B/- Directifs

C/- D'engagement

D/- Déclaratifs

E/- Expressifs

¹⁰ Devilla, L. « analyse de la linguistique textuelle », université de Sassari, université de Grenoble 03. pp. 259-275.

I.17. L'implicite

L'incomplétude est la règle du discours, voire, elle est faite surtout en vertu d'une loi contenant une économie du langage en dépit de tout dire d'une façon transparente (opération d'abrégement) et à plus forte raison d'implicite ce que l'auditeur ou le lecteur peuvent restituer facilement et inférer sur la base de diverses formes d'implicite. dans un texte, « ce qui est dit "posé" est inséparable de ce qui est présupposé », " j.m.adam" reprend ici l'exemple bien connu du verbe transformatif l'exemple étant en l'occurrence, «Lucky», "Luke" a cessé de fumer et la distinction opérée par « *o. Ducrot » entre contenu présupposé et sous-entendu d'un côté, contenu posé de l'autre. Toutefois, à la différence de la « pragmatique intégrée » d'"o. Ducrot" « j.m.adam » emploie la notion de « préconstruit » ; lorsque quelqu'un énonce, il sous-entend probablement une idée unanimement reçue, aujourd'hui, au point d'être imprimée sur les paquets de cigarettes : « fumer nuit gravement à la santé » (donc à la santé de Lucky Luke). Ceci classe les idées reçues dans une catégorie d'implicites préconstruits, non impliqués par la structure linguistiques des énoncés, contrairement aux présupposés, mais proches des sous-entendus proprement dits. Ces derniers sont dérivés par un processus interprétatif au cours duquel; l'acte, l'énonciation « si elle ou il me dit », reçoit une interprétation de type « c'est qu'elle ou il veut me dire quelques choses d'autre ».

Ainsi, c'est selon toute probabilité pour nous reprocher de fumer ou pour nous inciter à arrêter à notre tour, que quelqu'un nous dira en s'appuyant sur le préconstruit qui veut que fumer nuit gravement à la sante.

L'inférence joue assurément un rôle majeur dans l'interprétation des messages « changés dans la cmo cela s'explique par partie et par le principe d'économie qui caractérise toute communication, mais surtout par la nature particulière de ces type d'interaction.¹¹

¹¹ Idem.

I.18. Macrostructure sémantique (thème, topic)

Un texte peut presque toujours être sémantiquement résumé par un titre (donné ou à déduire), on porte à ce propos de « macrostructure sémantique » ou de « thème-topic de discours » établi soit à la production pour guider l'interprétation, soit lors de la lecture ou audition d'un texte, comprendre un texte, c'est également pouvoir répondre à une question pragmatique : pourquoi, pour accomplir tel but avec telle visée argumentative, ce texte, a-t-il été produit ?. Comprendre l'action langagière engagée en dérivant ainsi un macro-acte de discours d'une suite plus ou moins hiérarchisée d'actes est une autre façon de résumer un texte et donc de l'interpréter dans sa globalité.¹²

I.19. Le discours théâtral et sa signification

Ubersfeld va plus loin (ou tout simplement conclut logiquement): le texte théâtral, hors de la représentation, avant sa mise en bouche, n'a pas de sens. la signification n'apparaît que dans le procès d'énonciation: « le texte est de l'ordre de l'illisible et du non-sens; c'est la pratique qui constitue, construit le sens. Lire le théâtre, c'est préparer simplement les conditions de production de ce sens »⁴. On ne peut être plus clair. si le texte théâtral est spécifique, il n'est pas autonome; ou plus précisément: sa spécificité vient de sa dépendance absolue, et constitutive. il en va de même des signes théâtraux non linguistiques, dépourvus eux aussi de sens hors de la représentation.⁵ pour *ubersfeld*, il n'y a pas de signification théâtrale antérieure au spectacle.

I.20. La pratique et théorie

Il s'agit là d'un renversement important dans les études théâtrales. il n'y a pas si longtemps encore, la représentation était définie comme la traduction scénique d'un

¹² Irigaray, L. « l'énoncé en analyse ».In : *langages*, 4^{ème} année .N°13, L'analyse du discours, 1976. pp. 23-28. Le 25/04/2021

texte écrit. Il ne faudrait cependant pas croire que le spectacle a acquis un statut d'objet théâtral autonome du seul fait de récents développements théoriques. Cette modification de point de vue, qui trouve maintenant expression et renforcement du côté des études sémiologiques, a été amorcée dès le début du xx^e siècle par des travaux comme ceux d'Appia ou de Craig. elle s'accompagne aussi de l'apparition, puis de la montée (de l'envahissement, diraient certains) du metteur en scène, qui réclame pour lui aussi le statut de créateur pour un spectacle qui est maintenant devenu une « œuvre », au même titre qu'un roman ou qu'un tableau. Comment ne pas voir finalement dans cette reconnaissance par la théorie de la représentation l'aboutissement des réclamations d'Artaud: « je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret »⁶ ? c'est donc une certaine évolution de la pratique théâtrale contemporaine que sanctionne le discours théorique, celle qui menait à la prise de conscience d'un « langage théâtral » subsumant ce que Greimas appelle « l'ensemble des langages de manifestation »



Au tournant du siècle s'amorce l'ère de la mise en scène qui ouvre la voie à l'étude de la représentation théâtrale. Une scène de la Terre, montée au Théâtre Antoine en 1902.¹³

¹³ Antoine Artaud, « Le Théâtre de La cruauté », Paris, 1948.

L'énoncé se considère comme étant le socle de l'imaginaire en ce qui concerne la visée de dramaturge

L'énoncé en analyse

L'énoncé, même pris à la lettre, s'y trouve toujours entendu comme un symptôme renvoyant à quelque particularité de fonctionnement, ou de dysfonctionnement, de la structuration même de discours.

Toute analyse d'énoncé se réfère plus ou moins explicitement à une typologie. or, si divers types viennent s'exprimer dans la cure analytique, leurs formes, leurs « figures » seront mises en cause comme telles dénoncées comme métaphores ou l'énonciateur se suspend.

La pratique de l'analyse porte la question surtout sur l'acte même de produire le discours. et tout est, en effet, mis en place pour que cette production puisse être interrogée. une situation en quelque sorte expérimentale de l'énonciation, inconnue des linguistes, et qui met l'analyse en position de cerner des phénomènes qui, par ceux-là, ne sont pas isolables. ainsi, que ce qui fonctionne comme variables dans le discours « mondain », *référent, *allocutaire, *contexte, soit là (autant que faire se peut) défini comme invariant, permet l'appréhension comme variable du fonctionnement même de l'énonciation toujours recouvert, occulte.

II.1. L'énonciation par l'énoncé : énonciateur, voix, p.d.v.

Selon « Benveniste », l'énonciation est l'évènement historique constitué par le fait qu'un énoncé a été produit, c'est-à-dire qu'une phrase a été réalisée (ce qui montre la spécificité de Benveniste, qui a une définition très pragmatique de la phrase, comme défini dans (Longhi et Safiotti 2012). l'énonciation, qui est l'acte même, de produire un énoncé, accomplit ce que Benveniste qualifie de « conversion du langage en discours ». Cet acte individuel d'appropriation de la langue constitue la première marque formelle de toute énonciation, il est pris en charge par un énonciateur, dans un cadre spatio-temporel donné, et il est destiné à un Co-énonciateur Benveniste a défini la subjectivité comme la capacité du locuteur à se poser comme « sujet », elle se

définit non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience ». pour lui, cette subjectivité n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage.

Le locuteur est l'être physique qui appartient à une situation de communication et qui interagit avec un interlocuteur, il est doté de propriétés psychologiques et sociales, plus précisément, c'est l'identité à laquelle on doit imputer la responsabilité de l'énoncé (même en cas d'effacement énonciatif). il peut être distinct du producteur de l'énoncé. une fois que le locuteur a été distingué du sujet parlant, il faut distinguer le locuteur en tant que tel et le locuteur en tant qu'être du monde.

