

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

الجامعة الجزائرية للدراسات والبحوث  
الجزائرية للدراسات والبحوث  
الجزائرية للدراسات والبحوث

UNIVERSITE MOULOUDE MAMMERI DE TIZI-OUZOU  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT FRANÇAIS



جامعة مولود معمري- تيزي وزو  
كلية الآداب واللغات

N° d'Ordre : .....  
N° de série : .....

## Mémoire en vue de l'obtention Du diplôme de master II

**DOMAINE : Lettres et Langue Étrangères**

**FILIERE : Langue française**

**SPECIALITE : Sciences du Langage.**

### Titre

Les interactions verbales dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco

**Présenté par**

**Zerara dihia  
Brahmi djouher**

**Encadré par  
PR Aini BETOUCHE**

### **Jury de soutenance :**

BETOUCHEAini	Président		UMMTO
	Encadreur	Professeur	UMMTO
	Examineur		UMMTO

Promotion : 2019 -2020

## *Remerciement*

*En premier lieu, nous remercions notre directeur de recherche Mme Aïni-Betouche, et un grand merci aussi à tous les membres de jury qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail. Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance et ma gratitude à toutes les personnes qui m'ont apporté une aide pour la réalisation de ce travail de recherche.*

*DÉDICACE*

*« C'est à ma mère que je dois ma fortune et tout ce que j'ai fait de bien »*

*Napoléon*

*\* À nos chères familles.*

*\* À mon mari « Aziz ».*

# Sommaire

<b>INTRODUCTION</b>	.....	<b>2</b>
<b>Chapitre I :</b>		
<b>Partie méthodologique et quelque reprise de notion.</b>		
<b>I</b>	<b>Les interactions verbales.</b>	<b>6</b>
<b>1</b>	<b>Le courant structuraliste.</b>	<b>7</b>
<b>1</b>	<b>La dichotomie langue / parole.</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>L'analyse de discours.</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>Quelque approche en analyse de discours</b>	<b>11</b>
	<b>1 L'approche communicationnelle.</b>	<b>11</b>
	<b>2 L'approche énonciative.</b>	<b>12</b>
	<b>1 Les indices de l'énonciation.</b>	<b>14</b>
	<b>3 L'approche pragmatique.</b>	<b>16</b>
	<b>1 Acte de langage.</b>	<b>16</b>
	<b>4 L'approche interactionnel.</b>	<b>20</b>
<b>3</b>	<b>Interaction et ethnométhodologie.</b>	<b>20</b>
<b>1</b>	<b>La notion d'interaction.</b>	<b>22</b>
	<b>1 Les types d'interaction.</b>	<b>25</b>
	<b>2 La structure de la conversation.</b>	<b>26</b>
	<b>3 Le tour de parole.</b>	<b>27</b>
<b>II</b>	<b>Le théâtre.</b>	<b>29</b>
<b>1</b>	<b>Dialogue théâtrale et conversation ordinaire.</b>	<b>29</b>
<b>1</b>	<b>Unité interactionnelle ; le tour de parole présuppose.</b>	<b>30</b>
<b>2</b>	<b>Le théâtre.</b>	<b>31</b>
<b>1</b>	<b>Le langage théâtral.</b>	<b>31</b>
	<b>1 Le langage non verbale et para verbal.</b>	<b>32</b>
	<b>2 Le langage verbal.</b>	<b>33</b>
	<b>1 La double énonciation théâtrale.</b>	<b>34</b>
<b>2</b>	<b>Caractéristique u dialogue théâtrale</b>	<b>34</b>
<b>3</b>	<b>Les formes de dialogue théâtral</b>	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>La communication théâtrale.</b>	<b>38</b>
<b>1</b>	<b>La structure externe au texte.</b>	<b>40</b>
	<b>1 Les principes formes du théâtre.</b>	<b>40</b>
<b>III</b>	<b>L'existentialisme.</b>	<b>41</b>
<b>1</b>	<b>L'absurde.</b>	<b>41</b>
<b>1</b>	<b>Le théâtre de l'absurde</b>	<b>42</b>
<b>2</b>	<b>Eugène Ionesco père du théâtre de l'absurde.</b>	<b>43</b>
	<b>1 Rhinocéros</b>	<b>44</b>

<b>Chapitre II : l'analyse de corpus.</b>		
<b>I</b>	<b>L'aspect verbal dans le discours dramatique d'Ionesco.</b>	<b>48</b>
	<b>1 La séquence d'ouverture.</b>	<b>49</b>
	<b>1 L'absence ou la présence de la séquence d'ouverture.</b>	<b>49</b>
	<b>2 La séquence e clôture.</b>	<b>50</b>
	<b>3 Les termes d'adresse.</b>	<b>51</b>
	<b>1 Les normes d'adresse.</b>	<b>51</b>
	<b>2 Les pronoms d'adresse de la deuxième personne.</b>	<b>53</b>
	<b>4 La reprise.</b>	<b>53</b>
<b>II</b>	<b>L'aspect paraverbal.</b>	<b>55</b>
	<b>1 Les données prosodiques et vocales.</b>	<b>55</b>
	<b>1 La qualité de la voix.</b>	<b>55</b>
	<b>2 L'intensité vocale.</b>	<b>55</b>
	<b>3 La respiration .</b>	<b>55</b>
	<b>4 Les interjections onomatopéiques .</b>	<b>55</b>
	<b>5 Le rire et le sourire.</b>	<b>56</b>
<b>III</b>	<b>L'aspect non verbal.</b>	<b>57</b>
	<b>1 La didascalie d'ouverture.</b>	<b>57</b>
	<b>2 Les cinétique rapides.</b>	<b>60</b>
	<b>1 Les regards.</b>	<b>60</b>

2	<b>Les mimiques.</b>	<b>61</b>
3	<b>Les gestes.</b>	<b>61</b>
3	<b>Les signes statiques.</b>	<b>62</b>
1	<b>L'apparence physique.</b>	<b>62</b>
4	<b>Cinétique lents</b>	<b>63</b>
1	<b>Les postures des personbnages.</b>	<b>63</b>
5	<b>L'état émotionnel.</b>	<b>63</b>
<b>CONCLUSION .....</b>		<b>65</b>
<b>Bibiographie</b>		<b>67</b>

---

## **Introduction générale**

---

## Introduction

Notre recherche, s'inscrit dans le champ des interactions verbales, cette approche suit le principe fondamental : « tout discours est une construction collective », c'est-à-dire, un échange communicatif quelconque, des différents participants (Inter actants) exercent les uns sur les autres, un réseau d'influences mutuelles. « Parler, c'est échanger, et c'est échanger en échangeant ». (Kerbrat-Orecchioni, 1996, 17). En effet, la notion d'interaction avec toutes ces ressources renvoie à la mise en scène entre les interlocuteurs ou les comportements des uns agissants sur ceux des autres. La théorie des interactions s'intéresse à tous les types d'échanges et, aux caractéristiques propres à chaque jeu de langage particulier. Selon Kerbrat-Orecchioni, il n'y a pas vraiment une typologie consistante des interactions. Chaque interaction dépend du cadre spatio-temporel, du nombre et statut des participants l'interaction ainsi que la nature des thèmes abordés. Sans doute faut-il observer que le terme interaction est très courant, tant à l'oral qu'à l'écrit, dans le dialogue théâtral comme dans la vie quotidienne. Notre réflexion porte alors sur l'analyse des interactions verbales d'une pièce théâtrale de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, parue en 1957, après la seconde guerre mondiale. Cette œuvre de XXème siècle a une portée politique et morale, elle appartient au mouvement de l'absurde c'est-à-dire il dénonce l'absurdité de la vie.

Donc notre objectif principal est d'analyser les interactions verbales d'une pièce théâtrale. De ce fait, notre corpus est accordé au discours dialogué de l'écrit théâtral. Pour bien mener notre travail, nous allons nous basés sur les travaux effectués par Catherine Kerbrat-Orecchioni qui a élaborée ce champ de recherche à travers ces divers œuvres. Cela vise à mieux comprendre la manière dont sont structurées et organisés les interactions dans un texte de théâtre. Toutefois, il faut signaler que ce genre d'échange échappe parfois au langage extériorisé. Nous faisons allusion aux comportements non verbaux. Ces derniers signalent d'emblée qu'une pièce ne se réduit pas aux échanges verbaux entre les personnages. Par voie de conséquence, l'incommunicabilité marque sa forte présence dans notre étude. Elle se manifeste par des didascalies, des gestes, des sonorités ... qui signalent des interruptions.

Le choix de ce genre de corpus s'explique par le fait que toute étude interactionnelle repose sur la présence d'un nombre d'interlocuteurs, ce qui nous permis de choisir un dialogue collectif et non individuel.

En outre, nous pensons que les textes théâtraux ont fait l'objet de plusieurs études littéraires. Ils ont été travaillés de façon approfondie par la critique littéraire. Cependant, dans

le domaine linguistique, la communication théâtrale a été beaucoup moins étudiée. Pour notre part, nous observons que *Rhinocéros* d'Ionesco comporte un dispositif langagier très varié qui constitue un objet d'étude intéressant à explorer dans le domaine des sciences du langage.

Dans toute interaction, les moyens par lesquels les interactants peuvent interagir sont extrêmement divers, il est nécessaire donc de distinguer : les signes verbaux, para-verbaux et non-verbaux. Qu'on appelle (des unités ou des matériaux sémiotiques). De ce fait, nous nous sommes intéressés à l'échange verbal dans un texte théâtral que d'autres types d'interactions. « Le jeu théâtral sur le plan interactionnel est-il le même à l'image des autres interactions quotidiennes ? » C'est la problématique principale à laquelle nous tentons de répondre dans notre recherche.

Ce questionnement principal nous conduira essentiellement à répondre à des questions qui lui sont liées :

- ✓ On entend quoi par le dialogue théâtral ?
- ✓ Les caractéristiques conversationnelles peuvent-elles être généralisées dans une pièce théâtrale ?
- ✓ Dans quelle mesure les outils descriptifs élaborés dans le cadre de l'analyse conversationnelle qui rendent compte des fonctionnements des échanges ordinaires (authentique ou naturel), peuvent-ils s'appliquer aux dialogues de théâtre ?

Pour pouvoir apporter des éléments de réponse à nos questions, nous avons émis les hypothèses suivantes :

- ✓ Le dialogue théâtral consiste un échange des propos fabriqué existant d'abord se forme écrite par opposition aux conversations authentiques.
- ✓ Les spécialistes de l'analyse des conversations admettant (avec quelques variantes) l'existence des « rangs » suivantes :

Conversation / séquence/ échange/ intervention/ acte de langage. Ce travail de découpage n'est pas toujours aisé à effectuer, car les marqueurs de structurations sont flous et polyvalents, elles se construisent de façon dynamique, et parfois conflictuelle. Mais au théâtre, les choses ne se présentent pas de la même manière : le texte est pré-segmenté, c'est-à-dire découper en pièces / actes/scènes/ réplique.

- ✓ Le dialogue théâtral est un miroir grossissant des interactions verbales. Bref : dans le dialogue théâtral, les schémas d'interaction sont « purifiés » par rapport à ceux qui

réalisent les conversations authentiques, au parcours infiniment plus aléatoire et capricieux.

L'analyse que nous proposons repose sur une analyse des interactions verbales. Elle permet de repérer la structure et le fonctionnement des échanges au sein d'une pièce théâtrale.

Ainsi, notre mémoire se subdivisera en deux parties :

La première partie sera réservée aux théories et aux méthodologies dans lesquels s'inscrit notre recherche, où nous présenterons en premier lieu, le concept de l'interaction, conversation et le dialogue théâtral. En second lieu, nous abordons les caractéristiques de dialogue théâtral.

La deuxième partie sera consacrée à l'analyse de la pièce théâtrale. Nous nous attèlerons à analyser les interactions verbales et para verbales dans *Rhinocéros* de Ionesco.

---

## Chapitre méthodologique

---

## Introduction

L'étude des interactions verbales théâtrales comme objet de recherche nous situe d'emblée dans le domaine de l'orale, une forme de communication dans laquelle interviennent conjointement les éléments prosodique, la gestuelle, la mimique et la posture. D'abord, nous allons procéder à la représentation de la collecte des données. Notre travail de recherche qui se veut scientifique doit être soutenu par un cadre théorique à même de permettre l'analyse de corpus. Notre recherche s'inscrit dans une approche pluridisciplinaire. Ensuite, nous essayerons d'analyser le fonctionnement interactionnel entre les interlocuteurs dans un discours dramatique. Pour ce faire nous nous appuyons sur un type d'interaction particulier à savoir le discours théâtral. Nous entendons par le terme théâtre : « un genre dramatique, il est à la fois l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie. Un genre littéraire particulier, et l'édifice dans lequel se déroulent les spectacles de théâtre ». « *Une pièce est une conversation* » c'est ainsi que L. Jovet définit le théâtre<sup>1</sup>.

En effet, les dialogues dramatiques comme des interactions verbales mettent en jeu un échange communicationnel à double structure : un réseau de communication direct, celui du dialogue entre les comédiens, et un réseau de communication indirect, entre les comédiens et spectateurs. Le premier étant le véhicule de second. Rappelons que notre analyse de corpus fait partie des données qualitatives et non quantitatives.

### I. Les interactions verbales

On appelle interaction verbale tous les échanges oraux entre deux ou plusieurs personnes. Le terme interaction renvoie à l'idée d'une communication intentionnelle entre des personnes et le terme verbal à l'échange de paroles. Certaines interactions peuvent être non verbales si elles se contentent par exemple de gestes et de mimique ....

L'interaction : mot composé de préfixe latin « inter » et « action » faculté d'agir, d'activité. Au sens figuré, elle est l'influence réciproque de deux ou plusieurs personnes l'un sur l'autre. Une relation interhumaine verbale ou non verbale exerce les uns sur un réseau d'influence mutuel. C'est un échange, et c'est un change et c'est changer en échangeant.

---

<sup>1</sup> Louvet J., 1952, *Témoignage sur le théâtre*, Flammarion : Paris, p.115.

Dans le champ des relations humaines « interaction » intervient comme une contre action de l'expression « interaction social » Marc et Picard, 1996. Définit l'interaction comme une relation interpersonnelle entre deux individus au moins par laquelle les comportements de ces individus sont soumis à une influence réciproque. Chaque individu modifiant son comportement en fonction des réactions de l'autre. Certain interaction peuvent être non verbale si elle se contente par exemple des gestes et des mimiques.

Au vu de cette définition. On pourrait penser que les interactions verbales seraient l'objet de prédilection de la linguistique. Paradoxalement, elle ne s'y est intéressé que très tard ; vers les années soixante-dix au état unis et seulement une dizaine d'années plus tard en France.

Historiquement, la linguistique est une discipline issue de la grammaire dont elle s'est peu à peu différencier ; or la grammaire s'intéresse au aspect formels de la langue et à la norme et non pas au usage que fait le locuteur de façon spontanée dans les différents situations de la vie quotidienne. En fait pendant longtemps l'idée d'analyser une des conversations considère comme ne relevant même pas de champ disciplinaire de la linguistique. Ce n'est pas étonnant donc si d'autre discipline comme la psychologie, la sociologie ou l'anthropologie ont devancé les linguistes et ont était les premiers à s'intéresser aux mécanismes de la communication entre les individus. Aujourd'hui, l'analyse des interactions est un champ pluridisciplinaire qui intègre différents types d'approche et différents sort d'outils. Pour comprendre la place de l'analyse des interactions dans les sciences du langage, il faut donc revenir sur l'évolution chronologique des centres d'intérêt à l'intérieur du courant linguistique et sur le rapport d'autres courants d'études à ce champ disciplinaire.

**1.1. Le courant structuraliste** La linguistique est l'étude scientifique du langage, une science qui a pour objet l'étude des Phénomènes linguistiques en générale ; c'est une science de la langue et des langues. Selon J. Dubois : « *On donne aussi le nom de système à tout ensemble de termes étroitement corrélés entre eux à l'intérieur du système général de la langue. On parle ainsi du système du nombre en français (singulier vs pluriel) ....etc. De même, on dira que l'ensemble des règles syntagmatique en grammaire générative est un système réécriture.* »

Ferdinand De Saussure (1857-1913) est le père de la linguistique moderne. Dans son cours de linguistique générale, il défend un point de vue « structural », où la langue est étudiée comme un système doté d'une structure décomposable. « *Le terme de système recouvre finalement tous ensemble de règles reliées entre elles ou tout groupe de temps associés entre eux...* »<sup>2</sup>.

La langue est définie par Saussure comme un fait social, mais cette démarche néglige ce qui est en dehors du système et met en avant la structure au détriment de tout ce qui est extérieur à la langue. En somme, il s'agit ici de ce que l'on nomme le principe d'immanence. C'est-à-dire « *la langue en elle-même et pour elle-même* »<sup>3</sup> autrement dit la langue considérée comme étant « *essentiellement une entité autonome de dépendance interne, ou, en, un mot une structure* »<sup>4</sup>.

Il s'agit donc de considérer la langue comme objet d'analyse scientifique qui s'éloigne de tout contexte social qui peut lui accorder des jugements de valeur. À ce propos, d'après André Martinet « *une étude est scientifique lorsqu'elle se fonde sur l'observation des faits et s'abstient de proposer un choix parmi ces faits un nom de certains principes esthétiques ou moraux* ».

### **1.1.1. La dichotomie langue/ parole**

Langage, langue et parole ; dans la tradition linguistique, il existe une opposition terminologique entre langue et parole ; car c'est elle qui fonde le principe de l'immanence. Selon ce principe, il est possible et nécessaire d'étudier la langue en tant que structure, c'est à dire sans tenir compte du sujet (locuteur), ni de la situation de communication (\*contexte, condition de production, cadre...), ceux-ci étant considérés comme des facteurs extralinguistiques. Le sens est par conséquent exclu de l'analyse.

