RALUCA BĂLĂIȚĂ

**Le discours théâtral d'Eugène Ionesco
L'énonciation entravée**

Préface de Valentina Agrigoroaiei

INSTITUTUL EUROPEAN
2009

SOMMAIRE

PRÉFACE / 9

INTRODUCTION: REPÈRES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES / 13

PREMIÈRE PARTIE

ORGANISATION ÉNONCIATIVE DU DISCOURS THÉÂTRAL D'EUGÈNE IONESCO / 21

I.1. Le discours théâtral – un discours dialogique? / 21

I.1.1. Le discours *dialogique*: délimitations du concept / 21

Pour résumer / 30

I.1.2. Instances énonciatives et discours théâtral / 31

I.1.2.1. O. Ducrot et la conception énonciative du sens / 34

I.1.2.2. De Ducrot (1980) à Ducrot (1984). L'émergence du concept de *point de vue* / 35

Pour résumer / 38

I.1.3. De l'énoncé au texte: la théorie scandinave de la polyphonie linguistique (ScaPoLine) / 38

I.1.3.1. Polyphonie linguistique et polyphonie littéraire / 38

I.1.3.2. La ScaPoLine: une théorie polyphonique, sémantique, discursive, structuraliste et instructionnelle / 39

Pour résumer / 45

I.1.3.3. Polyphonie et niveau d'analyse / 45

I.1.4. *La construction textuelle du point de vue. Analyse d'un passage polyphonique (La Cantatrice chauve – Scène I)* / 47

I.1.4.1. Première étape: analyse d'énoncés isolés / 47

I.1.4.2. Deuxième étape: analyse textuelle / 50

I.1.4.3. Troisième étape: interprétation globale du texte / 57

I.1.5. *Le Roi se meurt* et cohérence polyphonique / 60

Pour résumer / 61

I.2. Du point de vue au discours représenté / 62

I.2.1. Le discours représenté (DR). Description / 63

I.2.2. Le DR – un phénomène de polyphonie linguistique / 64

I.2.2.1. Le DR est-il vraiment un phénomène de polyphonie linguistique? Le point de vue d'O. Ducrot / 64

I.2.2.2. Le DR dans la ScaPoLine / 65

I.2.2.3. Le DR dans l'approche modulaire d'E. Roulet / 66

I.2.2.4. Le DR et narration / 66

I.2.2.5. Le *PDV* d'A. Rabatel / 67

I.2.2.6. Le point de vue selon I. Barko et B. Burgess / 69

Pour résumer / 69

I.2.3. Fonctionnement discursif du DR dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco / 70

I.2.3.1. Le discours direct (DD) / 70

I.2.3.2. Le discours indirect (DI) / 74

I.2.3.3. Le discours narrativisé (DN) / 76

Pour résumer / 79

I.2.3.4. L'îlot textuel (IT) / 79

Pour résumer / 82

I.2.3.5. De l'îlot textuel à la modalisation autonymique / 83

Pour résumer / 92

I.2.3.6. Effacement énonciatif et énonciation sentencieuse / 92

I.2.3.6.1. L'énonciation proverbiale. Description / 93

I.2.3.6.2. Fonctionnement des proverbes (formes proverbiales) dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco / 95

Pour résumer et conclure / 103

DEUXIÈME PARTIE

STRUCTURE INFORMATIONNELLE DU DISCOURS THÉÂTRAL D'EUGÈNE IONESCO / 105

II.1. Sur la complexité de la notion de *topique* / 105

II.1.1. *Thème* et *rhème* – notions relationnelles? / 105

II.1.2. *Thème/rhème* – *donné/nouveau* / 107

II.1.3. Organisation thématique au niveau global du texte / 109

II.1.3.1. L'analyse de F. Daneš / 109

II.1.3.2. L'organisation textuelle selon J.-M. Adam / 109

II.1.3.3. Sens et sémantique textuelle chez F. Rastier / 110

II.1.3.4. Le *topic*, un phénomène pragmatique (U. Eco) / 111

II.1.3.5. Le *topique/topic* dans l'approche conversationnelle de G. Brown et G. Yule / 112