L'énonciateur est un être linguistique porteur d'un point de vue construit dans l'énoncé par la mise en scène énonciative. L'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur ; le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes il dispose ainsi des « rôles », cette activité n'étant pas stratégique, mais bien définitoire de ce qu'est l'énonciation selon cette conception.

Dans cette perspective, le point de vue est le positionnement des énonciateurs dans un énoncé. Selon "Rabatel", un point de vue correspond à un contenu proportionnel renvoyant à un énonciateur, qui défend la notion de voix indique que le point de vue n'est en fait qu'une projection plus abstraite que la subjectivité énonciative, qui s'ajoute et se combine à celle, de la voix, une projection fondée sur ce qui est dit, plutôt que directement sur les mots et les phrases. ainsi, selon « Ducrot », le locuteur responsable de l'expression, de l'énonciation des termes, qu'on associe à la voix.

II.2. La polyphonie

Cette notion est introduite par Bakhtine pour décrire la mise en scène de la parole dans le roman. à la suite, en contestant l'unité du sujet parlant, « Ducrot », définit l'activité énonciative comme : « résultant de plusieurs points de vues 'exprimant dans le discours ». il distingue alors le sujet parlant (individu empirique), le locuteur (responsable de ses énoncés) et l'énonciateur (instance de la parole représentée ; mise

en scène par le locuteur). les cas de discours rapporté ou d'implicite sont des cas emblématiques. dans « mise au point sur la polyphonie » « *Corel et Ducrot » identifient deux conceptions opposées auxquelles se rattachent le plus souvent les partisans actuels de la polyphonie.

Celle qu'ils nomment « attitudinale » consiste à soutenir que le locuteur, dans la plupart des énoncés, présente plusieurs contenus et prend vis-à-vis d'eux des attitudes diverses.

Une autre conception appelée « musicale » consiste à comprendre la polyphonie comme la coexistence de plusieurs paroles à l'intérieur d'un seul énoncé, ce qui correspond à une interprétation presque littérale du mot « voix ».

- La théorisation qu'ils veulent fidèle à l'intuition originelle du dire et le dit décrit les éléments de la signification, ses molécules, comme des triplets, on trouve les trois éléments suivants : une attitude de locuteur de l'énoncé, un contenu et enfin un « énonciateur ».

-Alors que conception attitudinale renvoie à la notion de p.d.v évoquée ci-dessus la conception musicale renvoie à la notion de « voix » ; elle prolonge et précise des notions issues du dialogisme et de la polyphonie, et se définit en contraste avec celle de point de vue « *Perrin » indique que la voix tient à l'acte locutoire consistant à énoncer les mots et les phrases, tandis que le point de vue au fait d'assumer ce qui est dit, les contenus qui s'y rapportent selon lui, la voix ne peut être qu'une fonction purement rhétorique associée à l'usage des signes. la voix, la force locutoire qui s'y rapporte, fonctionne pour une part comme un symptôme non conventionnel, du moins étranger au sens de code linguistique, comme un indice que l'on pourrait dire « naturel » de ce que le locuteur fait en parlant.

II.3. L'énonciateur par les opérations énonciatives

Pour certains, Ducrot : « l'énoncé se réalise particulièrement d'une phrase par un sujet parlant déterminé, à un endroit et à un moment ». Provenant les travaux menés dans la perspective de « a.culioli » ont amené une contestation, de cette définition situationnelle de l'énoncé : dans leur cadre, l'énoncé n'est pas l'équivalent de la phrase

rapportée à la situation d'énonciateur, selon " *paillard " par exemple, le lien central accordé au sujet tend à relativiser fortement le rapport de l'énoncé à l'état de choses qu'il exprime ; pour « Ducrot », dire le monde n'est pas un enjeu pour le linguiste. La notion de vérité, lorsqu'elle est introduite reste toujours intuitive. Dans ce cadre, l'énoncé n'est pas un équivalent de la phrase rapportée à la situation d'énonciation. Selon paillard par exemple, mais est considéré en tant qu'agencement de forme qui met en scène les rapports qui se jouent entre des sujets assimilés à des positions, un contenu et le monde, ces rapports sont éminemment rapportés et doivent être calculés » la notion clef est celle de scène énonciative, est le sens de l'énoncé est construit par les éléments qui le composent, et ne convoque pas l'énonciateur qui est à l'origine. Cette approche est dite constructiviste, car le contexte est construit à partir des éléments présentés dans l'énoncé. on pourrait ainsi « calculer » à partir de l'énoncé les éléments qui composent la scène énonciative, sans avoir recours aux éléments présents en amont de l'énonciation.

Il n'est pas question d'utiliser des éléments extérieurs à l'énoncé, puisque dans la perspective constructiviste ou le sens provient du seul matériau verbal, on ne peut sans contradiction mobiliser un tel référent externe pour en appréhender le sens : « le contexte ou la situation n'est pas extérieur à l'énoncé, mais qu'il est engendré par l'énoncé lui-même, on peut convenir que le référent relève d'un domaine extralinguistique par opposition aux valeurs référentielles qui sont produites par les énoncés de la langue et n'existent que par eux ». (*Fränkel, 1998 : 11) une corrélation très étroite se fait jour, à travers la notion même de valeurs référentielles, entre signification et contextualisation ou mise en situation, pour« Fränkel », un énoncé est une séquence, une suite cohérente de mots rendue interprétable par la stabilisation de tel ou tel de ses contextes possibles, ces contextes étant donc engendrables à partir de la séquence elle-même, dès lorsqu'une séquence fait l'objet d'une interprétation donnée, elle est constituée comme un énoncé, ce qui implique que devienne effectif un de ces contextes potentiels, la question centrale ; concernant les prépositions, mais ceci peut s'étendre au lexique en général, est de dégager la part respective d'une unité et de son contexte dans la valeur obtenue, cette approche conduit à un modèle de l'identité

des prépositions en termes de formes schématiques, cette notion marque que l'unité s'inscrit dans un double processus interactif de schématisation ou de configuration du co-texte d'une part, d'instanciation de ce schéma par les éléments de ce co-texte d'autre part. Nous avons donc, dans ce deuxième point, des approches du discours et de l'énonciation radicalement différentes de celles vues au premier point. En effet, alors que dans le premier cas le discursif et l'énonciation sont à considérer selon des positionnements énonciatifs, des ancrages socio-discursifs, ou des points de vue ou attitude du locuteur, dans le second cas ce sont les scènes énonciatives, telles qu'elles sont calculables dans les énoncés ou les textes, qui sont envisagées, malgré ces oppositions, on souhaite pencher sur les possibilités offertes par de tels modèles sur une saisie globale du sens en discours. Pour cela on propose d'examiner des exemples concrets d'interactions théoriques entre ces composants afin d'en synthétiser la portée pour l'analyse linguistique.¹

II.4. Théories de l'énonciation et relations inter-sujets

Il semble que dans le cadre d'une problématique qui est (tout au moins au départ) proprement linguistique, la formulation actuelle de la théorie de l'énonciation par « a.culioli » constitue une approche extrêmement fructueuse, et ceci a un double titre d'une part, elle enracine dans le cognitif des procédures linguistiques formalisées de façon non séquentielle. d'autre part, cette démarche « abstracte » ne résulte pas d'un intérêt pour ces phénomènes « translinguistiques » ou « non-linguistique » ; elle ne traduit pas une quelconque volonté de faire « une linguistique élargie » ; elle découle bien au contraire, de contraintes qui touchent au fonctionnement même du langagier. le passage du linguistique au cognitif est inséparable ici d'une conscience de l'activité constructive du linguiste, amené à se donner, pour saisir les fonctionnements qu'il étudie, des objets, métalinguistiques ces objets métalinguistiques, interprétés comme des modèles de fonctionnements cognitifs, peuvent comporter des propriétés spatio-temporelles qui sont propres² mais ils ont l'avantage d'être défini « en amont »

¹Igaray, L. « l'énoncé en analyse ». In : *langages*, 4^{ème} année . op cit, p. 16, *L'analyse du discours*, 24/4/2021.