*« Le langage est une faculté, alors que la langue est définie par Saussure comme un produit social. Une convention adoptée par les membres d'une communauté linguistique. L'acte individuel de la parole est incompréhensible si je ne postule pas que les individus en présence possèdent en commun un système d'association et de coordination des sons avec les sens, ce que Saussure nomme la langue et que l'on peut définir comme un pur objet social, un ensemble*

---

<sup>2</sup> Dubois J., 2000, *Dictionnaire de linguistique*, LaRousse.

<sup>3</sup> Saussure F., 1990, *Cours de Linguistique générale*, ENAG : Alger.

<sup>4</sup> Hjelmslev L., 1971, *Essais linguistique*, Minuit : Paris.

*systématique des conventions indispensables à la communication. Séparer la langue de la parole revient à séparer le social de l'individuel...etc. il s'agit de l'opposition entre un code universel à l'intérieur d'une communauté linguistique, indépendant des utilisateurs, et l'acte libre d'utilisation par les sujets, du code... ».*<sup>5</sup>

➤ Langage : faculté inhérente et universelle de l'humain de construire des langues (des codes) pour communiquer. Le langage réfère à des facultés psychologique permettent de communiquer à l'aide d'un système de communication quelconque. On peut dire que le langage est un ensemble de fait observable qui fait système. Il est inné.

➤ La langue : un objet abstrait envisage en dehors de tout contexte d'emploi, c'est l'utilisation particulière du langage par une communauté linguistique ; la langue est « essentielle », « sociale ». J. Dubois définit la langue comme :

*« En linguistique, la langue est considéré comme un système en ce sens qu'à un niveau donné (phonème, morphème, syntagme) ou dans une classe donnée, il existe entre les termes un ensemble de relations qui les lient les uns par rapport aux autres, si bien que, si l'un des termes est modifié, l'équilibre du système est affecté ».*<sup>6</sup>

Autrement dit, la langue est un système de communication conventionnel particulier. Par « système » il faut comprendre que ce n'est pas seulement une collection d'éléments mais bien un ensemble structuré composé d'éléments et de règles permettant de décrire un comportement régulier (conjugaison). La langue est acquise.

Le langage et la langue s'opposent donc par le fait que l'un (la langue) est la manifestation d'une faculté propre à l'humain (le langage).

La parole : une des deux composantes du langage (utilisation d'une langue par un individu) ; elle est en fait le résultat de l'utilisation de la langue et du langage, et constitue ce qui est produit lorsque l'on communique avec nos pairs. Elle est un « accessoire et plus ou moins accidentelle » selon Saussure. C'est-à-dire l'exploitation individuelle et concrète de la langue par ces utilisateurs.

La linguistique structurale a permis d'établir la linguistique comme une science du langage. Du fait d'une amélioration considérable de la description des langues, elle

---

<sup>5</sup>M. Balbriga, 2005, « Sémantique Textuelle ». Université de Toulouse II-Le Mirail. In : <https://www.revue-texto.net>. Consulté le,18/03/2019.

<sup>6</sup>Dubois J., 2000, *Dictionnaire de linguistique*, LaRousse.

permet de limiter en linguistique le subjectivisme qui substituait les impressions à l'étude systématique des langues. Elle a permis de décrire le fonctionnement synchronique des langues, ce qui a permis aux linguistes de s'occuper de recherche proprement scientifique.

Le structuralisme va devenir un paradigme scientifique, qu'il va servir de modèle pour d'autres disciplines (le fonctionnalisme "Martinet", le distributionalisme "Harris", la linguistique générative "Chomsky", ...)

**1.2. L'analyse de discours** Née dans les années cinquante suite à la publication de l'article de Z. Harris. L'analyse de discours se veut en réaction, d'une part, à la tradition philologique des études de texte, d'autre part, à la linguistique de la langue cantonnée dans la description de la phrase en tant que plus grande unité de la communication.

Dans la conception linguistique classique assortie de l'œuvre de Saussure, l'attention porte sur les structures de langue ; aucune considération n'est faite au sujet de communication. La fonction objective du langage est mise en premier plan. La linguistique classique se veut donc descriptive, par contre avec l'analyse de discours ; l'accent porte sur l'articulation et de contexte sur les activités du locuteur. Dans cette approche le sujet est considéré comme un acteur.

L'analyse de discours entretient avec la linguistique des rapports complexes qui sont toujours en situation de redéfinition constante, car l'analyse de discours suppose une remise en cause d'une certaine interprétation de la dichotomie saussurienne langue/parole. Celle qui fait de la langue le Domain Universel pour l'opposera la parole Domain de l'individuel. C'est-à-dire, on dépasse le stade de la phrase ; on ne peut pas parler la langue dans l'abstrait. Elle connaît diverses définitions et divers types de pratique.

L'instabilité de la notion de discours rend dérisoire toute tentative de donner une définition précise du discours et de l'analyse du discours. On peut dans ce cas expliquer pourquoi le terme de discours recouvre plusieurs acceptions selon les chercheurs. Certains en ont une conception très restreinte d'autres en font un synonyme de "texte" ou "d'énoncé". On peut déjà dire que le discours est une unité linguistique de dimension supérieure à la phrase « transphrastique ».

- Discours est une variante de la parole saussurienne.
  - Discours est une unité de dimension supérieure à la phrase, énoncé, message.
  - Discours est une unité transphrastique intégrée à l'analyse linguistique, qui étudie les règles liant les uns aux autres, les autres qui la composent.
- En France essentiellement, On oppose énoncé et discours de la manière suivante ;

*«L'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux balances sémantiques, deux arrêts de la communication. Le discours, c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne. Ainsi un regard jeté sur un texte de point de vue de sa structuration "en langue", en fait un énoncé ; une étude linguistique des conditions de production de ce texte en fera un discours. »<sup>7</sup>.*

Dans le cadre des thèmes de l'énonciation, le discours c'est l'énoncé linguistique intègre à un acte d'énonciation. E. Benveniste entend ainsi « discours » toute énonciation suppose un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. Ce qui lui fait dire que l'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours.

- On oppose souvent en sémantique la langue entendue comme ensemble d'unités aux effets de sens virtuels au discours conçu comme lieu d'une contextualisation imprévisible.

On pourrait ajouter un septième acception, celle qui est à l'œuvre dans un syntagme, tels le discours médical, le discours juridique, etc. .... Où discours renvoie à un ensemble de contraintes typologiques.

### **1.2.1. Quelques approches en analyse de discours**

#### **1.2.1.1. L'approche communicationnelle**

C'est dans ce cadre que Jakobson <sup>8</sup> construit son célèbre modèle fonctionnel dans la communication sur les rapports locuteur- message et repère dans la langue ou code des moyens grammaticaux spécifiques qui traduisent les relations du sujet à la situation et à son énoncé ; ce sont les shifters ou déictiques (je-tu, ici, maintenant...), indéfinissable sans recours au sujet parlant (destinateur) et à la situation (contexte). L'acte de communication est défini à partir de six facteurs (destinateur, message, destinataire, contexte, contact ou canal, code ou langue).

---

<sup>7</sup> Guespin. L, Marcellesi. J-B, Maldidier. D, Slatka .D, « Langages, n°23 », 1971, *le discours politique*, p.10.

<sup>8</sup> Jakobson R ., 2003 , *Les fonctions du Langages*, Minuit : Paris, p.214.

### 1.2.1.2. L'approche énonciative

Dans les linguistiques énonciatives, la langue n'est pas conçue comme « réifiée ». Comme c'est le cas dans le structuralisme. L'idée ici est d'étudier l'acte même gouvernant la production d'un énoncé. Ces linguistiques s'intéressent à l'usage même que l'on fait de la langue, à l'acte même d'énoncer. La naissance de cette approche coïncide avec les années cinquante (1955). C'est le linguiste français E. Benveniste qui en ont donné le coup d'envoi.

Quelque définition de l'énonciation :

- « *La mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.* »<sup>9</sup>
- « *Acte de production d'un énoncé par un locuteur dans une situation de communication.* »<sup>10</sup>
- « *Acte individuel de création par lequel un locuteur met en fonctionnement la langue.* »<sup>11</sup>
- « *L'événement constitué par l'apparition d'un énoncé.* »<sup>12</sup>
- « *Acte qui consiste à utiliser une langue pour adresser un message à quelqu'un.* »<sup>13</sup>

À ces définitions, d'autres précisions peuvent être ajoutées pour clarifier certains faits rattachés à l'énonciation. Ainsi, tout en rappelons qu'énonciation « Est un terme ancien en philosophie ». D. Maingueneau précise que d'un côté elle "l'énonciation" permet de représenter dans l'énoncé les faits, mais d'un autre coté elle constitue elle-même un fait, un évènement unique définit dans le temps et dans l'espace. C'est à l'étude de ce fait que se consacre la théorie de l'énonciation.

Le terme « acte » revient dans la majorité de ces définitions. Le seul auteur à ne pas utiliser celui-ci est Ducrot qui préfère, lui, voir en l'énonciation plutôt en évènement. Si nous acceptons que ce dernier « évènement » soit synonyme de fait. Donc, Ducrot rejoint Maingueneau dans sa conception, Au demeurant, ce dernier reprend d'ailleurs le terme évènement dans sa définition.

<sup>9</sup>Benveniste E.,1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard:Paris.

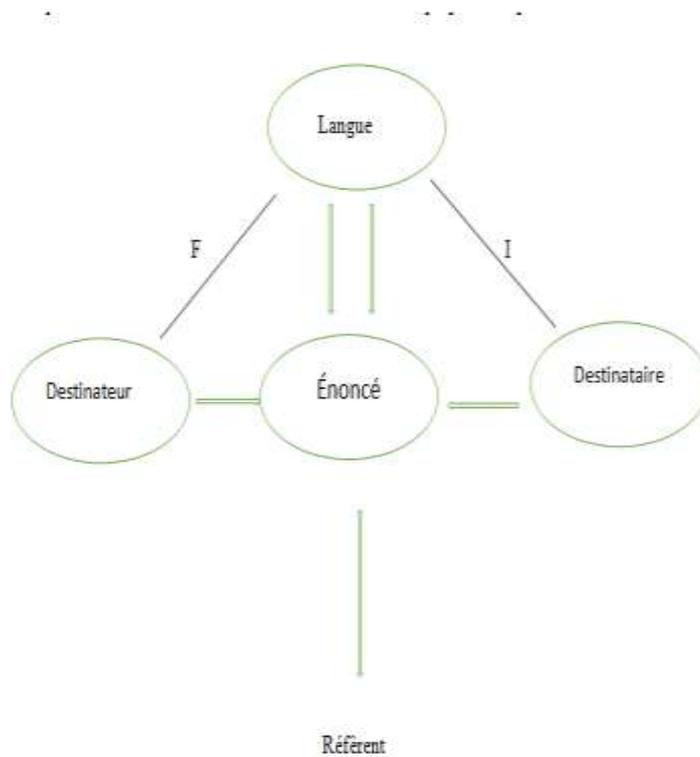
<sup>10</sup>Riegel M.,1994, *Grammaire méthodique du français*, PUF.

<sup>11</sup>Arrivé M., 1986, *La Grammaire d'aujourd'hui : guide de alphabétique de linguistique française*, Flammarion.

<sup>12</sup>Ducrot O., 1984, *Le dire et le dit*, Minuit.

<sup>13</sup>Gary-Prieur M-N.,1999, *Les termes clé de la linguistique*, Seuil, Col.Mémo.

En somme, L'énoncé est le produit de l'énonciation. Il est généralement une phrase produite à l'oral ou à l'écrit. L'énonciation constitue donc un acte, un fait, un événement de langage produit par un locuteur « celui qui parle » vers un destinataire « celui qui reçoit un message » qui se déroule dans une situation de communication qui peut être présentée ainsi.



F= formulation de l'énoncé.

I =interprétation de l'énoncé.

La situation de communication comprend donc les éléments suivants :

- Les acteurs de communication (le destinateur et le destinataire)
- L'énoncé formulé (F) par le destinateur et interprété (I) par le destinataire.
- Le lieu et le moment de l'énonciation (soit le cadre spatiotemporel).
- Les objets présents (référents).

En linguistique, on s'accorde généralement que le terme énoncé renvoie à toute production orale d'un ensemble de mots qui font sens dans une situation définie et à un moment déterminé. On retiendra aussi, avec Marie-Noël Gary-Prieur qu'un énoncé est la forme linguistique qui résulte d'un acte d'énonciation.

\* il est important de faire la différence entre énonciation et énoncé ;

L'énonciation peut- être comparée à l'acte de fabrication tandis que l'énoncé peut être comparé au produit fabriqué. Veut dire qu'un énoncé doit être placé dans la situation de communication. Pour être compris, l'énoncé par exemple « *je viendrai demain* ». Doit être mis en relation avec la situation de communication sinon il est incompréhensible, car on ne sait ni qui est le destinataire (celui qui dit "je") ni à qui il s'adresse (nous, tu, vous " le destinataire"). On ne sait pas non plus quand est " demain". En effet, si le message date d'un mois, « demain » est largement passé....

#### **1.2.1.2.1. Les indices de l'énonciation**

Les déictiques (shifters) sont des mots qui servent à pointer un objet auquel le locuteur fait référence dans la situation de communication. C'est-à-dire ils s'appliquent à une famille d'opération sémantique inséparable de la situation où l'énoncé est produit, donc de l'énonciation.

##### **1.2.1.2.1.1. Déictique personnel : contient**

- les pronoms personnels de la première et deuxième personne
- Je : désigne le destinataire (celui qui parle, qui dit je ; on l'appelle aussi le locuteur). Sont également utilisés les pronoms me et moi).
- Tu : désigne le destinataire (celui à qui le destinataire parle). Les pronoms te et toi peuvent bien sûr être utilisés.
- Nous ; inclut celui qui parle et d'autres personnes (nous, c'est toujours je et d'autres personnes).
- Vous désigne le ou les destinataires.

\* Le pronom personnel" il "ne fait pas partie de la situation de communication car, c'est un « non-pronom ». Autrement dit, c'est non pas celui à qui l'on parle, mais dont on parle.

- À ces pronoms doivent être ajoutés les déterminants possessifs (mon, ton, ...) et démonstratif (ce, cet, cette...) ainsi que les pronoms possessifs (le mien, le tien, ...) et les pronoms démonstratifs (ceci, cela,..).

Sans la situation de communication, l'énoncé " je prendrai cela "ne peut être compris.

**I.2.1.2.1.2.** Déictique spatiaux- temporel : ce sont principalement :

- Les adverbes et plus généralement les compléments circonstanciels de temps et de lieu indiquant le moment ou l'endroit dans lequel le locuteur parle : ici, maintenant, là, hier ...
- Des adjectifs qualificatifs : passée, prochain...
- Les modalités : Dans un énoncé, on distingue d'un côté l'information transmise (c'est-à-dire le message que l'énonce) et d'un autre côté la façon dont on le dit.

Ainsi, les modalités d'énoncés expriment la manière dont le locuteur apprécie le contenu de son énoncé. Cet énoncé peut être nécessaire, possible, certain, vrai... (Ce sont les termes qui évaluent l'énoncé) ou encore souhaitable, heureux, utile, idiot... (Ce sont les termes qui expriment les sentiments du locuteur).

Le type d'énonciation correspond à l'engagement ou à l'effacement du locuteur :

- Quand le locuteur est effacé, les énoncés sont coupés de la situation d'énonciation. Ce type d'énonciation se trouve surtout dans : (Les textes de fiction à ma 3<sup>ème</sup> personne ; les textes d'histoire.)
  - Quand le locuteur est présent, les énoncés sont ancrés dans la situation d'énonciation. Ce type d'énonciation se trouve surtout dans ; (L'écriture épistolaire ; la poésie lyrique ; les textes argumentatifs ; les dialogues.)
- c'est dans le discours que le locuteur est le plus présent. La situation est inverse dans un récit.
- Dans un même texte, la présence et l'absence de marques d'énonciation alternent parfois. Par exemple : la fable.

**I.2.1.3. L'approche pragmatique**

La pragmatique née d'un conflit de plusieurs disciplines. Les concepts de pragmatique empruntent plusieurs directions. Elle est loin de se constituer en discipline autonome et unifiée car aucun consensus n'est installé entre les chercheurs quant à sa délimitation, ses hypothèses, et même sa terminologie. Constitue un riche carrefour interdisciplinaire " la linguistique, la sémiologie, la philosophie, la sociologie, ...etc. La diversité des courants qui l'ont alimentée fonde en même temps sa richesse.

La définition de la pragmatique qui semble la plus ancienne est celle de Morris, présenté par Armengaud « *la pragmatique est une partie de la sémiologie qui traite du rapport entre les signes et les usagers.* »<sup>14</sup>

Pour Diller «*La pragmatique étudie l'utilisation du langage dans le discours et les marques spécifique qui, dans la langue, attestent sa vocation discursive* ». Veut dire que le sens d'une unité linguistique ne peut se définir que par son usage dans le discours.

Le terme pragmatique vient du grec « pragma » qui signifie action. En français il a sens de « concret, adapté à la réalité, Etc. ». En Anglais, pragmatic, signifie ; «qui a un rapport aux actes, aux effets réels. ». La discipline à laquelle ce terme renvoie cherche ainsi à saisir les différents mécanismes qu'offre la langue et qui sont mis en action par les locuteurs en usant de la parole afin d'agir par la parole.

« *La pragmatique aborde le langage comme phénomène à la fois discursif, communicatif et sociale* »<sup>15</sup> ; c'est-à-dire, le langage est conçu comme un ensemble intersubjectif de signes dont l'usage est déterminé par les règles partagées. Il s'agit de l'ensemble des conditions de possibilité du discours, c'est-à-dire des relations qui s'établissent entre les signes et leurs usagers d'une part et d'autre part, entre les phrases et les locuteurs.