Pour résumer / 112

II.1.4. Approches modulaires / 114

II.1.4.1. La théorie des prototypes séquentiels de J.-M. Adam / 114

II.1.4.2. La structure de l'énoncé dans le système modulaire d'H. Nølke / 117

II.1.4.3. Le modèle d'E. Roulet: la modularité discursive / 119

Pour résumer / 124

II.2. Facteurs linguistiques dans l'identification du *topique* / 126

II.2.1. Approches linguistiques sur la référence / 126

II.2.1.1. La théorie de la référence de J.-Cl. Milner / 127

II.2.1.2. La référence anaphorique: la théorie de G. Kleiber / 127

II.2.2. Pragmatique et référence / 129

II.2.2.1. La théorie de la pertinence / 129

II.2.2.2. Les espaces mentaux de G. Fauconnier / 130

II.2.2.3. Énonciation et référence: la théorie de L. Danon-Boileau / 132

II.2.2.4. La théorie de l'accessibilité de M. Ariel / 132

II.2.2.5. Le projet CERVICAL / 133

II.3. Marques lexicales dans l'identification du topique dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco / 135

II.3.1.1. *Il* – marqueur de la continuité thématique / 135

II.3.1.2. *Il* – trace de point d'ancrage / 137

II.3.1.3. *Il* – marque du topique issu de la situation / 139

II.3.1.4. *Il* – marque du topique issu du propos activé par l'acte qui précède / 144

II.3.1.5. Emplois de *il* renvoyant à un référent absent/non identifiable (*Les connaissez-vous?*) / 149

II.3.2. *Ça/cela* – traces du topique / 152

II.3.3. Syntagmes nominaux anaphoriques et identification du topique / 158
Pour résumer / 165

II.4. Marques syntaxiques dans l'identification du topique / 165

II.4.1. Description de la structure clivée / 166

II.4.2. Rôle des constructions clivées dans le marquage des topiques / 167

Pour résumer / 171

II.5. Facteurs discursifs dans l'identification du topique dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco / 172

II.5.1. Structure hiérarchique – relationnelle (analyse d'un fragment de la pièce *Le Rhume onirique* ou *La demoiselle de pharmacie*) / 172

II.5.2. Dimension interactionnelle / 178

II.5.3. Organisation informationnelle / 178

II.5.4. Organisation informationnelle et structure hiérarchique – relationnelle / 181

II.5.5. Organisation stratégique / 183

II.5.6. Organisation topicale / 184

II.5.7. Ruptures informationnelles / 186

II.5.8. Structure conceptuelle et organisation du discours / 191

II.5.9. Pluralité des facteurs intervenant dans l'identification du topique / 193

Pour conclure / 200

CONCLUSION / 203

BIBLIOGRAPHIE / 209

INDEX DES AUTEURS / 227

INDEX DES NOTIONS / 230

INTRODUCTION: REPÈRES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Notre recherche, *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*, vise à mettre en évidence le fonctionnement du discours théâtral d'Eugène Ionesco et ses implications à partir de ses fondements linguistiques.

Dans le cadre plus vaste de l'écrit littéraire, le discours théâtral a sa spécificité: il a un caractère fondamentalement interactif. L'échange de questions et de réponses entre les personnages de Ionesco n'assure plus intégralement la fonction essentielle du langage, celle de la communication. Le dialogue est pour ces personnages l'espace d'une permanente ambiguïté, le langage devenant ainsi un instrument de fausse communication. L'enjeu du dialogue dépend de la façon dont les protagonistes se situent à l'égard de leurs énoncés, de leurs interlocuteurs, des circonstances de l'énonciation. Chez Ionesco, les rapports entre énonciation et énonciateurs se trouvent perturbés: les personnages sont incapables de s'approprier leurs énoncés et, par conséquent, le sens échappe au locuteur tout comme il devient insaisissable pour l'interlocuteur; assez souvent, l'interlocuteur est incapable d'accéder au contexte, qui se construit énoncé après énoncé, réplique après réplique. Les éléments du discours s'articulent apparemment sans ordre, de sorte que le dialogue entre les personnages semble décousu, truffé de clichés et d'associations incompatibles.

L'intention énonciative est essentielle pour assurer la communication, mais chez les personnages d'Eugène Ionesco elle est fréquemment absente. L'énonciateur ne produit aucun effet sur le destinataire, l'interprétation des énoncés aboutissant à l'impasse de la communication.

