

La PRÉSUPPOSITION chez IONESCO

**LES PRÉSUPPOSÉS PRAGMATIQUES ET SÉMANTIQUES
DANS TROIS PIÈCES DE IONESCO**

By

ANNA MARIE PICCOLO, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

Copyright by Anna Marie Piccolo, November 1998

MASTER OF ARTS (1998)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITLE: Les Présupposés pragmatiques et sémantiques dans trois pièces de Ionesco

AUTHOR: Anna Marie Piccolo, B.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Dr. A. St. Leger Lucas

NUMBER OF PAGES: v, 156

RÉSUMÉ

Bien que la présupposition ait une longue histoire en philosophie et en linguistique, le domaine littéraire n'en a pratiquement pas tenu compte, à l'exception de quelques articles et de quelques essais éparpillés. Toutefois, on trouve une pléthore d'exemples valables dans la littérature -- exemples qui servent à illustrer la nature du présupposé et qui donnent à réfléchir. Qui plus est, dans la littérature, on trouve les présupposés pragmatiques aussi bien que les présupposés sémantiques: chacun ayant son rôle à jouer et sa signification -- ce qui souligne l'importance des deux "types". Par contre, souvent dans la linguistique, il s'agit de débats entre sémanticiens et pragmaticiens qui semblent viser à éliminer l'analyse de l'autre "type", ou au moins à réduire son importance

*Réciproquement, la nature du présupposé permet diverses manoeuvres à l'auteur qui, conscient des principes du présupposé, peut les respecter ou les rejeter. Chez Ionesco, surtout dans **La Cantatrice Chauve**, **La Leçon** et **Les Chaises**, il s'agit d'un jeu dans lequel il juxtapose les présupposés opératoires et inopératoires. Jouer avec le présupposé, dont la nature même évoque un sens de stabilité, c'est jouer avec la stabilité et les certitudes du lecteur. Les infractions fréquentes -- mais non pas constantes -- obligent le lecteur à réfléchir, à considérer l'objectif ou le rôle d'une telle infraction, et à procéder à une inférence. La nature du présupposé permet à Ionesco, donc, d'accomplir ses buts principaux -- de faire penser et de remettre en question nos certitudes -- tout en jouant et en provoquant le rire. En effet, il s'agit d'une exploitation particulière de la fonction poétique par Ionesco: derrière le jeu se retrouve un message sérieux. On comprend le message seulement à travers ce qui est ludique.*

Remarquant comment Ionesco exploite la présupposition, on commence à la considérer en tant que partie intégrante de tout un continuum. Les présupposés pragmatiques, qui renvoient à l'énonciation, et les présupposés sémantiques, qui renvoient à l'énoncé, sont assez stables, invisibles même, quand ils sont opératoires. Dès qu'ils cessent d'être opératoires, on commence à en prendre note: l'énoncé endosse un caractère particulier et on procède à une inférence. Il est vrai qu'une infraction d'un présupposé n'est pas nécessaire pour provoquer une inférence; toutefois, c'est une manière efficace de guider le lecteur dans une telle direction.

On constate que la communication entre les deux domaines -- linguistique et littéraire -- peut être très féconde. Tout en tenant compte de la spécificité du discours littéraire, on peut s'inspirer des théories de l'une et de la richesse de l'autre pour atteindre une meilleure compréhension et d'une notion linguistique et d'une oeuvre littéraire. Il est clair qu'une réciprocité entre les deux domaines est non seulement souhaitable mais fructueuse.

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à **Madame le professeur Anna St. Leger Lucas**, dont les conseils ont rendu possible l'élaboration de ce travail. Je remercie également **Monsieur le professeur Micheal Kliffer** et **Madame le professeur Suzanne Crosta** dont les renseignements m'ont été très utiles dans mes recherches et dans la correction de la version finale de la thèse.

Sur le plan personnel, je tiens à remercier mes chères amies — Nellie Caruso, Leslie van Hazel-Hudson, et Axelle Trembleau — de leurs suggestions et de leur aide. Surtout, je remercie ma famille de m'avoir appuyée et encouragée. J'aimerais reconnaître ma chère tante, Suor Emmanuela, de son encouragement, et les soeurs à Paris et au Mans de leurs prières.

La thèse est dédiée à David Toltl, sans qui je n'aurais jamais pu faire ce gros travail. David, you have been so patient and helpful, and I will be forever thankful for you. In *Le Petit Prince*, it is said that love is not looking at each other, but looking at the future, together. You have shown me the true meaning of this.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1-18
Première partie — <i>Le Développement de la notion de la présupposition</i>	
I) Présentation historique	19-52
Une préoccupation philosophique/ De la philosophie à la linguistique/ La présupposition comme acte illocutoire/ La stratégie “given-new”/ La présupposition comme phénomène sémantique/ Une théorie qui ne satisfait pas / L’importance du contexte/ Les présupposés pragmatiques	
II) La spécificité du discours littéraire	53-62
III) Vers une conception intégrée	63-77
Deuxième partie — <i>L’analyse littéraire</i>	
I) Quelques remarques préliminaires	78-80
II) Le Paratexte	81-85
III) Le Genre	86-108
IV) Le Personnage	109-123
V) Le Dialogue	124-133
VI) La Forme, suivi de quelques remarques générales	134-145
CONCLUSION	146-150
Bibliographie	151-156

INTRODUCTION

De plus en plus, linguistes et littéraires reconnaissent l'apport théorique les uns des autres et acceptent l'influence réciproque des deux disciplines. Il n'y a pas longtemps la situation était bien différente. Dans *Éléments de Linguistique pour le texte littéraire* (1986), Dominique Maingueneau, dix-septième et savant en linguistique, attire notre attention sur la menace d'un fossé entre l'étude linguistique et l'analyse de la littérature. Certains littéraires reculaient devant une linguistique structurale qui ne se faisait qu'une "conception élémentaire des propriétés linguistiques" (1986, p. vii): il en résulta que les emprunts faits à la linguistique ont été d'une "extrême pauvreté" (1986, p. vii). Les littéraires opéraient dans une

relative sérénité, convaincus que les textes qu'ils étudiaient étaient irréductibles aux grilles construites par les autres disciplines...Alors que la stylistique traditionnelle, à sa façon, scrutait les faits de langue...trop souvent, l'étude des textes littéraires s'orientait exclusivement vers les découpages de type sémiotique qui n'ont pas besoin de prendre en compte le détail des structures langagières (1986, p. vii).

Maingueneau, qui se prononce en faveur d'une interaction entre les disciplines, visait à "rétablir la communication entre les enseignements linguistiques et littéraires" et à "fournir aux étudiants un certain nombre d'éléments linguistiques pour l'étude des textes" (1986, p. viii). Mais pourquoi cette communication entre les deux domaines serait-elle tellement

souhaitable?

D'après notre conception, les deux disciplines sont reliées dans la mesure où elles s'intéressent toutes deux, (à différents degrés), au langage et à l'expression de l'expérience humaine (réelle ou virtuelle). La richesse des concepts, des théories, et des approches qu'offrent les deux matières est doublée sous l'effet d'une collaboration entre elles. En partant d'un principe linguistique, on entreprend une nouvelle approche, une autre manière de déchiffrer le texte littéraire. De la même façon, un corpus littéraire offre une pléthore d'exemples et de contre-exemples de maints phénomènes linguistiques. Les deux domaines se valorisent l'un l'autre: cette réciprocité pourrait élargir notre compréhension du système langagier dont nous nous servons et de la littérature que nous lisons. Enfin, nous embrassons la vision de Michael Issacharoff qui déclare que:

Ideally there ought to be intellectual traffic in both directions...linguists and philosophers ... [could] gain inspiration one day from the mere *bricolage* or intuition of their literary colleagues. Literary discourse is, after all, just as rich in theoretical possibilities as ordinary language or as those utterances fabricated for the purposes of logical demonstration (1989, p. 6)

Notre analyse partira de cette belle image de "intellectual traffic" qui exprime tellement bien la coopération entre les deux domaines que nous croyons féconde.

Il serait téméraire de dire que nous tenons à une analyse littéraire qui prend comme fil directeur un principe linguistique sans préciser à quelle branche de la linguistique nous nous intéressons. Selon nos estimations, les phénomènes de la pragmatique sont particulièrement féconds pour l'analyse littéraire pour diverses raisons. Tout d'abord, nous considérons la vision pragmatique comme plus "holistique"; sa portée est plus large, plus étendue que celle de la sémantique ou de la syntaxe. Ces dernières s'intéressent surtout aux

structures et aux combinaisons possibles, ou permises par le code¹. Par contre, nous postulons que le cadre pragmatique offre au critique littéraire la liberté d'explorer une diversité de concepts (sociologiques, psychologiques) et de les relier à la linguistique. Dans *Pragmatique pour le discours littéraire* (1990), le volume qui suit les *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Maingueneau constate qu'avec la pragmatique:

nous nous trouvons sur un sol beaucoup moins assuré...parce que la pragmatique constitue un champ à l'unité très incertaine...Issue des réflexions de philosophes et de logiciens, elle [la pragmatique] n'est en rien l'apanage des linguistes et ouvre tout autant sur la sociologie ou sur la psychologie...En effet si on la définit comme "l'étude du langage en contexte", cela ne préjuge en rien de la discipline qui doit prendre en charge cette étude; du sociologue au logicien les préoccupations pragmatiques traversent l'ensemble des recherches qui ont affaire au sens et à la communication. On voit ainsi souvent la pragmatique déborder le cadre du discours pour devenir une théorie générale de *l'action* humaine. Ces facteurs de diversification permettent de comprendre pourquoi la pragmatique se présente comme un conglomérat de domaines perméables les uns aux autres, tous soucieux d'étudier le "langage en contexte". Il existe indéniablement quelques traits récurrents, quelques noeuds conceptuels privilégiés, mais qui font l'objet d'élaborations variées (1990, p. 3).

Notre première raison pour privilégier la pragmatique dans notre analyse est, donc, sa capacité de s'ouvrir à d'autres disciplines et la facilité avec laquelle elle se prête à des "élaborations variées".

Ensuite, nous constatons que la pragmatique se distingue des autres branches de la linguistique, non seulement par son ouverture aux autres domaines, mais aussi par son approche à l'étude de la langue en soi. Il faut reconnaître que "ce ne sont pas tant les propriétés des langues naturelles qui l'intéressent que la *nature* et la *fonction* du langage"

¹ Voir P.Léon, *Structure du français moderne*: (Toronto: Canadian Scholar's Press, 1990) 18, 129 et 173 pour les définitions de la syntaxe et de la sémantique dont se servent les étudiants universitaires.

(Maingueneau, 1990 p. vi) [nous soulignons]. Considérons l'explication de Pierre Léon, dans *Structure du français moderne* (1990), texte destiné aux étudiants universitaires:

Les linguistes ont surtout cherché à étudier les unités significatives, qui font partie du système interne de la linguistique. À l'époque moderne, les sémanticiens ont élargi cette conception étroite du système pour étudier le sens au niveau de la phrase, puis du discours. Les logiciens et les philosophes ont voulu aller plus loin et peu à peu on a instauré une nouvelle discipline appelée la pragmatique...la pragmatique doit prendre en considération à la fois les diverses *stratégies d'utilisation* du code linguistique et les *connaissances extra-linguistiques* que partagent les usagers dans des situations réelles (1990, p. 196) [nous soulignons].

Signalons aussi la définition de Jacob L. Mey, dans *Pragmatics: An Introduction*:

...pragmatics is the science of language inasmuch as that science focuses on the language-using *human*; this distinguishes pragmatics from the classical linguistic disciplines, which first and foremost concentrate on the results of the language user's activity : the structures that the grammar (the language system) allows them to produce. Or, in a different terminology, pragmatics is interested in the *process* of producing language and its *producers*, not just in the [end] product, language (1993, p. 35) [nous soulignons] .

Ces définitions sont significatives en ce qui concerne la littérature, étant donné les stratégies et tactiques spécifiques à l'auteur et au lecteur, qui ont chacun un rôle particulier à assumer².

Nous estimons qu'une vision linguistique qui tient compte non seulement du *produit* de l'acte énonciatif (l'énoncé), mais aussi des stratégies et des fonctions *derrière* l'acte même serait valable dans une étude littéraire.

Enfin, nous reconnaissons l'importance du rapport particulier entre la pragmatique et la littérature que souligne Maingueneau dans son oeuvre. Il arrive que, dans le but

2

Voir D.Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, où il constate qu'on a "...affaire à un modèle stratégique de la lecture, non à un modèle linéaire". Quant à la part de l'auteur et celle du lecteur, "il y a des jeux d'anticipations complexes, la prévision des mouvements du protagoniste faisant partie intégrante du processus interprétatif" (1990, p. 50).

d'incorporer un "goût" linguistique à son analyse, on

se contente d'exposer un réseau de concepts grammaticaux, susceptibles d'éclairer des faits de style. Avec la pragmatique, l'accent se déplace vers le discours, vers *le rite de la communication littéraire*...[De plus], toute réflexion pragmatique engage plus nettement des thèses sur le fait littéraire et son inscription dans la société (1990, p. vi) [nous soulignons].