² Sophie fichier, Eliseo Veron « Etude des lettres », pp. 71-92, 1986, 24/4/2021.

de contraintes telle que la linéarité unidimensionnelle de l'oral et de l'écrit ; autrement dit, il est essentiellement sur les normes de suivre les ordres graphophonologiques.

À travers « Bally », le premier couple prend appui dans la tradition classique du traitement du « logos » : le second a été posé pour mettre en évidence les relations entre l'activité du sujet énonciateur (dont relève la modalité) et la matière linguistique : la lexis comme lieu de cristallisation possible de cette activité.

La lexis peut se concevoir comme une matrice au statut complexe, à mi-chemin entre le national et ce qui est véhiculé par les contraintes lexicales : les opérations de modalisation joueront sur la lexis de manière à produire un objet linguistique attestable.

L'intérêt principal d'une théorie de l'énonciateur tient à l'introduction du modèle du sujet énonciateur à condition de le concevoir non pas comme un sujet effectif ou « réel » mais comme un sujet théorique ou, [...] plus précisément, comme un modèle métalinguistique qui s'avère nécessaire pour fonder la description des fonctionnements cognitifs.

II.5. Le prototype d'énonciateur

Que savons-nous du prototype de toute énonciateur, de toute énonciation, de l'énonciation originelle ? Sans donner une réponse directe, Freud suggère la voie à suivre, dans son commentaire de la différence entre comique et mot d'esprit. il écrit : « dans le comique interviennent en général deux personnages ; en dehors de mon moi, le sujet chez lequel je découvre le trait comique ; l'intervention d'une tierce personne est possible mais non point indispensable le mot d'esprit, en tant que jeu avec ses propres paroles, ses propres pensées, se passe tout d'abord de personne-objet, mais dès le stade préliminaire de la plaisanterie, lorsqu'il a réussi à soustraire le jeu et le non-sens aux objections, de la raison, il a besoin d'un tiers auquel il puisse faire part de sa réussite. dans le cas du mot d'esprit, cette seconde personne ne correspond pas à la personne-objet, mais au tiers, à l'acolyte du comique »³

³ TZVETAN Todorov, « Les Genres de la Parole » « FREUD sur l'énonciateur » Pp.34/41,1970, CNRS,Paris,In :langages,1970.

Le mot d'esprit et le comique s'opposent deux plans :

a/ Le premier implique trois personnes (trois rôles), le deuxième, deux seulement ; l'esprit tendancieux nécessite en général l'intervention de trois personnages ; celui qui fait le mot, celui qui défait la nerve hostile ou sexuelle, enfin celui chez lequel se réalise l'intention de l'esprit, qui est de produire du plaisir » ; le premier implique la parole, le second peut s'en passer (le comique des objets).

En nous appuyant sur cette convergence, nous pouvons essayer, de formuler une hypothèse générale sur la structure de toute situation verbale : cette situation est fondamentalement triangulaire, l'exercice du langage nécessite l'existence de trois personnes, non de deux seulement, tant qu'il n'y a que je et tu, le discours n'est pas indispensable. C'est l'apparition d'une tierce personne qui rend le discours nécessaire et devient par là-même son signe. une transformation complexe se produit alors :

Le « tu » devient « il », la tierce personne devient « tu »

Comment caractérise ces trois personnes ? il y'a d'abord celui qui porte (dont* lacan dira qu'il 'reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée » pu1. il y'a aussi celui dont on parle : car même si le discours traite d'objets inanimés, ceux-ci représentent une personne. nous savons déjà que, dans la grivoiserie, c'est la femme qui est l'objet implicite du discours. mais nous savons aussi que pour le devenir, il a fallu qu'elle ait été auparavant un allocutaire_ l'allocutaire d'une autre énonciation qui a eu, à son tour, un ancien allocutaire pour l'objet, et ainsi de suite jusqu'à l'infini : le discours renvoie toujours à un discours précédent à un allocutaire originel et impossible. l'énonciation originelle est un mythe car toute énonciation présuppose une énonciation antérieure.

Il y a celui, à qui, l'on parle, à qui l'on procure du plaisir en parlant, et qui est en même temps un représentant de la loi : « il semble que dans la plaisanterie l'acolyte ait qualité pour décider si l'élaboration de l'esprit a atteint son but, comme si le moi n'était pas sûr de son propre jugement » (p166). C'est celui qui juge la parole, qui l'accepte ou la refuse, qui détient les normes.

Le slogan du chercheur penche sur l'énonciation devrait être mon « chercher la femme », mais ? « Chercher un tiers » !

Dans une de ses lettres, «* Mme de Rosemonde » écrit à « Mme de Tourvel » : « quand ce malheureux amour, prenant trop d'empire sur vous, vous forcera d'en parler, il vaut mieux que ce soit avec moi qu'avec lui » un énoncé n'aura donc pas le même effet suivant que le destinataire (l'allocutaire) est telle ou telle personne, cette affirmation de « Laclos » se retrouve chez Freud, ainsi le caractère spirituel d'un énoncé dépend en fait entièrement de l'état d'esprit de l'allocutaire. Freud écrit : « devant un parterre de sujets dévoués à mon adversaire, les invectives les plus spirituelles que je pourrais lui décocher ne ferait pas l'effet de mots d'esprit mais pures et simples, et soulevaient, non point le rire, mais l'indignation de l'auditoire »

De même, le médecin qui écoute le discours de l'analysé lors de la cure, peut en transformer la teneur s'il laisse ses résistances opérer un choix dans ce qu'il entend.

de même que celle de l'allocutaire, la situation du locuteur peut modifier la valeur de l'énoncé, ici encore «* Laclos » aurait pu en fournir des exemples. Valmont écrit à Mme de *Tourvel « du lit et presque d'entre les bras d'une fille » une lettre « interrompue même pour une infidélité complète » la connaissance de ce phénomène donne une signification tout autre à des phrases comme « jamais, je n'eus tant de plaisir en vous écrivant », et déjà je prévois que je ne finirais pas cette lettre sans être obligé de l'interrompre » (&.47.48) l'exemple que donne *Freud est celui du discours naïf qui cesse d'être spirituel si celui qui le tient, n'est pas sincère, n'est pas innocent « voici qui aurait pu en effet être conté comme un vrai mot d'esprit, mais n'aurait alors provoqué de notre part qu'un sourire à demi contraint comme exemple de naïveté, ce mot nous paraît, par contre excellent, et nous fait rire aux éclats », et encore : « les caractères du naïf sont déterminés exclusivement par la conception de la personne réceptrice » (Le jeu ici est double).⁴

Deux remarques s'imposent. D'abord, contrairement au cas précédent, on a affaire non à des rôles mais à des acteurs, des personnes réelles qui énoncent ou

⁴ Idem

perçoivent le discours, il n'est plus question d'un rôle inscrit dans l'énoncé mais du comportement (au sens large) réel et présent des locuteurs. Deuxièmement, le changement qui se produit, n'affecte pas, à proprement parler, le sens de l'énoncé, mais l'effet que produit cet énoncé, chez l'allocutaire. dans les deux exemples cités, c'est un comportement postérieur qui se trouve modifié : l'allocutaire rit ou ne rit pas, l'effet sera donc soigneusement distingué du sens.