#### **1.2.1.3.1. Acte de langage**

Le langage ne sert ni simplement, ni seulement à représenter le réel ; mais à accomplir des actes. Parler c'est agir sur autrui. Cette conception met en avant les effets que les discours exercent sur les locuteurs-auditeurs. À ce niveau l'attention est focalisée sur la dimension interactive et interactionnelle que toute production langagière présuppose.

La pragmatique Permis de dépasser l'idée selon laquelle le langage est un simple miroir de la pensée. Ainsi pour Kerbrat-Orecchioni :

---

<sup>14</sup>Armengaud, 1985, *La pragmatique*, PUF : Paris, p.5

<sup>15</sup>F. Jacques, 1979. Professeur de la philosophie de langage et de la communication à la Sorbonne.

« La principale fonction du langage n'est pas d'exprimer la pensée, le langage est essentiellement un moyen, d'agir ». <sup>16</sup>

#### **1.2.1.3.1.1. la performativité**

Cette notion est au centre de la théorie des actes de langage. Austin en fait le fondement essentiel de celle-ci. Elle renvoie au fait qu'un signe linguistique (un énoncé, phrase, verbe ...). En étant performatif, réalise lui-même ce qu'il énonce. Un juge qui prononce une sentence. Qui se résumerait par exemple au seul mot – coupable- fait advenir à la réalité une situation qui n'existait pas avant le lancement de ce verdict.

Avant la prononciation de ce terme. Mais cette situation ne pourrait advenir que si le contexte est approprié. Le juge est seul apte à prononce un verdict à partir de conditions réunies à cet effet pour jouer ce rôle. Et les autres acteurs réunis par et pour les circonstances acceptent autant les leurs. Dans ce sens, Daniel Laurier rappelle ce qui a été remarqué par Austin en écrivant :

*« Austin remarque, par exemple, qu'il est généralement nécessaire, pour que l'énonciation d'un performatif compte comme l'accomplissement d'une action, que cette énonciation fasse partie d'une procédure conventionnelle en vigueur dans une certaine communauté, que les personnes et les circonstances soient telles que l'exige l'application de cette procédure, et que le procédure soit suivie correctement et complètement par tous les participants. (...) par exemple, si le locuteur qui fracasse la bouteille de champagne sur la coque du navire en disant : « Je baptise ce bateau le Queen Elizabeth » n'est dument mandaté pour le faire, il n'en résultera pas que le navire en question s'appelle désormais le Queen Elizabeth. De même, il n'y aura pas réellement de baptême si le locuteur se contente de produire l'énoncé, en oubliant de lancer la bouteille de champagne ». <sup>17</sup>*

#### **1.2.1.3.1.2. Constatif/ performatif**

La première opposition posée comme fonctionnelle à partir du travail d'Austin, c'est celle entre *constatif* et *performatif*. Les constatifs renvoient à une catégorie d'énoncés descriptifs ainsi qu'à ceux pouvant recevoir la sanction *vrai/faux* :

Exemples

- *La terre est ronde.*
- *Le ciel est bleu.*

<sup>16</sup>Kerbrat-Orecchioni C., *Les Actes de langage dans le discours*. Théorie et fonctionnement. France. Nathan, 2001. P.7.

<sup>17</sup>Laurier (Daniel). 1995. *Introduction à la philosophie du langage*. Mardaga éditeurs. p. 95.

Aux débuts de ses travaux, Austin pensait à une opposition stricte entre *constatif* et *performatif*. Mais à l'examen, celle-ci ne résiste pas aux emplois concrets. Elle n'est pas aussi stricte. Tenant compte de cela, cette opposition, bien que toujours opératoire, a été revue par Austin, en raison du fait, il souligne

*« Certain énoncé ne peuvent pas être littéralement dits vrai au faux, mais ils peuvent être objectivement corrects ou incorrectes, bon ou mauvais, justifié ou non, et qu'ils le soient ou non dépend d'une certaines manières des faits. Par exemple, l'arbitre qui siffle un hors-jeu fait en sorte qu'i y à hors-jeu (et en ce sens son coup de sifflet équivaut à un performatif). Mais son jugement peut être constaté (et éventuellement renversé) à la lumière des fait (...) et il correct dans certains contextes de dire " L'Italie à une forme d'une botte". Bien que ce ne soit pas littéralement et strictement vrai »<sup>18</sup>.*

Cette opposition a été revue par Austin pour tenter de poser une classification de ces énoncés.

*« Ces difficultés à expliciter les fondements de l'opposition performatif/ constatif ont poussé Austin à la répudier pour la remplacer par une classification des différents types d'actes de langage, c'est-à-dire, des différents sens dans lesquels on peut dire quelque chose faire quelque chose. C'est ainsi qu'il a été amené à distinguer trois types d'actes qui sont normalement accomplis par tout locuteur lorsqu'il énonce une phrase, à savoir, les actes locutoires, illocutoires, et perlocutoires ».*

Les composantes du performatif

Bien que quelque aspects du travail d'Austin aient été revus par certains linguistes, par John Searle, entre autre, les fondements principaux de celui-ci demeurent toujours tels quel est toujours fonctionnels.

On s'accorde ainsi, avec Austin, que tout acte de langage est constitué de trois composantes qui sont-elles aussi vue comme étant des actes. Ceux-ci se réalisent simultanément.

- **L'acte locutoire**

C'est l'acte renvoyant à cette capacité qu'a le locuteur d'agencer un ensemble de sons (prononcer/ écrire certains sons), pour former des éléments (unités, mots, expressions) pourvus d'un sens. Il renvoie, finalement au fait de dire quelque chose : exécution d'un acte locutoire. Exemple : *« Je te promets deux mille DA. »*. Cet acte locutoire a les mêmes frontières que la proposition.

---

<sup>18</sup> Austin J-L., 1991, *Quand dire c'est faire*, Seuil.

Comme nous venons de le signaler, dès que cet acte accomplis, il y'a accomplissement des trois actes le composant et qui sont ;

- L'acte phatique : produire des mots, des expressions (par exemple un perroquet ou un chien ne peut pas l'accomplir ; quelqu'un pourrait l'accomplir sans savoir ce qu'il dit).
- L'acte phonétique ; produire des sons.
- L'acte rhétique ; utiliser certaines expressions dans un certain sens et avec une certaine référence.

L'acte rhétique, oblige Austin à expliquer ce qui le distingue de l'acte phatique. Pour ce faire, il recourt à l'opposition existant entre le discours direct et le discours indirect.

Daniel Laurier écrit :

*« Pour clarifier cette distinction, Austin s'appuie sur l'opposition entre le discours direct et le discours indirect. Alors que le discours direct sert rapporter un acte phatique, seul le discours indirect permet de rapporter l'acte rhétique accompli par un locuteur. »<sup>19</sup>.*

- **L'acte illocutoire (illocutionnaire)**

L'acte illocutoire renvoie à l'idée, ou au fait, d'orienter le dire de manière à faire quelque chose avec celui –ci. En d'autres termes, que fait « X » en proférant l'énoncé « Y » (L'intention de dire).

Cette composante articule l'idée qu'à toute production d'énoncé – ou presque- est attachée conventionnellement une certaine «force » qui s'y dégage dès que l'énoncé est proféré. Dès que l'on entend profère ainsi un énoncé tel que « la séance est ouverte ». Cela revient à ouvrir de fait la séance. Il est nécessaire, pour le moins, que cet énoncé soit dit par un locuteur donné dans des circonstances données.

- **L'acte perlocutoire**

On peut si non aussi parler d'effet perlocutoire. Ce qui est dit est souvent proféré de sorte de provoquer un effet. Le locuteur vise, par sa parole à induire un comportement,

---

<sup>19</sup> Laurier (Daniel). 1995. *Introduction à la philosophie du langage*. Mardaga éditeurs. p.98.

une façon d'être, une réaction chez l'interlocuteur. L'énoncé de tout à l'heure «La séance est levée » provoque un certain nombre d'effets : l'auditeur se tait, quelqu'un prend la parole... etc. Notons qu'un énoncé provoque des effets non visés par le locuteur.

#### **I.2.1.4. L'approche interactionnel**

Les interactions est, en tant que concept, une séquence dynamique d'actions sociales (ou conjointes) entre des individus ou groupes d'individus qui modifient leurs action et réaction en fonction des actions anticipées et effectives d'autrui.

Le développement de la notion d'interaction est lié à l'évolution de la philosophie, la sociologie, de la linguistique, et de la communication dans le contexte des états unis de la fin des 19 siècles aux années 1930 puis 1960. La notion connaît aujourd'hui une certaine fortune dans les sciences sociale, qui dépèce largement le cadre théorique ayant présidé à sa conceptualisation et à son opérationnalisation dans des programme de recherche spécifique.

La problématique de l'interaction constitue une "mouvance " selon les termes de Kerbrat-Orecchioni est un lieu de pratiques transdisciplinaires. Dans les sciences du langage, Auroux y voit l'affirmation de la nature sociale ; dialogique du langage face au courant chomskyen qui souligne davantage l'ancrage biologique et cognitif du langage. De plus, l'analyse de l'interaction s'inscrit très souvent dans une tradition empirique qui prend en compte des situations concrètes, mettant en présence des individus réels, alors que le rationalisme formaliste de la grammaire générative postule l'existence d'un être abstrait, fictif même, sous les traits d'un locuteur-auditeur idéal.

### **I.3. Interaction et ethnométhodologie**

Le terme d'interaction est assez flou et reçoit plusieurs définitions qui thématissent tel ou tel aspect de la rencontre entre êtres humains.

Ainsi, pour Goffman « *la présence physique des interactions est un pré-requis pour parler d'interaction donc l'interaction est un lieu lors d'une présence conjointe et en vertu de cette perçue conjointe* »<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup>Goffman E. , 1974, *Les Rites d'interaction*, Minituit : Paris, p7.

L'école de Palau Alto met quand elle l'accent sur les messages ; échanges entre les individus identifiant par la communication et l'interaction, d'une manière générale, on peut dire que l'interaction est une suite d'action coordonnées entre individus et que ces actions ont un sens et un but pour les participants comme pour l'observateur.

C'est surtout par la baie de l'ethnométhodologie que la prise en compte d'interaction fait des remous dans plusieurs domaines des sciences humains et sociales. La préoccupation commune, qui sert de petit dénominateur commun aux différents disciplines, et de mettre en lumière les pratiques et les représentations des individus ; telles qu'elles peuvent être observées, décrites, interprétées par un chercheur ou une communauté de chercheurs en soulignant les différents points de vue des interactions.

L'ethnométhodologie est un courant de la sociologie né aux États-Unis dans les années soixante, l'ouvrage fondateur de la discipline est celui de Harold Garfinkel, « *studies in ethnométhodologie* », en 1967.

Selon Garfinkel, son fondateur de l'ethnométhodologie s'occupe de la description des méthodes (les procédures, savoir et savoir-faire) qu'utilisent les membres d'une société donnée pour gérer l'ensemble des problèmes communicatifs qu'ils ont à résoudre dans la vie quotidienne. La description de ces procédures permet :

- D'accéder à ce qui est tenu pour acquis et sur lequel les individus fondent leurs actions quotidiennes. Cette opération constitue une mise à jour des implicites sociaux qui structure la vie quotidienne.
- Décrire de façon dont les individus eux-mêmes établissent des catégories dans leur vie sociale : Ces catégories sont construites au cours de leurs interactions (*échange*). Contrairement à la théorie de l'action de Parsons, pour qui l'action doit être analysée comme le produit de processus qui bien qu'opérant sur les esprits des acteurs, leurs est un traitement inaccessible et qu'ils ne peuvent contrôler.

C'est ainsi que la conversation est conçue comme une institution de base de la vie sociale, l'apport de Sacks à l'ethnométhodologie est donc le fait de s'intéresser à l'une des organisations sociales endogées les plus accessibles aux chercheurs mais complètement inédite à savoir la conversation.

L'ethnométhodologie tente donc de mettre en exergue par la description de ces procédés employés dans les interactions de la vie quotidienne.

### **1.3.1. La notion d'interaction**

Recouvre cependant, des définitions plus au moins restreinte en fonction de l'attitude portée à son égard. Goffman, linguiste et sociologue figurant parmi les fondateurs de l'analyse des interactions explique que :

*« par " interaction ". C'est-à-dire, interaction face à face, on entend à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions réceptives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres ; par une interaction ; on entend l'ensemble des interactions qui produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres. Le terme "Rencontre" pouvant aussi convenir ».*<sup>21</sup>

L'interaction est un échange communicatif que les différents participants appelés aussi «inter actants » exercent les uns sur les autres, un réseau d'influence mutuelles.

Dans une acception plus large, Vion affirme que le terme d'interaction «*intègre toute action conjointe conflictuelle et/ou coopérative mettant en présence deux ou plus de deux acteurs* »<sup>22</sup>.

Joseph dans une orientation sociologique définit l'interaction comme :

*« un système interactif comportant au moins quatre composantes : un ensemble d'unités qui interagissent les uns avec les autres, un code ou un ensemble de règles qui structurent aussi bien l'orientation de ces unités que l'interaction elle-même, un système ou un processus ordonné de l'interaction ; enfin un environnement dans lequel opère le système et avec lequel on lie les échanges systématiquement. »*<sup>23</sup>.

Que l'interlocuteur est immédiatement physiquement présent ou non, l'activité de parole implique nécessairement une adaptation à son auditoire correspondant au récipiendaire principale. « *Ce concept implique que tout au long de son travail de production, l'émetteur tient compte projectivement de l'interprétation qu'il suppose que l'auditeur va faire de ses propos* »<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup>Pasquier S., « Goffman ; de la contrainte au jeu des apparences », la Revue Mauss, 2003/ 2 in, <https://www.cairn.info>. Consulté le 15/10/2020.

<sup>22</sup>Vion R., 1990, *La Communication verbale analyse des interactions*. Hachette supérieure : Paris. P.23.

<sup>23</sup>Joseph I., 1998, « Evring Goffman et la microsociologie », *Philosophies*, Presses Universitaires de France –PUF.

<sup>24</sup>Kerbrat-Orecchioni C., 2005, *Le Discours en interaction*, Armand Colin : Paris, p. 16.

En développant cette notion de récipient design, Sacks Schegloff et Jefferson font référence aux multiples ressources, visibles dans le tour de parole d'un locuteur qui témoignent d'une orientation manifeste vers les coparticipants. Ce procédé s'inscrit dans la sélection des unités lexicales et thématiques.

Dans la manière d'ordonner les séquences. Et également dans les obligations et alternative retenues pour ouvrir et clore une interaction. L'ensemble de ces procédés interactionnels permet aux participants d'assurer une coordination continue durant l'échange en s'orientant manifestement vers leurs partenaires projetant une action coordonnée de leur part. Ces procédures locales, bien qu'hétérogènes et mobilisées en des niveaux très divers de la structure interactionnelle. Participent dans leur ensemble d'un procédé d'organisation général de l'échange.

Le principe de récipient design permet aux inters actants de structurer leurs ressources linguistiques de manière à créer un foyer d'attention conversationnel commun, construire et contrôler conjointement le cours de l'interaction, garantir l'intelligibilité des éléments qui leur semblent pertinents et préserver la stabilité du lien interactionnel.

Néanmoins, les coparticipants n'occupent pas nécessairement la même position dans l'interaction. Selon qu'il s'agisse d'une interaction symétrique ou d'une interaction complémentaire. Dans le premier cas, les participants à l'interaction se positionnent de façon égale. Dans le cas second, une différence entre deux est forcément marquée : l'un des participants occupe la position haute et l'autre la position basse. Cette différence de position dans l'interaction complémentaire peut être imposée par la nature du genre de discours ou faire l'objet de négociation. Une interaction complémentaire n'est pas nécessairement inégalitaire. La face Works au cours de l'interaction permettra ou non de sauver sa face et celle des autres participants, cette notion de face introduit par Goffman est réinterprétée par Brown et Levinson qui distingue la face négative (« territoire » : corps, biens, espace privé, information intime, parole) de la face positive (« façade » : image positive que l'on s'efforce de donner de soi). Au cours de l'interaction quatre faces sont alors en jeu, et sont menacées par les actes verbaux et non verbaux.

Brown et Levinson parlent de face threatening actes (actes menaçants pour la face dont le FTA pour la face positive de l'énonciateur et celle du Co énonciateur et les FTA pour la face négative de l'énonciateur et celle de Co énonciateur. L'énonciateur doit donc faire en sorte de manger les faces de son partenaire pour ne pas menacer les siennes propres. Ces ménagements conduisent à subtiles et constantes négociations dans l'interaction.

Kerbrat-Orecchioni ajoute que : *«si de nombreux actes de langage sont en effet potentiellement menaçants pour les faces des interlocuteurs. Il en est qui sont plutôt valorisants pour ces mêmes faces, comme le complément ou la congratulation, le remerciement ou le vœu »*<sup>25</sup>.

À ce titre, Kerbrat-Orecchioni introduit dans le modèle théorique de Brown et Levinson, le pendant positif des FTA : la face flatteingacts (FFA : actes flatteurs pour les faces tous les actes de langage peut se trouver être : un FTA, un FFA ou un acte mixte.<sup>26</sup>

Tous ces procédés introduisent des positions spécifiques à chaque locuteur au cours de l'interaction qui sont négociées en temps réel. Il faut cependant attendre le début des années soixante-dix pour que naissent des programmes destinés à décrire empiriquement les interactions verbales concrètes. Dans le sillage de Goffman et de Garfinkel se développe ainsi l'ethnographie de la communication, fondée par John Gumperz pour qui *« la parole est une interaction »*<sup>27</sup>. William Labov et Dell Hymes et d'autre part. L'analyse conversationnel fondée par le sociologue Harvey Sacks et ses associés Emanuel Schegloff et Gail Jefferson, par leur valeur heuristique et leur ampleur, les travaux de Brown et Levinson sur la politesse linguistique donnent une nouvelle ampleur au travail des faces. Initie-la pragmatique interactionnelle. L'interaction en linguistique désigne dès lors ;

*«un certain type de processus "un jeu d'actions et de réaction". Puis, par métonymie, un certain type d'objet caractérisé par la présence massive de ce processus. On dira de telle ou telle conversation que c'est "une interaction verbale".*

<sup>25</sup>Kerbrat-Orecchioni C., 2005, *Le Discours en interaction*, Armand Colin : Paris, p. 196.