Ainsi, une analyse littéraire à orientation pragmatique donne des outils susceptibles d'établir des rapports entre la linguistique, la littérature et la société, dans la mesure où cette orientation s'intéresse à l'acte énonciatif, au rite de la communication littéraire, et aux stratégies reliées aux différents contextes. La portée étendue de la pragmatique permet de faire le pont entre les diverses catégories, et de ce fait, offre une vision plus complète que les études qui ne font que signaler les structures de l'énoncé. En outre, Maingueneau affirme que la pragmatique implique

un changement dans le regard porté sur les textes... [et] modifie considérablement le paysage critique: un grand nombre de phénomènes jusqu'ici négligés passent soudain au premier plan tandis que d'autres sont lus différemment... Au-delà des concepts et du détail des analyses, il importe avant tout d'être sensible à ce qui caractérise une *démarche* pragmatique, qui suppose un renouvellement de notre regard sur les textes (1990, p. vii).

Cette déclaration de Maingueneau exprime comment l'approche pragmatique se différencie d'autres approches: il s'agit d'un regard modifié, d'une nouvelle manière d'appréhender le texte littéraire. Cette vision fait de la pragmatique le prolongement de l'approche structuraliste³. Bien que la pragmatique rompe

3

Marilyn Randall contraste l'approche structuraliste avec l'approche pragmatique dans "The Context of Literary Communication: Convention and Presupposition", *Journal of Literary Semantics*, vol XVII:i (April) 1988: p. 46.

avec certains de ses présupposés majeurs... structuralisme et pragmatique ont néanmoins en commun d'avoir émergé à l'extérieur du champ des études littéraires. Si l'un et l'autre ont d'importantes répercussions dans ce domaine c'est parce qu'inévitablement toute conception nouvelle du langage a une incidence sur l'appréhension de la littérature. Il en résulte une relation indirecte qu'il convient de ne jamais perdre de vue (Maingueneau, 1990, p. vii).

Étant donné cette relation entre les "nouvelles conceptions" du langage et la littérature, nous constatons avec Maingueneau que l'introduction de quelques notions de pragmatique dans le champ de la littérature semble être féconde.

Ayant fait référence à l'hétérogénéité de la pragmatique -- ce qui exclut la possibilité d'une exploitation complète -- il faut délimiter notre parcours en tenant compte de nos objectifs et de nos capacités, ainsi que de nos intérêts. Nous avons choisi comme point de départ la problématique de l'implicite, composante importante des phénomènes pragmatiques. Selon Maingueneau,

ce n'est pas l'un des moindres intérêts de la pragmatique que d'avoir donné un statut de plein droit aux propositions implicites, au-delà de la traditionnelle catégorie de l'ellipse syntaxique. Cet intérêt pour l'implicite est d'ailleurs naturel si l'on songe que la pragmatique donne tout son poids aux *stratégies* individuelles de l'énonciateur et au *travail* d'interprétation des énoncés par le co-énonciateur" (1990, p. 77).

En effet, les stratégies et le travail des co-énonciateurs sont deux aspects fondamentaux de l'implicite. Dans *Dire et ne pas dire* (1972), Oswald Ducrot fait remonter à deux origines distinctes la stratégie du locuteur, son besoin de "dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites; de les dire, mais de façon telle qu'on puisse en refuser la responsabilité" (1972, p. 5). D'une part, il faut reconnaître que n'importe quelle société impose son propre ensemble de tabous linguistiques -- thèmes qui sont "frappés d'interdit

et protégés par une sorte de loi du silence". Qui plus est, pour chaque interlocuteur spécifique, dans des situations particulières, il existe des "types d'informations qu'il n'a pas le droit de donner, non qu'elles soient en elles-mêmes objets d'une prohibition, mais parce que l'acte de les donner constituerait une attitude considérée comme répréhensible" (1972, p. 6). Cela n'empêche pas moins que parfois, on ait besoin de donner ces informations, ou de s'adresser à ces thèmes; il devient donc nécessaire d'avoir à sa disposition "des modes d'expression implicite, qui permettent de laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit" (1972, p. 6).

Par ailleurs, il faut reconnaître que "tout affirmation explicitée devient, par cela même, un thème de discussions possibles. Tout ce qui est dit peut être contre-dit" (1972, p. 6). Et pourtant, parfois le locuteur a besoin d'un moyen d'expression qui lui permet de "glisser" dans son énoncé, une information ou une opinion qu'il ne veut ni discuter ni défendre, mais plutôt imposer à son interlocuteur. "D'où une deuxième raison à l'existence de façons de parler implicites, à l'existence d'une certaine utilisation du langage qui ne peut pas se comprendre comme un codage, c'est-à-dire, comme la manifestation d'une pensée, en elle-même cachée (1972, p. 6).

Ducrot s'adresse aussi à la notion du *travail* du co-énonciateur. Il explique que le locuteur "réduit sa responsabilité à la signification littérale, qui...peut toujours se présenter comme indépendante (1972, p. 12). Par contre, la signification implicite peut être mise à la charge de l'auditeur, qui est censé la constituer, par "une sorte de raisonnement, à partir de l'interprétation littérale..." (1972, p. 12). On constate, donc, que *le travail* des co-énonciateurs -- les processus d'encodage (locuteur) et de décodage (l'auditeur)-- constitue

l'élément central de l'implicite. Notre intérêt pragmatique est donc bien fondé. Par ailleurs, l'importance de l'implicite n'est pas à sous-estimer, comme le fait remarquer Catherine Kerbrat-Orecchioni:

...Que les contenus implicites (ces choses dites à mots *couverts*, ces *arrière-pensées sous-entendus entre les lignes*) pèsent *lourd* dans les énoncés, et qu'ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain. Quelle que soit la bizarrerie de leur statut topographique, les contenus implicites méritent donc que l'analyse s'y attarde (1986, p. 6).

Il est indéniable que l'implicite est à considérer dans n'importe quelle situation, mais son rôle spécifique en ce qui concerne l'analyse littéraire est particulièrement intéressant.

De nouveau, nous faisons référence à Maingueneau, qui déclare que:

l'oeuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites. Pour le critique, elle fait toujours signe, elle montre du doigt un sens au-delà des contenus littéraux... la critique, qu'elle soit professionnelle ou spontanée, suppose que le texte renferme un sens important mais caché auquel seule une technique ou un talent appropriés permettent d'accéder (1990, p. 78).

Remarquons bien la référence aux "techniques" des critiques, qui nous fait mettre l'accent sur le rôle actif du destinataire -- crucial à la reconstitution des implicites. La critique littéraire est le cadre idéal pour montrer l'importance du travail du co-énonciateur afin de parvenir à une compréhension plus sensible aux stratégies et aux nuances de l'auteur.

Cette notion du "sens au-delà" n'est qu'une des manifestations de l'implicite dans la littérature. L'implicite existe dans la communication entre l'auteur/dramaturge et le récepteur (qu'il s'agisse de lecteur ou de spectateur), mais existe aussi dans les échanges entre personnages. Il en résulte que, "dans une oeuvre, les éléments implicites se lisent nécessairement sur deux niveaux...il y a là une 'polyphonie' déstabilisatrice dès qu'on se

demande qui prend en charge cet implicite" (Maingueneau, 1990, p. 78). La question de la responsabilité de l'énoncé littéraire est centrale aux discussions sur l'implicite, comme nous l'avons déjà remarqué dans le commentaire de Ducrot et chez Maingueneau:

Souvent le passage par l'implicite permet d'atténuer la force d'agression d'une énonciation en déchargeant partiellement l'énonciateur de l'avoir dite. Ce dernier peut toujours se réfugier derrière le sens littéral...Le dire est bien autre chose qu'une simple transmission d'information; il engage la responsabilité de celui qui parle (1990, p. 81).

Nous voyons là une notion riche qui mériterait notre attention; mais, afin d'être juste, nous laisserons de côté ce concept, pour y revenir dans notre discussion sur la spécificité du discours littéraire (voir *infra*, p. 49-57). Au présent, contentons-nous de souligner la pertinence de l'implicite dans une analyse littéraire.

La portée de "l'implicite" comme phénomène est encore trop étendue pour permettre une présentation complète dans le présent travail. Ici, il ne sera pas question d'exploiter la synthèse exhaustive consacrée aux multiples aspects de l'implicite comme l'a déjà fait Kerbrat-Orecchioni⁴. Nous visons seulement à cerner un des grands types de l'implicite afin de pouvoir l'examiner par rapport à une oeuvre littéraire. Tout en y faisant référence, nous laisserons de côté ce que Kerbrat-Orecchioni trouve le plus intéressant, les sous-entendus.

Selon elle, le sous-entendu

englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif...les sous-entendus se caractérisent par leur inconstance (1986, p. 39-40).

⁴Consulter *L'implicite*, 1983.

Kerbrat-Orecchioni n'est pas seule à souligner le caractère inconstant des sous-entendus. Maingueneau constate que le sous-entendu, qui provoque le "décryptage" chez le co-énonciateur, "est inféré d'un contexte singulier et son existence est *toujours incertaine*...avec le sous-entendu, il s'agit plutôt de devinette qui est posée au co-énonciateur (1990, p. 79-90) [nous soulignons]. Les sous-entendus sont riches et intéressants, mais se conforment moins bien à l'analyse que nous envisageons (précisément à cause de cette incertitude) que l'autre grand type de contenus implicites -- les présupposés -- qui feront l'objet de notre analyse.

Dans le prochain chapitre, on discutera des diverses définitions de la présupposition et des types de présupposition (voir *infra*, p. 18-48), mais pour l'instant, nous soulignons la définition traditionnelle ou "classique" de la présupposition. Contrairement au sous-entendu "instable", le présupposé est "un noyau relativement dur... qui rappelle les éléments dont l'existence est présentée comme allant de soi" (Maingueneau, 1990, p. 80). Autrement dit, le présupposé est présenté comme incontestable: une information glissée discrètement dans l'énoncé afin de focaliser l'attention sur le *posé*, c'est-à-dire, ce sur quoi porte l'énoncé. Certaines des qualités indiquées dans cette conception du présupposé nous ont inspirée.

Le premier aspect des présupposés qui nous intéresse est son incontestabilité inhérente. Le présupposé ne fait pas partie du foyer⁵, mais reste dans le fond. Nous avons déjà fait référence au fait que ce qui reste à l'arrière-plan n'est pas contestable. Ducrot explique que:

⁵

Pour plus de renseignements sur la notion de foyer/thème, consulter Henning Nølke, Remarques sur la focalisation. *Analyses grammaticales du français. Études publiées à l'occasion du 50e anniversaire de Carl Vikner*. Editeurs: M.Herslund, O.Møndrup, F.Sørensen. *Revue Romane*. Numéro spécial 24.

...[le présupposé] est présenté comme *une évidence*, comme un cadre *incontestable* où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours. En introduisant une idée sous forme de présupposé, je fais comme si mon interlocuteur et moi-même *nous ne pouvions faire autrement que de l'accepter* (1972, p. 12) [nous soulignons].

Cette "stabilité" du présupposé que décrit Ducrot est intéressante puisque riche en conséquences. En effet, cette qualité aboutit au deuxième aspect des présupposés qui a attiré notre attention: la notion de *partage* entre l'énonciateur et le co-énonciateur. Dans le cas des sous-entendus, ce que le locuteur donne à entendre, et ce que l'interlocuteur en dérive, ne sont pas nécessairement identiques. Par contre, l'essence même de la présupposition est l'information commune aux co-énonciateurs. Que l'information soit vraiment partagée ou pas -- et cela est hors de notre propos -- le locuteur présente l'information *comme si* le co-énonciateur le savait déjà:

Si le posé est ce que j'affirme en tant que locuteur, si le sous-entendu est ce que je laisse conclure à mon auditeur, le présupposé est ce que je présente comme *commun aux deux personnages* du dialogue, comme l'objet d'une *complicité fondamentale* qui lie entre eux les participants à l'acte de communication (Ducrot, 1984, p. 20) [nous soulignons].

Cette présentation particulière aux présupposés confère un certain pouvoir au locuteur, qui focalise l'attention sur le posé et "fait passer" discrètement le présupposé. Au cas où le présupposé *serait* contestable, ou *n'est pas* partagé, l'interlocuteur aurait du mal à s'y opposer, car cela remettrait en question l'intégrité du locuteur. "Certes, les présupposés ne sont pas nécessairement utilisées à des fins manipulatoires, mais il est indéniable qu'ils offrent cette possibilité (Maingueneau, 1990, p. 82).

Le troisième aspect des présupposés qui nous intéresse est relié aux notions d'incontestabilité et de partage qu'on vient de présenter. Ducrot fait référence aux "éléments

de l'univers du discours", ce qui souligne que, dans le cas des présupposés, il s'agit de ce que l'on *croit* ou *pense*, de ce à quoi l'on *s'attend*, de ce que l'on *tient pour acquis*. Le présupposé est donc présenté comme un fait, une vérité qui fait partie de notre perception de la réalité.

Notons la remarque de Kerbrat-Orecchioni:

les présupposés s'opposent aux posés comme "ce qui est présumé connu", à "ce qui est présumé ignoré"; c'est-à-dire que les contenus formulés en présupposés sont censés correspondre à des *réalités* déjà connues et admises par le destinataire -- soit qu'ils correspondent à des "*évidences*" supposées partagées par l'ensemble de la communauté parlante: contenus donc "taken for granted" et qui ne saurait être "matter of dispute", à la différence des contenus et posés, et sous-entendus, qui eux correspondent à des informations "nouvelles", donc éminemment 'disputables' (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 29-30) [nous soulignons].