D'une manière plus générale, de multiples analogies s'observent le locuteur et l'allocutaire. à propos de mot d'esprit, Freud remarque : « il faut que [le tiers], par la force de l'habitude, soit capable de rétablir en lui-même les inhibitions même dont le mot d'esprit a triomphé chez le premier » ; mais on a vu que ce cas n'est pas le seul possible : le discours naïf implique, au contraire, une différence entre les deux locuteurs).

II.6. la double énonciation au théâtre

Ici, il se voit qu'il y a deux notions étant différentes, d'un point de vue littéral, dont leur statut relatif passe pour une caractéristique plus ou moins d'imbrication contextuelle, car, la première représente une telle sorte dont les agents d'une action hors-théâtre soient impliqués dans une situation interactives consistant en une suite de diverses approches tout en la rendant divisible dans un cadre pragmatique. S'agissant de la deuxième, elle est considérée comme étant l'endroit raisonnablement convenable ou toute mise en scène soit réalisé, observée, animée et principalement pertinente vis-à-vis des normes contenues conditionnellement dans une pièce théâtrale.

Cependant, l'immanence d'un théâtre comprend tout genre de mise en contact ; en commençant par le moindre qui est non-verbal tout en ne finissant presque pas, mais que d'après le degré de l'imagination chez le scénariste, qui, devrait intelligemment avoir cette spécificité d'un bel esprit en ce qui concerne un échange linguistique bien déterminé, bien détaillé entre les éléments sine qua non reliés communicationnelles et conformément au message censé être intelligible et approprié à une réalité presque communément vécue.

II.7. Le système d'énonciation dans un texte théâtral standard

L'énonciation dans un texte proprement théâtral ; se base surtout et majoritairement sur une approche remarquablement pragmatique. ensuite, et à son tour, cette pragmatique énonciative « étendue » a pour but de décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents cadres constitutifs du cadre énonciatif à savoir, les protagonistes du discours, la situation de communication : circonstances spatio-temporelles conditions générales de la production (réception du message, la linguistique de l'énonciation « restreinte » surtout représentée par « kerbrat orecchioni » ne s'intéresse qu'à l'un des paramètres constitutifs du ce : le locuteur scripteur la tâche de la linguistique énonciative restreinte et donc de repérer les « subjectivâmes » dans un énoncé, la recherches des procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui.⁵

⁵ Jung,U. « *l'énonciation au théâtre* », Tübingen,1994, 374 pages .

II.9. Le système d'énonciation dans un texte théâtral standard

Le cadre énonciatif de la communication théâtre-littéraire est constitué par l'énonciateur extratextuel (l'auteur), le message « texte de théâtre » et l'énonciataire extratextuel (le lecteur), quant au message du texte global, on a le message didascalique (titre, indications scéniques, noms des lieux, noms des personnages) qui formule les conditions imaginaires à l'énonciation d'un autre message, à savoir du message « monologue dialogue polylogue ».

La composante didascalique dont l'énonciateur (narrateur) est le sujet de l'énonciation d'un autre message, formule un cadre énonciatif fictif, à savoir la fiction d'un lieu théâtral représentant une situation, constitué par un personnage (énonciateur fictif) un autre personnage (énonciataire fictif) et la situation fictive performantielle dans laquelle se situe le message « monologue dialogue polylogue » le sujet de l'énonciation de ce dernier discours rapporté n'est pas l'énonciateur (discours rapporteur), mais le personnage le dispositif énonciatif de base ou « standard » consiste donc en trois niveaux d'énonciation : celui entre énonciateur extratextuel et énonciataire extratextuel (dont nous ne nous occuperons pas) celui entre énonciateur narrateur et énonciataire narrataire et celui entre énonciateur personnage et énonciataire personnage.

II.10. Les subjectivèmes affectifs et évaluatifs

A part l'emploi des expressions déictiques, le sujet de l'énonciation, le « personnage » s'inscrit dans son énoncé par l'emploi des substantifs, adjectifs, verbes et adverbes subjectifs, il s'agit d'une expression affective quand le sujet d'énonciation se trouve émotionnellement impliquée dans le contenu de son énoncé, un exemple est la façon dont *Costel s'adresse à *Suzy « mais non, mon chéri, je te jure que je t'ai réservée cent mille francs ».

Les unités évolutives sont surtout les axiologiques qui portent un trait évolutif du type bon/mauvais et les modalisateurs portant un trait évolutif, du type vrai/faux, comme fait remarquer « kerbrat orecchioni » l'énoncé « mais pour quelle raison cet idiot fait-il ton travail ? » présente d'un exemple d'évaluatif axiologique, tandis que⁷

⁷ Idem.

l'énoncé ma méthode est peut-être moins efficace que la sienne, mais [...] présente un exemple de modalisateur.

II.11. Le style

Une autre forme typique de subjectivèmes apparaissant dans le discours de personnage théâtral est l'utilisateur d'un style particulier qui délimite les façons de parler les uns entre les autres. Tandis que dans beaucoup de pièces, on repère par exemple un style des maîtres qui forment un contraste avec lui des domestiques, le style du personnage Topaze change à l'intérieur de la pièce même ; le style changé est l'expression de la conception du monde changée de Topaze.

Dans les trois premières actes, « Topaze » parle un langage de petit instituteur honnête et modeste il est scandalisé par les affaires douteuses de *castel Bémac et y oppose le langage de sa conscience :

« Mais c'est elle [ma conscience] qui me poursuit, qui me traque, qui m'entourne ! le poids de mes actes m'écrase caché dans ce bureau, je sens que l'univers m'assiège »

Topaze parle un langage moralisant et impersonnel, émaillé de maximes et de proverbes :

Il est impossible que le châtement ne vienne pas, ce dénouement était inévitable parce que la société est bien faite parce que la faute entraîne inexorablement la punition.

La façon dont «* topaze », homme d'affaires sans scrupules s'inscrit au quatrième acte de son énoncé, se caractérise, par contre, par une grande sûreté de soi, c'est un sujet parlant qui a le sentiment de sa propre valeur et qui ne perd jamais son sang-froid, ainsi, topaze dit à castel : » dites donc, si vous avez envie de crier, aller faire ça ailleurs que chez moi.

Le style moralisant des maximes a disparu au quatrième acte, et tandis que le mot « maîtresse » n'est presque pas sorti de sa bouche au troisième acte (vous êtes là ... la maîtresse de cet homme adultère », topaze dit au quatrième acte :

« Il me manque aussi quelque chose [...] le signe «éclatant de la réussite une maîtresse élégante et connue que je puisse montrer chez les autres, et qui sache recevoir mes amis dans un intérieur de bon goût.

Le sujet modeste « professeur de morale » a donc disparu, il est remplacé par le sujet « homme d'affaire qui adore l'argent, qui sert mieux son ami à faire comme lui :

« Ah ! L'argent tu n'en connais pas la valeur ... mais ouvre les yeux, regarde la vie, regarde tes contemporains. l'argent peut tout, il permet tout, il donne tout ».

Le changement de style reflète donc très précisément la métamorphose de l'homme topaze.

II.12.La diversité énonciative au sein de théâtre

Il faut indiquer une particularité du discours des personnages qui découle de la situation fictive performantielle de base : ce n'est pas uniquement l'autre personnage qui est énonciataire de la parole du personnage, mais, surtout, cet autre énonciataire présent dans la situation d'énonciation fictive scénique qui est le public, dans une pièce standard, le personnage ne s'adresse jamais directement au spectateur présent dans la salle, il y a au minimum allocution indirecte ou public par les monologues et apports des personnages.