<sup>26</sup>*Ibid.*

<sup>27</sup>Gumperz J-J., 1982 ; *Discours Strategies*, Cambridge university press, p. 29.

*Le terme désignant alors toute forme de discours produit collectivement, par l'action coordonnée de plusieurs "inter actants " ».*<sup>28</sup>

### **I.3.1.1. Les types d'interaction**

#### **I.3.1.1.1. l'interaction verbale**

Selon Kerbrat-Orecchioni, « *parler c'est échanger, et c'est changer en échangeant.* »<sup>29</sup>.

La communication verbale sous-tend une communication du type langagière, cette forme d'interaction engage différents acteurs de la conversation : on promet, on achète, on passe un contrat,...etc.

#### **I.3.1.1.2. l'interaction non verbale et para verbale**

Le comportement non verbale incluse le rire ou sourire, les pleurs ou sanglot aussi expressions du visage, les changements les comportements non verbaux sont des indices susceptibles de signaler des changements dans les relations interpersonnelles, et comme source de toute évaluation, opinion et jugement que forment les individus sur leurs interlocuteurs. Les émotions s'accordent sur la définition que proposent Markus et Kita yama (1994). À savoir que les émotions sont «un ensemble de scripts partagés socialement et composés de divers processus – physiologique, subjectifs, et comportementaux ». Faisant appel aux marqueurs verbaux l'inter actant fait intervenir à la fois le visage, la voix et les mouvements du corps. On souligne également que la colère, de même que la joie, fait partie des émotions les plus « sociabilisées » et que ces deux émotions sont aussi très extériorisées. Corrélativement, en effet, les gestes constituent un excellent indicateur de l'état de relation. Les marqueurs para verbaux : c'est-à-dire la prosodique vocale :

- L'intensité articulatoire : elle est liée au timbre de la voix (ex ; le chuchotement).

« Le principal système de communication à distance (...) la voix serait ainsi un signe fondamentale de lieu, en ce qu'il apparaît être le support idéal pour traduire par homologie notre distance psychologique et social à l'autre ». <sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>Kerbrat-Orecchioni C., 1998, *Les Interactions Verbales. Approche interactionnelle et structures des conversations.* Armand Colin /Masson : paris. p.51.

<sup>29</sup> Kerbrat-Orecchioni C., 1990, *Les Interactions verbales T1*, Armand Colin :Paris.

- Le débit : c'est la vitesse pour dire un énoncé. Elle se calcule soit par syllabe/second, soit par mot/minute. Le débit concerne le phénomène d'accélération (augmentation de la vitesse) ou de décélération (ralentissement) imprimés par le locuteur du discours qui apportent des informations supplémentaires que l'auditeur doit savoir interpréter. Il joue un rôle très important dans la compréhension orale. Il s'accélère ou ralentit en fonction de la relation entre les inters actants. Il s'accélère en situation familière et ralentit en situation formelle.
- L'articulation de phonème.

### **1.3.1.2. La structure de la conversation**

Une conversation se structure hiérarchiquement de cinq unités. Selon Kerbrat-Orecchioni, L'interaction se caractérise par la souplesse dans la continuité, car : « *pour qu'il ait à faire à une seule et même interaction, il faut et il suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui dans un cadre spatio-temporelle modifiable mais aussi sans rupture, parlant d'un objet modifiable mais sans rupture* ». <sup>31</sup>

C'est-à-dire, les unités de la conversation sont organisées de la plus grande à la plus petite.

- L'interaction : c'est l'unité maximale, elle se définit comme une conversation tenue, dans un certain cadre spatio-temporel, par un groupe de participants parlant d'un certain sujet.
  - La séquence : elle peut être définie comme un bloc d'échange relié par un fort degré de cohérence sémantique ou pragmatique.
  - L'échange : il correspond à la plus petite unité dialogal.
- Ce rang est donc fondamental, car c'est avec cet échange que le dialogue commence. C'est-à-dire, il est la base de toute conversation.
- L'intervention : dans ce rang on passe de l'unité dialogal à l'unité monologale, émise par un seul locuteur. C'est pourquoi l'intervention est jugée moins importante que l'échange.

---

<sup>30</sup>*Ibid.*

<sup>31</sup>Kerbrat-Orecchioni C., 1990, *Les Interactions verbales T1*, Armand Colin :Paris , p. 216.

- L'acte de langage : c'est l'unité minimale de la grammaire conversationnelle, elle renvoie à des unités isolées susceptibles d'être aménagées, revues et corrigées.

Lorsque nous parlons, nous nous efforçons de respecter des lois qui dérivent toutes d'un principe de base : la coopération, l'efficacité de la conversation ainsi que sa continuité dépend des principes suivants :

1. **Le principe d'intelligibilité** : tout énoncé doit être intelligible et nécessite donc une cohérence grammaticale et lexicale minimale. De plus, le locuteur doit se mettre à la hauteur de son interlocuteur.
2. **Le principe de la pertinence** : il faut tenir compte de la situation de communication et de sujet de conversation. En effet, le non-respect de cette règle est une atteinte à la cohérence.
3. **Le principe d'informativité** : l'énoncé doit être informatif. Il ne faut pas parler pour ne rien dire.
4. **Le principe d'intérêt** : pour que la conversation se passe mieux, il faut que le sujet intéresse l'interlocuteur. C'est la raison pour laquelle il faut capter l'attention de l'autre et susciter son intérêt.
5. **Le principe d'utilité** : l'information doit être exhaustive mais au même temps utile.
6. **Le principe de sincérité** : exprime sincèrement son point de vue. La preuve est l'existence d'un adjectif d'énonciation tels que : sincèrement, franchement...

### 1.3.1.3. Le tour de parole

L'échange correspond à la plus petite unité dialogal. Cela signifie que l'échange est la base de toutes conversations.

L'intervention des acteurs de cette pratique suscite le mouvement entre le locuteur et l'interlocuteur. Kerbrat-Orecchioni, linguiste interactionniste, voit que lors d'une conversation idéale, il faut que les participants parlent à tour de rôle : qu'il ne laisse pas le silence, s'établir et qu'aucun d'entre eux ne monopolise la parole ou centre trop son discours sur lui-même.

- Le locuteur en place L1 a le droit de garder la parole un certain temps, mais aussi le devoir de la céder à un moment donné,

- Son « successeur » potentiel L2 à le devoir de laisser parler L1, il a aussi le droit de réclamer la parole au bout d'un certain temps, et le devoir de la prendre quand on lui cède.

L'activité dialogal a donc pour fondement le principe d'alternance, les tours sont parfois alloués par une personne affectée à cet emploi (modérateur, meneurs du débat...), qui occupe la fonction de distributeur officiel des tours.

Le plus souvent, les changements de tours sont négociés par les participants eux-mêmes.

Les signaux verbaux ; l'énoncé est complet, une question est posée, bon, voilà, non ?... etc.

Les signaux prosodiques ; ralentissement du débit, chute de l'intensité articulatoire, pause de la voix....

Les signaux memo-gestuels ; regard soutenu sur le destinataire, achèvement de la gesticulation, ...

L'alternance des tours ne s'effectue pas toujours de façon harmonieuse. Des incidents se produisent (silence prolongé entre deux tours, intrusion, chevauchement de parole...).

Une conversation se présente comme une succession de tours de parole soumise à certain principe de cohérence. C'est une organisation qui obéit à des règles d'enchaînement syntactique, sémantique et pragmatique. C'est-à-dire un sort de texte produit collectivement, dont tous les fils doivent d'une certaine façon se nouer.

## **II. Le théâtre**

Depuis Aristote qui le définit comme « *un art qui se sert seulement du discours* ». Jusqu'à Hegel qui le classe parmi ; « *les genres du langage verbal (qui se servent de) la parole, le langage* », le théâtre a longtemps été considéré comme un discours textuel. Mais au XVII<sup>ème</sup> siècle certains dramaturges commencent, en dehors de l'Europe, à soumettre le texte à la scène.

« *Une pièce est une conversation* » c'est ainsi que L. Jovet définit le théâtre.<sup>32</sup> En effet l'écriture dramatique est fondamentalement d'essence conversationnelle, sous la forme de séquences de répliques, des prises en charge par des agents (les personnages) en interaction.

### II.1. Dialogue théâtral et conversation ordinaire

Le dialogue est un entretien entre deux interlocuteurs, un sens plus large inclut l'ensemble des paroles échangées dans une conversation. Un dialogue digne de ce nom doit être constructif c'est-à-dire qu'il doit aboutir ou au moins viser à une compréhension (un accord mutuel). « *Si les débats n'ont pas vraiment donné lieu à un dialogue. Le croissant des expériences a été de part et d'autre enrichissant* »<sup>33</sup>

C'est ainsi qu'on parle d'homme dialogue ou de faux dialogues, mais de fausse conversation car une conversation ne prétend à aucune efficacité.

L'illusion réaliste – elle a longtemps dominé le discours critique contemporain sur le théâtre. Lui prêt une volante de reproduction mimétique de la parole quotidienne qui en ferait sa valeur.

On peut comprendre que cette illusion soit particulièrement efficace au théâtre dans la muser ou le dialogue théâtral et la conversation ordinaire partagent les principaux points communes suivantes :

- L'unité de base de la conversation est le tour de parole, leur alternance obéit à des régularités.
- Les prises de parole sont étroitement dépendantes du statut symbolico-social des interlocuteurs.
- Converser c'est toujours mettre en jeu le « face » des interlocuteurs.
- Les conversations peuvent être structurées par des opérations plus vastes (raconter, argumenter...).

---

<sup>32</sup> Louvet J., 1952, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, p.115.

<sup>33</sup> Philippe Pons., 1988, « le monde », p. 1.

L'unité de base de la conversation est le tour de parole, et que l'alternance des tours de parole obéit à certaines régularités (modèle d'ouverture et de clôture d'une conversation, développement d'une conversation, passation de la parole...).

La plus part des échanges conversationnels se présente sous la forme d'une suite de « tours ». Ils sont généralement brefs (à moins qu'il y ait délégation de la parole pour raconter une histoire par exemple.) et peuvent prendre des formes linguistiques variées (mot, phrase simple ou complexe, silence... etc.)

(T<sub>1</sub>) « **Vladimir** : tu aurais dû poète.

(T<sub>2</sub>) **Estragon** : je l'ai été.

(T<sub>3</sub>) (Geste vers ses haillons). Ça ne se voit pas ?

(T<sub>4</sub>) silence ». <sup>34</sup>

### II.1.1. Unité interactionnelle, le tour de parole présuppose

- Un contact entre les partenaires sous la forme d'un partage minimum de connaissance communes du monde et de la langue qui permet l'intercompréhension des propos tenus.

Une "réciprocité" des partenaires de l'échange verbal sous la forme d'obligations de coopération qui facilitent l'interprétation des comportements.

On peut donc distinguer deux niveaux de fonctionnement de la conversation :

1. Le niveau sémantique : où s'analyse la cohésion thématique entre les tours de parole. (leurs contenus positionnels).
2. Le niveau pragmatique : où se décrivent les comportements des interlocuteurs pendant les échanges. (Leur valeur illocutoire).

### II.2. Le théâtre

Le théâtre est à la fois l'art de la représentation d'un drame, un genre littéraire particulier. « *Le théâtre à charge de représenter les mouvements de l'âme, de l'esprit du monde, de l'histoire* » <sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Samuel Beckett., 1952, *En attendant Godot*, Minit. p. 17.

<sup>35</sup> Mnouchkine A., 1995 *le petit Dictionnaire du théâtre*, Editions théâtrales.

Jadis, le mot désignait aussi la scène ou le plateau, c'est-à-dire toute la partie cachée du public par le rideau. Il s'agit de spectacles dans lesquels des acteurs, mis dans la circonstance et les situations créés par un texte et la vision d'un metteur en scène (un réalisateur, incarnent des personnages pour un regard extérieur « le public » dans un temps et un espace limités les dialogues écrits sont appelés pièces de théâtre), mais il peut y avoir également du théâtre sans textes écrits ou même sans aucune parole. Dans la création contemporaine. Les frontières entre les différents arts de la scène (le théâtre, mime, cirque, danse...etc.) sont de plus en plus ténues, si bien que certains professionnels n'hésitent pas à remplacer le mot théâtre par le mot spectacle pluridisciplinaire ou spectacle vivant, mettant ainsi l'accent sur le métissage des disciplines.

Depuis l'antiquité grecque, le genre théâtral de la comédie et de la tragédie se distingue nettement ; cette distinction codifiée en France au 18<sup>ème</sup> siècle fera l'objet de vives critiques au 19<sup>ème</sup> siècle.

Le théâtre est connu par la représentation grecque (ou bien Égyptienne selon les versions) du Dieu Dionysos, c'est d'abord à l'époque grecque antique qu'apparaît le théâtre (le terme désigne l'hémicycle destiné au spectateur. Un théâtre est donc à l'origine un lieu d'où le public observe un spectacle. A la Renaissance, la signification s'étend non seulement à l'ensemble de l'édifice de spectacle, scène comprise, mais également à l'art dramatique. Ce n'est qu'après la période du théâtre classique que le terme désigne aussi la littérature écrite spécialement pour la représentation théâtrale.

### **II.2.1. Le langage théâtral**

Selon Ionesco, « tout est langage au théâtre, les mots, les gestes, les objets. Il n'y a pas que la parole »<sup>36</sup>. Ce qui fait que, le texte théâtral est écrit pour être dit et pour être représenté. Chaque représentation constitue une interprétation toujours différente du sens du texte ; l'effet produit sur le spectateur, comme la portée de la pièce, sont fonction des choix de la mise en scène. Ainsi, malgré la présence des didascalies, le langage théâtral ne peut être réduit au texte, au discours verbal. Il est donc nécessaire

---

<sup>36</sup> Larthomas P-H., 1972, *Le langage dramatique*, A.Colin :Paris.

de toujours prendre en compte les autres dimensions du langage, qui font sens dans la représentation.

#### **II.2.1.1. Le langage non verbale et para verbal**

Le langage non verbal, concerne tout ce qui est l'ordre du visuel à savoir le lieu, le décors les costumes, les accessoires, la gestuelle.

Le langage para verbal, concerne tout ce qu'entoure la production orale du discours à savoir la déclamation, les rires, les cris, les gémissements, les pleurs, les silences, mais aussi les éléments sonores (musique, bruitage).

Une partie de ces signes visuels ou sonores est indiquée dans le texte de théâtre par les didascalies ; mais le plupart sont imaginés par le locuteur et inventé par le metteur en scène, le scénographe et les comédiens lors de travail de représentation.

- Les didascalies sont des éléments du langage dramatique et de la représentation, les didascalies comprennent tout ce qui n'est pas dit par les personnages et permettent à l'auteur de communiquer des informations au metteur en scène, aux acteurs et aux lecteurs. Relevant de la langue écrite, Elles apparaissent seulement à la lecture de la pièce.

**L'importance des didascalies :** On ne peut pas parler de dialogue théâtral sans évoquer les didascalies, ces dernières forment un ensemble d'indications scéniques, que le dramaturge insère dans le texte afin que les acteurs sachent le ton, les gestes à prendre et faire lors de la représentation. Bien qu'elles soient intercalées dans le dialogue, elles n'en font pas partie. Il faut distinguer les didascalies initiales (avant le début des dialogues), qui apparaissent après le titre de la pièce et comporte ; les commentaires de l'auteur, la liste des personnages, les indications générales de lieu et d'époque, de décor, d'éclairage, de musique. Et les didascalies interne (avec le dialogue) précédant une réplique ou intègre à une réplique, ces dernières donnent des indications à propre de nom de personnages, ses gestes, ses déplacement, le ton de la réplique, sa diction, les accessoires. Il peut arriver aussi que les didascalies se déduisent du dialogue lui-même. On parle alors de « didascalies internes ».

Les didascalies ont pour fonction principale de préciser la situation d'énonciation du dialogue ; qui parle à qui, quels rapports entretiennent les interlocuteurs, quand se situe la prise de parole, etc. dans le théâtre contemporaine cependant, elles sont souvent abondants, marquant l'intrusion croissante de l'auteur dans le travail du metteur en scène. Il peut même arriver qu'elles constituent à elles seules le texte théâtre. Dans ce cas, elles peuvent être dites sur scène par une voix « off ».

Dans les didascalies il n'y a pas de double énonciation. L'auteur dramatique est la seul énonciation ; il s'adresse exclusivement au metteur en scène, aux acteurs et leurs lecteurs à qui il donne des indications sur la manière de jouer la pièce.

- **Les éléments visuels :** sont porteurs de sens multiples et symboliques qui influent sur les interprétations faites par les spectateurs : l'architecteur de la salle de théâtre et la disposition de lieu scénique, le décor, les objets et les accessoires, les jeux d'éclairage, les costumes, les déplacements, gestes et mimiques des comédiens.
- **Les éléments sonores :** sont tout aussi signifiants : intonations des comédiens, rires, cris, le décor, les jeux d'éclairage, les costumes, gestes et mimiques... etc.

En plus de ces éléments traditionnels, le théâtre d'aujourd'hui s'inspire souvent d'autres arts et technique. Projection d'images fixes ou en mouvement, emprunt à l'esthétique cinématographique, à la danse, au mime ou au cirque, Comme il s'agit d'aller vers une forme « d'art totale ».

#### **II.2.1.2. Le langage théâtrale verbale**

Un texte théâtrale se compose de deux partie indissociable par les paroles des personnages ou répliques et les indications scéniques ou didascalies (tous ce qui n'est pas parole des personnages et qui va donner des indications sur le jeu, décors etc.). Par sa double nature de texte et de spectacle. Le théâtre mobilise à la fois les ressources du verbale et un ensemble de signes visuel et sonores qui contribuent à créer du sens.