Nous mettons l'accent sur les termes "réalités" et "évidences", dont se sert Kerbrat-Orecchioni. Sa description nous semble renforcer l'idée que la présupposition est liée à notre "contexte idéologique et encyclopédique". C'est cette qualité de "ready-made" qui nous intéresse surtout.⁶

Le quatrième aspect du présupposé qui nous a incitée à privilégier celui-ci dans notre étude est relié à l'idée des "lieux communs" que nous venons de signaler. On ne se rend pas compte de l'existence de ces "lieux communs" -- c'est tellement "automatique", tellement dans le fond, et glissé dans l'énoncé de manière tellement subtile, que parfois, on a du mal à les distinguer. Mey souligne que, à la différence des sous-entendus, qui exigent le travail du co-énonciateur:

⁶

Nous appellons dorenavant "contextes idéologiques et encyclopédiques" ce que Robert Stalnaker appelle "common background beliefs" dans son article "Pragmatic Presuppositions", *Semantics and Philosophy*. Ed: Milton K Munitz and Peter K. Unger. New York University: 1974.

valid presuppositions remain mostly implicit... Normally, we don't have to go "presupposition hunting" in order to understand an utterance: questioning them is a dangerous sport in that it involves the "face" of my conversational partner(s) (1993, p. 206).

Le commentaire de Mey trouve un écho intéressant dans l'article de M. Randall, qui affirme que:

due to their implicit nature...presuppositions are most easily perceived and indeed, participate in communication on a conspicuous level only in cases of their failure (1988, p. 50).

Mey souligne que le présupposé n'exige pas de travail, tant il est implicite; Randall va encore plus loin en disant que les présupposés sont perçus plus facilement quand ils sont violés. C'était peut-être ce trait des présupposés qui nous a convaincue de l'intérêt à approfondir notre étude sur cette catégorie d'implicite. Quelques-unes des remarques présentées ici seront développées davantage dans le prochain chapitre.

Le commentaire de Randall exprime bien notre intuition initiale selon laquelle l'exploration de la présupposition se ferait mieux dans un contexte atypique; c'est-à-dire, là où le phénomène ne s'affiche pas comme dans les exemples classiques. L'exagération ou la contradiction nous semblent essentielles pour saisir un phénomène d'une telle subtilité. Voilà pourquoi nous avons pensé à Ionesco, chez qui l'exagération est devenue la norme.

C'est son commentaire sur ses propres sources d'inspiration qui nous a surtout frappée. Il explique dans *Notes et contre-notes* (1966) que son premier contact avec le théâtre s'est fait à travers les spectacles grotesques du Guignol:

...Je me souviens que dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher du guignol...J'étais là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui *insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai*, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme

pour en souligner la grotesque et brutale vérité (p. 15).

Pour Ionesco, la vérité, la réalité lui ont été communiquées à travers l'exagération et le grotesque: plus tard, il a incorporé cela dans son théâtre, reconnaissant l'effet de choc provoqué chez le spectateur ou le lecteur. Patrick McGuinness explique bien la fascination de Ionesco pour ce type de théâtre:

Because puppet theatre exaggerates, alienates, frightens and estranges, because it pushes "à fond"... all the procedures -- the very *conditions* of theatre, whose "measure" is "la démesure" -- which conventional theatre tries so vainly and misguidedly to paper over...Ionesco...[decides]to exploit rather than ignore, that non-alignment. And with this comes the discovery that the "impure" and hybrid "zone intermédiaire", the tessalation of inauthenticities that is theatre -- along with the *malaise* it induces in the spectator -- can at last discover its integrity by grasping its impurity and pushing that *malaise* to its limits (McGuinness, p. 111-112).

Pour Ionesco, donc, le spectateur ou le locuteur comprend mieux, voit plus clairement, quand on pousse un sentiment, une situation, un personnage, etc., jusqu'aux limites. De la même manière, nous postulons que c'est à travers les mêmes techniques que nous pourrions atteindre une certaine compréhension de l'implicite -- particulièrement de la présupposition qui, comme nous l'avons déjà dit, ne saurait être perçue autrement. C'est donc la tendance vers l'exagération chez Ionesco qui nous permet de percevoir son message et en plus le phénomène linguistique de la pragmatique au travail.

Et pourtant, il faut se garder de l'erreur de penser que Ionesco exagère au point de nous conduire à une position extrême. Si nous avons été frappée par ses commentaires sur la réalité à travers l'exagération, nous avons été encore plus touchée par sa capacité de mener deux points de vue à la fois. Martin Esslin nous raconte que pendant qu'il faisait ses études de français à l'Université de Bucharest, Ionesco a publié

a withering attack on three then fashionable Rumanian writers-- the poets Tudor Arghezi and Ion Barbu and the novelist Camil Petresco -- accusing them of narrow provincialism and lack of originality. But a few days later, he published a second pamphlet, praising the same authors to the skies as great and universally valid figures of Rumanian national literature. Finally he presented the two essays side by side, under the title *No!* to prove the possibility of holding opposite views on the same subject, and the identity of contraries (Esslin, 1969, p. 107)

Cette capacité de concevoir et de manipuler deux points de vue à la fois est remarquable. D'ailleurs, après notre analyse, nous y reviendrons afin de montrer l'importance que nous accordons à cette vision double dans le cadre du présent travail. Pour l'instant nous nous contentons de dire simplement que Ionesco se garde des polarités extrêmes -- afin de ne pas influencer l'opinion chez le spectateur/lecteur.

Bien que nous le trouvions plus frappant chez Ionesco, nous devons admettre que se garder des polarités est le but en général du Théâtre de l'Absurde. Ce théâtre vise à *décrire* non pas à *dire*; à faire *remarquer*, non pas à *résoudre*. Peter Norrish, dans son *New Tragedy and Comedy in France, 1945-1970*, (1988) fait remarquer que:

At about the middle of the century, discussion suddenly stopped...The human condition remained the principal theme, but instead of being debated it was *demonstrated* on the stage, without explanation, and without the offer of practical assistance...The new dramatists, whose work comprised what is still often called the "New Theatre", thought that drama should become again, as it had been in early times, a pure unveiling of the tragedy or comedy of human existence. In any case, "there are no solutions to offer, for the moment, to the human condition", Eugène Ionesco said, adding that "life is unlivable" (p. 2).

Clairement, l'objectif des dramaturges du Théâtre de l'Absurde (comme Esslin l'a baptisé dans son travail du même nom, 1969), n'est pas de nous dire ce qu'il faut penser, mais de nous montrer comment nous sommes, notre situation et notre condition en tant qu'humains. Cet aspect du théâtre de Ionesco est très important, et nous aimerions y revenir, plus tard,

quand nous pourrions le discuter dans plus de détails.

Un des aspects de la condition humaine que le Théâtre de l'Absurde essaie de nous montrer en particulier est notre manière de communiquer, et le système langagier que nous partageons dans ce but. C'est une préoccupation centrale chez Beckett, Amadov et Ionesco, déclare Esslin, et c'est pour cela que

communication between human beings is so often shown in a state of breakdown in the Theatre of the Absurd. It is merely a satirical magnification of the existing state of affairs. Language has run riot in an age of mass communication. It must be reduced to its proper function -- the expression of authentic content, rather than its concealment. But this will be possible only if man's reverence toward the spoken or written word as a means of communication is restored, and the ossified clichés that dominate thought...are replaced by a living language that serves it. (1969 p. 360).

Plus que dans le théâtre de mœurs, ou dans le théâtre classique où la communication comme thème est importante, mais éclipsée par d'autres thèmes: (les dilemmes familiaux, les triangles d'amour; les questions de comportement dans la société, etc.), le langage et la communication se trouvent au premier rang dans le Théâtre de l'Absurde. Charlotte Schapira constate que "le problème du langage...représente un thème récurrent, peu ou prou, dans la majorité des oeuvres" de Ionesco, (p. 8). Pour cette mise en relief dans le Théâtre de l'Absurde, mais surtout chez Ionesco, nous l'avons privilégié dans notre analyse, étant donné que nous partons d'une vision pragmatique où la communication humaine est le point focal.

Trois pièces de Ionesco sont particulièrement consacrées au problème de la communication humaine et aux questions du langage: ce sont les thèmes centraux de *La Cantatrice Chauve*, de *La Leçon*, et de *Les Chaises*. Grosso modo, dans la première pièce, il

s'agit de l'usage ou plutôt de l'abus du langage; dans les deux dernières, Ionesco expose les obstacles à la communication. Nous ferons référence, sporadiquement, à d'autres pièces de Ionesco, mais nous porterons notre attention surtout sur ces trois, afin de maintenir une certaine unité de thème et de point focal.

Mais il y a une autre raison qui nous amène à préférer analyser en profondeur et à nous limiter à trois pièces au lieu d'étudier toute l'oeuvre de Ionesco. Comme Issacharoff, nous préférons étudier le discours dramatique au-delà des énoncés isolés:

No theory (least of all literary), can dispense with empirical exploration. Empirical analysis...ought to look further than fragments cited in support of theoretical hypotheses (1989, p. 6).

Il est plus valable, donc, d'étudier trois pièces en profondeur, que d'étudier toute l'oeuvre et de n'en voir que la surface.

Notre but est d'examiner ces pièces sous l'angle de la communication par le biais de la présupposition. Comme Maingueneau, nous "parcourons le chemin qui va d' [une notion pragmatique] aux oeuvres littéraires, et non le chemin inverse qui ferait de la pragmatique la réponse à tous les problèmes que peut rencontrer l'analyse de la littérature" (1990, p. vii). Ainsi, nous espérons voir plus clairement la présupposition chez Ionesco comme procédé: découvrir comment ce phénomène lui permet de faire passer son message. Notre point focal sera sa technique, la *forme* qu'il emploie. De cette façon, nous pensons mieux saisir l'exploitation particulière de la fonction poétique de ce dramaturge. Nous n'offrons pas nécessairement de nouvelles interprétations de ces pièces, bien que nous osions souhaiter que de nouvelles lectures puissent émaner de nos discussions. Enfin, nous tâchons d'offrir une vision, une perception de la présupposition dans la littérature qui sera intéressante,

cohérente et féconde, afin d'inspirer d'autres réflexions sur ce sujet.

Nous tenons à rassurer nos lecteurs, avant de nous plonger dans l'analyse, que nous nous rendons compte des avertissements de Maingueneau: "qu'il faut savoir maintenir une certaine réserve quand on prétend 'appliquer' en toute innocence aux textes littéraires des modes de réflexion et des outils d'analyse qui ont été forgés pour la langue" (1990, p. 25).

S'il est indéniable que nous "appliquons" une théorie linguistique à un texte littéraire, il est néanmoins vrai que nous sommes conscients de la difficulté de cette tâche et que nos attentes sont réalistes. Nous éviterons autant que possible les listes d'exemples pour signaler certains principes de la présupposition et pour examiner comment Ionesco respecte, rejette ou joue avec ces principes afin de faire passer le message que nous y dégageons -- ayant déployé, bien sûr, nos stratégies en tant que lecteurs.

Le Développement de la notion de la présupposition

Comment interpréter une phrase telle, "*Le roi de France est chauve*", à l'heure actuelle? Quelle valeur de vérité faut-il assigner à cette proposition -- une proposition comportant un nom dont le référent n'existe pas? De telles phrases ont dégagé tout un débat philosophique qui tournait autour d'un phénomène qu'on apercevait mais qu'on avait du mal à définir. Le problème a été cerné d'abord par G. Frege (1892), puis largement discuté par B. Russell (1905), et ensuite entrepris par P.F. Strawson (1950). Leurs discussions ont donné lieu à une très abondante littérature. Ici, il n'est pas question de nous noyer dans une présentation détaillée de leurs théories philosophiques. Par conséquent, nous signalerons seulement les grandes lignes de leur quête d'une définition de la présupposition.⁷

1) Une préoccupation philosophique

Dans son article, "Sens et Référence", (1892), Frege postula que les "présupposés" d'un énoncé constituent les conditions de son emploi *logique*; les conditions imposées pour que l'emploi d'un énoncé soit *normal*. Avant de procéder, nous devrions tenir compte des remarques de Ducrot, qui, reconnaissant l'ambiguïté de ces termes, explique qu'on ne peut parler de "conditions d'emploi" sans préciser de quelle sorte d'emploi il s'agit. "Car il est

⁷Pour une discussion détaillée de ces théories, consulter Ducrot, 1972.

bien clair que tout énoncé est susceptible d'être employé dans n'importe quelles conditions: simplement, son emploi aura, selon les conditions, tel ou tel caractère (il sera humoristique, poétique, scientifique, didactique... etc.)" (Ducrot, 1972, p. 26). De ce fait, l'allusion à l'emploi "logique" de Frege est justifiable. Rapidement schématisée, dans la thèse de Frege les présupposés d'un énoncé

doivent être vrais pour que celui-ci puisse prétendre à une valeur logique quelconque (vérité ou fausseté), pour qu'il puisse être présenté comme une thèse, susceptible de vérification et de réfutation, susceptible aussi d'être conclue d'une autre thèse ou de lui servir d'argument. Lorsque les présupposés sont faux [...] l'énoncé ne peut pas plus être considéré comme faux que comme vrai, et, *s'il peut être encore employé*, c'est sur un mode non-sérieux, comme plaisanterie ou comme exemple didactique (Ducrot, 1972, p. 26) [nous soulignons].

Bref, la fausseté des présupposés dépouille l'énoncé de toute valeur de vérité -- sans cette valeur, l'énoncé ne peut pas avoir un emploi "normal" ou "logique". Par conséquent, l'énoncé est inévaluable.

La conclusion de Frege sera contestée par le logicien Russell, qui propose de décrire la phrase "*Le roi de France est chauve*" -- son trop célèbre exemple -- comme la conjonction de deux propositions. Ainsi il la traduit sous la forme:

"Il existe un x et un seul tel que x est roi de France, et x est chauve" (Caron, p.81).

