LA PRAGMATIQUE DU DISCOURS DRAMATIQUE

Adriana LAZĂR
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Par pragmatique du discours dramatique l'on entend l'étude des mécanismes du dialogue et des jeux de langage dont usent les personnages qui, par la parole, tentent d'agir réciproquement les uns sur les autres. Tout langage dramatique remplit une fonction performative car il n'intervient pas seulement pour communiquer une information ou un savoir, mais il s'accompagne d'une volonté d'action particulière. Un personnage parle pour faire faire quelque chose à quelqu'un.*
Mots-clés *: dialogue, discours dramatique, jeu de langage*

Le texte de théâtre est d'abord l'objet d'une **dichotomie** : il est représentation - donc l'art de l'instant, et texte écrit – qui s'inscrit dans la durée. Un texte écrit enferme entre les pages d'un livre ce qui n'est qu'un simulacre de corps et de voix projetés dans un espace et dans une durée. Il fige à travers des caractères imprimés ce qui est destiné à surgir fugitivement dans la représentation scénique, dans le jeu et dans le mouvement.

Pour analyser une pièce de théâtre il faut donc procéder à une double approche : étudier d'abord le texte de théâtre réalisé pour être lu et ensuite sa réalisation pour être représenté.

Au théâtre, l'analyse du discours dramatique recouvre tout d'abord le dialogue, qui n'est pas seulement fait d'une suite d'énoncés alternés prononcés par des énonciateurs divers à l'intérieur d'un énoncé total qui est celui de l'auteur dramatique. Chacun de ces énoncés ne prend sens que du contexte, autrement dit, de la situation de l'énonciation. Le dialogue peut être considéré comme la production suprême du texte de théâtre.

Mais le texte de théâtre s'actualise aussi dans les autres formes linguistiques (les didascalies et le paratexte) et non-linguistiques (les gestes, les costumes, le décor, le mouvement du regard des comédiens, le rythme, l'intonation, etc.).

Toutes ces notions qui renvoient à la forme ainsi qu'au contenu d'une pièce de théâtre, doivent faire l'objet d'une analyse du discours dramatique. Dans notre article nous nous contenterons de s'arrêter pour une première analyse sur le dialogue de théâtre et ses enjeux. Les exemples seront tirés de l'œuvre d'Eugène Ionesco qui fait d'ailleurs l'objet d'une recherche plus ample que nous allons mener au futur dans le domaine de la pragmatique littéraire et linguistique.

L' Énonciation

La situation de l'énonciation – le contexte

Le dialogue de théâtre se compose d'une série d'énoncés alternés aux contenus explicites et implicites. Chacun de ces énoncé ne prend sens que dans un contexte – situation de l'énonciation.

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)

Les conditions de l'énonciation

L'étude du dialogue théâtral doit d'abord tenir compte des conditions d'énonciation dans lesquelles celui-ci est produit. Tout échange de paroles entre deux interlocuteurs suppose un rapport particulier à la fois social et relationnel. Le dialogue est soumis à une forte charge de l'*implicite* qu'il est important d'étudier pour relever sa signification.

Les conditions de l'énonciation permettent au lecteur/spectateur d'anticiper sur le contenu de l'échange dialogué qui suit, d'entrevoir et de deviner ce qui va se passer sur scène ou dans le texte. Elles sont aussi indispensables au metteur en scène et aux acteurs pour se rendre compte des situations spatio-temporelles, des sentiments entre les personnages, etc.

Avec A. Ubersfeld on distingue : les conditions spatiales, les conditions fictionnelles (qui supposent une collection de faits présumés connus, de nature historique, sociale, culturelle) et la « parole antérieure » (dans le texte de théâtre tout énoncé est perçu à la lumière des énoncés qui précèdent).

Les conditions de l'énonciations peuvent se dégager à la fois des didascalies et du texte proprement dit.