##### **II.2.1.2.1. La double énonciation théâtrale**

On appelle double énonciation dans le dialogue le fait que le personnage et l'auteur dramatique (locuteurs) en même temps : les paroles énoncées par le personnage sont

aussi celles de l'auteur dramatique. À cette double énonciation correspond une double destination ; un personnage s'adresse en même temps à un autre personnage (ou à lui-même dans le cas du monologue) et au public. C'est à dire Les paroles énoncées par les personnages de théâtre visent simultanément deux destinataires le ou les interlocuteurs présents sur scène et le public dans la salle. Ce dispositif de double énonciation rend possible des effets tel que le quiproquo, le malentendu, l'ironie tragique ou comique ou le spectateur comprend ce que les personnages ignorent, car l'auteur dramatique, qui a délégué au personnage sa parole, joue sur le degré de connaissance de chaque destinataire.

### **II.2.2. Caractéristique du dialogue théâtral**

Le dialogue et ses fonctions ;

Ce qu'on appelle le texte théâtral comporte essentiellement des dialogues. Ces dialogues sont composés d'un échange de répliques, c'est-à-dire de prises de paroles alternées entre les personnages. Le dialogue assure différentes fonctions :

- Apporter des informations et /ou faire avancer l'histoire : un personnage ou un spectateur peut apprendre des informations de la bouche d'un autre personnage, qui peuvent ou non faire progresser l'action. En effet, une discussion peut aboutir à une prise de décision de la part d'un des protagonistes.
- Donner un point de vue et dénoncer : parti pris risqué, les paroles d'un personnage peuvent cacher les paroles critique du dramaturge.
- Affrètement ou tension dramatique : on peut se retrouver à une confrontation entre différents personnages ou assister à des monologues qui exposent le dessein glauque d'un personnage fou.

Les répliques donnent généralement un indice très important sur le rapport de force entre les personnages. Plus un personnage a des répliques longues et des interventions régulières, en coupant la parole à leurs interlocuteurs, au plus il se considère supérieur à ses interlocuteurs.

### **II.2.3. Les formes de dialogue théâtral**

Divers modalités de prise de parole alterne au cours d'une scène et d'une pièce chacun à un objectif précis :

- Le dialogue : « *un entretien entre deux personnes* »<sup>37</sup>. c'est à dire un échange de propos fabriqués par opposition à la conversation authentique (existant d'abord sous forme écrite « dialogue littéraire -dramatique ou romanesque, dialogue cinématographiques ....etc.

*« Le terme dialogue s'applique plutôt à une construction littéraire où des personnages échangeant des propos soigneusement composé. Le dialogue est toujours écrit et peut même être lu des yeux sans être dit à haute voix »*<sup>38</sup>

- La réplique : base du dialogue, elle est de longueur variable. Le nombre des personnages, la longueur des répliques, les reprises de mots et d'idées d'une réplique à d'autre permettent de déterminer la qualité du dialogue (organisé, cacophonique, de sourds, etc.) et de caractériser la nature des relations entre les personnages. Ainsi la repartie, réplique brève et spirituelle, est souvent une réponse à une agression ou énoncée un nouveau point de vue. Elle peut prendre la forme d'une sentence.

- Le récit théâtral : il a pour mission d'éclairer les autres personnages et les spectateurs sur des faits qui ne peuvent être représentés sur scène pour des raisons techniques ou des bienséances (batailles, duels...).il marque un changement de rythme, une pause durant laquelle les spectateurs doivent contenir leurs émotions. Il peut prendre la forme d'une narration, de la lecture d'une lettre, etc.

- La triade : caractérisée par des phrases complexes, souvent à visée argumentative, la triade revêt généralement un registre lyrique ou épique.

- La stichomythie : C'est un dialogue où les personnages se répondent vers par vers. Alerte et piquante ou acide et polémique, elle est réservée aux moments intenses de la comédie ou de la tragédie, aux débats d'idées et aux conflits affectifs.

- Le monologue : proprement dit, c'est en fait un dialogue fictif, le personnage sur scène s'adresse à lui-même ou interpelle un personnage absent (Dieu, un

---

<sup>37</sup> Pavis P., *Dictionnaire du Théâtre*, Edition sociales, 1980, p. 12.

<sup>38</sup> André-Larochebouvy, 1984, *La Conversation quotidienne. Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*. p.9.

objet ou un sentiment, pour exprimer son trouble ou son dilemme) il permet de faire comprendre au spectateur le sentiment et personnage (délibératif) et s'interroger sur une décision à prendre.

a. L'aparté : présent surtout dans la comédie, il est constitué de propos brefs prononcés par un personnage pour lui-même, au milieu et à l'insu des autres. Il s'adresse aussi au public qu'il rapproche du personnage.

b. L'adresse au public : dans les formes les plus populaires de la comédie, l'adresse au public permet de faire communiquer la scène et la salle. Paris à parti, le spectateur devient le destinataire désigné de ce type d'aparté.

La structure interne

Le théâtre s'impose La règle de trois unités : **l'unité d'action** (une seule action principale que soutiennent éventuellement des actions secondaires) ; **l'unité de temps** (pour renforcer l'intérêt dramatique, l'action ne doit pas dépasser 24h), **l'unité de lieu** (l'action prend place en un seul lieu, plutôt un palais pour la tragédie et un intérieur Bourgeois pour la comédie).

Par ailleurs une pièce doit respecter **la vraisemblance** : ce qui se passe sur scène doit rester crédible, ce qui, bien souvent, semble incompatible avec les exigences de la tragédie qui donne à voir des êtres hors du commun (issus de la mythologie, par exemple.). Enfin, le théâtre classique impose la règle de **la bienséance** qui proscrie tout ce qui pourrait être de la nature à choquer le spectateur (sang, grossièretés, etc.)

L'action de la pièce est traditionnellement découpée en franc unités ; les actes, un acte est lui-même découpée en scène (changement de scène correspond à l'entrée ou à la sortie d'un personnage) les actes sont parfois remplacés par des tableaux.

L'action théâtrale se déroule en trois phases :

1. L'exposition ; elle peut être considérée comme la situation initiale de la pièce, qui livre les éléments indispensables à la compréhension de l'histoire (temps /lieu de l'action, identité et condition sociale des personnages relation entre eux, mise en place de conflit qui va les opposer.

2. Le nœud ; les obstacles que les personnages ont à soumettre pour atteindre leurs objectifs, l'enchaînement des événements.

3. Le dénouement ; fin de la pièce qui présente l'aboutissement de l'action.

- Les personnages du théâtre sont principalement présentés à travers des paroles, des gestes, des actes... etc.) le dramaturge donne à sa créateurs fictives une identité, un cadre un passé.

Un personnage de théâtre est principalement présenté à travers des paroles, des gestes des actes,...etc. destinés à être joués par un comédien. Même si le dramaturge donne à ses créateurs fictive une identité, un caractère ou un passé.

- Dans le théâtre traditionnel, les personnages sont d'abord définis par leur condition et relation familiales, sociales et sentimentales précisées dès la « liste des personnages ». Toutefois, certains dramaturges modernes et contemporains cherchent à effacer ces caractérisations en présentant des personnages peu déterminés, à l'identité énigmatique ou instable, comme surgis de nulle part.

- Un personnage est déterminé par sa fonction dans l'intrigue faite de quêtes et des conflits. Son action qui s'inscrit dans ce qui s'appelle « un schéma actantiel », (une situation fondamental) est souvent utilisée pour l'analyse des contes et pour la compréhension des textes théâtraux :

Un sujet(le héros) est en quête d'un ou plusieurs objets (le pouvoir...), il est aidé par des adjuvants et se heurte à des opposants. Quête est motivé par un destinataire (valeurs ou personnages qui poussent le héros à agir) et vise à satisfaire un destinataire (finalité de la quête).

-le sujet et l'objet sont situés sur l'axe du désir (ou de la quête) ;

-le destinataire et le destinataire sont situés sur l'axe de la communication ;

- les adjuvants et les opposants sont situés sur l'axe du pouvoir (pouvoir positif dans le cas des adjuvats, négatif dans le cas des opposants).

Ces divers fonctions peuvent être représentées par des notions de valeurs abstraite (l'amour, l'ambition, l'honneur, la mort...). Tandis qu'un même personnage peut assurer plusieurs fonctions (un adjuvant initiale peut devenir un opposant, un objet peut être un destinataire, ou un destinataire).

### II.3. La communication théâtrale

C'est en raison de la double caractéristique du théâtre, à savoir représenter la communication humaine par la communication humaine (Osolsobe) qu'à la fin des années soixante, les études théâtrales ont vu apparaître le concept de « communication théâtrale ». Par-là, il s'agissait d'envisager les dialogues dramatiques comme des interactions verbales mettant en jeu un échange communicationnel à double structure : un réseau de communication directe, celui de dialogue entre les comédiens, et un réseau de communication apparemment indirect, entre les comédiens et spectateurs, le premier étant le véhicule le second.

Parler de communication théâtrale, c'est reprendre un concept qui a été élaboré pour le langage et considérer d'emblée le théâtre comme un langage. Mais la caractéristique fondamentale du langage est d'être intentionnelle et réciproque. Et pour le théâtre, comme pour la plupart des œuvres d'art, on ne saurait parler de réversibilité et d'échange entre les créateurs et les spectateurs : le public ne devient jamais véritablement auteur d'un message. De plus, s'il y a ni intentionnalité ni réciproque dans les dialogues qu'échangent les acteurs sur scène : tout est déjà joué, déjà écrit et prévu pour les personnages. Aussi, préférée-t-on qualifier de « relation théâtrale » l'échange entre l'ensemble des créateurs et les spectateurs. Et de considérer les actes de parole des comédiens comme une représentation de la communication à visée esthétique.

Dans la tradition aristotélicienne qui fonde le théâtre occidentale comme un genre mimétique, l'action dramatique se réalise en effet par la parole : au théâtre, « parler c'est interagir ». Ainsi que l'on souligne d'Aubignac et de nombreux théoriciens. Mettant scène des situations conversationnelles avec des dialogues de fiction, le théâtre agit comme « un miroir grossissant » du discours et du jeu interactionnel : il reproduit et représente la parole en montrant comment, à travers une mise en circulation d'influences mutuelles, l'échange verbal engage les interlocuteurs dans une action. Ce qui se joue au théâtre, c'est donc l'image que nous avons de la parole et de son fonctionnement.

Les répliques attribuées aux personnages et interprétées par les comédiens ressemblent au langage naturel tout en s'en distinguant. Elles ont l'efficacité d'un

texte écrit pour être dit, ce qui fait disparaître une grande partie des scories de l'oralité : même quand le dialogue dramatique cherche à reproduire au plus près le langage parlé, ses accidents, ses déformations, la parole au théâtre est toujours une parole rectifiée.

Le théâtre n'a pas pour fin de garder traces de dialogues comme authentiques mais de plaire au public par le spectacle d'interaction fictionnelles soumises aux conversations de genre et aux exigences de la progression dramatique.

Cependant, si cette stylisation a retenu l'intérêt des linguistes qui prennent volontiers des textes du répertoire pour support et s'intéressent à ses dimensions pragmatique. C'est que le théâtre expose les mécanismes les plus importants du discours et du dialogue. Et c'est précisément parce que le théâtre présente une stylisation de la parole authentique, offrant ainsi non un modèle, mais une modélisation de la communication. Comme la conversation, le dialogue dramatique met en interaction les partenaires qui parlent. Non seulement il produit le niveau sémantique d'une conversation, mais il relève aussi son mode d'énonciation : ce qui disent tours à tours les personnages du dialogue les engages les uns par rapport aux autres, puisque leurs prise de parole à la première personne les pose comme sujet de leurs discours face à un interlocuteur à qui s'adressent à la seconde personne. Si dans un échange authentique, le sujet s'éprouve et se réalise à travers l'intersubjectivité. Les interactions théâtrales, sont un espace de réalisation d'un effet de subjectivité à travers une représentation de l'intersubjectivité. La relation qui se tisse entre les locuteurs lors du dialogue de fiction constitue les personnages en mettant en jeu leur image et leur rôle ; elle construit une place l'un par rapport à l'autre.

Ainsi comme dans un véritable échange verbal, ce que la scène stylise, c'est la relation à soi et à l'autre dans ses dimensions sociales, symboliques personnelles. Mais surtout la scène fait apparaître, en gros plan, la façon dont l'échange dialogique s'élabore non seulement à partir d'un usage maîtrisé et efficace des règles de la conversation, mais aussi à partir des écueils de leurs mise en œuvre. De Corneille à Jean-Luc Lagarce, en passant par Molière, Racine, Feydeau, Ionesco ... etc. les dramaturges de toutes les époques s'intéressent de près au stéréotype de la communication, mais aussi à ces écarts ; c'est grâce à ces stéréotypes du répertoire

théâtrale que le dramaturge et interprète peuvent faire jouer les écarts dans l'interaction entre énoncé et énonciation, entre verbale et non verbale.

### **II.3.1. La structure externe au texte**

Le lieu théâtral est constitué des éléments suivant :

- L'espace : est lieu principal où se déroulent toutes les actions. Il est moins composé d'une scène, du décor, des acteurs et du public.
1. La scène est le lieu particulier où se déroule le jeu des acteurs qui peuvent s'y succéder. Elle varie selon les actions et les décors.
  2. Le décor est constitué d'un ensemble d'ornements sur l'environnement de la scène. Il peut être constitué de son et de lumières, etc.
  3. Les acteurs sont des personnes qui représentent des personnages du texte théâtral pour donner à la fiction une illusion de la réalité. Bernard dit à propos de l'acteur : « *Au moment même où il est sur le point de se dissoudre dans la fiction scénique, son corps et sa voix sont là pour nous rappeler qu'il est irréductible à toute métamorphose achevée.* »
  4. Le public est composé des spectateurs de classes sociales divers.

#### **II.3.1.1. Les principes formes du théâtre**

Le théâtre est en Grèce, Ou des concours tragiques existent depuis le 18ème siècle. Il apparut à Rome, on édifie d'abord des théâtres en bois où seuls les spectateurs des premiers rangs sont assis, puis des théâtres en pierre.

Le théâtre donc est un genre en mouvement. D'abord conçu comme cérémonie religieuse à l'Antiquité et au moyen âge. Dans le théâtre romain, plus anciennement dans le théâtre grec les acteurs portaient un masque. Cet accessoire leur permettait d'être mieux vu des spectateurs assis sur les gradins parfois éloignés et d'en être mieux entendus, leurs voix étant amplifiée comme par des portes voix. Il avait des masques tragiques (un visage tragique) ou comiques (un visage fendu d'un large rire) ainsi que des masques doubles (un côté tragique, un côté comique) ; les acteurs qui se servaient de ces derniers devaient jouer de profile. L'acteur, exclusivement masculin,

porte aussi des vêtements aux rembourrages voyants et culturels ainsi qu'une coiffure très haute, censés évoquer le gigantisme des dieux et des héros qu'il incarne.

- La comédie classique (des sujets empruntés à la vie quotidienne) : constitution du modèle classique.
- Le drame : de la grecque action de théâtre ; un genre qui refuse de dissocier de comique et de tragique,
- le nouveau théâtre : apparu en 1950. Il remet à la cause la fonction de théâtre traditionnel, sur le sens du langage et de la communication.

Les pièces de Ionesco invitent à des interrogations analogues à celle de la tragédie (la condition humaine, la mort) même si les situations et les personnages mis en scène relèvent de l'univers de la comédie.

**III. L'existentialisme** : doctrine selon laquelle notre essence serait illusoire, alors que notre existence est à conduire, à réaliser. On remet en question Dieu, l'homme a besoin de se reconstruire, de se retrouver.

**III.1. L'absurde** : vient du latin **absurdus** qui signifie « **dissonant** ». C'est ce qui est contraire et échappe à toute logique qui ne respecte pas les règles de la logique. C'est la difficulté de l'homme à comprendre le monde dans lequel il vit. L'absurde peut être lié à une réaction comique ou tragique. Il signifie ce qui n'est pas en harmonie avec quelqu'un ou quelque chose ; par exemple, une conduite absurde est un comportement anormal, un raisonnement illogique.

La doctrine de l'absurde va s'apparenter d'une certaine manière à l'existentialisme. Mais sans détacher assez clairement pour mériter sa propre appellation. Elle lui vient de Camus qui la développe dans son essai *le mythe de Sisyphe* (1942). Camus disait que « *l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde* »<sup>39</sup>.

La doctrine de l'absurde s'interroge sur le non-sens de la vie. Vaut-elle la peine d'être vécue si l'on considère que pour la plus part des hommes elle ne consiste qu'à faire les gestes que l'habitude commande. Dès lors se pose la question de suicide. C'est-à-dire

---

<sup>39</sup> Camus A., 1942, *le mythe de Sisyphe*, Gallimard.

Le sentiment de l'absurde peut surgir de la « nausée » qu'inspire le caractère machinal de l'existence sans but ; il peut naître de sentiment de l'étrangeté de la nature, de l'hostilité primitive du monde auquel on se sent tout à coup étranger. Ou encore de l'idée que tous les jours d'une vie sans éclat sont stupidement subordonnés au lendemain, alors que le temps qui a conduit à l'anéantissement de nos efforts est notre pire ennemi. Enfin, c'est surtout la certitude de la mort, ce « côté élémentaire et définitif de l'aventure » qui nous en révèle de l'absurdité.

En fait, ce n'est pas le monde qui est absurde mais la confrontation de son caractère irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'Homme. Ainsi l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde, mais dans leur présence commune. Il naît de leur seul lien. Il naît de leur antinomie. « Il est pour le moment leur seul lien, il les scelle l'un à l'autre comme la haine seule peut river êtres ».