Puisque la première partie de la conjonction est fautive, (il n'existe pas de x...), l'énoncé est alors faux -- mais non pas "inévaluable". La solution de Russell peut être défendue logiquement; toutefois, "elle est moins conforme à l'intuition que celle de Frege, qui proposait de distinguer entre ce que l'énoncé *asserte* (son sens), et ce qu'il *présuppose* (l'existence d'un référent)" (Caron, p. 81). Selon cette distinction, la représentation de

Russell serait impossible, car une conjonction de propositions ne se fait que si les propositions ont le même statut dans l'énoncé. Effectivement, Strawson, plus tard, invoquera cet argument pour protester que la représentation de Russell,

ne rend pas justice à la réalité linguistique ou psychologique de l'énoncé -- car elle met sur le même plan deux affirmations dont *on sent bien qu'elles n'ont pas le même statut* dans l'énoncé (Ducrot, 1972, p. 34) [nous soulignons].

Strawson, qui modifiera sa thèse plusieurs fois, déclarera que les présupposés sont "fondamentalement des conditions d'emploi" (Ducrot, 1972, p. 44), et proposera la définition suivante:

Une proposition S présuppose une proposition S' en ce sens que la vérité de S' est une précondition de la vérité ou de la fausseté de S (Caron, p. 82).

La définition de Strawson marque un tournant dans le développement de la notion de la présupposition: sa thèse prendra appui sur divers supports *linguistiques*. L'attention n'est plus concentrée sur la vérité de l'énoncé, mais dirigée vers les structures et vers le lexique que comporte l'énoncé en question. Le présupposé d'existence lié à l'utilisation d'un nom n'est qu'un des cas correspondant à la définition de Strawson. Comme le fait remarquer Jean Caron,

on peut trouver de nombreux autres cas correspondant à la définition de Strawson, et mettant en oeuvre des procédés linguistiques très divers: verbes factifs (savoir, se douter, regretter...); aspectuels (cesser, commencer...); de jugement (accuser, critiquer...); phrases clivées, (c'est...qui...); conditionnelles irréelles, etc (p. 82).

C'est le linguiste qui prend dès lors le relais du logicien, car "la présupposition apparaît non pas seulement comme un problème logique, mais comme un *phénomène sémantique* original, qui réclamait une analyse approfondie" (Caron, p. 82). Nous reviendrons bientôt

sur cette vision sémantique. Pour l'instant, notons que, tout en offrant une nouvelle perspective, Strawson, comme les autres logiciens, s'intéressait surtout aux énoncés assertifs, jusqu'au point de négliger les autres "types" d'énoncés -- les ordres, les interrogations -- qui renvoient tout de même à des présuppositions. Tout bien considéré, il fallait admettre que "la définition de Strawson devait être élargie" (Caron, p. 82), et que cet élargissement allait recouvrir le domaine de la linguistique.

II) De la philosophie à la linguistique

Partant de son analyse des actes de langage, le linguiste/philosophe John L. Austin, propose de concevoir les présupposés des énoncés constatatifs comme un cas particulier des "conditions de succès" des actes illocutoires. Afin de donner à l'assertion le statut d'un acte de parole, tout comme on l'avait donné à l'interrogation ou à la menace⁸, Austin

montre que l'assertion, comme tout acte de parole, ne saurait s'accomplir sans que soient remplies un certain nombre de *conditions*, en l'absence desquelles il est sujet à divers *malheurs (infelicités)* qui empêchent sa réalisation parfaite (Ducrot, 1972, p. 46) [nous soulignons].

Austin distingue deux catégories de "conditions" : il suggère de les ranger sous les rubriques "subjectives" et "objectives". Les conditions "subjectives" ou "de sincérité", comprennent un ensemble de sentiments, de désirs et d'intentions, qui "sont nécessaires pour que l'acte puisse être considéré comme sérieux" (Ducrot, 1972, p. 47). Pour ordonner à votre soeur

⁸

Ducrot nous explique que l'un "des premiers objectifs des leçons qui ont été rassemblées et publiées sous le titre *How to do things with words* est de montrer la parenté existant entre l'assertion et des actes de parole comme l'interrogation, la menace, la promesse, le commandement..." (1972, p. 46).

de faire A, donc, il faut que vous *désiriez* que A soit fait (par elle). Les conditions qu'on appelle "objectives" sont nécessaires pour que l'acte soit tout simplement accompli: "il ne peut avoir lieu que dans un type particulier de situations, hors desquelles il est nul et non avvenu" (Ducrot, 1972, p. 47). Ainsi on n'accomplit pas l'acte de baptiser que si l'on a l'autorité de dire "Je te baptise...". Suivant ce raisonnement, les "conditions subjectives" des assertions correspondent à ce que l'énoncé "implique": à savoir, que le locuteur croit ce qu'il affirme. Les "conditions objectives" des assertions sont les "présuppositions", sans lesquelles l'assertion ne peut pas s'accomplir. À titre d'illustration, Austin nous fait remarquer

that the formula "I do" presupposes lots of things: if these are not satisfied the formula is *unhappy*, void: it does not *succeed* in being a statement (Austin, p. 51)[nous soulignons].

Les présupposés des assertions sont ainsi associés aux conditions d'accomplissement des autres actes de parole. Mais, une fois qu'on a rangé "dans la même catégorie les présupposés des assertions et les conditions de possibilité des autres actes de parole, on doit, logiquement, faire un pas de plus" (Ducrot, 1972, p. 47). Emboîtant le pas à Austin, C.J. Fillmore, (1969), reconnaît, que les mêmes constructions et objets linguistiques servant à l'assertion peuvent servir aux autres actes de parole. Ainsi, l'assertion "*Le roi de France est chauve*", et l'ordre, "*Courbe la tête devant le roi de France, insolent!*" renvoient au même présupposé: qu'il existe un roi de France. "Et ces présupposés que l'ordre a en commun avec l'assertion, nous devons les mettre sur le même plan que les présupposés dûs au caractère particulier de l'acte d'ordonner..." (Ducrot, 1972, p. 47).

À la lumière de ces conséquences, Fillmore définit les présupposés comme "les conditions qui doivent être satisfaites pour qu'un acte illocutoire précis soit effectivement accompli, en prononçant certaines phrases" (Ducrot, 1972, p. 49). Il s'ensuit, selon cette conception, que "tout énoncé comporte un ensemble de présupposés dans la mesure où tout acte de langage suppose réalisées certaines conditions" (Caron p. 82). Cette conception dirige l'attention vers l'acte illocutoire: les présupposés deviennent plus relatifs à l'énonciation qu'à l'énoncé. Cette démarche permet de discuter le phénomène par rapport à n'importe quel acte, élargissant la définition des logiciens.

Mais mettre la présupposition sur le même pied que les conditions de félicité pose quelques problèmes. Tout d'abord, la notion de "condition de succès" est ambiguë selon certains linguistes. Caron, pour sa part, trouve que la notion exige que

pour qu'un acte illocutoire particulier puisse être dit effectué, il faut que certaines conditions extra-linguistiques soient réalisées; cette conception ôte à la notion d'acte illocutoire son caractère purement linguistique, et efface sa distinction avec le perlocutoire (Caron, p. 83).

Caron proteste que selon la logique même des analyses d'Austin, il aurait fallu procéder en sens inverse:

ce n'est pas parce que telles conditions sont réalisées, que tel acte illocutoire *peut* avoir lieu, c'est parce que l'acte illocutoire est effectué que ses "conditions de succès" sont *censées réalisées*. Tout énoncé, par le fait même de son énonciation se donne comme pertinent -- ce qui ne veut pas dire, qu'il le soit effectivement: un ordre peut être absurde, inadapté, oiseux ou inconvenant, il n'en est pas moins un ordre (Caron, p. 83-84)[nous soulignons].

Nous aimerions revenir plus tard à cette objection intéressante de Caron; pour l'instant, contentons-nous de reconnaître son argument contre la notion de "conditions de succès".

Caron relève une seconde difficulté que pose la définition de Fillmore. Si un acte de langage présuppose que certaines conditions sont réalisées, comment et par où est-ce qu'on commence à déterminer les conditions pertinentes? Il s'agit d'abord de conditions spécifiquement liées à tel ou tel type d'acte, mais il en est aussi de plus générales,

liées aux conditions générales de la communication (l'auditeur est en mesure d'entendre, disposé à écouter, il comprend la langue dans laquelle on lui parle); à la situation physique (existence des référents, possibilité de les identifier), au statut des interlocuteurs, à leurs croyances et à leurs intérêts, etc... (Caron, p. 81-82).

Fixer une limite à ces conditions semble être très difficile sinon impossible. Il en résulte que la "définition de Fillmore peut apparaître, donc, comme trop large, étendant exagérément la portée de la notion de présupposition" (Caron, p. 82).

Caron n'est pas le seul à exprimer quelques réserves en ce qui concerne les conditions de félicité. Georgia Green souligne un problème que Ducrot avait remarqué avant elle: Fillmore traite le présupposé d'existence de la même façon que les conditions hiérarchiques des co-énonciateurs. Empruntons l'exemple de Ducrot⁹ afin de comprendre sa critique. Pour l'énoncé impératif,

Fermez la porte

on a l'ensemble suivant de "conditions de succès":

- i) Le locuteur et l'allocutaire de cette phrase sont dans une relation telle qu'elle permet à celui-ci d'adresser sa demande à celui-là
- ii) L'allocutaire est dans une situation qui lui permet de fermer la porte.
- iii) Le locuteur a dans l'esprit une certaine porte et il a des raisons de supposer que l'allocutaire peut l'identifier sans description supplémentaire de sa part.
- iv) La porte en question est ouverte au moment de l'énonciation

⁹ Consulter Georgia Green, *Pragmatics and natural Language understanding*. (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates), 1989 (p. 82), pour plus d'exemples de ce problème.

(Ducrot, 1972, p. 48)

Ducrot critique le fait que (i) (qui exprime une relation hiérarchisée) et (iii) (le présupposé d'existence), sont mises sur le même plan. D'après l'estimation de Ducrot, cette assimilation est "paradoxe", car

Il y a une différence très apparente entre les présupposés "traditionnels" (comme celui d'existence)-- qui sont liés à tout acte de parole -- et les autres -- qui concernent seulement tel acte particulier...s'ils fonctionnent les uns et les autres comme des conditions d'emploi, ils n'ont pas cette propriété au même titre. L'universalité des premiers montrerait qu'avant d'être des conditions d'emploi, ils sont, à un niveau plus profond, un autre type d'existence, qui explique ensuite, d'une façon indirecte, que leur vérité soit nécessaire à tout emploi "normal" des énoncés où ils apparaissent (Ducrot, 1972, p. 49).

Par conséquent, Ducrot oppose à la définition de Fillmore sa propre conception, qui consiste à "faire apparaître... la présupposition comme un acte de parole particulier, et les présupposés comme les contenus sémantiques visés par cet acte" (Ducrot, 1972, p. 49).

III) La présupposition comme acte illocutoire

Il n'est pas question de reproduire ici l'argumentation complexe de Ducrot; signalons seulement les points les plus importants de son analyse. Pour commencer, Ducrot constate que les présupposés ont pour fonction d'assurer que les énoncés produits appartiennent au même dialogue; c'est-à-dire, qu'ils constituent un seul texte. Il s'ensuit que, dans cette conception, la présupposition n'est pas une "information" convoyée par l'énoncé -- elle est plutôt définie selon son rôle dans le discours. En choisissant un énoncé qui comporte un présupposé spécifique,

on établit les limites du dialogue offert à l'interlocuteur...Présupposer un

certain contenu, c'est *placer l'acceptation* de ce contenu comme la condition du dialogue ultérieur...on *transforme* du même coup les possibilités de parole de l'interlocuteur (Ducrot, 1972, p. 91) [nous soulignons].

Autrement dit, "dire que je présuppose X, c'est dire que je prétends obliger, par ma parole, le destinataire à admettre X, sans pour autant lui donner le droit de poursuivre le dialogue à propos de X" (Ducrot, 1984, p. 45). La valeur (ou la *force*) illocutoire, de l'acte de présupposer, serait de "donner un contenu en marge du discours, en prétendant ôter au destinataire le droit d'enchaîner sur lui" (Maingueneau, 1990, p. 85).

Il serait téméraire de ne pas relever le fait que Ducrot insiste sur la loi d'enchaînement dans son raisonnement:

quand un énoncé A est enchaîné (par une conjonction, ou un lien logique implicite) à un énoncé B, le lien entre A et B porte uniquement sur le contenu "posé" par A et B, jamais sur leurs présupposés (Ducrot, 1972, p. 81).

Suivant le raisonnement de Ducrot, alors, le critère de l'enchaînement permet d'identifier les présupposés: c'est l'information sur laquelle les subséquents enchaînements ne portent pas.

En partant de ce raisonnement, Ducrot insérera les présupposés dans la problématique de la polyphonie¹⁰ qu'il développera plus tard. Puisque les présupposés se situent "en retrait de la ligne énonciative" (Maingueneau, 1990, p. 84), Ducrot ne voulait pas les attribuer à la même instance d'énonciation que le posé. Dans sa vision donc, le présupposé présente deux énonciateurs: le premier, un qui sera assimilé au locuteur, est responsable du posé, tandis que le deuxième, assimilé à un "ON", prend en charge le

¹⁰

Consulter "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", dans *Le dire et le dit* (1984) p.117-133.

présupposé. À l'intérieur de ce "ON" généralisé *peut* se ranger le locuteur, mais ce dernier a le choix de se démarquer de la "voix collective", de refuser la responsabilité du présupposé. Selon que le locuteur se démarque ou s'assimile au "ON", la présupposition "entrerait ainsi dans la même catégorie que les actes de moquerie ou de concession" (Ducrot, 1984, p. 231).