Les présupposés

Les conditions d'énonciation à l'intérieur du dialogue ont le statut d'un présupposé : *factuel*, *logique* ou *idéologique*. Le présupposé fait partie de tout le bagage d'information dont disposent non seulement le locuteur, mais l'allocutaire et le destinataire - lecteur/spectateur. Les présupposés reposent tantôt sur les rapports de force existant entre les personnages dans la situation d'échange, tantôt sur la connaissance des enjeux idéologiques qui sont inscrits dans le discours sans qu'il en soit vraiment question.

Le théâtre de Ionesco joue avec brio des présupposés en soulignant leur inanité. Quand, dans *La Cantatrice Chauve*, Mme Smith prétend : « l'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne », l'auteur tire un effet comique de l'inversion d'un présupposé logique, inversion aussi absurde que l'affirmation de M. Martin qui dit pouvoir « prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre ». Le dérèglement systématique du langage sur lequel tourne toute la pièce repose sur cette implication.

Les sous-entendus

Les sous-entendus découlent du rapport entre l'énoncé et le contexte : tout ce qui n'est énoncé que de façon indirecte, allusive. On distingue deux types de sous-entendus : conversationnels et linguistiques.

Sous-entendus conversationnels : à partir des lois du discours et de la situation, un personnage déduit le sens second de ce qu'il a entendu.

Sous-entendus linguistiques : renvoient à ce qui n'est pas énoncé de manière directe par le discours du personnage. Ils jouent sur une connivence qui n'est pas toujours perceptible par tous.

L'implicite

La recherche de l'implicite donne la richesse de la lecture d'une pièce de théâtre. C'est d'elle que va se nourrir le travail de l'acteur et du metteur en scène. Au lieu d'en supprimer les ambiguïtés, cette recherche de l'implicite prolonge chaque énoncé en

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)

suggérant d'autres manières inattendues de l'entendre et permet par conséquent d'ouvrir le sens de l'œuvre.

Les silences

Les silences sont indispensables au jeu de l'acteur et constituent un élément important du dialogue, permettant d'établir le rythme de l'énonciation et de structurer les ruptures créant la tension dramatique. Tantôt ils sont signifiés (didascalies, points de suspension, indications textuelles), tantôt laissés à l'intuition de l'acteur et du metteur en scène. Ils peuvent être révélateurs d'un non-dit qu'on parvient pourtant à entendre à travers ce que le personnage refuse de révéler ou bien, ils sont liés à une impossibilité métaphysique à communiquer comme dans le théâtre de l'absurde.

L'Enchaînement du dialogue

Cohésion et enchaînement du dialogue

Le dialogue de théâtre est formé d'une succession de répliques (ou interventions) qui se combinent de manière hiérarchique comme les « maillons d'une chaîne » (F. Rullier-Theuret) et qui sont fondamentalement dépendantes les unes des autres. Chaque intervention est liée à la précédente de manière à assurer la cohésion du dialogue. La notion de « cohésion » vise l'ensemble des éléments linguistiques qui charpentent le texte, qui le structurent pour assurer continuité et progression sémantiques et référentielles. La cohésion textuelle est obtenue par l'enchaînement des répliques : plus le bouclage des répliques est serré, plus le dialogue semble lié.

Enchaînement syntaxique

On peut observer un enchaînement syntaxique lorsque la grammaire intervient pour lier les énoncés en dépit du découpage typographique et énonciatif, assurant la liaison du discontinu.

- la répétition du même patron syntaxique dans deux répliques qui se suivent créant des effets de parallélisme et un bouclage serré qui accentue d'éventuelles stichomythies.

- l'enjambement syntaxique se trouve dans les couples question-réponse où l'intervention réactive fait souvent l'économie des éléments déjà exprimés dans la question, dissociant ainsi : le verbe de son complément (*M Smith : De quel Bobby Watson parles-tu ? / Mme Smith : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort. – La Cantatrice Chauve*, Ionesco) ; la préposition et le substantif qu'elle introduit ; la principale et la subordonné ; un locuteur continue la réplique inachevée d'un autre pour compenser les ruptures et maintenir la cohésion (*L'élève : (les roses…) Sont aussi jaunes que mon grand-père quand il se mettait en colère. / Le Professeur : Non… qui était A… / L'élève : …siatique…J'ai mal aux dents. / Le Professeur : C'est cela. / L'élève : J'ai mal… / Le Professeur : Aux dents… tant pis (…) – La Leçon*, Ionesco).