Sur la base de la description du système énonciatif standard qu'on vient de donner, on peut déjà prévoir certaines caractéristiques possibles d'un système énonciatif non standard :

1. Il peut y avoir divergences de la formulation d'un seul ce1 : le discours du narrateur comporte plus que la définition d'une seule situation fictive-performant elle, de base.⁸

2. Les déictiques apparaissant dans le discours des personnages n'exigent pas tout le temps la prise en compte du composant situationnel fictionnel de la situation fictionnelle scénique de base pour accéder à la référence, de ceux-ci, il faut plutôt considérer (temporairement).

⁸ Idem

II.13. La condition essentielle pour dire « théâtre » sur les plans

Linguistique et politique

Le vrai théâtre doit être 300% politique, la politique étant ce qui aide l'homme à transformer le monde, et poétique, le poète est là pour remettre en question ce qui est considéré comme un lieu commun, comme sacré. Il tire les lettres mortes de l'écriture qu'elle soit, c'est-à-dire tout ce qui est reconnu comme ne devant jamais changer.

D'un côté linguistique, les éléments constituant illocutoirement le déroulement d'une action sont censés être une immanence indissociable de l'expression dramatique non seulement écrite mais beaucoup scénarisée, l'irrésolution linguistiquement imposée, et surtout, énonciativement, donne lieu à plusieurs curiosités occultement senties qu'apparemment ; ça fait beaucoup plus allusion au principe suivant : « après chaque dit, il y a un non-dit », la verse qui pousse instinctivement le destinataire à vouloir bien avoir une tendance visant inconsciemment à ne pas perdre pied dans⁹ tout ce qui est reçu affirmativement de sa part, qu'il aurait une nuance d'esprit analytiquement reconnu vis-à-vis du monde qui lui environne, il se met à trouver des fils et unanimement et différemment reliés. Pour mieux éclaircir, si ce récepteur maîtrise sur quoi est-il basé le contexte traité linguistiquement, il découvrira presque entièrement les stratégies utilisées derrière sa concrétisation sur le proscénium (la scène et l'avant-scène).

II.14. La potentialité linguistique à détecter les coulisses dramatiques

En prenant une humble tentative à l'égard d'une atteinte analytique supposée conforme aux destinataires, on essaie d'extraire, dans un passage appartenant à une biographie dramatique d'une personne que le monde entier connaît, « *Adolf Hitler » qui a énoncé : « je tournais et retournais ces problèmes dans mon cerveau d'enfant et

⁹ M. Brahim OUARDI, écriture dramatique et engagement dans le théâtre de N.ABA et H.Kréa, p 64, Maison d'édition « Khayal », 2020. cité par J.M.Serreau, in souffles, N°13 et 14, 25/4/2021.

des réponses faites aux questions, une jalousie au cœur, que tous les allemands n'avaient pas le bonheur d'appartenir à l'état de *Bismarck».

On commence par essayer d'éclaircir depuis « je tournais d'enfant », dans ce passage, il semble qu'il y a eu une certaine poussée de raisonnement qui le motive à bien penser à ce qui surgit devant ses yeux tout en ne laissant pas aller à la légère, qui le confirme c'est la présence de forme « tourner »¹⁰ à désinence verbale de l'imparfait en t'exprimant par la suite d'un préfixe représentant une idée de l'aspect implicatif, ce qui montre une sorte d'une conscience vive en vue d'un but envisagé, « ces problèmes » ; là où probablement avaient lieu certains désordres vécus au sein de la société, de laquelle il faut partie, problèmes, aussi porte un signe péjoratif, socialement parlons, ça concerne une sorte d'injustice sur la majorité des plans, provenant de la partie dominante au déterminent de la partie dominée. « Dans mon cerveau d'enfant », la présence de locatif « dans » confirme le fond où se trouve présumément les secrets ou ce qui est supposé être non-visible en plein air, « mon cerveau d'enfant » ; c'est une reconfirmation à propos de sa faiblesse à ne pas tout pouvoir exprimer ses idées et avis personnels en tant qu'il soit petit par rapport à son âge. « et des réponses faites », ça déclare qu'il y a eu auparavant des questions adressées pertinemment qu'après avoir soit vu soit vécu, et même, ça extrait certaines hypothèses qui auraient porté un sens de confirmation après avoir côtoyé bien sûr certaines expériences.

« Que je posais », le mot « question » vient habituellement à la suite du morphème « poser » qui vise à impliquer une certaine interprétation en faveur de vouloir comprendre et en défaveur de rester hors-courant de ce qui passe à l'insu. « avec prudence », ou il ya le comitatif « avec » qui met souvent un accompagnement d'une autre entité que soit une identité ou un élément linguistiquement introduit, donc la liaison ai avec le mot prudence démarqué qu'il y'ait des conditions au service d'une part prépondérante avec ses moyens de force qui ne permet aucune opposition qui pourrait en tenir tête disertement, sinon, celui qui en ose va s'en porter préjudice d'une part et d'autre part, il est à la portée logique, que la visée de monème « prudence » porte plausiblement le sens de la nécessité de respecter certaines conditions afin de ne

¹⁰ ADOLF HITLER, « nos combat », p 10, Landsberg-a., Maison d'arrêt, le 16 octobre 1924, 25/4/2021.

pas se heurter avec certaines conséquences inattendues vis-à-vis de ce qu'on est en train de planifier comme projet avec la quasi-sureté de la réaliser, voire d'éviter toute hâte qui pourrait aboutir à des échecs empêchant toute voie pour l'atteinte réussie à ses finalités.

II.15. Le problème de l'inachèvement

Choisir de parler du "texte de théâtre" équivaut à se situer d'entrée de jeu dans l'inachevé. En effet, parmi les œuvres d'art, le texte de théâtre partage avec la partition musicale cette singularité de ne pas porter en lui-même son propre achèvement. un poème, un roman, un tableau, une sculpture ont une existence autonome (à moins que l'on ne soutienne qu'il manque quelque chose à un roman non lu ou à un tableau non regardé). Le texte de théâtre, lui, n'existe pas, ou plutôt, il n'est qu'un élément de l'ensemble qu'on appelle le théâtre, et dont la seule effectuation véritable est la représentation (dans le cas d'une œuvre musicale ce serait son exécution publique).¹¹

On sait que la principale difficulté rencontrée par celui qui entreprend de parler d'inachèvement est bien souvent de définir ce qu'il serait par rapport auquel il se situe. Dans le cas qui s'occupe, on empruntera une définition à un article *d'Alain Badiou, "je pourrai transformer mes spectateurs en rois". "Lieu, texte ou son tenant-lieu, metteur en scène, acteurs, décors, costumes, public, sont les sept éléments obligés du théâtre", écrit-il. et l'interdépendance de ces sept éléments s'organise selon lui en fonction de trois conditions, qui entraînent elles-mêmes un certain nombre de conséquences : - la première - qu'il y ait un public rassemblé dans un lieu "dans l'intention" d'assister à un spectacle, exclut le "théâtre de rue" et implique le décor, que celui-ci consiste en un simple rideau, un décor monté, etc. la deuxième, que des acteurs soient physiquement présents, ça revient à un refus un théâtre qui ne serait que de purs objets (des magnétophones dialoguant) et entraîne la présence d'au moins un costume (la nudité n'étant qu'un costume parmi d'autres).la troisième, qu'il existe un référent textuel, écartant le mime et la danse et nécessite l'intervention d'un metteur en scène qui prend en charge la représentation sous quelque modalité que ce soit (ne

¹¹ Vodoz, I. « le texte de théâtre : inachèvement et didascalies, In : documentation et recherche en linguistique allemande, 25/4/2021.