Maingueneau observe que conférer le statut d'acte au présupposé "c'est insister sur la valeur pragmatique, sur son rôle dans le discours" (1990, p. 85). Il est vrai que l'interprétation de Ducrot permet de comprendre le comportement de la présupposition dans le discours et de signaler certains aspects de ce phénomène¹¹. Tout de même, "on voit que la distinction entre linguistique et rhétorique tend, dans cette nouvelle perspective, à s'estomper quelque peu" (Caron, p. 85).

IV) La stratégie "given-new"

Ducrot n'est pas le seul à insister sur la loi d'enchaînement dans sa quête d'une définition de la présupposition. Pour certains linguistes, le fait que les présupposés ne se prêtent pas aux enchaînements renvoie à leur *statut* particulier dans l'énoncé. Selon Kerbrat-Orecchioni par exemple:

Il est vrai que les présupposés sont plus proches que les sous-entendus du pôle "explicite" de cet axe graduel...Mais il peut sembler plus important de marquer fortement leur différence de statut d'avec les contenus posés...les

¹¹

Selon Caron, l'analyse de Ducrot permet de voir le "caractère toujours polémique de la négation des présupposés, la conservation de ceux-ci dans le jeu des questions et des réponses, et le rôle qu'ils jouent dans la cohésion du discours...". Pour plus de renseignements, voir Caron, p. 84.

présupposés...sont des informations "en sous-main" dotées d'une *moindre pertinence* communicative que les informations explicites... Les présupposés n'ont pas le même statut linguistique que les posés -- ils ne se prêtent pas aux mêmes types d'enchaînements (réfutatifs en particulier): plus enfouis, il n'est pas toujours nécessaire de les "relever". *Moins perceptibles, moins "importants"* (en apparence), plus discrets...(p. 23-24)[nous soulignons].

Cette notion de "moins perceptible", "moins important" semble être à l'origine d'une autre approche par rapport à la présupposition.

Certains linguistes (Halliday, Jackendoff, Chomsky) remarquent que, parmi les informations figurant dans un énoncé, certaines sont mises en relief ("focalisées") par différents procédés intonationnels ou syntaxiques", tandis que d'autres informations restent "non-focalisées" (Caron, p.86).

De cette façon, la question, "*Marie, a-t-elle vu David à Toronto?*", pourra provoquer deux enchaînements différents selon la place de l'accent marquant le "foyer" de la phrase. Ainsi, "*Non, elle l'a vu à **Hamilton***", et "*Non, mais elle a vu **Pierre** à Toronto*", sont toutes les deux possibles, selon que l'accent porte sur "Toronto" ou sur "David". La première réponse présuppose que Marie a vu David, et affirme qu'elle l'a vu à Hamilton; tandis que la seconde présuppose que le lieu est Toronto et affirme qu'elle y a vu Pierre. Dans cette conception, la partie non-focalisée est "présupposée" et la partie focalisée est "posée". Il s'agit, donc, de deux "niveaux" de contenu dans un énoncé:

selon qu'ils sont placés sur l'un ou sur l'autre niveau, les contenus ne reçoivent pas du tout le même statut interprétatif. Si les posés sont présentés comme ce sur quoi porte l'énonciation, et donc, soumis à une contestation éventuelle [voir *supra*, Introduction], les présupposés rappellent de manière latérale, des éléments dont l'existence est présentée comme allant de soi. Cette dyssymétrie est capitale: elle permet de focaliser l'attention sur le posé et de "faire passer" discrètement le présupposé (Maingueneau, 1990, p. 82).

Remarquons bien que tandis que l'attention est dirigée vers le posé, sur lequel on peut

enchaîner, le présupposé reste à l'arrière-plan, comme une information *commune* aux deux interlocuteurs. Il s'ensuit que l'on peut considérer que la présupposition

a pour fonction d'assurer l'*addressage* (au sens informatique) [des posés]...
 La présupposition est donc l'information déjà acquise (*given*) à laquelle l'énoncé se réfère (sans avoir à l'asserter explicitement pour y rattacher l'information nouvelle (*new*)) (Caron, p.86) [nous soulignons].

Nous avons déjà fait référence, (voir, *supra*, Introduction), aux présupposés comme des "éléments de l'univers du discours". Autrement dit, le présupposé est présenté comme une vérité ou un fait, qui n'a pas besoin de notre attention puisqu'on le tient pour acquis. Soulignons qu'il s'agit ici de *présentation*: le présupposé est *présenté* (par le locuteur) en tant que "décor", en tant que "fond"; il fait partie de la perception de la réalité (celle du locuteur et celle de l'auditeur) qui encadre l'échange discursif. Résultat: l'allocutaire ne se rend même pas compte du présupposé, précisément parce que c'est donné! Son attention est plutôt dirigée vers ce qui est nouveau -- le posé -- vers ce qui se rattache à ce fond. Selon les tenants de cette vision, la "given-new strategy" qu'on vient de décrire, constituerait une des "procédures fondamentales de la production et de la compréhension des énoncés" (Caron, p. 86).

Ce contraste, "donné vs nouveau" est semblable à la distinction du *thème* (topic) et du *propos* ou *commentaire* (comment) que d'autres linguistes ont relevée ailleurs. Le présupposé, ou le "thème", renvoie à ce dont on parle (ce qui est supposé connu, donné), tandis que le posé, ou le "propos", serait ce qu'on en dit (ce qui est nouveau). L'association du présupposé au foyer met en relief le caractère incontestable du présupposé, vu que ce qui reste à l'arrière plan n'est que rarement soumis à des contestations (voir, *supra*, Introduction). Toutefois, on doit se poser la question: est-ce qu'on peut vraiment identifier *donné nouveau*

à *thème commentaire*, ou à *présupposé posé*? Caron fait remarquer certains obstacles à l'assimilation de ces concepts. Il faut reconnaître, d'abord, que ces concepts sont "issus de contextes théoriques différents...[ce qui fait qu'ils] ne se recouvrent qu'imparfaitement" (Caron, p. 86). "Thème" et "présupposé" ne se correspondent pas assez fréquemment pour être équivalents.¹² Qui plus est, on a du mal à justifier l'identification de la présupposition à l'information ancienne/donnée: en premier lieu, l'interlocuteur ne possède pas nécessairement cette information, c'est-à-dire qu'elle n'est pas nécessairement "donnée". Il est vrai que l'énonciateur *la présente* comme acquise, mais c'est différent, car on aborde la possibilité de la manipulation. Le co-énonciateur *doit* accepter (s'il ne veut remettre en question l'intégrité du locuteur), l'assomption qu'ils partagent les mêmes connaissances. Ce pouvoir manipulatif est lié à la subtilité des présupposés que l'on vient de discuter.

En deuxième lieu, le terme "informations" apparaît comme trop ambigu. Est-ce que cela indiquerait les faits nouveaux qu'on apprend dans la conversation, ou ce que l'on "sait" déjà -- l'information ancienne qu'on incorpore à la situation conversationnelle?¹³ On aurait besoin d'élargir ou au moins de bien préciser la notion "d'information".

V) La présupposition comme phénomène sémantique

¹²

Caron constate que "Ducrot n'a pas de peine à montrer, contre-exemples à l'appui, que thème et présupposé ne correspondent pas toujours; du moins admet-il une certaine "affinité" entre eux" (p. 86).

¹³

Mey tient à clarifier la notion de 'savoir': "the knowledge we are speaking about has not just to do with 'knowing things', but should rather be understood in the broader sense, in which the Bible talks about 'knowing'" (p. 203).

La vision sémantique, à laquelle on a déjà fait référence, reste toujours à côté de ces autres démarches vers une définition de la présupposition qu'on vient d'examiner. Les études de Strawson (1950), de Karttunen (1971, 1973) et de Katz & Langendoen (1976), font référence au phénomène en tant que conception sémantique. Pour plusieurs auteurs, (surtout entre la période 1969-1975), la présupposition est inhérente aux objets linguistiques (dans le lexique ou dans la structure) présents dans l'énoncé. Considérons la définition qu'offre Kerbrat-Orecchioni dans *L'Implicite*:

les présumés sont inscrits en langue et le co(n)texte n'intervient que pour lever une éventuelle polysémie...la grande majorité des présumés ne posant d'ailleurs, aucun problème de ce type (p. 26).

Essentiellement, donc, le présumé existe au niveau de l'énoncé, et s'y inscrit grâce à divers supports linguistiques tels: les verbes factifs ou contrefactifs (*savoir que s'imaginer que*); les verbes subjectifs (*avouer que*); les verbes ou les marqueurs aspectuels (*cesser de continuer de ou à*); les nominalisations (*la tristesse d'Anna Marie* présuppose qu'Anna Marie est triste); les descriptions définies (*le roi de France* présuppose que ce roi existe); les épithètes non restrictives (*On admirait le calme paysage* présuppose que le paysage était calme); les interrogations partielles (*Qui a-t-elle vu à Toronto?* présuppose qu'elle y a vu quelqu'un); les constructions clivées (*C'est Claude qui l'a volé* présuppose que quelqu'un l'a volé); les relatives appositives (*Notre grand-mère, qui souffre beaucoup en ce moment, veut nous voir dès que possible* présuppose que la grand-mère souffre); certaines constructions temporelles (*Stéphane est arrivé pendant que tu faisais la vaisselle* présuppose que tu faisais la vaisselle), et les conditionnels contrefactifs (*Si tu étais parti*

de bonne heure, tu serais arrivée avec les autres présuppose que tu n'es pas parti de bonne heure). Cette liste n'est aucunement exhaustive, mais, nous y reviendrons afin d'organiser son contenu selon des catégories qui correspondent aux besoins de notre étude (voir, *infra*, p. 119-120).

L'essentiel est de reconnaître que selon plusieurs linguistes, (nous citons Karttunen et Peters (1979) comme porte-parole):

...there is a rule of the language that associates a presupposition with a morpheme or grammatical construction... the supposed presupposition is a conventional implicature" (Grundy, p. 71).

Autrement dit, les présupposés sont, par convention, associés aux morphèmes et aux structures dans l'approche sémantique.

Outre l'association aux objets linguistiques, Grundy signale aussi que

the standard account of semantic presupposition is often expressed in terms of surviving negation, so that a conventional presupposition is a proposition that is true if the sentence in which it occurs is true, and is also true if the sentence in which it occurs is false..Because conventional presuppositions are always true they are sometimes thought of as entailments that survive negation" (p. 76).

Ainsi les phrases, "*Je regrette que tu sois venu*" et "*Je ne regrette pas que tu sois venu*", donnent lieu au même présupposé: que "tu es venu". "La phrase a beau être négative, la négation ne porte jamais sur le présupposé. Il en va de même pour le second test, l'interrogation, qui laisse le présupposé hors de la portée de la question. Le présupposé, tout en étant présent dans l'énoncé, est en quelque sorte soustrait à l'opposition vrai-faux" (Maingueneau, 1990, p. 83). En d'autres termes, il est incontestable.

Cette conception "sémantique" de la présupposition nous permet de résoudre certains

problèmes conceptuels. Tout d'abord, elle nous donne un moyen *d'identifier* des présupposés, étant donné qu'ils sont inscrits dans l'énoncé: les supports linguistiques qu'on vient de discuter les signalent. Ensuite, elle nous permet de *distinguer* les présupposés des sous-entendus: là où les sous-entendus sont flous, innombrables et variables, les présupposés sont "un noyau dur" (Maingueneau, 1990 p. 80) -- capables de survivre même à la négation et à l'interrogation. Enfin, la vision sémantique nous indique les qualités distinctives des présupposés: ils ne permettent pas l'enchaînement, et à peine sont-ils contestables; de leur discrétion émane un pouvoir subtil de manipulation.

À la lumière de ces points, la vision sémantique semble réaliser notre quête d'une définition de la présupposition -- et pourtant, Ducrot et d'autres ont abordé le problème sous divers angles, n'acceptant pas que la présupposition soit "définie par des marques linguistiques particulières" (Caron, p. 85), et voulant la ré-intégrer dans le fonctionnement du discours.

VI) Une théorie qui ne satisfait pas

La vision qui s'oppose à l'approche sémantique serait celle qui considère que la présupposition est quelque chose qui appartient aux co-énonciateurs, ou quelque chose associée à l'*usage* de certaines phrases. Cette opinion, commune parmi les non-logiciens, représente une approche *pragmatique* au problème. Les adhérents de cette vision pragmatique soutiennent qu'une

purely logical or semantic account based solely on the truth or falsity of sentences uttered in isolation cannot possibly be the whole story. True, in many cases, we are dealing with a presupposition that is inextricably

(logically or conversationally) tied to the isolated lexical item in question...however most cases are not such clear-cut instances of semantic or logical presupposition... and therefore, in the case that we're dealing with and in particular contexts in which this utterance happens, we must appeal to a *pragmatic account* of presupposition (Mey, p. 28-29) [nous soulignons].