- anaphores et chaînes de référence qui mentionnent les êtres et les objets dont il est question en les renommant ou en les reprenant ; ils peuvent être élucider seulement si l'on dépasse la réplique pour faire appelle au contexte : *Mme Smith : La pauvre Bobby. / M Smith : Tu veux dire « le » pauvre Bobby. / Mme Smith : Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu »après sa mort à lui, qu'on pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre.*

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)

Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais ? / M Smith : Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard (…) – La Cantatrice Chauve, Ionesco). Les reprises anaphoriques assurent du même coup le liage des répliques et e prolongement du quiproquo, rendu, sinon naturel, du moins possible par l'indétermination sémantique qui caractérise les pronoms.

- le couple question-réponse est d'autant plus dynamique qu'il permet au dialogue de progresser. La question implique obligatoirement un changement d'interlocuteur et entraîne une réplique complémentaire.

Enchaînement lexical et sémantique

Pour qu'un texte soit cohérent, un équilibre doit s'établir entre l'apport d'information qui le fait progresser et le retour d'éléments identiques qui assurent une continuité thématique.

- répétition lexicale : la répétition des mots qui a un fort pouvoir enchaînant et permet de donner un rythme au dialogue. Il y a des dialogues où l'on réplique sur le mot et des dialogues où l'on réplique sur la chose ;

- répétition sémantique et construction d'isotopies : l'enchaînement se fait sur le sens des mots. Les synonymes désignent le même référent malgré la variation lexicale ; les antonymes établissent également des liaisons thématiques, mais cette foi par le contraire.

- enchaînement sur les présupposés. Le théâtre de Ionesco joue avec brio des présupposés en soulignant leur inanité. Quand, dans *La Cantatrice Chauve*, Mme Smith prétend : « l'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne », l'auteur tire un effet comique de l'inversion d'un présupposé logique, inversion aussi absurde que l'affirmation de M. Martin qui dit pouvoir « prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre ». Le dérèglement systématique du langage sur lequel tourne toute la pièce repose sur cette implication

La Cohérence des échanges

Règles de cohérence syntaxique, sémantique et pragmatique

Pour assurer la cohésion d'un dialogue de théâtre il faut veiller à respecter quelques règles d'enchaînement des énoncés et des répliques : la règle de répétition, la règle de progression, la règle de non-contradiction et la règle de relation. Les auteurs de l'absurde jouent avec les transgressions de ces règles pour obtenir divers effets de la part du lecteur/spectateur.

Ainsi pourrions-nous noter, une constante transgression de la règle de non-contradiction chez Ionesco. Dans *La Cantatrice*, par exemple, il y a transgression de cette règle sur trois niveaux. Au niveau des associations de mots, Ionesco exploite en permanence, dans cette pièce, les deux catégories essentielles de troubles du langage ; de la similarité et de la contiguïté (définies par Jakobson en *Essais de linguistique générale*, 1963). Les incohérences verbales foisonnent, créées par des rapports de combinaisons inusités, comme « *l'eau anglaise* » ou par des erreurs paradigmatiques qui débouchent sur le non-sens, du type « *la vache nous donne ses queues* ». Le dramaturge joue aussi, avec un plaisir évident, sur les homophonies : « *Mouche ta bouche.* », « *Escarmoucheur escarmouché !* », et les exemples sont innombrables.