### **III.1.1. Le théâtre de l'absurde**

Est la forme la plus vivante de la philosophie de l'absurde issu directement de l'existentialisme. L'homme doit prendre conscience que sa seule liberté se trouve dans sa révolte de son refus des règles communes. Au théâtre se refuse de matérialiser par des personnages emblématiques de la condition humaine, plus que des personnages singuliers, mais aussi par le refus des codes linguistiques et littéraires en vigueur jusqu'ici. Le théâtre de l'absurde est inauguré le 11 mai 1950 par Eugène Ionesco dans sa pièce *La Cantatrice chauve*, l'auteur ayant repoussé les limites de la création en baptisant son œuvre « anti pièce » et en ridiculisant les codes traditionnels.

Ce terme de "théâtre de l'absurde" est utilisé pour la première fois par l'écrivain Martin Essling au XX<sup>e</sup> siècle pour qualifier les grandes directions théâtrales, puis l'expression est reprise pour désigner les œuvres des auteurs qui voulaient rompre avec la tradition du théâtre occidental. Néanmoins, il s'agit bien d'un mouvement qui porte un grand désabuse sur l'existence de la condition humaine et sur l'absence totale de communication entre les êtres.

Il tend à représenter la parole comme un objet avec une fonction purement ludique. Ce mouvement désigne principalement le théâtre d'Ionesco de Beckett, d'Arrabal ou

encore de Genet. Ce théâtre témoigne d'une rupture avec les codes théâtraux traditionnels et montre l'impossibilité pour les hommes de communiquer et de vivre dans ce monde perturbé et déchu.

### III.1.2. Eugène Ionesco père du théâtre de l'absurde

Eugène Ionesco (1909-1994) né Eugen Ionesco est un écrivain et dramaturge romano\_ français. Chef de file du théâtre de l'absurde, son œuvre qui voit s'effondrer le langage, exprime un sentiment de vide métaphysique, dénonce l'absurdité de l'existence. Renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde.

De père roumain et de mère française, né Eugène Ionesco le 26 novembre 1909 à Slatina (Roumanie), et mort le 28 mars 1994 à Paris (France). Il passe une grande partie de sa vie à voyager entre la France et la Roumanie. Représentant majeur du théâtre de l'absurde en France. Il écrit de nombreuses œuvres dont les plus connues sont « *La Cantatrice Chauve* »(1950), « *Les Chaises* »(1952), « *Rhinocéros* »(1959) et « *Le Roi se meurt* »(1962).

L'œuvre d'Ionesco, absurde recèle portée métaphysique et se nourrit de grands mythes antiques. L'effondrement du langage caractérise son style. La communication mécanisée perd tout son sens et laisse entrevoir le vide et la solitude extrême qui hantent des personnages réifiés. Satirique, son théâtre met à la mort les codes et stéréotypes de la bourgeoisie. Si l'univers créé est profondément tragique, le burlesque joue toujours un rôle de contrepoint. Au fil du temps, l'angoisse et le thème de la mort prolifèrent et envahissent son univers.

Il déteste les genres les plus classiques de théâtre, n'aime que les sources primaires des théâtres antiques.

« Mon théâtre est très simple (...), visuel, primitif, enfantin ». <sup>40</sup>

Le théâtre est donc bien un genre en mouvement en mouvement qui a fortement évolué au fil des siècles et des changements de mentalité. De la tragédie codifiée au théâtre de l'absurde en passant par le comique du drame bourgeois et par la simplicité

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

du drame romantique, il s'est peu à peu libéré des cadres classiques pour mieux interroger l'homme et le monde.

« Le théâtre peut être le lieu où il semble que quelque chose se passe ». <sup>41</sup>

### **III.1.2.1. Rhinocéros**

Est une pièce de théâtre en trois actes et quatre tableaux, représentée pour la première fois dans une traduction allemande le 6 novembre 1959 au Schauspielhaus de Düsseldorf, où le public acclame la critique du nazisme.

La pièce est créée dans sa version Française à Paris à l'Odéon-théâtre de France le 22 janvier 1960 dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault et des décors de Jacques Noel : pour Ionesco, c'est la consécration.

En avril 1960, *Rhinocéros* est monté à Londres au Royal Court théâtre. Dans une mise en scène d'Orson Welles avec Laurence Olivier dans le rôle principal.

Œuvre emblématique du théâtre de l'absurde, la pièce dépeint une épidémie imaginaire de « rhino cérique », maladie qui effraie tous les habitants d'une ville et les transforme bientôt en rhinocéros.

Ionesco manifeste son effroi devant toutes les formes de totalitarisme : cette pièce reprend avec légères modifications, l'action et les personnages de la nouvelle de même nom qui avait été écrite antérieurement. « *La vie est une lutte, ça serait lâche de ne pas combattre* »<sup>42</sup>.

### **Synthèse**

Le texte théâtral est incomplet car l'auteur n'y écrit que les paroles des personnages. Il laisse le metteur en scène décider des décors, des costumes, des gestes, des sons,... l'incomplétude de texte oblige le metteur en scène à prendre parti comme nous le montre Anna Ubersfeld.

Au théâtre, « dire c'est faire ». Dire, c'est moins dire quelque chose qu'agir sur l'autre. C'est pourquoi la situation de communication doit toujours être cernée : pourquoi tel

---

<sup>41</sup> Arnaud B., 1957, *Le génie de Ionesco*, Hachette : Paris, p.49.

<sup>42</sup> Ionesco E., 1959, *Rhinocéros*, Editions Gallimard.

personnage prend-il la parole ? que peut-il obtenir de l'autre ? De plus, les paroles elles même peuvent être directement des actions : malédiction, prière, ordre, serment... Etc.

Les fonctions conative (agir sur le destinataire du message), et phatique (assurer la communication) du langage sont essentielles au théâtre.

Dans les écrits de Ionesco, il y'a plus de didascalies de parole de personnages. Le langage gestuel...Etc., ce genre est donc unique. Car c'est à la fois un texte et une représentation. Toujours est-il que le théâtre est un genre qui a toujours été placé entre le discours et la scène est une illusion, une contradiction même du spectateur qui feint de comprendre une histoire qu'elle n'a pas lue et, qu'il aurait dû lire. À ce propos Bernard Dort pense : « *Le théâtre fait de l'action une illusion et transforme, parfois, l'illusion en action. Son fonctionnement repose également sur le texte et sur la scène...* ».

La définition la plus particulière, c'est Gordon Craig qui la donne au 20<sup>ème</sup> ; pour lui : *le théâtre n'est « ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse (...), mais il est formé (...) Du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse ».*

À partir de ce moment la théâtralité d'un texte ne s'apprécie plus que par la représentation scénique qui donne au discours tout son sens. Parce que le théâtre est une écriture indépendante, il se distingue par son langage particulier qui s'appuie sur une double énonciation : oral/ écrit, et une double réception : lecteur/ spectateur.

---

## **L'analyse de corpus**

---

## Introduction

Dans ce chapitre, nous essayerons d'analyser le fonctionnement interactionnel entre les interlocuteurs dans un discours dramatique. Pour ce faire nous nous sommes appuyés sur un type d'interaction particulier à savoir le discours théâtral. Nous entendons par le terme théâtre : « un genre dramatique, il est à la fois l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie. Un genre littéraire particulier, et l'édifice dans lequel se déroulent les spectacles de théâtre ». « une pièce est une conversation » c'est ainsi que L. Jovet définit le théâtre <sup>1</sup>.

En effet, les dialogues dramatiques comme des interactions verbales mettant en jeu un échange communicationnel à double structure : un réseau de communication direct, celui du dialogue entre les comédiens, et un réseau de communication indirect, entre les comédiens et spectateurs. Le premier étant le véhicule de second. Rappelons que notre analyse de corpus fait partie des données qualitatives et non quantitatives.

Concernant notre étude, il est essentiel de montrer toute les ressources qui sont en interactions en scène (**le verbal , le para verbal et le non verbal**) dans lesquelles les participants puisent pour communiquer, constituer un important paramètre de caractérisation des échanges. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni :

*La communication est multi-canal, pluri codique'', et ''à partir du moment ; Elle accorde priorité aux échanges oraux, la description doit prendre en compte non seulement le matériel verbal mais aussi les données Prosodiques et vocales, ainsi que certain éléments transmis par le canal visuel.<sup>2</sup>*

Comme nous venons de signaler précédemment, que le dialogue théâtral compose de deux parties : des répliques et des didascalies. Auxquels nous intéressons essentiellement dans notre analyse. En premier lieu, nous nous intéressons au fonctionnement verbale. En second lieu, nous nous occuperons de l'aspect para- verbal et non verbal de la pièce où les comédiens utilisent pour les besoins de la cause en vue d'amuser son public.

### I. L'aspect verbal dans le discours dramatique d'Ionesco

<sup>1</sup>Jovet L, 1952, *Témoignage sur le théâtre*, Flammarion, p115.

<sup>2</sup>Kerbrat-Orecchioni, C, 1990, *Les interactions verbales* T,1, Paris, A. Colin. p.47.

Le matériel verbal, est l'objet que la linguiste s'est construit au cours de sa propre histoire. Il revoit à l'idée d'une communication et à l'échange des paroles entre les interlocuteurs écrite ou orales par des moyens verbaux. Le théâtre de l'absurde celui de la pièce de rhinocéros est également une conversation qui se caractérise par des paroles prononcés des acteurs en scène (monologue, dialogue). Ce dernier est composé de réplique, à chaque fois un personnage prend la parole ou s'exprime à chaque fois, on parle de nouvelles répliques.

### **I.1. La séquence d'ouverture (nommé aussi séquences encadrant)**

D'après, Traverso la séquence d'ouverture est bien marquée fortement ritualisée elle est composée de salutations (verbales). En effet l'ouverture comprend nécessairement les salutations des inters actants. Les salutations consistant notamment à confirmer l'apparition des participants à l'interaction. Elle se compose d'un ou plusieurs séquences échanges liées au niveau thématique ou pragmatique voire au deux niveaux.

#### **I.1.1. L'absence ou la présence de la séquence d'ouverture.**

- **Acte premier (lieu : une place dans un village)**

##### **Exemple 1**

*L'épicière : ah !celle-là ! (À son mari qui est dans la boutique). Ah ! Celle-là, elle est fière. Elle ne veut pas acheter cheznous. p1*

Ce premier tour de parole ne commence pas par une formule habituelle de salutation (bonjour, salut). Il commence par contre par des expressions exclamatives prononcées par l'épicière à l'attention de son mari, d'une femme qui traverse en silence la scène portant un panier vide et un chat sans acheter rien. Cependant, L'absence de salutation ne semble pas créer un malaise particulier cela s'explique plutôt par le lien familial entre un mari et sa femme qui travaillent ensemble donc l'ouverture d'une salutation dans ce cas n'existe pas et elle n'est pas obligatoire. C'est une ouverture d'un dialogue sans salutation d'usage.

##### **Exemple 2**

*Bérenger :bonjour Jean  
Jean : toujours en retard, évidemment !(Il. Regarde sa montre-bracelet) Nous avons rendez-vous à onze heures trente. Il est bientôt midi.  
Bérenger : Excusez-moi. . Vous m'attendez depuis longtemps ?  
Jean : Non J'arrive, Vous Voyez Bien.  
Bérenger :je me sens coupable, puisque... vous-même... p2*

**Bérenger A Monsieur Papillon** : *bonjour, monsieur Papillon ! Excusez-moi, j'ai failli être en retard. Bonjour, Du dard ! Bonjour, monsieur Botard.*

**Monsieur Papillon** : *dites donc, Bérenger, vous aussi avez vu des rhinocéros ?* p37.

Dans cet échange, nous constatons la présence de salutation dans le premier tour de parole cela s'explique le rendez-vous de deux interlocuteurs Jean et Bérenger à la terrasse d'un café. Pour Véronique Traverso <sup>3</sup>: « *L'acte de saluer consiste à adresser une marque extérieure de reconnaissance et de civilisation à quelqu'un.* ». L'acte de saluer permet aux deux interlocuteurs d'établir un contact lorsqu'ils se situent en ouverture. En effet la salutation initiative doit en principe être suivie d'une salutation réactive, ce qui n'est pas le cas dans l'intervention de Jean et Bérenger où on trouve l'absence de salutation réactive, par contre ce passage rentre directement dans le vif sujet celui de rapprochement de Jean à Bérenger d'avoir tardé et de ne pas arriver à l'heure convenue et Bérenger s'est senti accompagner sa réponse par deux actes d'excuse l'un à Bérenger et l'autre à Monsieur papillon. Nous pouvons dire ainsi que l'ouverture d'un dialogue est souvent réservée à ceux des hautespositions, et d'avoir le privilège d'entamer la conversation et décider son orientation.

### Exemple 3

**La Serveuse** : *bonjour, Messieurs que diriez-vous boire ?*

**Jean** : *non, il est vrai que je n'étais pas invité. On ne m'a pas fait cet honneur... Toutefois, je peux vous assurer que même si j'avais été invité, je ne serais pas venu, car... Que se passe-t-il ? Mais qu'est-ce c'est ?*

**La Serveuse** : *Mais qu'est-ce que c'est ?*

**Jean** : *oh ! Un rhinocéros !*

**La Serveuse** : *oh ! Un rhinocéros ! Rhinocéros, p6.*

Pour cet échange, ce qui attire notre attention c'est les points d'exclamation et d'interrogations de la serveuse, or qu'on remarque la présence de salutation initiative sans salutation réactive qui est réalisée dans cet échange c'est le même cas de l'exemple précédent. Cela dû à un bruit énorme produit qui ne se voit pas consciemment. En effet, la réaction de Jean est assez lente sans y prêter une importance exagérée au bruit du galop d'un animal puissant et lourd.

### I.2. La séquence de clôture

La séquence de clôture est une séquence délicate car « *elle marque le passage de la communication à l'isolement* » <sup>4</sup>les inters actants tentent de quitter l'interaction.

<sup>3</sup>V, Traverso, 1999, *L'Analyse des conversations*, Nathan, P:64.

<sup>4</sup>V, Traverso, 1996, *la conversation familiale : analyse pragmatique des interactions*: presses Universitaires de Lyon, Coll., p ,7.

Ainsi, on relève fréquemment, outre les salutations de sortie (au revoir, à Dieu), des échanges de vœux

(Bon fin journée, bon week-end) et/ou des remerciements (merci) ces actes s'inscrivent dans le système de politesse.

*Bérenger : hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrais Rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! Comme je suis laid ! Malheur à celui de qui veut conserver son originalité ! Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Je suis le dernier homme. Je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! Rhinocéros, p97-98.*

Dans cette réplique, Bérenger un monologue délibératif qui analyse une situation qui lui était une problématique pour en final prendre une décision où il exprime ses sentiments, il s'interroge sur sa propre identité, 'il semble rester le seul homme à ne pas s'être transformé en rhinocéros, il semble vouloir devenir un rhinocéros lui aussi, avant de se raviser et de céder de résister. Il convient de souligner que dans la dernière séquence du monologue, le pronom personnel « je » est massivement utilisé. À vrai dire, par l'emploi de pronom « je » dans ce contexte Bérenger s'adresse directement à son public, exactement aux spectateurs présent dans la salle. En effet, nous assistons sur l'absence totale des salutations de clôture dans la pièce d'Ionesco qui signalent la fermeture de l'échange, mais la formule « *je suis le dernier homme. Je le resterai jusqu'au bout* » introduit tout simplement la fin de l'échange où la fin de la pièce après que tout le monde s'est transformés au rhinocéros, seul Bérenger reste le seul homme.

### I.3. Les termes d'adresse

#### I.3.1. Les noms d'adresse

**L'adresse :** sont des expressions qu'utilise le locuteur pour désigner son allocataire (Tu. Vous), sont différents d'une langue à une autre, nous distinguons cinq forme dans la pièce de Ionesco.

##### I .3.1.1. Terme en rapport avec le rôle social

*La Serveuse : bonjour, Messieurs, que désire vous boire ? p5*

*La Dame : merci, Monsieur. p7*

*La Serveuse : bien, Monsieur. p8*

*Bérenger : Je suis de l'avis de M. Botard. Latitudo de Mme Bœuf est vraiment touchante, elle a du cœur.*

*Le Patron A La Serveuse : un verre d'eau pour Madame. p24.*

*Bérenger : vous savez, mademoiselle Daisy, le logicien est rhinocéros ! p81.*

##### I.3.1.2. Termes affectueux

*Jean* : Ça ne fait pas affaire. Ce n'est pas d'eau que vous avez soif, **mon cher** Bérenger. p8

*La Ménagère Au Vieux Monsieur* : **mon mari** m'attend, **Cher monsieur**...p9

*Le Vieux Monsieur A La Ménagère* : je l'espère de tout mon cœur, **chère madame**.p9

*Jean* : armez-vous, **mon cher**, armez-vous.p16

*Le Vieux Monsieur A La Ménagère* : un petit coup, **ma chère petite Dame**...courage. p25

*Madame Bœuf* : je viens, **mon chéri**, je viens. p46

*Madame Bœuf* : me voilà, **mon chéri**, rentrons.

*Du Dard* : bonjour, **chère mademoiselle**,...p80

*Bérenger* : beaucoup mieux, **mon amour**.p89

*Daisy* :Alors, tu peux en prendre un petit verre. Ça va te remonte. Reste assis, **mon chéri**. p89

*Bérenger* : je ne te comprends plus, Daisy. **Ma chérie**... p96

### I.3.1.3. Terme précisant la nature particulière de la relation

*Monsieur Papillon A Botard* : vous n'allez pas dire que **mon collaborateur** et **votre collègue** monsieur Dudard, qui est licencié en droit, excellent employé, et un ignorant. p37

*Bérenger* : j'étais à côté de **mon ami Jean**... p 38

*Dudard* : vous êtes bien bonne **camarade**, mademoiselleDaisy. p81

### I.3.1.4.Nom propre

*Bérenger* : Écoutez, **Jean**, je n'ai guère de distinction, .... P4

*Bérenger* : nous avons fêté l'anniversaire d'**Auguste**, notre ami **Auguste**. p5

### I.3.1.5.Terme de profession

*Bérenger* : **Mon Dieu** ! Ciel ! p65.