Dans quelle mesure la vision logico-sémantique ne répond-elle pas à nos attentes? Et, plus important, pourquoi est-ce qu'une vision pragmatique serait la solution? En premier lieu, il faut reconnaître que la conversation est une activité *pragmatique*: une analyse de la présupposition -- un phénomène de la conversation -- doit se faire, donc, dans un cadre pragmatique. Une conception purement sémantique ne serait pas acceptable, puisqu'elle néglige certains aspects fondamentaux de la conversation humaine. Par exemple, dans l'énoncé ce qui se manifeste revient à beaucoup plus que sa valeur de vérité; il faut considérer ce que l'énoncé communique à l'égard de son locuteur et de ses rapports avec l'allocutaire; ce que pensent, croient, ou ressentent les co-énonciateurs. Autrement dit, il faut introduire les *participants* "as relevant factors in any situation in which language is used" (Mey, p. 202). Par ailleurs, il faut admettre que Mey a raison de s'exclamer:

People do not live by truth conditions alone! (p. 202)

"La vérité" est plus une préoccupation philosophique qu'un souci des gens "ordinaires". *Pourquoi* est-ce que X a dit ce qu'il a dit? *Comment* est-ce que cela me regarde? Quels *objectifs* veut-il réaliser en me parlant ainsi? On se concerne, généralement, de beaucoup plus que la vérité ou la valeur logique d'un énoncé; ces préoccupations ne peuvent évidemment pas être servies par une théorie logico-sémantique qui cherche à rapprocher la

logique et la langue.¹⁴

Autre aspect fondamental de la conversation humaine: l'énoncé n'existe pas comme entité isolée. Les énoncés qui le précèdent et qui le suivent sont aussi importants que le contenu de l'énoncé en question:

one utterance by itself is never enough of a meaning-carrier to be analysed as to its truth value or other significance (Mey, p. 202).

On doit reconnaître, donc, qu'une analyse valable prend en compte non seulement l'énoncé isolé, mais tout l'échange discursif duquel il fait partie. Cette démarche est plus conforme à la "vraie nature" de la conversation humaine, étant donné que

Humans... do not abide by the rules for grammatical correctness and formal philosophical arguments; rather they follow the rules embodied in the practice of human conversing (Mey, p. 201).

Quelles sont ces "règles" de la conversation humaine? Arrêtons-nous un instant sur ce point, si important pour distinguer l'approche sémantique de l'approche pragmatique.

Dans leurs analyses, Austin et ses successeurs avaient mis en relief la notion que parler, c'est une façon *d'agir*. Plus tard, d'autres linguistes ont privilégié le principe que

14

Caron et Mey discutent longuement du rapprochement entre langue et logique. Les philosophes qui se penchaient sur les problèmes de langage avaient mis l'accent sur les rapports entre "logically defined expressions and sentences in natural language" (Mey, p. 22). Mais la logique ne recouvre pas le même terrain que la langue: "logic is in essence an abstraction from language; it should never be made into its dominant perspective" (Mey, p. 25). Caron ajoute que les deux lignes de recherche ne peuvent pas se rejoindre, puisqu'elles constituent des systèmes essentiellement différents. L'assimilation de la logique et la langue "revient à négliger le fait essentiel que la langue est un ensemble de règles régissant une activité. Il n'est donc pas possible de rendre compte de la langue à partir d'un système formel, si compliqué et différencié soit-il, conçu sur le modèle de la logique mathématique" (Caron, p. 122). Pour plus de renseignements, consulter Mey, p. 22-25; ou Caron, p. 119-123.

parler, c'est une action *en commun*. H.P.Grice, par exemple, a fondé sa fameuse théorie proposant des "maximes conversationnelles"¹⁵, sur la constatation que

L'énonciation s'adresse à quelqu'un et *ne prend son sens que si le partenaire est en mesure de le reconnaître* (Caron, p. 97)... (Caron, p. 97) [nous soulignons].

Effectivement, le *rôle* que jouent les co-énonciateurs est capital dans un échange discursif:

l'énonciation ne réussit que si les deux participent et s'accordent, tacitement, bien sûr, pour respecter certains principes. Dans l'estimation de Grice:

Les échanges de paroles, en effet, ne se réduisent *pas à une suite de remarques décousues*... Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de *co-opération*; et chaque participant reconnaît dans ces échanges...un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée de tous (Grice, p. 45) [nous soulignons].

La présupposition ne fait pas exception à ce principe de coopération. Caron signale que:

Le fonctionnement de la présupposition, d'autre part, met en jeu une certaine forme de coopération entre les interlocuteurs. Si l'on accepte la définition de Fillmore, il est clair qu'elle suppose un postulat de pertinence, comme fondant l'interprétation de tout énoncé. Sous une forme un peu différente, le *given-new contract* [...] comme condition de la communication verbale renvoie à un principe analogue. Dans l'un comme dans l'autre cas, les phénomènes présuppositionnelles apparaissent comme liés à des règles très générales régissant l'échange conversationnel... (Caron, p. 95).

L'approche pragmatique, en reconnaissant ces aspects fondamentaux de la conversation, peut analyser la présupposition par rapport à ces règles, pour l'insérer, plus tard, dans un cadre plus général de la communication. Par contre, la vision sémantique cerne les valeurs de vérité, sans se soucier des rôles des énonciateurs, et de leur coopération, qui, à son tour, déterminera la forme des énoncés. Nous espérons que notre petite digression a servi à

¹⁵

Consulter "Logic and conversation", in *Cole and Morgan*, (1975), p. 41-58, pour plus de renseignements sur ses maximes.

illustrer certains aspects fondamentaux de la conversation, mais surtout à souligner que l'approche sémantique est trop étroite pour permettre une analyse d'un phénomène de la conversation.

Pour revenir, donc, à notre inventaire des défauts de l'approche sémantique: en deuxième lieu, on doit admettre certains problèmes, non seulement avec les buts de la vision logico-sémantique, mais aussi avec la définition traditionnelle qu'elle offre. Remarquons que la définition -- des propositions entraînées par un énoncé et par sa négation -- est nul en ce qui concerne les phrases qui n'ont pas de forme négative. Empruntons quelques exemples à Green. Il en est des énoncé, tels,

- i) Drat/damn the pork wings.
 - ii) Long live the present king of France
 - iii) Here come the pork wings.
- (Green, p. 79)

pour lesquelles il n'y a pas de phrases acceptables à la forme négative. La définition traditionnelle ne résiste donc pas à l'épreuve. Qui plus est, les énoncés qui manquent d'une forme négative ne sont pas les seuls à exposer l'insuffisance des démarches traditionnelles (sémantiques). Grundy, remettant en question la proposition de Karttunen et Peters¹⁶, trouve de nombreux contre-exemples qui, pour lui, servent à indiquer la faiblesse de la vision traditionnelle. Sans reprendre ici le détail du raisonnement de Grundy, nous indiquerons tout simplement qu'il trouve des contre-exemples en ce qui concerne les marqueurs temporels, les gérondifs, les verbes factifs, les descriptions définies, et les verbes aspectuels

¹⁶Leur thèse exprime qu'il existe une règle de la langue qui associe les présupposés à un morphème ou à une construction grammaticale (Grundy, p. 77)

("change-of state verbs") -- bref, les "objets" linguistiques typiquement associés à la présupposition sémantique.¹⁷ Grundy termine son inventaire en disant que le nombre de contre-exemples rend la définition sémantique intenable; par conséquent, "it is safer to argue that presuppositions are pragmatic rather conventional" (p. 80).

En dernier lieu, on reproche à la vision sémantique de ne pas accorder d'importance au contexte dans son analyse de la présupposition. Dans la définition de Maingueneau:

...présupposé comme une inférence inscrite dans l'énoncé *indépendamment de la variété de ses éventuels contextes énonciatifs*... (1990, p. 82) [nous soulignons],

tout comme dans la définition de Kerbrat-Orecchioni,

Nous considérons comme présupposées toutes les informations qui, sans être ouvertement posées...sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, *quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif* (1986, p. 25)[nous soulignons],

le contexte est dépourvu de toute importance. Cet amoindrissement du rôle du contexte est injustifiable, étant donné que

the fact that the context in which a supposed presupposition-involving

¹⁷

Pour le raisonnement détaillé des trouvailles de Grundy, consulter p. 77-80. Évidemment, ses exemples ne sont pas hors reproches: aucune théorie n'est-elle sans défaut. Toutefois, nous trouvons ses contre-exemples par rapport aux marqueurs temporels particulièrement convaincants. Il constate que dans: *He suffered a series of illnesses before he was persuaded to make a will* -- présuppose qu'il a fait testament, tandis que -- *He died before he made a will* -- ne donne pas lieu au même présupposé. Selon Grundy, "what we know about the world -- that when you die that's it -- would not be consistent with assuming that later he made a will. This tempts us to conclude that the presuppositions of [la phrase ci-dessus] is an inference we draw as a result of bringing together a linguistic form and an understanding of the world" (p.77-78).

sentence is used influences speaker's judgments of whether that sentence does or does not carry the presupposition in question (Green, p. 78).

Mey ajoute qu'on ne peut pas sous-estimer l'importance du contexte:

In a pragmatic view, the importance of the entire context of uttering cannot be overestimated...And in this sense, *every presupposition can be undone, given time and context*. What is more: even truths are not truths unless they are framed in a context where a truth is expected (p. 201)[nous soulignons].

L'argument qu'exprime Mey ci-dessus nous rappelle un des problèmes que posait les propositions de Fillmore. S'étant rendu compte que sa thèse allait étendre exagérément la portée de la présupposition, Fillmore a recouru à une explication sémantique, proposant de "restreindre l'analyse aux conditions qui peuvent être reliées à des faits relevant de la *structure linguistique* des phrases" [nous soulignons] (Caron, p. 83). Autrement dit, Fillmore, comme Strawson, a préféré une définition qui reliait les présupposés aux supports linguistiques dans l'énoncé même. Malheureusement, cette restriction n'a pas apporté le résultat désiré:

Il est aisé d'imaginer des contextes où l'acte d'énonciation ait précisément pour fonction d'introduire -- indirectement -- telle ou telle... condition. Ce qu'un énoncé présuppose dépendrait donc *de la situation* dans laquelle cet énoncé est produit: d'une conception purement sémantique de la présupposition (liée à la phrase), on est orienté vers une conception fonctionnelle (liée au discours) (Caron, p. 83-84)[nous soulignons].

La conception sémantique de la présupposition est intéressante et met en relief certaines qualités du phénomène, mais elle ne résiste pas à l'épreuve, surtout, nous osons dire, parce que la priorité dans cette vision est la *question de vérité*, aussi bien que les *supports linguistiques*. Inversement, une vision pragmatique embrasserait *le contexte* aussi bien que des *éléments extra-linguistiques* dont on a besoin pour comprendre un certain présupposé.

VII) *L'importance du contexte*

Le traitement pragmatique de la présupposition dépend considérablement de la notion du contexte. Comment définir ce concept, tellement central à l'approche pragmatique? Il faut se garder de croire que le contexte ne fait que fournir les référents auxquels les énoncés font allusion:

...context is more than a matter of reference, and of understanding what things are about, practically speaking. Context is also what gives our utterances their deeper ('true', but not in a philosophical sense of the word) meaning (Mey, p. 39).

Le contexte est, donc, un élément nécessaire à notre compréhension du discours -- surtout, semble-t-il, s'il s'agit d'une signification plus "profonde" ou plus obscure. Caron souligne cette "nécessité" dans sa propre définition. Nous nous en tiendrons à cette définition puisqu'elle nous semble la plus complète:

...tout acte de communication se situe dans un contexte dont la connaissance serait nécessaire pour analyser complètement cet acte: environnement physique, personnalité des interlocuteurs, relation entre eux découlant de leur passé commun ou de leur statut social, connaissances communes sur le monde, système de valeurs individuels ou collectifs, conventions sociales (p. 148).

Mey ajouterait que le contexte est un concept dynamique -- non pas statique -- qui doit être compris comme le cadre permettant une interaction aux participants dans l'échange discursif. Nous ajouterions que c'est le contexte qui permet d'éliminer certaines ambiguïtés, de débrouiller les éléments polysémiques, et d'accorder le degré d'importance ou de gravité approprié aux éléments qui figurent dans l'énoncé en question. Le contexte crée, ou tout au moins *influence*, notre disposition, et notre perception. Bref, nous dépendons énormément du contexte pour nous fournir des renseignements qui seront utiles dans le déchiffrement de

l'échange dont nous faisons partie.

Il est ironique que l'un des premiers à souligner l'importance du contexte était un philosophe, dont le souci central était les conditions de vérité! En 1977, Robert Stalnaker a introduit le terme, "pragmatic presuppositions", dans son article du même nom. Dans ce dernier, il établit le fait qu' un énoncé, pour être bien interprété, même en ce qui concerne sa vérité ou fausseté, a besoin d'un contexte.

VIII) Les présupposés pragmatiques

D'après Stalnaker, l'analyse de la présupposition devrait se faire, pas selon le *contenu*, des énoncés, mais selon la *situation* dans laquelle l'énoncé se fait, y compris les attitudes et les intentions du locuteur et de son auditeur. À l'opposé de l'approche sémantique, dans laquelle la vérité et la fausseté d'une proposition nécessitent certains présupposés, dans l'approche "pragmatique", les présupposés

are something like the background beliefs of the speaker -- propositions whose truth he takes for granted, or seems to take for granted, in making his statement (Stalnaker, p. 472).

Cette vision rend possibles des explications qui sont "intuitivement naturelles", de certains faits qui restent incompréhensibles quand la présupposition est relation *ermwird* considérée comme une relation sémantique.

The pragmatic account makes it possible to explain some particular facts about presupposition in terms of general maxims of rational communication rather than in terms of complicated and *ad hoc* hypotheses about the semantics of particular words and particular kinds of constructions (Stalnaker, p. 472).