serait-ce qu'en décidant de montrer le spectacle). Et "badiou" conclut ainsi : "de ce que la production de théâtre exige la présence simultanée et ordonnée de ses sept éléments résulte, et, c'est une trivialité essentielle, qu'un spectacle de théâtre commence et s'achève. La représentation a lieu. C'est un événement circonscrit. Il ne saurait y avoir de théâtre permanent, cet objectif est de cinéma, à la rigueur d'exposition. Que l'on joue le spectacle deux fois de suite n'y change rien. il est deux fois un, et n'accède ainsi à nulle permanence. Enfin, un spectacle lui-même est périssable par nature. Il peut certes être répété un bon nombre de fois. Mais tout en lui, ou presque, est mortel. Les sept éléments sont appelés à se disséminer, et il ne reste à la fin que le référent textuel, qui par lui-même n'est pas théâtre, tout au plus, c'est une incitation à le faire exister". Ne pas être qu'un des sept éléments requis pour qu'il désigne le texte comme fondamentalement inachevé, incomplet. S'il demeure néanmoins, c'est qu'il est le seul à se présenter comme un matériau linguistique, ce qui lui confère une permanence qui fait défaut aux autres éléments, tous éphémères, ce qui, également, permet de le prendre comme objet d'étude.¹²

II.16.L'importance dramatique et linguistique au sein d'une écriture

La deuxième question qui se pose est de savoir si ce texte, inachevé par essence, est susceptible de connaître un inachèvement qu'on dira une structure. Existe-t-il des textes qui n'auraient pas de commencement, ou pas de fin, si l'on exclut, bien entendu, ceux qui n'ont été conservés que sous forme fragmentaire ou ceux que leur auteur a été empêché.

Pour des raisons diverses, de terminer, la réponse à cette question sera radicalement négative, mais sa radicalité ne s'éclairera que par l'examen d'un certain nombre de contre-exemples apparents. ces contre-exemples sont principalement de deux types. D'une part, tout ce qui s'apparente à la "comédie de l'art". D'autre part, les œuvres que je rangerai, pour faire vite, sous un certain label. Dans le premier cas les acteurs disposaient, on le sait, d'un canevas plus ou moins développé, mais dont le cadre était,

¹² Idem.

par définition, clos (plus d'un millier de ces canevas nous ont été conservés), et, par ailleurs, tout acteur apprenait par cœur un certain nombre de tirades convenant à son personnage. dira-t-on d'un concerto de Mozart qu'il est "inachevé" parce que l'interprète a le choix de ses cadences, dans le deuxième cas le spectacle se propose d'amener le spectateur à réagir, voire à agir dans le prolongement de la représentation. Lors d'un spectacle du "*living Theater" des années 1970, les spectateurs se voyaient ainsi invités à se rendre, "après la pièce", en masse dans un commissariat voisin, pour y protester contre une mesure administrative jugée scandaleuse. Mais précisément, le spectacle lui-même était alors achevé. pas d'inachèvement donc, mais une liberté relative offerte respectivement aux acteurs ou aux spectateurs.¹³

Il faut également mentionner une tentative originale de se dérober à la clôture, à l'achèvement du texte proprement dit, tentative au demeurant vouée à l'échec, et qui est celle de "Diderot" dans "*le fils naturel". le texte de la pièce se présente comme achevé. or, à la lecture du "*prologue" et de l' "*épilogue" on constate que "*Diderot" donne son drame comme une histoire vraie, jouée par ceux-là même qui l'ont vécue, avec, pour résultat, que l'un des protagonistes étant mort entre temps, la douleur des autres qui rencontrent son *sosie sur scène (il a bien fallu engager un acteur !) est telles qu'ils fondent en larmes et que, ajoute "Diderot" : "la douleur passant des maîtres aux domestiques, devint générale, et la pièce ne finit pas". l'aspect en trompe-l'œil de ce type d'inachèvement ne saurait échapper. Il y a d'ailleurs fort à parier que lorsque, en 1771, le fils naturel connut sa première et unique représentation à la comédie française, il ne put ainsi finir en psychodrame. Tout au plus peut-on parler d'une interruption, telle qu'elle se produirait également si un acteur tombait foudroyé par une attaque d'*apoplexie ou si le public était obligé d'évacuer précipitamment la salle, le feu ayant pris aux décors. Imaginons enfin le cas de figure où un auteur déciderait de laisser sa pièce en suspens. On voit bien qu'il serait contraint de donner à lire cette volonté d'inachèvement par un signe linguistique ("nous en resterons là pour ce soir)

¹³ Myszkorowska, M. « poétique et dramaturgie », les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de G.Feydeau. In : pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°119-120,2003, 20/6/2021.

ou non linguistique (rideau qui tombe, lumières qui se rallument), c'est-à-dire, paradoxalement, par une marque d'achèvement.

Le spectacle donc, s'il n'est pas interrompu par un incident "technique", "commence et s'achève", et la représentation, à chaque fois unique, pourra être suivie d'une "autre" représentation de la "même" pièce. Des sept éléments qui font qu'il y a un théâtre, six auront, très probablement, été plus ou moins modifiés. Le septième, le référent textuel, doit, à son achèvement structurel, être répété, et cette possibilité de la répétition constitue, à certain avis, l'un des sens du mot "représentation".

Rester à envisager un troisième type d'inachèvement, celui qu'on appellerait "linguistique", au sens où le texte de théâtre va présenter des phrases "inachevées", "interrompues". Le signe linguistique permettant de le repérer est d'ordinaire le point de suspension ; en tant que signifiant graphique, les points de suspension ont un triple signifié. Dans l'ordre, en allant de plus fréquent vers le moins fréquent : marque de pause - marque d'interruption - marque d'inachèvement de l'énoncé, on s'en tiendra, pour les exemples, principalement à deux ouvrages de théâtre classique. *le cid et le fils naturel, qui, outre la différence vers et prose, ont l'avantage d'être le reflet de deux époques du théâtre quant au problème des *didascalies.¹⁴

En tant que pause dans le flux du discours, les points de suspension sont souvent les porteurs d'une certaine émotion et facilitent de ce fait l'intervention de signes non-linguistiques, redondants ou non. ils abondent, on s'en doute, dans Diderot, souvent soulignés par des points d'exclamation, par exemple:

Clairville : rosalie. . .

Rosalie : laissez-moi . . . je vous hais... laissez-moi, vous dis-je.

Mais le phénomène se retrouve aussi bien à l'intérieur d'une unité prosodique et rythmique close, comme l'est l'alexandrin, dans ce deuxième exemple:

*Chimène : va!, laisse-moi mourir!

¹⁴ Idem.

*Rodrigue : quatre mots seulement : après, ne me réponds qu'avec que cette épée.

Chimène : quoi ! Du sang de mon père encore toute trempée !

Rodrigue : ma Chimène !

Chimène : ôte-moi cet objet odieux, qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.

Frappant parallélisme entre "rosalie..." et "ma Chimène..." avec, paradoxalement pour qui se souvient des reproches de froideur formulés par "Diderot" à l'encontre de la tragédie classique, un potentiel d'émotion, à mon sens bien supérieur chez Corneille.

On va rencontrer deux types d'interruption : - celle qui a pour origine le même personnage - celle qui résulte de l'intervention d'un autre personnage.

Dans cette première configuration il est parfois difficile de trancher entre la pause et l'interruption.

*Rodrigue : sire, vous avez su qu'en ce danger pressant, qui jeta dans la ville un effroi si puissant, une troupe d'amis chez mon père assemblée sollicita mon âme encore toute troublée . . . mais, sire, pardonnez à ma témérité, si j'osai l'employer sans votre autorité <. ..> (Rodrigue fait-il une pause rêveuse, ou s'interrompt-il par déférence pour le roi ?)

*Rosalie : je lui ai déjà coûté bien des larmes !... madame, vous serez mère un jour . . . que je vous plains !... ¹⁵

L'interprétation n'est pas forcément plus aisée quand un second personnage intervient. Dans les exemples; un et deux on pourrait imaginer qu'un metteur en scène fasse à contre-sens selon moi - jouer la pause comme une interruption. mais il est, bien entendu, des cas évidents :

*Clairville : ah, mon cher Dorval, vous ne le croyez pas. Voyez. .