Comme les exégèses consacrées intégralement au discours théâtral d'Eugène Ionesco sont à présent quasi inexistantes, nous considérons qu'une telle démarche serait absolument nécessaire pour une meilleure réception d'une oeuvre dramatique moderne d'une originalité déconcertante.

Etat de la question

A l'heure actuelle, il existe un nombre considérable de livres, thèses, études, articles sur l'oeuvre de Ionesco. Nous proposons un aperçu rapide de quelques ouvrages sur Ionesco et son théâtre, pour préciser ensuite la perspective que nous adoptons dans la présente recherche.

Les premiers exégètes de Ionesco proposent une approche de l'œuvre théâtrale de Ionesco en étroite liaison avec la vie du dramaturge telle qu'elle est présentée par Ionesco lui-même dans les pages de son journal et de ses essais. C'est la démarche adoptée par J.-H. Donnard (*Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, 1966), Cl. Abastado (*Eugène Ionesco*, 1971), S. Benmussa (*Ionesco*, 1966), tout comme par M.-Cl. Hubert (*Eugène Ionesco*, 1990), G. Plazzy (*Eugène Ionesco. Le rire et l'espérance*, 1994)¹ ou R. Beyen (*Ionesco ou le sens de la contradiction*, 2001), dans des livres plus récents.

Les études les plus nombreuses sont centrées sur le sentiment de l'absurde. Nous n'en citons que quelques-unes: M. Esslin (*Le Théâtre de l'absurde*, 1977), E. Jacquart (*Le théâtre de dérision*, 1974), N. Balotă (*Lupta cu absurdul*, 1971), A.-M. Rusu (*Cercurile concentrice ale absurdului*, 1999), M. Pruner (*Les théâtres de l'absurde*, 2003), R. Chamie (*Le rire paradoxal dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, 2003)², etc.

D'autres recherches proposent des analyses minutieuses de l'art dramatique de Ionesco: P. Vernois (*La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, [1991] 1972), M.-Cl. Hubert (*Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco – Beckett – Adamov*, 1987), A. Kamyabi Mask (*Ionesco et son théâtre*, 1987), Y.-A. Favre (*Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, 1991), etc.

Nous mentionnons également le livre de G. Féal, *Ionesco, un théâtre onirique* (2001), qui aborde la dimension onirique de l'univers théâtral du dramaturge dans une perspective psychanalytique.

Bien que la question du langage soit analysée dans presque tous les ouvrages cités, une approche centrée plus systématiquement sur cette problématique nous est fournie par la thèse de Ch. Fernandez-Danielli, *Les avatars du langage dans le théâtre de Ionesco*³, qui part de l'hypothèse que le langage devient l'objet de la problématique théâtrale de Ionesco en se transformant dans un code spécial, autoréférentiel, irréductible au code ordinaire de la communication. Elle se propose tout d'abord une *approche descriptive des déviations du langage*, pour traiter ensuite les *formes du discours théâtral* de Ionesco et les *éléments de transgression de la norme*, et finir par une analyse du *langage pathologique*. Par conséquent, l'approche de Ch. Fernandez-Danielli n'est pas purement linguistique; elle se propose de chercher le sens de l'œuvre théâtrale de Ionesco dans le rapprochement entre linguistique, psychopathologie et littérature (1997: 30).

---

¹ Le livre de G. Plazzy se veut une biographie de Ionesco, mais il contient des renvois à sa création théâtrale tout comme à son roman, à ses textes autobiographiques, à ses essais.

² Thèse non publiée, soutenue en juin 2003 à l'Université Toulouse le Mirail.

³ Thèse non publiée, soutenue en juin 1997 à l'Université de Sorbonne (Paris IV).

A tous ces ouvrages, on ajoute un nombre impressionnant d'articles qui traitent une problématique restreinte et de colloques qui ont lieu presque chaque année dans le monde entier sur le théâtre de Ionesco.

Ce bref aperçu des ouvrages sur Ionesco nous permet de constater que l'on n'a pas encore consacré un travail critique sur l'énonciation dans le discours théâtral de ce dramaturge, d'où le choix de notre sujet¹. L'approche que nous abordons s'inscrit dans une perspective pragmatique-énonciative. A partir des outils fournis par la pragmatique, la linguistique de l'énonciation et l'analyse conversationnelle, nous proposons une étude des «obstacles» qui conduisent à la perturbation de l'énonciation dans le discours théâtral de Ionesco.