Quelles sont les maximes de la communication "rationnelle" dont parle Stalnaker? Il constate, par exemple, que la communication se fait contre "un fond" de croyances et de suppositions -- les "common background beliefs" -- que le locuteur et son auditeur partagent, et reconnaissent comme étant partagés. Qu'on puisse, raisonnablement, tenir certains faits pour acquis, rend notre communication plus efficace: plus on tient pour acquis, plus la communication est efficace. Mais plus important que tout cela est la nécessité de pouvoir présupposer *certain*s faits de cette manière; sinon la communication *ne se ferait pas du tout*. Les faits ou les opinions qu'on tient déjà pour acquis, en plus de l'information additionnelle (les assertions) qu'on communique, guideront le déroulement de la conversation. Cette notion de "common background beliefs", que nous choisissons de traduire comme "contextes idéologiques et encyclopédiques", (voir *infra*, *Introduction*) et l'importance du contexte, sont à la base de la définition de "présupposés pragmatiques" qu'offre Stalnaker. Tout en avouant qu'elle a besoin de modifications,¹⁸ il propose la définition suivante:

18

Stalnaker reconnaît que dans des contextes sérieux, où le but primordial est l'échange d'information, ou l'argumentation raisonnable et logique, ce qui est présupposé du locuteur ne pose aucun dilemme -- les présupposés coïncident avec les croyances partagées ou les connaissances qu'on présume communes. Par contre, au cas où quelqu'un viserait un autre but -- s'il veut être poli, discret, gentil ou amusant -- on pourrait se comporter comme si l'ensemble de "common background beliefs" était différent -- plus grand ou plus petit -- de ce qu'il est en vérité. Dans de tels cas, le présupposé ne coïncide pas nécessairement avec l'information qu'on présume commune. Un locuteur peut se comporter comme si certaines propositions faisaient partie de cet ensemble, quand il sait que ce n'est pas le cas, soit afin de communiquer une proposition indirectement (pour être poli, respectueux, etc.); soit afin de manipuler son auditeur. Il s'agit donc, d'une tactique à laquelle on a recours quand il serait inconvenable, moins efficace, ou indiscret de communiquer une proposition directement. Dans de tels cas, les présupposés ne correspondent pas à la définition de Stalnaker. Pour de telles raisons, il admet qu'elle n'est qu'une "approximation" qui a besoin d'être remaniée. Voir, Stalnaker, (p. 474-475).

A proposition P is a pragmatic presupposition of a speaker in a given context just in case the speaker assumes or believes that P, assumes or believes that his addressee assumes or believes that P, and assumes or believes that his addressee recognizes that he is making these assumptions.."
(p. 473).

Dans une certaine mesure, ces idées nous rappellent la stratégie "given-new", (voir, *supra*, p. 26-29) selon laquelle certains faits qui ne sont pas focalisés dans l'énoncé constituent l'information "donnée" -- et c'est grâce à ces données que la conversation se déroule -- l'information "nouvelle" (les posés) se rattachant à ce "fond". La différence entre cette stratégie et la conception de Stalnaker est que: pour ce dernier, cette information "donnée" n'existe pas nécessairement au niveau de l'énoncé; c'est-à-dire, elle ne se manifeste pas forcément dans les structures ou dans le lexique de la phrase, ni dans le fait qu'on ne peut enchaîner sur elle. Pour lui, cette information se manifeste dans le *contexte* surtout:

The presumed background information -- the set of presuppositions *which in part define a linguistic context* -- naturally imposes constraints on what can reasonably or appropriately be said in that context (Stalnaker, p. 474)
[nous soulignons].

Afin d'illustrer son raisonnement, Stalnaker affirme qu'on peut expliquer le présupposé de la phrase "*La reine d'Angleterre est chauve*", de deux façons. D'une part, on peut dire qu'il est impropre d'employer cette phrase (ou bien sa négation), sauf dans un contexte où le "presumed background information" comprend le fait que l'Angleterre a une reine. D'autre part, on peut aussi dire que cette proposition a une valeur de vérité seulement si l'Angleterre a une reine unique. Faisons remarquer que la première explication n'a rien à voir avec le contenu de l'énoncé -- avec sa "valeur de vérité". La description pragmatique n'exclut pas la *possibilité* d'une explication sémantique pour qu'une assertion renvoie à un certain

présupposé, mais elle n'exige pas une telle explication. Stalnaker ne nie pas l'importance du contenu¹⁹, mais maintient que séparer l'explication d'un présupposé de l'explication du contenu permet plus de diversité parmi les phénomènes de la présupposition, que ce qui serait possible "if they all had to be forced into the semantic mold" (Stalnaker, p. 475).

Ceci n'est qu'un des atouts de la démarche pragmatique que relève Stalnaker. Il maintient que, si la présupposition est définie indépendamment des conditions de vérité, les contraintes sur les présupposés peuvent alors varier d'un contexte à un autre, ou encore, selon les changements d'accent ou d'ordre de mots, sans que ces changements exigent une variation dans l'interprétation sémantique. Dans l'approche pragmatique, on indique simplement les situations dans lesquelles une telle phrase peut être employée (selon chaque changement d'intonation etc). Par contre si l'analyse sémantique est privilégiée, la phrase devient ambiguë après ces changements.

Ensuite, il faut reconnaître que les contraintes imposées par une assertion sur ce qui est présupposé semble être une question de *degré* -- ce que la démarche sémantique explique difficilement. Parfois, on ne peut comprendre une phrase que si l'on présume que le locuteur fait un certain présupposé. Dans d'autres cas, l'acte de parole suggère que le locuteur tient une proposition pour acquise, mais la suggestion est contredite dans le déroulement de la

¹⁹

"In recommending a separation of content and context I am not suggesting that there is no interaction between them. Far from it. The semantic rules which determine the content of a sentence may do so only relative to the context in which it is uttered...But this interaction does not prevent us from studying the features which define a linguistic context (such as a set of pragmatic presuppositions) in abstraction from the propositions expressed in such contexts, or from studying the relationships among propositions in abstraction from the contexts in which they might be expressed" (Stalnaker, p. 479).

conversation. On s'attend à trouver des différences de degré et de la variation selon le contexte,

on the pragmatic account, since it is a matter of the strength of an inductive inference from the fact that a statement was made to the existence of a background assumption or belief (Stalnaker, p. 475).

Enfin, Stalnaker insiste sur le lien entre la présupposition et la situation communicative générale qu'établit l'approche pragmatique. Ce lien rend possible une explication de ce phénomène dans un cadre de suppositions générales autour des stratégies rationnelles de la conversation. Dans la démarche sémantique, on estime qu'un trait inhérent à un mot ou à une construction particulière réclame un certain présupposé. Mais si l'on accepte cette explication -- ce trait devrait être compris dans le dictionnaire ou dans la sémantique (de l'objet linguistique). La démarche pragmatique n'exige pas le besoin de telles hypothèses. On dirait alors, qu'une assertion réclame un présupposé, non pas à cause d'un objet linguistique, mais parce qu'on comprend une conversation comme une *séquence d'actions rationnelles* seulement en supposant que le locuteur et l'auditeur partagent les mêmes présuppositions. Si ce type d'explication peut être donnée pour le fait qu'une certaine assertion réclame un certain présupposé, on n'aura pas besoin de compliquer la sémantique ou le lexique.

Outre les avantages de la démarche pragmatique examinés ci-dessus, Stalnaker relève un autre point à considérer. Il fait remarquer que ce sont les *personnes* qui font ou qui ont des présuppositions -- pas les phrases, les propositions ou les actes de parole. Cette déclaration contredit l'usage courant du terme, selon lequel on considère que les présupposés relient deux objets linguistiques. On pourrait exprimer cette relation selon sa vision

pragmatique de la façon suivante:

- a) One might say that a sentence X presupposes that Q just in case the *use of X* to make a statement is appropriate (or normal, or conversationally acceptable) only in contexts where Q is presupposed by the speaker, or
- b) one might say that the statement that P (made in a given context) presupposes that Q just in case one can reasonably infer that the speaker is presupposing that Q *from the fact that the statement was made*; or
- c) one might say that the statement that P (made in a given context) presupposes that Q just in case *it is necessary to assume that the speaker is presupposing that Q in order to understand or interpret correctly the statement* (Stalnaker, p.473)[nous soulignons].²⁰

D'après Stalnaker, tous ces faits peuvent être exprimés selon la notion de "speaker presupposition", sans avoir à introduire une notion intermédiaire de la présupposition en tant qu'une relation entre assertions ou propositions. Autrement dit, la conception pragmatique, qui tient compte du contexte et des croyances et des certitudes que partagent les co-énonciateurs, suffit pour expliquer le phénomène de la présupposition.

Bien que Stalnaker ne perde pas trop de temps à discuter ces trois "formules" -- qu'il trouve, d'ailleurs, vagues et inutiles -- nous aimerions nous y arrêter un instant. Nous les

20

Il serait utile de considérer un exemple pour mieux comprendre les trois "formules" denses (a, b, c) de Stalnaker. Considérons le commentaire de M. Smith dans *La Cantatrice Chauve*:

Monsieur Smith : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort (p. 13).

On pourrait dire que:

- (a) la déclaration (X) de M. Smith présuppose que Bobby Watson est mort (Q) car X serait "*approprié*" seulement dans des contextes où s'est présupposé du locuteur, M. Smith ou :
- (b) la déclaration (P) de M. Smith (*faite dans ce contexte*) présuppose que Q au cas où on pourrait faire l'inférence, raisonnablement, que M. Smith présuppose que Q, *du fait qu'il a produit cette déclaration* ou :
- (c) on pourrait dire que la déclaration P (*faite dans ce contexte donné*) présuppose que Q au cas où il serait nécessaire de présumer que M. Smith présuppose que Q, *afin de comprendre sa phrase*.

Le comique de la situation vient de la remise en question de la mort du fameux Bobby Watson : on trouve à la prochaine page (14) qu'il pense se marier avec, bien sûr Bobby Watson.

trouvons intéressantes puisqu'elles expriment, dans une certaine mesure, la vision des pré-supposés pragmatiques de certains autres linguistes. Dans les trois formules, nous avons souligné ce qui semble relier la présupposition à *l'acte* d'énonciation: à l'usage particulier d'une proposition, au fait que l'assertion soit faite, ou à la nécessité associée au pré-supposé pour que l'acte de parole puisse réussir. Kerbrat-Orrechioni indique que selon Robert Martin, par exemple:

"Certains pré-supposés sont indépendants du contenu véhiculé par les phrases et liés exclusivement à *l'acte* même de l'énonciation"... (Kerbrat-Orechioni, 1986 p. 25) [nous soulignons].

Martin n'est pas le seul à concevoir les pré-supposés pragmatiques de cette façon: Ducrot, s'étant rendu compte que les pré-supposés (surtout ceux liés à la détermination du "focus"²¹) ne sont pas "context-free",

est amené à réviser sa conception antérieure du pré-supposé (comme unité inscrite en langue et constitutive du sens littéral), et à déclarer que "l'énonciation peut créer des pré-suppositions" (Kerbrat-Orechioni, 1986, p. 26).

Pour Kerbrat-Orechioni, qui insiste sur l'inscription en langue des pré-supposés, et réduit le rôle du co(n)texte à l'élimination d'une éventuelle polysémie (voir, *supra*, p. 37), la notion de "conditions" de succès qu' avait introduite Fillmore (voir *supra*, p. 22), peut être reformulée comme pré-supposé pragmatique. Remarquons que la "troisième" formule de

21

Ainsi pour les pré-supposés liés à la détermination du "focus" d'un énoncé donné: *J'ai visité Moscou avec Pierre* -- peut en effet pré-supposer: ou bien /j'ai visité Moscou/ (posé: c'était avec Pierre), ou bien /j'ai fait quelque chose avec Pierre/ (posé: visiter Moscou), la phrase répondant virtuellement à deux questions différentes: "Avec qui as-tu visité Moscou?", et "Qu'est-ce que tu as fait avec Pierre?" (Kerbrat-Orechioni, 1986 p. 26).

Stalnaker (c) exprime la notion de "nécessité", qui est centrale à la définition de Fillmore:

...le présupposé qu'envisage... Fillmore est d'une nature un peu particulière: il s'agit de ce que certains (Keenan, Stalnaker, et Wunderlich, entre autres), nomment "*présupposé pragmatique*", et que nous définirons comme suit: seront considérées comme des présupposés pragmatiques toutes les informations que véhicule un énoncé, et qui concernent les "conditions de félicité" (plus spécifiquement, ses conditions "préliminaires") qui *doivent être* réalisées pour que l'acte de langage que prétend accomplir l'énoncé puisse aboutir perlocutoirement (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 36) [nous soulignons].

Maingueneau adopte une perspective comparable, indiquant dans son texte que les présupposés pragmatiques

...ne sont pas des éléments du contenu de l'énoncé, mais dépendent de l'énonciation, des conditions de réussite de l'acte de langage. On a vu que tout acte de langage, par son énonciation implique que les conditions de sa légitimité sont réunies. Cette "implication" peut être reformulée comme présupposition pragmatique (Maingueneau, 1990, p. 89).