Nous avons en place des noms d'adresse par lequel l'énonciateur ou l'énonciatrice s'engage auprès de son partenaire pour définir le type de relation entretenu entre les locuteurs qui se repose sur une valeur relationnelle. . Nous remarquons que la catégorie de terme d'adresse en rapport avec le rôle social sont les formes les plus observés et plus fréquentés dans l'interaction analysée ce qui n'est pas étonnant étant donné qu'il s'agit maintienne un certain degré de distance entre ghildes participants. En effet ces formes sont employées en ce qui concerne **le sexe, âge, statut social... etc.** Et la nature de la relation existant au préalable entre eux **degré de connaissances, type de lien (amical professionnelle, hiérarchique ou non, etc.)**. À titre d'exemple Bérenger et Jean représentant un lien d'amitié en utilisant le terme « Mon ami Jean »ou par son nom appellatif « Jean ». Jean et Daisy utilisant Les termes « mon chéri, mon amour » symbolise une relation familiarité ou de solidarité accompagné de terme d'adresse affectueux. L'utilisation des termes de type « madame, Monsieur » dépend d'une relation distante et formelle, comme le mentionne l'exemple

présent entre la serveuse et ses clients (Messieurs). Si le locuteur ne dispose pas des informations nécessaires (statut, l'âge...), il doit alors se raccrocher au indices de contextualisation (apparence physique, tels que, les cheveux gris, les rides, des indications vestimentaires,...).

### **I.3.2. Les pronoms d'adresse de la deuxième personne (vous et tu)**

#### **I.3.2.1. Le tutoiement et le vouvoiement**

L'usage de vouvoiement est généralement dans les interactions authentiques. C'est Le cas de la radio, la télévision. On peut également commencé par le vouvoiement puis très vite nous poursuivons notre conversation avec le tutoiement. Ce dernier, est utiliser entre les membres de la même famille ou également entre les jeunes En effet le vous et tu est attendu selon certain circonstance particulière par exemple, le vous est généralement attendu sur les médias et le tu dans les relations privées.

#### **Exemple 1**

*Jean : vous voilà tout de même Bérenger.*

*Bérenger : Excusez-moi, vous m'attendez depuis longtemps ?*

*Jean : moi, c'est pareil, je n'aime pas attendre, je n'ai pas de temps à perdre*

*Comme vous ne venez jamais à l'heure, je viens de faire expert en retard...*

*Jean : vous ne pouvez affirmer que vous venez à l'heure convenue ! Rhinocéros,p2\**

#### **Exemple2**

*Dudard : Vous êtes de mauvaise foi. p4.*

Nous signalons, dans l'échange premier, l'utilisation de « vous » entre des deux amis Bérenger et Jean. Les deux locuteurs se vouvoyer malgré leur lien d'amitié et ils sont même des collègues de travail. Dans la première réplique, Jean vouvoie son amis et le désigne ensuite pas son nom appellatif « Bérenger», ils continuant de se vouvoyer.

### **I.4. La reprise**

#### **Exemple 1**

*Le Vieux Monsieur : c'est compliqué.*

*Bérenger A Jean : c'est compliqué*

*Le Logicien, Au Vieux Monsieur : c'est simple au contraire.*

*Le Vieux Monsieur, Au Logicien : c'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi*

*Bérenger A Jean : c'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi*

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

*Jean, A Bérenger :faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous. Rhinocéros. p17*

#### **Exemple 2**

**Botard** : ...et je l'explique. Du moins, je pourrais l'expliquer si...  
**Dudard** : Mais explique-nous-le  
**Daisy** : expliquez-le, monsieur Botard  
**Monsieur papillon** : expliquez-le puisque vos collègues le demandent.  
**Botard** : je vous l'expliquerai. p49  
**Botard A M. Papillon** :.... Je le connais le pourquoi des choses, les dessous de l'histoire.  
**Daisy** : Quels dessous ?  
**Bérenger** : Quels dessous ?  
**Dudard** : je voudrais bien les connaître, les dessous.  
**Rhinocéros**. p49

### Exemple 3

**Bérenger** : après vous.  
**Dudard A Bérenger** : après vous.  
**BÉRENGER A Dudard** : oh !non, après vous  
**Dudard A Bérenger** : pas de tout, après vous.  
**Bérenger A Dudard** : je vous en prie, après vous, après vous.  
**Rhinocéros**. p52.

### Exemple 4

**Bérenger** : ...vous avez un rhinocéros dans l'immeuble ! Appelez la police !  
**Le Petit Vieux** : sortant la tête. Qu'est-ce que vous avez ?  
**Bérenger** : appelez la police ! Vous avez un rhinocéros dans la maison !  
**Voix De La Femme Du Petit Vieux** : Qu'est ce qu'il y a, jean ? Pourquoi, fait-tout du bruit ?  
**Le Petit Vieux A Sa Femme** : je ne sais pas ce qu'il raconte. Il a vu un rhinocéros.  
**Bérenger** : oui, dans la maison. Appelezla police !  
**Rhinocéros**. p64.

Dans ces exemples, nous signalons un cas de figure assez fréquent dans notre corpus. En effet, nous utilisons le terme reprise pour souligner le lien de ressemblance entre deux segments discursifs établi séquentiellement par les locuteurs eux-mêmes. Le locuteur reprit exactement l'énoncé dans plus d'extrait de la pièce afin d'appuyer son discours et d'insister sur une information communiquée. Dans le premier exemple, la répétition est effectuée par Bérenger. Celui-ci reprend l'énoncé de Vieux monsieur (c'est compliqué, c'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi), .et effectué aussi par son amis Jean qui reprend l'énoncé de Logicien (faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.). Jean, le prétentieux, critique Bérenger et le conseille de modifier ses choix vestimentaires en vue de séduire. Daisy. , sa collègue de bureau dont il est amoureux, alors que le vieux monsieur et le logicien débattent le sujet de la définition du syllogisme. (Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel, donc Socrate est un chat). La suite de l'interaction dans l'exemple 2 se manifeste par la reprise de

mot “expliquer ”et le mot “dessous”. En effet, Dudard, Daisy et Monsieur Papillon répètent le même énoncés de Botard, tout le monde commente, incrédule de ce qui s’est passé la veille. Lors de l’apparition d’un rhinocéros. Ensuite, les reprises sont marqués dans le dernier échange par un seul personnage qui reprend l’énoncé “Appelez-la police”, tout effrayé, prisonnier dans le bureau avec ses collègues, il demande d’appeler la police, pour les secourir d’un autre rhinocéros rage qui apparaît être l’époux de Madame Bœuf.

## II. L’aspect para verbal

Le para verbal est une composante de la communication non verbale qui permet d’envisager ce qui est relatif à la voix tout en excluant une analyse sémiotique. Et qui sont très important pour une bonne compréhension de texte écrit.

### II.1. Les données prosodiques et vocales

#### II.1.1. La qualité de la voix

*Botard s’assoit en bougonnant. p40*

*Jean répond par un grognement. p54*

*La voix de Jean se fait de plus en plus rauque. p55*

*Sa voix est encore plus rauque. p56*

*Jean, d’une voix rauque. p61*

*Il parle avec beaucoup de peine. Sa voix est méconnaissable. p61.*

*Bérenger, balbutiant. p88*

#### II.1.2. L’intensité vocale

*Jean à Bérenger et criant presque. p5*

*Élevant la voix. p25*

*Dudard : criant. p51*

*Sa propre toux à l’aire de l’inquiéter, il tousse encore et s’écouter de tousser. p61*

*Il barrit de nouveau. p62*

*Il s’enfuit en criant. p65*

#### II.1.3. La respiration

*À ce moment, on étend les bruit éloignée, mais se rapprochant très vite, d’un souffle de fauve... p5*

*Son souffle bruyant... p20*

*Madame bœuf, haletante. p24*

*Jean : toussant et respirant bruyamment. p58*

*Jean, soufflant bruyamment. p62*

#### II.1.4. Les interjections onomatopéiques

*« OH ! Un rhinocéros » !..... On entend un « ah »poussé par une femme.. p6.*

*Tous, oh ! p22.*

*L'épicier, ah ! Là, là.., j'y compris rien p31.*  
*Permettez-moi de rire ! Ah ! Ah ! Ah ! p36.*  
*Daisy, à Bérenger, un doigt sur les lèvres : chut ! Oui il est là. p37.*  
*Botard : pff !... p38.*  
*Le petit vieux, à sa femme. Une seconde. AH ! Là, là... p53.*  
*Jean :..... Hum, hum, .Brrr.p61*

### II.1.5. Le rire et le sourire

*Jean :..... Gros rire p15.*  
*Le Logicien A Bérenger : en souriant d'un air complètent. p32.*  
*Dudard, la main dans les poches, dans sa blouse, un sourire incrédule sur les lèvres*  
*l'aire dedire : « on ne me l'a fait pas ». p34.*  
*Botard,..... Permettez-moi de rire. Ah ! Ah ! Ah ! p36.*  
*Botard, s'esclaffant. p42*

Nous avons devant nous un ensemble de didascalies qui renvoient aux données para verbaux (liés à la voix) autrement dit à des indications prosodiques. Parmi les éléments para verbaux que nous pouvons distinguer et relever de notre corpus. La, qualité de la voix (ton, résonance et contrôle de l'articulation), complètent le message verbal ou le transforment lorsqu'ils ne sont pas en adéquation. L'utilisation des marques vocales, le bougonnant de Botard qui manifeste son mécontentement et de son mauvaise humeur qui n'adhère qu'à ce qui est précis et scientifiquement prouvé n'y crois pas à l'existence d'un rhinocéros contrairement à ses collègues. La voix rauque, le grognement et la voix méconnaissable de Jean renvoient au changement de ça. Voix qui se transforme au rhinocéros. Bérenger quant à lui se balbutie devant sa bienaimée Daisy. Nous passerons à un autre phénomène prosodique celui de l'intensité vocale qui est très répondu dans les différentes didascalies présentée. L'intensité de la voix dans la pièce de Ionesco correspond aux sons forts, des sons puissants (crie, le lever de la voix), pour bien se faire entendre.. Les deux amis jettent un cri de fureur en voyant l'animal passer. Nous constatons aussi des respirations difficile de Jean et d'un souffle bruyant de l'animal et de Jean qui se transforme en rhinocéros Ajoutant à cela, les, interjections onomatopéiques montrent très les réactions des personnages dans différents tours de parole. .. Nous pouvons remarquer que ces interjections sont suivies immédiatement par un point d'exclamation. En effet, le « oh » est poussé par Jean dans la première didascalie et dans la seconde est poussé par Daisy, Bérenger, la serveuse, la ménagère, le vieux monsieur le patron et le logiciel, tous en même temps, qui marque l'étonnement d'un rhinocéros qui a fait victime, le chat de la ménagère qui s'est fait écrasé. Le "chut" exprimé par Daisy s'adresse à Bérenger exprimant le silence accompagné son interjection par le geste d'un doigt sur les lèvres. Le « pff » de Botard exprime le dégoût

sont il ne croit pas à l'histoire de rhinocéros...Cependant, c'est autour de l'interjection « brrr » que Jean s'opère la transformation à L'acte, et, à L'acte<sup>3</sup>. Nous terminons notre analyse par rire et le sourire considéré comme un phénomène para verbal par excellence, il est défini par l'émission de son vocaux qui peut être extrêmement varié. Le rire est peu remarquer dans la pièce chez les personnages. En somme, les faits prosodiques jouent un rôle essentiel dans la mise en forme des signaux acoustiques, et complètent les répliques dans le langage théâtral.

### III. L'aspect non verbal

Le non verbal ne relève pas d'un langage du corps ayant une signification immanente, n'est pas isolé du langage verbal mais appartient à un système global de communication entre les individus. Les comportements non verbaux servent comme régulateurs à l'interaction entre émetteur et récepteur ainsi ils ont pour rôle d'exprimer le non-dit et constituent un acte de langage. Dans le discours théâtral, le non verbal se manifeste par la didascalie, qui est une indication scénique variée hors de texte, sépare de réplique, une indication pouvant porter aussi bien sur la mise en scène, le jeu des comédiens (leur mimiques, gestes, déplacement, sur le lieu, sur l'époque, sur le décor...) ou l'action sur scène. Autrement dit qui n'est pas prononcés par les personnages, qui est simplement écrit en italique par l'auteur.

#### III.1. La didascalie d'ouverture

On appelle la didascalie d'ouverture ou la didascalie initiale, la didascalie qui se trouve au début d'une pièce, présente la liste des personnages et l'apparence de la scène (décor, lieux, le temps) au moment de lever du rideau.

- ✓ **Les personnages par ordre d'entrée en scène** : *la ménagère, L'épicière, Jean, Bérenger, la serveuse, l'épicier, le vieux Monsieur, le logicien, le patron du café, Daisy, Monsieur Papillon, Dudard, Botard, Madame Bœuf, Monsieur Jean. Un pompier, la femme de Monsieur Jean, plusieurs têtes de rhinocéros.*

- **Acte premier**

*Une place dans une ville de province. Au fond, une maison composée d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Au rez-de-chaussée, la devanture d'une épicerie. On y entre par une porte vitrée qui surmonte deux ou trois marches. Au-dessus de la devanture est écrit en caractères très visible le mot : « Épicerie ». Au premier étage, deux fenêtres qui*

doivent être celles du logement des épiciers. L'épicerie se trouve donc dans le fond de plateau, mais assez sur la gauche, le clocher d'une église, dans le lointain. Entre L'épicerie et El côté droit, la perspective d'une petite rue. Sur la droite, légèrement en biais, la devanture d'un café. Au-dessus du café : plusieurs tables et chaises s'avancent jusque près du milieu du plateau. Un arbre poussiéreux près des chaises de la terrasse. Ciel bleu, lumière crue, murs très blancs. C'est dimanche, pas loin de midi, en Été. Jean et Bérenger iront s'asseoir à une table de la terrasse.

- **Acte2**

- **Premier tableau**

Le bureau d'une administration, ou d'une entreprise privée, une grande maison de publications juridiques par exemple. Au fond, au milieu, une grande porte à deux battants, au-dessus de laquelle un écriteau indique : « chef de service ». À gauche au fond, près de la porte de chef, la petite table de Daisy, avec une machine à écrire. Contre le mur de gauche, entre une porte donnant sur l'escalier et la petite table de Daisy, une autre table sur laquelle on met des feuilles de présence, que les employés doivent signer en arrivant. Puis, à la gauche, toujours au premier plan, la porte donnant sur l'escalier. On voit les dernières marches de cet escalier, le haut de la rampe, un petit palier. Au premier étage, une table avec deux chaises. Sur la table : des épreuves d'imprimerie, un encrier des porte-plume : c'est la table où travaillent Botard et Bérenger. Ce dernier s'assoira sur la chaise de gauche, le premier sur celle de droite. Près du mur de droite, une autre table, plus grande, rectangulaire également recouverte de papiers, d'épreuves d'imprimerie, etc. Deux chaises encore près de la table (les plus belle, plus « importantes ») se font vis-à-vis. C'est la table de Dudard et de M. Bœuf. Dudard s'assoira sur la chaise qui en contre le mur, ayant les autres employés en face de lui. Il fait fonction de sous-chef. Entre la porte du fond et le mur de droite, une fenêtre. Dans le cas où le théâtre aurait une fosse d'orchestre, il serait préférable de ne mettre que le simple encadrement d'une fenêtre, au tout premier plan, face au public. Dans le coin de droite, au fond, un portemanteau, sur lequel sont accrochés des blouses grises ou de vieux vestons. Éventuellement, le portemanteau pourrait être placé lui aussi sur le devant de la scène, tout près du mur de droite. Contre les murs, des rangées de livres et de dossiers poussières,, sur le fond à gauche, au-dessus des rayons, il y a des écriteaux : jurisprudence, codes sur le mur droite, qui peut être légèrement oblique, les écriteaux indiquant : « le journal officiel », « lois fiscales ».

- **Deuxième tableau**

*Chez Jean. La structure du dispositif est à peu près la même qu'au premier tableau de ce deuxième acte. C'est-à-dire que le plateau est partagé en deux. À droite, occupant les trois quarts ou les quatre cinquièmes du plateau, selon la largeur de celui-ci, on voit la chambre de Jean. Au fond, contre le mur, le lit de Jean, d'à lequel celui-ci est couché. Au milieu du plateau, une chaise ou un fauteuil, dans lequel Bérenger viendra s'installer. À droite, au milieu, une porte, donnant sur le cabinet de toilette de Jean. Lorsque Jean ira faire sa toilette. On entendra le bruit de l'eau de robinet. Celui de la douche. À gauche de la chambre, une cloison sépare le plateau en deux. Au milieu, la porte donnant sur l'escalier. Si on veut faire un décor moins réaliste, un décor stylisé, on peut mettre simplement la porte sans cloison. À gauche de plateau, on voit l'escalier, les dernières marches menant à l'appartement de Jean, la rampe, le haut du palier. Dans le fond, le haut d'une porte vitrée, au-dessus de laquelle on voit écrit « concierge ».*

• **Acte3**

*A peu près la même plantation qu'au tableau précédent. C'est la chambre de Bérenger, qui rassemble étonnant à cette de Jean. Quelques détails seulement, un ou deux meubles en plus indiquerons qu'il d'une autre chambre. L'escalier à gauche, palier. Porte au fond du palier. Il n'y a pas la loge de la concierge. Divan au fond. Bérenger est allongé sur son divan, dos au public. Un fauteuil, une petite table avec téléphone. Une table supplémentaire peut-être, et une chaise. Fenêtre au fond, ouverte. Encadrement d'une fenêtre à l'avant-scène. Bérenger est habillé sur son divan. Il a la tête bandée. Il doit faire de mauvais rêves, car il s'agit dans son sommeil.*

Dans la pièce d'Ionesco, la didascalie d'ouverture est présentée en trois actes. Ces didascalies ne sont pas prononcées par les inters actants. Nous pouvons constater la pièce entre de nombreux personnages avec leurs noms. Ces didascalies, donnant des indications notamment sur les indicateurs des lieux de déroulement de chaque acte et le temps. Cependant le premier acte, l'action se déroule dans une ville paisible, un dimanche matin. . Le second acte, se devise en deux tableaux, se passe le lendemain. Le premier prend place dans la maison de publications juridiques où Bérenger et Jean sont employés. Le second se déroule dans la chambre de Jean. Ajoutant à cela l'ensemble des éléments de la scène, qui servent de cadre à une représentation théâtral, comprenant des moyens à la fois techniques et artistiques. À titre exemple, accessoires (plusieurs

tables, plusieurs chaises, fauteuil, le lit de Jean..). Prépositions des lieux (au fond, au-dessus, au milieu, sur la droite, devant..). Couleur (murs blanc, ciel bleu, blouse grise..).