Même si la représentation est une dimension essentielle du texte théâtral qui est *mis en spectacle* lors de chaque projection scénique, notre recherche met l'accent sur le discours en tant que *lieu d'inscription de la représentation virtuelle* (M. Issacharoff, 1985).

Objectifs de la recherche

La problématique de l'énonciation au théâtre est très vaste. Nous en avons choisi deux questions essentielles, à notre avis, qui rendent compte du fonctionnement de l'énonciation dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco: *Qui parle?* et *De quoi parle-t-on?* Nous proposons une réponse à la première question dans la première partie qui traite de la polyphonie dans le cadre de la théorie scandinave de la polyphonie linguistique (la ScaPoLine, H. Nølke *et al.*, 2004). La seconde question trouve sa réponse dans la deuxième partie consacrée à l'étude de la structure informationnelle dans le discours théâtral de Ionesco, à partir d'une approche de type modulaire, à savoir le modèle modulaire genevois (E. Roulet, 1999 et E. Roulet *et al.*, 2001).

Corpus

Le corpus utilisé comprend des fragments de dimensions assez réduites de presque toutes les pièces de Ionesco (parfois notre analyse a comme objet un seul énoncé), les fragments choisis illustrant les dysfonctionnements au niveau énonciatif du discours. Pour les besoins de l'analyse, nous faisons appel également à des fragments plus étendus: c'est le cas de l'analyse polyphonique du passage polyphonique tiré de *La Cantatrice chauve* (première partie), de l'analyse de la

---

¹ Un livre sur l'énonciation au théâtre nous est proposé par U. Jung (*L'énonciation au théâtre. Une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, 1994) qui se veut une contribution à l'élaboration d'une théorie de l'autoreprésentation théâtrale, en appliquant au texte théâtral les résultats obtenus en recherches narratives.

structure informationnelle d'un fragment de *Le Rhume onirique ou La demoiselle de pharmacie* (deuxième partie)¹.

Langage(s) dramatique(s)/discours théâtral

Pour cerner les frontières entre les deux notions, on pourrait faire appel à une citation de *Notes et contre-notes*, où Ionesco propose la définition suivante du langage au théâtre: «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: 116). Cette citation de Ionesco semble confirmer l'existence de plusieurs langages au théâtre, ou plutôt l'existence d'un *amalgame de langages*. En effet, *parole, geste, mouvement, mimique, maquillage, masque, costume, accessoire, éclairage, musique, bruitage, décor* constituent autant de langages au théâtre. Si l'on adopte l'hypothèse de l'existence des multiples langages au théâtre, alors, la parole n'est qu'un langage possible, bien que, généralement, on identifie le langage à *l'ensemble de signes phoniques émis au cours de la représentation* (que cette représentation soit réelle, ou qu'elle soit imaginée au cours de la lecture du texte), *signes qui commandent un ensemble sémiotique complexe* (A. Ubersfeld, 1977: 247). Dans son livre devenu classique sur le langage dramatique (1997 [1972]), P. Larthomas parle d'un *seul* langage dramatique composé d'un ensemble d'éléments (verbaux et para-verbaux) dont il justifie l'utilisation dans différents textes. La définition qu'il en propose part de la notion d'*efficacité*, sa démarche visant à décrire la *nature* et les *procédés* de ce langage. G. Girard *et al.* (1995 [1978]) distinguent plusieurs langages au théâtre (langage de gestes, de costumes, de lumières, etc.), langages qui sont complémentaires et entre lesquels le metteur en scène établit une hiérarchie au moment de la représentation.

Nous optons pour une séparation entre la partie verbale (didascalies et dialogues des personnages), que nous considérons comme relevant du discours et les autres langages du théâtre (gestes, mimique, mouvements, etc.), bien qu'une telle délimitation puisse paraître, à première vue, simplifier le fonctionnement de la communication au théâtre. Nous avons centré notre analyse sur la communication verbale, sans avoir totalement éliminé la prise en compte des aspects non verbaux de la communication théâtrale.