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)

La règle de la non-contradiction est perpétuellement tournée en dérision au niveau de la phrase et des agencements de phrases. Il semble que toute affirmation soit oubliée, aussitôt énoncée, aussi bien par le personnage qui l'a proférée que par celui qui l'a entendue, si bien que le texte procède par une série de propositions, apparemment sans queue ni tête, qui s'enchaînent sans lien logique. Le clef du titre de la pièce est là, dans ce mépris de la règle de non-contradiction qui veut que deux énoncés sémantiquement contradictoires, et donc incompatibles, ne puissent pas être proférés l'un après l'autre. Lorsque le Pompier quitte les Smith, après avoir passé avec eux « *un vrai quart d'heure cartésien* », il demande :

« *- A propos, et la Cantatrice chauve ? »*

Et madame Smith répond aussitôt :

« *Elle se coiffe toujours de la même façon* !» (*Scène XI*)

L'agencement des scènes est aussi facteur d'ambiguïté. Chaque scène nie l'authenticité de la précédente. Dans la *Scène I*, Mme Smith décrit longuement le dîner qu'elle vient de prendre avec son mari, et, au début de la *Scène II*, quand les Martin arrivent, la bonne affirme que les Smith n'ont pas encore dîné.

Les didascalies concernant les gestes et le décor sont, elles aussi, souvent en contradiction avec le dialogue :

« Le Pompier : - Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (Il s'assoit sans enlever son casque) ». (*Scène VIII*)

Ionesco va transgresser aussi la règle de relation qui postule l'impossibilité de relier deux propositions par un connecteur afin de réaliser un enchaînement discursif cohérent: (*La Cantatrice Chauve)*

« M^{me} Smith : - L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats.

M. Smith : - Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur. » (Scène XI)

Toutes ces transgressions aboutissent à des résultats-effets choquants : le comique ou le tragi-comique. Les bribes incohérentes et rompues constituent un des procédés par lesquels Ionesco, dans *Les Chaises, Jacques ou la Soumission, La Cantatrice chauve*, se plaît à dénoncer la nullité des conversations quotidiennes et l'échec de la communication entre les hommes.

Les maximes conversationnelles

Les maximes conversationnelles formulées par Grice sont le résultat du principe de la coopération (« que votre contribution correspond à ce qui est exigé de vous par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagés »). Elles régentent le fonctionnement de la parole et explicitent des normes de comportement relativement stables par lesquelles les interlocuteurs ajustent leurs comportements à celui des autres. La plupart de ces lois ne sont évoquées que pour être ostensiblement enfreintes, souvent avec des effets comiques. « Le théâtre exhibe les mille et une façons de violer les lois conversationnelles », écrit A. Ubersfeld.

La maxime de quantité

Elle concerne le caractère informatif des interventions et interdit les contributions qui n'apprennent rien aux participants et en même temps celles qui apportent trop de

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)

renseignements. Le théâtre ne saurait se plier à cette règle, qui nez peut instruire le spectateur que par le biais des personnages indiscrets, et l'intéresser qu'en retenant les nouvelles. Le théâtre est toujours un jeu où l'information circule trop ou trop peu.

Dans *La Cantatrice chauve*, la parole ne véhicule aucune information. Communiquer, pourtant, c'est mettre l'interlocuteur en possession de connaissances dont il ne disposait pas auparavant, comme le souligne la question de Mme Smith : *Vous qui voyagez beaucoup, vous devriez pourtant avoir des choses intéressantes à nous raconter* où le « pourtant » souligne la difficulté de l'échange verbal et produit un sous-entendu impoli (vous ne nous racontez rien d'intéressant). Dans cette pièce, la parole existe, mais elle est vidée de contenu : *M. Martin : Nous sommes tous enrhumés. (silence) / M. Smith : Pourtant il ne fait pas froid. (silence) / Mme Smith : Il n'y a pas de courant d'air. (silence)* . Les personnages on beau faire des efforts car ils n'arrivent pas à dire quoi que ce soit de nouveau : à chaque anecdote racontée, quelqu'un répond « je la connaissais ». Ils transgressent évidemment la maxime de quantité, puisque leurs répliques véhiculent une quantité nulle d'information.

La maxime de relation (axiome de pertinence)

Lorsqu'on prend la parole, il faut tenir compte de ce qui a été dit, de ce qu'on a dit soi-même et de ce qu'ont dit les autres, sans quoi on risque la répétition ou l'incohérence. C'est cette mémoire commune de la conversation qui forme le contexte dans lequel s'inscrit chaque intervention. Tenir compte de ce contexte c'est parler « à propos ».