## III.2. les cinétiques rapides

### III.2.1. Les regards

*Tous suivent de regard, à gauche, la course de L'épicerie. p5*

*BÉRENGER, suivant du regard le rhinocéros. p47*

*Le patron, regardant toujours vers la gauche, suivant des yeux la course de l'animal. p6*

*Les gens suivent encore du regard l'animal.... p7*

*Daisy, à la fenêtre, regardant en bas. p49*

*Bérenger continue de regarder les rhinocéros don les bruit s'éloignent.. p80.*

*Daisy regarde de tous les côtés, vers tous les rhinocéros dont on voit les têtes sur les murs...p95*

Le regard joue un rôle fondamental au sien du texte de Ionesco parce qu'il fournit au lecteur de l'information qui complètent l'échange verbal. Le regard constitue ici.

#### Exemple 2

*Le vieux Monsieur, souvent de regard la Ménagère p9*

*Le vieux Monsieur, après avoir jeté un demi-coup d'œil en direction de la Ménagère. p9*

*Bérenger, regardvers Daisy qui disparaît. p13*

*En apercevant Daisy p13.*

#### Exemple 3

*Daisy : parla fenêtre, regardant en bas. p49*

*Bérenger regard partout. p97*

*Daisy regarde danstous lescôtés, vers tous les rhinocéros dont on voit sur les murs... p95*

#### Exemple 4

*Il se regarde dans la glace, se dévisage.*

*Bérenger continue à regarder dans la glace... p97*

*Il se regarde passant la main sur sa figure ?*

*Il regard les paumes de ses mains... p98*

Les didascalies, permet aussi de rendre compte de la direction de regard. Ce dernier joue un rôle important dans la pièce d'Ionesco. Les didascalies de regard sont destinées surtout au lecteur pour lui permettre de mieux cerner les nuances diététiques liées à l'expression des personnages et enclencher la dynamique des visions des lecteurs. Le clin d'œil des comédiens et les personnes de l'art dans le premier exemple

se dirige directement vers un bruit énorme que provoque le galop d'un Rhinocéros, un regard de panique et étonnement d'un animal puissant et lourd. Un autre type de regard s'exprime dans l'exemple2. Un regard de séduction de vieux monsieur vers la ménagère et un regard d'amour de Bérenger vers Daisy. Et nous remarquons, des regards vers dans tous les directions(en bas, à tous les côtés, partout...). Et, nous terminons, par le regard de Bérenger vers la glace à la fin de la pièce, livré à lui-même après que tout le monde sont transformés en rhinocéros, il se demande, si lui aussi il ne ferait pas mieux de se transformer, il décide de se battre et à rester un homme même s'il doit être le seul et unique homme dans la terre.

### III.2.2. Les mimiques

*Il bâille. p2*

*Un peu endormi, sans rien dire, Il fait simplement une grimace. p6*

*Botard, il fait bouger ses lèvres sans bruit, tout en lisant. p 41*

*Botard, rouge de colère. p41*

*Jean : se tâtant le front.*

*Bérenger : balbutiant. p88*

*On voit bouger les lèvres de Dudard etBérenger, sans qu'onpuisse les entendre. p79*

Les mimiques permettent au lecteur d'imaginer la façon dont un personnage parle et bouge et comment il communique avec d'autres personnes.

### III.2.3. Les gestes

*Bérenger étend mollement sa main vers Jean..., toujours mollement, Bérenger donne des tapes sur ses épaules pour en faire la poussière, Jean écarte la tête p4.*

*L'épicière, qui montre sa tête par la porte de L'épicerie. p5*

*La serveuse, mettent les mains sur les hanches. p5*

*Juste à ce moment l'épicier montre sa tête. L'épicier montrant sa tête. p5*

*L'épicière, Bousculée et bousculant son mari. p6*

*Bérenger, lui, il écarte simplement un peu la tête. p6*

*Le patron, sortant sa tête par la fenêtre à l'étage au-dessus du café. p6*

*Il l'a salué galamment, enlevant son chapeau. p7*

*Le patron, haussant les épaules.p7*

*Le vieux Monsieur, il soulève son chapeau baise la main de la ménagère. p9*

*Il bouge ses bras comme s'il allait s'envoler. p14*

*Madame bœuf..... Montrant de doigt en direct de l'escalier. p42*

*D'un geste d'orateur de tribune, pointant doigt vers Dudard et le foudroyant de regard. p44*

*Il met la main sur sa figure. p72*

*Bérenger : levant les bras au ciel. p75*

*Il lui donne une gifle. p96*

*Il fait un geste désespéré et rentre dans sa chambre. p97*

*Bérenger se lève brusquement et, en se levant, il fait un geste maladroit, le verre tombe et mouille le pantalon de Jean. Il va se cacher, pour ne pas être vu par Daisy. p13*

Toutes ces didascalies, se rapportant et indiquant la gestualité. Nous sommes donc en face d'une typologie des gestes de contact corporel en fonction de leurs significations. Entre, l'exemple de geste de L'épicière en basculant son mari d'un rhinocéros qui traverse bruyamment la grande place. De ce qu'on appelle des gestes de provocations. Au premier bord de la pièce d'Ionesco le geste jaillit à tous les pages. En effet, les personnages qui parlent accompagnent souvent leurs paroles par des gestes de tête, il en va de même pour les mains des bras et des mains. (Il bouge les bras, lever les mains...). Les haussements des épaules...

### **III.3. Les signes statiques**

#### **III.3.1. L'apparence physique**

*JEAN est très soigneusement vêtu, costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron. Il est peu rougeaud de figure, il a des souliers jaunes, bien cirés ; Bérenger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés ; tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent, de temps à autre, il bâille. p2.*

*Le vieux Monsieur, élégant à ses guêtres blanches, un chapeau mou, une canne à pommeau d'ivoire. p6.*

*Le Logicien a une petite moustache grise, des lorgnons, il est coiffé d'un canotier. p6.*

*Le chef de service, une cinquantaine d'années, vêtu correctement complet bleu marine, rosette de légion d'honneur faux col amidonné, cravate noire, grosse moustache brune. p34.*

*Dudard, trente-cinq ans, complet gris, il a des manches de lustrine noire pour préserver son veston. Il peut porter des lunettes, il est assez grand.*

*Botard, instituteur retraité, l'air fier, petite moustache blanches, il a une soixante d'années qu'il porte vertement (Il sait tout, comprend tout).il a des lustrine. p34*

*Daisy : une jeune bande. p34*

*Mme Bœuf : grosse femme de quarante à cinquante ans, éplorée, essoufflée. p34.*

Les didascalies, décrivent et présentent aussi les fonctions visuelles, c'est-à-dire l'apparence physique externe des personnages qui y sont décrits. Les signaux d'origine statique sont liés au contexte. Elles donnent des précisions utiles sur les vêtements accessoires, couleur de peau, apparence physique...En effet, les indications vestimentaires contribuent à marquer l'homme dans sa masculinité et la femme dans sa féminité. Nous pouvons dire aussi que l'apparence physique est ce que dégage une

personne, ce que l'on voit en premier. Comme le montre dans l'exemple de premier où l'auteur décrit parfaitement l'état vestimentaire et physique des deux personnages principaux. En effet. Jean est considéré, une personne élégant, bien habillé, et Bérenger une personne poussiéreux, mal propre et tout dégoûtant et celle vis-à-vis-à-vis leurs tenues. Au même temps, Nous pouvons dégager aussi des informations sur le sexe, âge...A titre exemple, le chef de service (une quarantaine d'années). Dudard (trente-cinq ans,) Daisy (une jeune blonde)... Cependant, ces didascalies donnent beaucoup plus de détaille pour le lecteur sur l'image de la personne qui parle.

### III.4. Cinétique lents

#### III.4.1. Les postures des personnages

*Jean et Bérenger se sont assis. p2.*

*Le logicien ira se plaquer contre le mur du fond, Jean et la serveuse debout, Bérenger assis.p6*

*Les gens suivent encore du regard l'animal, debout, sauf Bérenger, toujours apathique et assis. p7.*

*Au lever du rideau, Dudard debout, près la chaise de son bureau, profil droit à la salle, de l'autre côté du bureau, profil gauche à la salle, Botard, entre eux, près du bureau également, face au public, le chef de service, Daisy, un peu en retrait près de chef de service..... Pendant quelque seconde, les personnages restent immobiles, dans la position où sera dite la première réplique. Cela doit faire tableau vivant. Au début du premier acte, il en aura été de même.p34.*

*Botard, les mains dans les poches de sa blouse. p34*

*Jean, se retournant et s'asseyant sur son lit défait, face à Bérenger. p55.*

*Jean, dans son lit est couché sous sa couverture, dos au public. p52*

*Dudard, s'installant dans le fauteuil.p67*

Dans cette didascalie, les personnages sont donc debout au lever de rideau, immobile autour de la table, le chef à la main et l'index tendus vers le journal. Dudard, la main tendue en direction de Botard, a l'air de lui dire : « vous voyez bien pourtant ! ». nous offre des informations sur la position de différent personnages met en scène, soit au lever de rideau ou durant le déroulement de L'acte. Ce qui nous attire notre attention, Bérenger qui prend la même position dans les différentes didascalies présentés, toujours assez, alors que les autre changent de position dans chaque acte. (Assez, debout, en face, immobile.....).

### III.5. L'état émotionnel

*Bérenger : inquiet. p3.*

*La ménagère se lamentant et berçant le chat mort dans ses bras. p24.*

*La ménagère en larmes. p25.*

*Dudard, s'indignant. p42.*

*Monsieur Papillon, plaisantant **amoureusement**. p44.*

*Il se dirige vers la fenêtre du fond, regard un instant, puis, avec **énervement**... p66*

*Bérenger tout **effrayé** qui ferme avec **peine** la porte de la salle de bain. p64*

***Affolé**, il se dirige vers tous les portes... p65.*

*Bérenger, se **calmant** un peu. p76.*

*Bérenger, de plus en plus **furieux**. p78*

Les didascalies, nous offre aussi des indications sur l'état émotionnel des personnages, comme nous pouvons les remarquer dans l'exemple (des sentiments de peine, énervement, effara).

.

Pour conclure, il est aussi, à travers l'analyse des didascalies tirés de la pièce de Ionesco de déterminer les émotions ou des sentiments exprimé par les personnages. En effet, l'émotion est référée à une situation matérielle disruptive qui peut être partagées en les participants. Nous avons relevés des émotions positives qui sont très répondu chez les comédiens (l'arme, inquiétude, affolement...). Seul Bérenger exprime un sentiment d'amour vers sa collègue Daisy.

### **Synthèse**

Pour conclure, à partir de notre analyse de ce récit, Ionesco accorde une importance aux unités non-verbales et para-verbales qui se manifestent dans les didascalies. Ces unités fournissent de nombreux indices de contextualisation et donnent plus une vision précise sur le déroulement de la scène. Le langage dans le texte théâtre de Ionesco s'articule sous plusieurs d'angles (verbal, prosodique, vocaux,..) qui fonctionnant au même titre que les conversations authentiques.

---

## **Conclusion générale**

---

## Conclusion générale

Au terme de ce mémoire intitulée « Les interactions verbales de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco », nous voudrions dire combien il a été difficile de travailler sur une pièce de théâtre relevant de l'absurde. Nous avons essayés de démontrer et de dégager les interactions verbales et non verbales dans le discours dramatique d'Ionesco. Au cours de l'analyse du corpus, nous avons choisi de rendre compte de tous les mécanismes langagières mise en place avec tous les aspects qui les entourent. Notre but était de montrer que l'analyse interactionnel est aussi appliquée aux conversations réelles qu'au texte dramatique. Donc Le texte de théâtre est une preuve authentique du langage, les interactions entre les personnages peuvent être des échanges conversationnels réels.

À travers les dialogues es personnages, il est claire que l'auteur prône la communication par le verbale qui fonctionne à travers la parole. Nous avons pris en considération dans notre analyse la partie qui se rapporte au non-verbal et nous nous somme intéressées au texte didascalique. Ce dernier, complète les répliques des personnages. C'est une partie intégrante du discours dramatique étant donné qu'il comporte un ensemble d'indications scénique ( le décors, le temps, l'espace...), aussi des indications sur les personnages ( leurs attitudes, leurs statuts, leurs liens familiaux ...). D'ailleurs, les didascalies nous ont permis, en tant que lecteur, de ressentir toutes les émotions suit aux différentes descriptions des états d'âme des personnages. Les répliques nous ont offert toutes les réflexions verbales des personnages, les didascalies nous ont plongées dans tout ce qui n'est pas dit et dans ce que nous ne pouvons pas voir dans le texte lui-même. Il est a noter que le non verbal passe par des attitudes, des gestes, des signes, qui sont explicites que les mots des discours.

À partir de ce moment, la théâtralité d'un texte ne s'appuie plus que sur la représentation scénique qui donne tout son sens, parce que le théâtre est une écriture indépendante, il se distingue par son langage particulier qui s'appuie sur sa double énonciation : orale /écrit, et une double réception : lecture /spectateur.

Pour conclure, nous estimons que notre recherche permet de donner de nouvelles pistes de réflexions dans le domaine de l'analyse des interactions théâtrales.

---

## Bibliographie

---

## Bibliographie

### *Les ouvrages consultés*

- Baylon. Christen et Xavier. Mignot., 1999, *La Communication*. Paris, Nathan. Coll. « Fac ».
- Eugène Ionesco, 1959, *Rhinocéros*, Editions Gallimard.
- J. Dubois. Dictionnaire de linguistique, Edition (2001).
- J. louvet , 1952, *Témoignage sur le théâtre*, Flammarion .
- Kerbrat-Orecchioni. Catherine., 2001, *Les Actes de langage dans le discours*. Paris : Nathan.
- Kerbrat-Orecchioni. Catherine., 2005, *Le Discours en interaction*. Paris : Armand Colin .
- Kerbrat-Orecchioni. Catherine., 1990, *Les Interactions verbales T1*. Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni. Catherine, 1992, *Les Interactions verbales T2*. Paris, Armand colin.
- Kerbrat-Orecchioni. Catherin. 1996, *La Conversation*. Paris, Seuil. Coll."Memo".
- Kerbrat-Orecchioni. Catherin. 1990, 1998, *Les Interactions Verbales. Approche interactionnelle et structures des conversations*. Armand Colin /Masson, paris.
- Maingueneau. Dominique., 1990. 2000, *Les Termes Clefs de l'analyse de discours*, Seuil , Paris.
- Saussure. Ferdinand., 1990, *Cours de Linguistique générale*, ENAG, Alger.
- Traverso, Veronique., 1999, *L'analyse des conversations*. Paris, Nathan.
- Vion Robert., 1990, *La Communication verbale analyse des interactions*. Paris. Hachette supérieure.

### *Mémoires et articles*

- Bounsiar Razika. *Prise des tours de parole dans une situation didactique en Algérie : étude d'un module de pratique systématique de la langue*, Mémoire de magistère, S /D de Dr Maria CANDEA , UMMTO, 2010.

- Hebib Nassira. *Le verbale et le non verbale comme mécanisme de contestation dans les pièces théâtrales de Slimane Benaïssa*, Mémoire de Magister, S/D de Dr BOULILI A, UMMTO, 2015.
- Yahiaoui Kheira. *Analyse des interactions radiophoniques polylogue d'Alger chaine 3*, Mémoire de, S/D de Dr Mohamed Ben Ahmed r, Université d'Oran 2, 2016.
- Yazid Nadjet. *L'interaction verbale et la communication orale dans les classes de langue cas de la 1<sup>ère</sup> année secondaire*, Mémoire de Magistère, S/D de Dr BENAMAR A, Université d'Oran, 2011.
- Frédéric Landragin., « Compte rendu de lecture de C. Kerbrat-Orecchioni. *Les Actes de langage dans le discours* », in, URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00136501>
- Granath. Sarah, « Interaction acteur/public au sein d'un groupe de théâtre libre dans les années soixante-dix et quatre-vingt. », La revue "l'annuaire théâtral" .in, URL : <https://id-erudit-org/iderudit/041262ar>.
- Jacques Bres, *Savoir de quoi on parle : dialogique, dialogal, dialogue*.in, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00438485>.
- Colas-Blaise, Marion, « La linguistique de l'énonciation ».in, URL : [https://www.researchgate.net/\(pdf\)lalinguistiqueedel'ènonciation](https://www.researchgate.net/(pdf)lalinguistiqueedel'ènonciation).
- Jouve, LOUIS, « Une pièce de théâtre est une conversation », in, URL: <https://evene.lefigaro.fr/unepiècedethéâtreetuneconversation.html>.
- Kerbrat-Orecchioni, Cathrine, « Les Actes de langage dans le dialogue théâtral », in, URL : <https://www.decitre.fr/lesactesdelangagedansledialoguethéâtre>.
- Lindenfeld, j, « L'ethnographie de la communication ». in, URL : [https://www.persee.fr/l'ethnographie\\_de\\_la\\_communication](https://www.persee.fr/l'ethnographie_de_la_communication).