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)*; pourtant, elle précise

---

¹ Nous avons utilisé les huit volumes du théâtre de Ionesco parus aux éditions Gallimard entre 1954 et 2002.

que son objet d'étude se limite à l'ensemble des signes linguistiques qui ont comme sujet de l'énonciation l'auteur dramatique.

Pourtant, le mot *discours* reçoit des significations assez diverses. D. Maingueneau (1991) constate que le terme discours est susceptible d'une multitude d'emplois et propose un compte rendu de ses acceptions linguistiques¹. Dans un livre plus récent (2006), D. Maingueneau note que la modification dans la façon de concevoir le langage, favorisée par le développement de la pragmatique, a également influencé le mode d'appréhension du discours. Il propose les traits essentiels suivants du discours:

- *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 (2006: 38-41).*

---

¹ Selon D. Maingueneau, le discours a les acceptions suivantes:

- «**discours 1**: équivalent de la "parole" saussurienne, toute occurrence d'énoncé;
- **discours 2**: unité de dimension supérieure à la phrase, énoncé appréhendé globalement; c'est l'objet que se donne la "grammaire de texte", qui étudie la cohérence des énoncés;
- **discours 3**: dans le cadre des théories de l'énonciation ou de la pragmatique on appelle "discours" l'énoncé considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (un sujet énonciateur, un allocutaire, un moment, un lieu déterminés);
- **discours 4**: par une spécialisation du sens 3, "discours" désigne la *conversation*, considérée comme le type fondamental d'énonciation;
- **discours 5**: on oppose parfois *langue* et *discours*, comme un système virtuel de valeurs peu spécifiées, à une diversification superficielle liée à la variété des usages qui sont faits des unités linguistiques. On distingue ainsi l'étude d'un élément "en langue" et son étude "en discours";
- **discours 6**: on utilise souvent "discours" pour désigner un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncés à partir d'une certaine position sociale ou idéologique. Ainsi, lorsqu'on parle de "discours féministe" ou de "discours de l'administration" on ne réfère pas à un corpus particulier mais à un certain type d'énonciation, celui que sont censés tenir de manière générale les féministes ou l'administration;
- **discours 7**: traditionnellement l'AD définit son objet en distinguant l'énoncé et le discours: *L'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication; le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne.*» (1991: 14-16)

Nous considérons que les traits identifiés par D. Maingueneau sont définitoires pour la définition du discours et qu'ils s'appliquent naturellement à notre façon de concevoir le discours théâtral.

L'énonciation au théâtre

Les définitions que l'on a proposées jusqu'à présent sur la communication théâtrale font appel à des termes utilisés pour la définition de la communication ordinaire: émetteur, récepteur, message, code, canal. Tous les sémioticiens du théâtre ont insisté sur la particularité de ce type de communication, à savoir sa *duplicité* (D. Maingueneau, 1990). 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 énonciation théâtrale se rapporte à l'existence de deux niveaux essentiels de discours: un premier niveau, celui du discours *rapporteur* «qui a pour sujet d'énonciation *immédiat* l'auteur» (A. Ubersfeld, 1977: 254) et un deuxième niveau, celui du discours *rapporté* «qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage» (A. Ubersfeld, 1977: 251). 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 dissymétrique¹ (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, 1977: 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

---

¹ Même si le public peut répondre au message véhiculé par la représentation, il ne peut généralement pas devenir à son tour *émetteur*. Certes, il a la possibilité de réagir, le plus souvent par des comportements gestuels, parfois verbaux, mais, comme l'a remarqué C. Kerbrat-Orecchioni, «la symétrie implique que la réponse s'effectue à l'aide du même code» (1980: 21).

portent donc plutôt sur l'énonciation que sur les énoncés. Au théâtre, le sens des énoncés dépend partiellement de leurs conditions d'énonciation.

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.

Ces quatre voix fonctionnent simultanément; au fond, le discours théâtral se réduit au *rappor*t qui existe entre ces voix (A. Ubersfeld, 1977: 263).

Sur la scène, les personnages échangent des répliques comme dans une situation de communication réelle, mais, en fait, ces locuteurs fictifs ne font que proférer des énoncés qui sont préordonnés par un auteur. Cette 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: 132).