¹⁵ Idem.

*Dorval : je ne vois dans toute la conduite de Rosalie que de ces inégalités, auxquelles, les femmes les mieux nées sont le plus sujettes, et qu'il est quelquefois si doux d'avoir à leur pardonner.

*Don Diegue : et pour t'en dire encore quelque chose de plus, plus que brave soldat, plus que grand capitaine, c'est. . .

Rodrigue : de grâce, achevez!

Don Diegue : le père de Chimène.

Rodrigue : le. . .

Don Diegue : ne réplique point, je connais ton amour ; mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.

Il s'agit à chaque fois d'énoncés globaux, mais distribués sur plusieurs voix. On remarquera en outre que l'inachèvement ne se donne que rétroactivement : lorsque le premier locuteur arrive au bout de sa réplique son énoncé semble syntaxiquement et sémantiquement "complet", et ce sont les interventions d'un deuxième, parfois d'un troisième, qui le font apparaître comme incomplet. A la limite, dans la mesure où le texte de théâtre peut être considéré comme un énoncé global destiné, en général, à être prononcé par plusieurs voix, on serait en droit de terminer toute réplique par des points de suspension, le dialogue restant ouvert tant que le rideau n'est pas tombé. À noter également le statut à cet égard privilégié de l'interrogation : dans (8) comme dans (9) (les premières éditions donnent en effet un point d'interrogation à la place des points de suspension), il revient à la seule intonation de valider l'interrogation comme telle.¹⁶ L'effet d'inachèvement naît a posteriori de ce que l'interlocuteur, lui, choisit d'assimiler l'interrogative (comme la forme l'y autorise) à une énonciative susceptible d'être poursuivie.

¹⁶ Idem

Ce type d'exemples permet d'aller plus avant dans les conclusions à tirer sur l'inachèvement linguistique du texte de théâtre. on serait tenté de soutenir que l'inachèvement par essence qui est le sien a pour conséquence de rendre quasiment impossible l'inachèvement sur un autre plan. nous avons vu qu'il ne pouvait exister de texte structurellement inachevé. en ce qui concerne maintenant la rareté, voire l'absence d'inachèvement linguistique, on pense qu'elle est à mettre en rapport avec le caractère particulier de la situation de communication. ces deux (ou plusieurs)

personnages qui communiquent entre eux ne communiquent pas exclusivement pour eux, mais bien à l'intention d'un troisième, le spectateur, qui en sait à la fois plus et moins qu'eux. or, s'il importe parfois au ressort dramatique que les personnages demeurent, momentanément, prisonniers de l'ambiguïté, ou même soient la proie d'un relatif aveuglement, ce à quoi peut, entre autres, contribuer cette forme d'implicite qui est l'inachèvement, il n'en va pas de même du spectateur. les "ratés" de la communication ne pouvant se situer qu'à un seul niveau, celui des personnages, la plupart des interruptions et inachèvements vont se trouver finalement résolus au niveau supérieur, celui du texte dans son ensemble, adressé à un spectateur potentiel. et, de fait, soit le personnage qui s'est, ou qui a été interrompu, reprendra et terminera lui-même ce qu'il avait entrepris de dire soit son interlocuteur ou interrupteur complétera lui-même.¹⁷

II.17. La radicalité d'un texte de théâtre

Le texte de théâtre est constitué du texte des répliques et des didascalies. Les didascalies résultent d'un pacte entre l'auteur dramatique, sa façon de voir la littérature dramatique, et les facteurs externes dont il doit tenir compte pour que sa pièce soit jouée et appréciée du public. L'auteur assigne en général aux didascalies un double fonction, selon le destinataire présumé. Elles aident le lecteur dans la création du monde diégétique au cours de la lecture et en même temps; elles précisent, à l'intention des gens de théâtre, les conditions de la représentation. nous pouvons donc parler d'une

¹⁷ Idem

véritable dualité des didascalies: d'un côté elles permettent au lecteur de se référer à une vision du monde qui lui facilite la lecture du texte des répliques, et, dans ce cas, nous parlons des didascalies diégétiques ; de l'autre, elles forment un texte insurrectionnel qui vise directement la réalité scénique de l'auteur, et, dans ce cas, nous parlerons des didascalies scéniques.¹⁸

¹⁸ Idem.

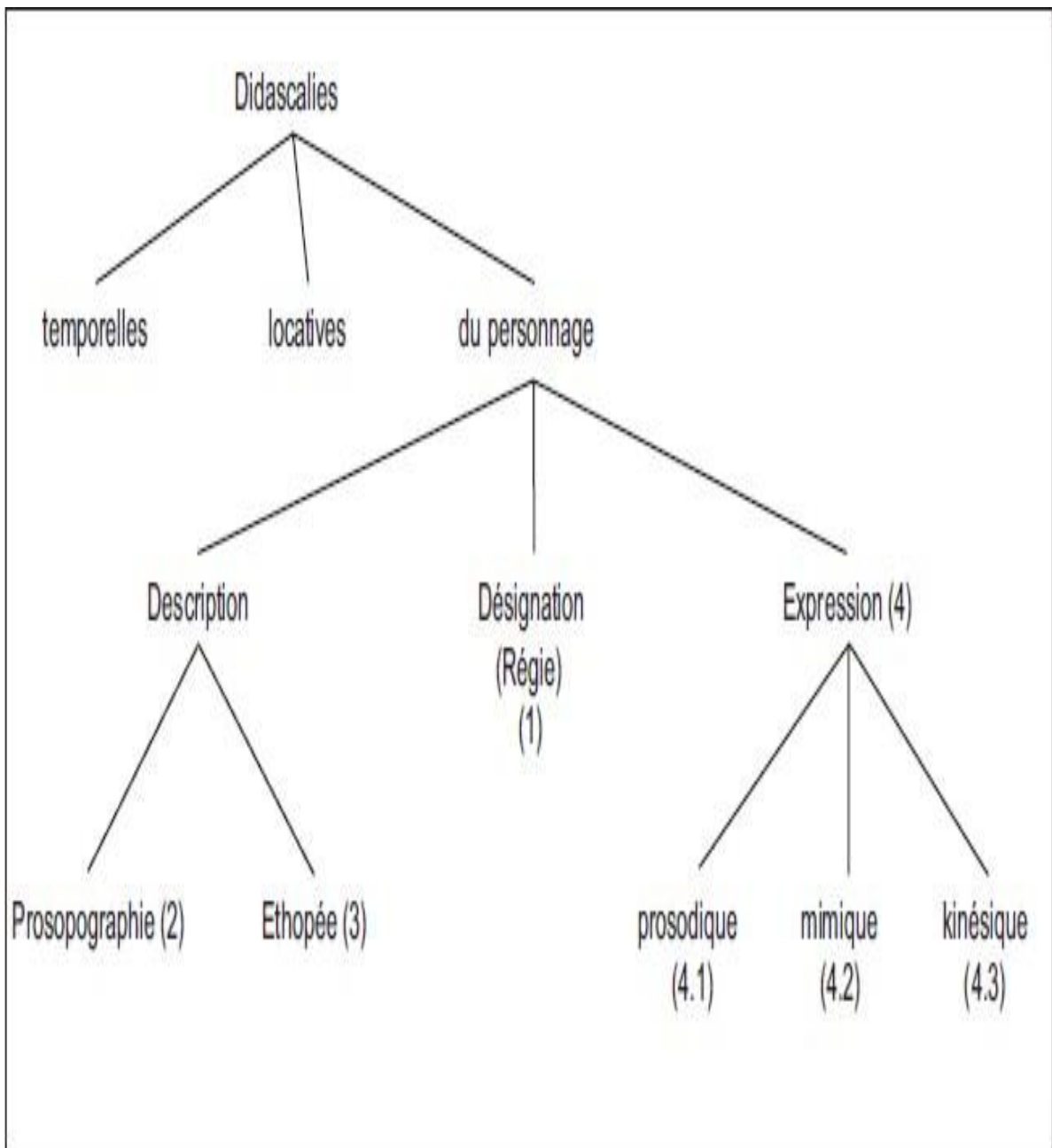


Schéma typologique des didascalies (1)