Dans *La Cantatrice chauve*, le travail de constitution progressive ou relationnelle du texte ne se fait plus du tout dans la dernière scène. Si chaque énoncé pris séparément est normalement agencé (du point de vue grammatical, sinon sémantique) et intelligible, l'ensemble est dépourvu de sens. Les interventions produites sont complètement incohérentes, les répliques se suivent mais ne s'enchaînent pas, malgré le « oui » de congruence qui ouvre la deuxième réplique : *M Martin : On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir. / Mme Smith : Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut. / M Martin :J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin.*

Il n'est évidemment plus question de progression puisque la parole ne va nulle art, les thèmes initiés ne sont jamais repris. Il n'y a pas de coopération conversationnelle.

La maxime de qualité ou de sincérité

Cette lois s'énonce presque comme une règle de morale : « que votre contribution soit véridique ». Les personnages de *La Cantatrice chauve* semblent se méfier du mensonge et avoir peur de n'être pas crus. Quelle que soit la banalité des anecdotes qu'ils racontent : *Mme Martin : J'ai vu, dans la rue, à côté d'un café, un Monsieur, convenablement vêtu, âgé d'une cinquantaine d'années,même pas, qui… (…) Eh bien, vous allez dire que j'invente, il avait mis un genou par terre et se tenait penché. (…) Il nouait les lacets de sa chaussure qui s'étaient défaits.*

Ils se justifient, comme s'ils respectaient à la lettre la maxime de qualité (« n'affirmez pas ce pourquoi vous manquez de preuves »). Les interlocuteurs toujours coopératifs s'empressent d'authentifier les histoires des autres : *Ca c'est passé loin de chez nous*.

La maxime de modalité qui postule que les participants à l'échange verbal soient claires et qu'ils évitent d'être ambigus. Les incohérences verbales au niveau des associations

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)

des mots sont exploitées sans cesse vers la fin de *La Cantatrice* avec des erreurs paradigmatiques qui débouchent sur le non-sens. *M Martin : Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du chêne naît un chêne, tous les matins à l'aube.* Ou bien : *Mme Martin : Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donne du cacao !*

Il y a pas mal de règles qui concernent le comportement social des interlocuteurs : la règle de politesse, de prudence ; de décence, de dignité, de modestie fondées sur la théorie des faces, etc. Les Smith exagèrent avec la politesse mais ils deviennent aussi grossières dans leurs propos insultants envers leurs invités.

Le découpage et la répartition du texte entre des locuteurs différents lui donnent l'allure d'une suit d'énoncés hétérogènes qui imitent plu ou moins la parole des personnages. Mais l'absence de l'auteur n'est jamais qu'une absence simulé, dont l'auteur même est responsable. Le dialogue de théâtre, qui s'analyse en surface comme une conversation n'en est pas une. Il se caractérise par un travail de liaison entre les répliques, par le soin apporté aux enchaînements (à tous niveaux, syntaxique, lexical, sémantique, argumentatif) et par son inscription ans une structure esthétique. En dépit de sa liberté d'allure, la pièce de théâtre est une forme artistique extrêmement construite ; le texte dramatique présente une très forte unité.

Bibliographie :

1. COUPRIE, Alain, *Le théâtre. Texte. Dramaturgie. Histoire*, NATHAN, Paris, 1995
2. DUCHÂTEL, Éric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Armand Colin, *Coll. Synthèse. Lettres*, Paris, 1998
3. ESSLIN, Martin, *L'anatomie de l'art dramatique*, BUCHET/CHASTEL, 1979
4. LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature. Ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972
5. MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, 1976
6. PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, NATHAN, Paris, 2000
7. PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2005
8. REBOUL, Anne et MOESCHLER, Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Armand Colin, Paris, 1995
9. ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, NATHAN, Paris, 2000
10. RULLIER-THEURET, Françoise, *Le texte de théâtre*, Hachette *Supérieur*, Paris, 2003
11. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, DUNOD, Paris, 1999
12. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Bélin, Paris, 1996
13. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Bélin, Paris, 1996

BDD-A5445 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:46:07 UTC)