Les plans de l'énonciation

E. Benveniste a montré (*Problèmes de linguistique générale*) que les temps du verbe français se répartissent en *deux systèmes distincts et complémentaires* (1966: 238) et a insisté sur la nécessité de mettre en correspondance le système temporel et le système personnel. Ces deux systèmes établissent deux plans d'énonciation différents: le plan du *récit* ou de l'énonciation historique et le plan du *discours*. Par discours E. Benveniste entend «toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière» (1966: 242). Le discours se rapporte tant au code parlé (le discours peut renfermer une diversité d'énoncés oraux *de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée*) qu'au code écrit de la langue (le discours peut réunir *la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le*

tour et les fins: correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref, tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne). Le discours admet tous les temps sauf le passé simple (aoriste) et toutes les formes temporelles y sont acceptées (y compris la troisième personne – la personne *absente* ou la *non-personne*). Le récit historique est défini par E. Benveniste comme «le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique"» (1966: 239). E. Benveniste exclut donc de l'histoire la première personne. Les temps essentiels de l'histoire sont le passé simple, l'imparfait (+le conditionnel), le plus-que-parfait. L'énonciation historique peut comporter encore *un temps périphrastique substitut du futur, le prospectif*. Le récit suppose l'absence d'embrayage (embrayeurs personnels et spatio-temporels qui relèvent de la deixis) sur la situation d'énonciation: «L'historien ne dira jamais *je ni tu, ni ici ni maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je: tu*» (1966: 240).

Si l'on veut maintenir l'opposition d'E. Benveniste¹ et l'appliquer au discours théâtral, alors il faut conclure que les deux plans d'énonciation «coïncident dans le jeu du personnage» (P. Pavis, 1980: 121).

Les recherches portant sur le théâtre sont d'habitude des études littéraires, sémiologiques, dramaturgiques, historiques. Notre travail s'inscrit dans une perspective essentiellement linguistique et cherche à expliquer les obstacles qui conduisent aux entraves de l'énonciation, qu'ils se situent sur l'axe externe (dramaturge – lecteurs/spectateurs), ou sur l'axe interne (personnage – personnage) de la communication théâtrale.

---

¹ L'opposition benvenistienne histoire/discours est facilement contestable. A. Reboul et J. Moeschler (1998) ont montré que l'approche de Benveniste est *doublement inadéquate*: du point de vue descriptif (il y a bien des récits à la première personne et il n'y a pas d'incompatibilité du passé simple et de la première personne) et du point de vue explicatif (la théorie d'E. Benveniste ne permet pas, d'une part, «la description des faits nouveaux qui n'appartiennent pas au domaine des faits initiaux pour lesquels la théorie a été construite» et d'autre part, elle n'est pas capable de faire des *prédictions* «à savoir de prédire que certains faits sont possibles et d'autres non» (A. Reboul, J. Moeschler, 1998: 106)).

Première partie

ORGANISATION ÉNONCIATIVE DU DISCOURS THÉÂTRAL D'EUGÈNE IONESCO¹

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 sur 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) 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.

I.1. Le discours théâtral – un discours dialogique?

I.1.1. Le discours *dialogique*: délimitations du concept

Le dialogisme, tel qu'il a été défini par «le cercle de Bakhtine», caractérise tout énoncé, tout discours. Il s'agit d'une dimension intertextuelle du discours: «Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours

---

¹ Dans la première partie de notre recherche, l'organisation énonciative n'est pas analysée dans une perspective modulaire, bien que ce type d'organisation corresponde, dans les différentes approches modulaires (voir II.1.4.3.), à un niveau de la complexité de l'organisation du discours. Notre analyse se propose une description plus détaillée des phénomènes abordés par E. Roulet dans la *forme d'organisation énonciative* (forme *élémentaire*) et dans la *forme d'organisation polyphonique* (forme *complexe*). E. Roulet (1999) restreint les phénomènes analysés au niveau de l'organisation polyphonique aux formes de discours rapporté. Selon nous, une telle limitation serait excessive, le discours rapporté n'est qu'un des phénomènes polyphoniques. Nous abordons, dans une approche modulaire, l'organisation informationnelle du discours théâtral d'Eugène Ionesco dans la deuxième partie du présent ouvrage.