II.18. Un schéma typologique de didascalies

Ce schéma éclaircit les divers types de didascalies, qui se montrent sous forme de ce qui est temporel ; telle que la durée de silence chez le personnage concerné, durant une péripétie ou un débat d'idée, le sujet ici ne traduit ses pensées que par le silence et par la passivité ou bien par un mouvement dépourvu de voix pour réaliser l'action planifiée tacitement, on dit un type locatif, lorsque le lieu permet d'effectuer une action linguistique, physique et même émotionnel. elles deviennent censées du personnage lorsque ce dernier se lie à la description via un genre rhétorique s'appelant une prosopographie (la description physique d'un personnage), l'éthopée qui passe pour une figure de pensée ayant pour but la peinture des mœurs et du caractère d'un personnage, c'est une désignation dont le personnage soit en chair et en os, une expression mimique lorsque les divers traits de visage se meuvent convenablement à une action perçue, kinésique ; c'est imbriqué avec le corps du personnage et ses mouvement simultanément à une situation donnée, prosodique ;ça se voit par rapport à la tendance éloquente qui pousse un personnage à énoncer ce qui est approuvé nostalgiquement ou lyriquement vis-à-vis des évènements qui mettent en suspens.²⁰

II.19. Désignation du personnage locuteur

Les didascalies les plus présentes dans les textes de théâtre sont les didascalies qui désignent la personne qui parle. la désignation permet l'identification immédiate du personnage et entraîne une mise en page particulière où le nom du personnage qui prend la parole commence toujours au début de la ligne (ou sur une ligne séparée) et vient imprimé en majuscules.²¹

(1) Les indications numériques renvoient aux parties et sous-parties du présent article.

Chaque genre a son propre « registre » de noms. Dans les comédies, le répertoire de noms joue sur leur sémantisation comique. il n'est pas rare, par ailleurs, que les

²⁰ Idem

²¹ Idem

auteurs à court d'inspiration ou peu scrupuleux « empruntent » des noms de personnages à leurs collègues. la raison principale semble toutefois être que le nom est si fortement associé à un emploi comique qu'il est repris pour que le lecteur identifie plus aisément le genre comique dans lequel la pièce s'inscrit. "Feydeau" n'a aucune prétention particulière à l'originalité dans les appellations de ses personnages. Selon "*Gidel": " tous les noms sont choisis; d'abord, pour leur fonctionnement dans la perspective comique". Certains noms évoquent la personnalité du personnage : une belle-mère au caractère aigre, s'appelle "madame *Aigreville"; certains noms évoquent la profession exercée :* le banquier, *la fauchette, un chroniqueur mondain, *Rasanville. "*Feydeau" utilise également les noms qui ont un rapport à l'apparence physique du personnage comme : *Barillon qui veut dire sans doute petit baril. D'autres noms correspondent exactement ou évoquent de près des noms d'animaux : *Chamel, *Leboucq, *planteloup ; *de crustacés : *môme crevette ; de reptiles :* Beausset d'oiseaux: *pinçon. le nom parfois a un rapport avec un lieu topographique (*Valmonté) et à la climatologie (*Avalanche ou *Chandebise). "*Feydeau" présente quelque fois son personnage par le nom et le prénom, et la rencontre du prénom pompeux avec un nom ridicule a pour but d'accentuer le comique de la désignation : "*Apollon Buvard", "*Horace Truchet" ou "*Olympe Feraillon".²²

²¹ Idem

Chapitre 1 : Le recours théâtral à la linguistique

Conclusion

Pour conclure, l'approche linguistique reste le seul moyen qui inéluctabilise un bon reflet dramatique sur le plan théâtral, qui relève peu ou prou de tout ce qui est réellement passé au sein des communautés humaines, fictivement, à travers les multiples dimensions énonciatives qui viennent souvent sous forme des contrevérités ; portant d'un sens ou d'un autre un penchant qui vise souvent à créer une notoriété vis-à-vis des différentes perspectives de l'énonciateur, qui, à son tour, cherche à faire recours ; encore souvent, à la stylistique dont les figures de style passent pour une base ; à laquelle, le scénariste devient capable à classer tout ce qui fait allusion à une image fictive, qui s'avère attirante à l'égard des spectateurs ,ceux-ci, étant considérés comme des récepteurs ; il s'en fait une décoration à travers des éléments linguistiques sur les plans : de personnages, spatio-temporel, sémiologique. Les événements et les situations dont l'homme reste l'axe de tout progrès contextuel où la finesse langagière est définie comme un tout global.

Ce que nous pouvons avancer comme un avis personnel, le théâtre et la linguistique sont comme étant le recto et le verso d'un livre qui explique tout ce qui fait partie de la société humaine sur tous les plans qui la régissent tout en désignant son passé, son actualité et en présageant son avenir. Ainsi, nous posons les questions suivantes : comment analyser un texte de théâtre ?

Doit-on analyser le texte ou la représentation ?

Actuellement, la linguistique a beaucoup apporté à la psychologie, à la sociologie et à d'autres disciplines.

L'analyse du discours apporte des réponses à ce type d'analyse car le discours au théâtre regroupe les décors, la lumière et les costumes. Ces éléments portant un sens.

Dictionnaires

Le dictionnaire LAROUSSE illustre, LAROUSSE, édition 2017 , Paris

Le dictionnaire le petit ROBERT de la langue française, le ROBERT , édition 2016 , paris

Ouvrages

Daunay, B. « *apprentissage du discours indirect et écriture d'invention* » . 2004

Hitler, A. « *Mon combat* », 1924,Landsberg,Maison d'arrêt, Horeya . juillet 2010

Jung,U. « *l'énonciation au théâtre* » , Tübingen,1994, 374 pages .

Ouardi,B. « l'écriture dramatique et engagement dans le théâtre de N.Aba et H.Kréa ».page 64
cité dans J.M.Serreau,in souffles, N°13 et 14 .

Nebout,P. « *Le Drame Romantique* » ,Nabu press,13 février 2010

Siouffi, J.Van, RamenDock, « *100 fiches pour comprendre la linguistique*», Bréal juillet
2012.

Souriau, M. « *De La convention Tragédie classique et dans le drame romantique* », Hachette,
1885,Paris.

Sunpf,J. « *à quoi peut servir l'analyse du discours* », In langages , 12° année , N°55,1979.

Todorov, T. « Les genres de la parole »,Pp.34/41,1970,CNRS,Paris,In :langages,1970.

Sitographie

https://aidenum-production.u-bourgogne.fr/ress/uoh/TexteDeTheatre/res/transcription_didascalies.pdf

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>

<https://journals.openedition.org/>

<https://www.cvu.fr/m-julien-longhi>

<https://www.orthodidacte.com/>

<https://www.primido.com/>

Articles

Devilla, L. « analyse de la linguistique textuelle », université de Sassari, université de Grenoble 03

Dompeyre, S. « études des fonctions et du fonctionnement des didascalies ». In : pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°74,1992.pp.77-104.

Fisher, S. Veron, E. « études de lettres, 71-92,1986 »

Igaray, L. « l'énoncé en analyse ».In : langues ,4ème année .N°13, L'analyse du discours.

Myszkorowska, M. « poétique et dramaturgie », les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de G.Feydeau.In : pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°119-120,2003.

Vodoz, I. « le texte de théâtre : inachèvement et didascalies, In : documentation et recherche en linguistique allemand