L'opinion de Grundy semble être une compilation de diverses perspectives. Tenant compte de la notion de "contextes idéologiques et encyclopédiques", et des conditions de félicité, il explique que:

When someone says something to us, we typically make all sorts of assumptions about the background to their utterance which we presume to be mutually known before the utterance ever occurred. Imagine someone says "*Tell Madonna I'm at lunch*"; there would not be much point in saying this unless the speaker expected Madonna to appear in the near future and assumed that the hearer knew who Madonna was and was willing to pass the message on. Unless these conditions are met, there is something wrong with saying [the utterance]... We can therefore assume that these conditions... are presupposed... we will call this sort of background assumption a pragmatic presupposition, because it is clearly non-linguistic in nature (Grundy, p. 68-69).

Il apparaît que l'opinion générale est qu'une approche pragmatique, qui tient compte du contexte et des participants dans l'échange conversationnel est nécessaire et féconde,

mais on n'arrive pas à en cerner une définition précise. Notons la suggestion de Mey, selon qui:

Semantic presupposition theory (and this still partly includes, despite its name, Stalnaker's original notion of pragmatic presupposition) is concerned with what is true or false, and intends to link sentences together on the basis of this criterion. A serious theory of pragmatic presupposition goes several steps further, and asks impertinent questions of the type: How is this utterance to be understood in the context of its users, on their "common ground"? (Mey, p. 204).

Mey ne suggère pas une telle théorie; mais il souligne trois points qui pourrait en modeler notre conception du phénomène. Tout d'abord, les présupposés pragmatiques sont *nécessaires* afin de pouvoir comprendre ce qu'on fait avec sa langue -- c'est-à-dire, une conception purement sémantique ne suffirait pas à atteindre une compréhension complète du phénomène, étant donné sa préoccupation relative aux questions de vérité. Ensuite, on doit combiner la capacité de faire des implicatures conversationnelles avec celle de présupposer pragmatiquement. Ce dernier point indique que les présupposés pragmatiques entrent en jeu avec les autres éléments de la conversation "rationnelle", s'insérant comme partie intégrante du déroulement de l'échange communicatif. Enfin, Mey avise qu'il est parfois impossible de découvrir *tous* les présupposés pragmatiques, étant donné que

"the 'shared' or 'mutual knowledge' which conversation presupposes is not always given" (Mey, p. 206).

Autrement dit, il s'agit d'un grand répertoire de croyances et de suppositions qui varient selon le contexte. Cette variation, (et l'élargissement de la portée de "common background beliefs"), renvoie, en quelque sorte, à l'idée de *degré* que Stalnaker avait mentionné. On ne découvre donc pas tous les présupposés pragmatiques, car ils sont nombreux et varient selon

leur pertinence dans la conversation. Nous reviendrons à ce point intéressant.

Pour l'instant, terminons notre inventaire en disant qu'une vision pragmatique de la présupposition s'oppose à la vision sémantique, et à d'autres conceptions du phénomène. Nous avons vu la présupposition analysée par rapport aux valeurs de vérité dans une approche philosophique. Nous avons considéré la présupposition en tant que condition de félicité (ou de "succès") des actes illocutoires, puis en tant qu'un acte illocutoire en soi. Le phénomène a été associée au "*thème*", et à l'*information "donnée"* dans une stratégie de la production et de la compréhension du discours. On a suggéré une démarche sémantique dans l'analyse des présupposés, pour les relier aux objets linguistiques dans l'énoncé, et on vient d'indiquer une approche pragmatique, pour les associer intimement au contexte qui encadre l'énoncé. Chaque approche a ses mérites et ses défauts: Caron les résume en les regroupant sous trois catégories.

D'après son estimation, la présupposition peut être abordée à un niveau sémantique, fonctionnel et pragmatique. Au niveau sémantique, la présupposition est une information implicite, apportée ("véhiculée") par l'énoncé; un élément de sa signification. Mais cette définition est trop simpliste, puisque

l'acte d'énonciation ne pose pas seulement un contenu sémantique: il déploie en même temps une *situation* par rapport à laquelle l'énoncé se donne comme pertinent (Caron, p. 94).

Cette insuffisance nous amène à considérer la présupposition au niveau fonctionnel, ou elle se voit conférer une fonction spécifique. De ce fait, elle se différencie des autres éléments de l'énoncé

dans une bipolarité fonctionnelle définissant d'une part un en-deçà (discursif ou situationnel): ce sur quoi l'acte d'énonciation se fonde, ou se donne

comme fondé; d'autre part un au-delà: les possibilités d'enchaînement qu'il définit (Caron, p, 94).

Nous avons vu, dans l'identification du présupposé au thème (stratégie "given-new"; voir *supra*, p. 26-29), que le rôle du présupposé est d'orienter l'énoncé. Si l'on accepte que tout acte d'énonciation vise, en fin de compte, à transformer la situation dans laquelle il s'inscrit, on reconnaîtra que l'opposition présupposé/posé dirige cette transformation.

Mais cette conception de la situation discursive et de l'objectif de l'acte de parole renvoie au niveau *pragmatique*. Ici, la fonction paraît liée "aux *relations* entre énonciateurs, aux *jeux* des prises en charge et aux *interactions* sur lesquelles se fonde la progression du discours" (Caron, p. 93).

S'il est indéniable que chacun des trois niveaux qu'indique Caron comprend des points valables, il est néanmoins vrai que tout renvoie, en fin de compte, au niveau pragmatique. La situation d'énonciation, les co-énonciateurs et l'usage qu'ils font du langage sont les éléments fondamentaux d'une analyse de ce phénomène. Pour cette raison, nous avons privilégié le "niveau" pragmatique dans notre analyse. Étant donné l'importance accordée au contexte dans la vision pragmatique, nous ferons une pause, avant d'expliquer notre propre conception de la présupposition, afin d'examiner le contexte de notre analyse. Le cadre littéraire exige qu'une attention particulière (souvenons-nous des remarques de Maingueneau et d'Issacharoff) soit accordée à son discours, qui ne peut être analysé de la même manière que le discours quotidien.

La spécificité du discours littéraire

Toute instance de discours fait l'objet de certaines propriétés qui régissent chaque situation d'énonciation. Et pourtant, il faut reconnaître que l'énonciation littéraire se soumet à des règles "bien plus contraignantes que celles du langage ordinaire" (Maingueneau, 1990, p. 27). Pour commencer, le discours littéraire ne peut pas s'assimiler à un échange linguistique ordinaire, puisque *son récepteur ne partage pas la situation d'énonciation de son locuteur*. Bien que l'auteur puisse viser un certain public, il doit se rendre compte que son oeuvre peut circuler en des temps et des lieux fort éloignés de ceux de leur production.

Ainsi, l'énonciation littéraire exclut

le caractère immédiat et symétrique de l'interlocution. Le lecteur d'un roman, d'un poème, le spectateur d'une pièce de théâtre n'ont pas de contact avec le sujet qui a écrit le texte, la personne de l'auteur. Pas seulement pour des raisons matérielles mais surtout parce qu'il est de *l'essence de la littérature de ne mettre en relation l'auteur et le public qu'à travers l'institution et ses rituels* (Maingueneau, 1986, p.10) [nous soulignons].

Certes, le lecteur ou le spectateur peut toujours "répondre", malgré le manque de contact (à travers des commentaires, critiques, etc.); mais la propriété de la symétrie²² implique

22

La propriété de la symétrie renvoie au fait que "le message verbal appelle généralement une réponse, c'est-à-dire que tout récepteur fonctionne en même temps comme un émetteur en puissance...cette propriété s'appliquant surtout au message oral, encore que certains d'entre eux excluent le droit de réponse: certains types de discours professoral, le discours théâtral...inversement, la communication épistolaire, quoique de nature écrite, autorise et sollicite une réponse différée (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 21).

"que la réponse s'effectue à l'aide du même code" (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 21). Par conséquent, on décrit le rapport entre auteur et récepteur comme "dissymétrique".

La notion de "dissymétrie" donne lieu à une autre "contrainte" à relever: l'incertitude qu'on éprouve face à la figure de l'auteur qui "n'est pas réductible à celle d'un locuteur ordinaire, mais [...] ne peut pas non plus en être totalement dissociée" (Maingueneau, 1986, p.1). À l'opposé du discours quotidien, où le sujet producteur s'inscrit dans l'énoncé directement, à travers le signifiant "je", ou bien, indirectement, "dans l'usage, par exemple, des affectifs et des évaluatifs" (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.171), dans le discours littéraire, ce n'est pas l'auteur que dénote le "je". Si ce n'est pas à l'auteur que renvoie le "je", qui, alors, le prend en charge?



Selon les propos de Gérard Genette, (*Figures III*, 1972) le discours littéraire se caractérise par le *dédoulement des instances énonciatives*. Le schéma suivant (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 171) rend compte de ce dédoublement, qui existe, d'ailleurs, du côté de la réception aussi bien que du côté de l'émission:

Pour Genette, c'est le "*narrateur*" qui "s'approprie ouvertement le 'je' ou...qui reste simplement le témoin invisible des faits narrés" (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 171), en tant que sujet *intratextuel*, tandis que l'auteur devient le sujet *extratextuel*. Du côté de la

réception, le sujet intratextuel -- le "*narrataire*" -- est un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé, à l'opposé du lecteur effectif, extratextuel. Dans cette conception, donc, on a recours à deux niveaux "diégétiques" : un niveau *extradiégétique* où se situent les actants extratextuels (réels mais linguistiquement virtuels), et un niveau *inradiégétique*, où se trouvent les actants intratextuels (virtuels mais linguistiquement réels).

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur (Genette, p. 265).

Évidemment, le narrataire est au lecteur, ce que le narrateur est à l'auteur:

les actants intradiégétiques sont des "personae", c'est-à-dire à la fois les représentants des actants extradiégétiques, et leur masque; ils fonctionnent à la fois comme opérateurs d'identification et comme des écrans qui viennent s'interposer entre l'auteur, le lecteur et le texte (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 172).

À juste titre, Kerbrat-Orecchioni constate que

Le "je" peut en effet y dénoter tout autre chose que l'émetteur effectif, mais aussi, car cela vaut pour toutes les coordonnées déictiques, "ici", "maintenant", tout autre chose que sa situation spatio-temporelle: *l'écriture c'est le règne du "pseudo"* (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.172) [nous soulignons].

Ainsi, Maingueneau choisit le sous-titre "*La pseudo-énonciation théâtrale*" (1986, p. 9), et

Issacharoff déclare que le discours théâtral:

is a conventionalized written form that represents spoken discourse...The addresser, addressee, and context of utterance are not (normally) the same in dramatic performance as they are outside of it. Discourse in drama is *represented* discourse, not ordinary discourse. Dialogue in the theatre is feigned, a *pale imitation of real dialogue* (Issacharoff, p. 8-9) [nous soulignons].

En effet, le "dédoulement" que propose Genette se manifeste de façon très particulière dans le théâtre. Comme toute communication écrite, le discours théâtral participe à deux situations d'énonciation à la fois:

- dans la première, un auteur s'adresse à un public à travers la représentation d'une pièce; c'est donc la **représentation** qui constitue l'acte d'énonciation;
- dans la seconde, la situation *représentée*, des personnages échangent des propos dans un cadre énonciatif qui est *censé autonome* par rapport à la représentation (Maingueneau, 1990, p. 141)

On a affaire donc à deux énonciateurs: un archiénonciateur²³ qui ne communique qu'indirectement, mais qui est, en fin de compte, responsable de l'énoncé; et à des personnages qui semblent être autonomes²⁴ mais qui ne sont pas garants de leurs répliques.

Mais la situation devient encore plus compliquée si l'on songe que l'archiénonciateur n'entre

23

Cette notion d' "archiénonciateur", employée d'abord par Issacharoff, ("superspeaker"), exprime bien la position du dramaturge. Ce dernier est la source "invisible" de l'*ensemble* des énoncés; c'est-à-dire, il ne s'assimile pas aux répliques de tel ou tel personnage, car la seule énonciation que l'on puisse valablement attribuer à l'auteur c'est l'interaction des actes de langage des personnages, une irréductible polyphonie. L'archiénonciateur est une instance distincte de l'écrivain, il prend en charge un réseau conflictuel de positions énonciatives. En d'autres termes, son "point de vue" ne saurait être ni celui d'Ariste, ni celui d'Armande et Bélise, mais leur mise en relation (Maingueneau, 1990, p. 142).

La référence faite à la polyphonie nous rappelle le travail de Ducrot, selon lequel les acteurs seraient les "sujets parlants" (les "producteurs" de l'énoncé), et le dramaturge, le "locuteur" (celui à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé). Mais Maingueneau nous avise que "Cette distinction fait néanmoins problème, car elle n'a pas été forgée pour le discours littéraire et reste en deça de la complexité de ce dernier" (1990, p. 142).

24

"La théorie des formations discursives...postule qu' "...une séquence, un énoncé n'a de sens pour un sujet que dans la mesure où il conçoit qu'elle appartient à telle ou telle formation discursive, mais (que) ce même sujet refoule cette idée pour lui substituer qu'il est à la source du sens"...Le personnage de théâtre n'échappe pas à cette caractéristique du sujet parlant: il s'imagine faire des discours, alors que ce sont les discours qui le font" (Patrice Pavis, 1978. p.88)

en contact avec son public qu'à travers l'interprétation du *metteur en scène*. Issacharoff fait remarquer que le dramaturge

is using the playback mode, since he cannot communicate live, but this channel is both unreliable and unpredictable. His spokesmen constantly change; nothing guarantees their utterances or even their elocution. The playwright therefore has to rely on what the philosopher Alan would call poor phonographs, which at any moment are inclined to act up. The speaker is...the playwright, speaking through unpredictable players aided by a director who may decide at any point to cut him off (1989, p. 9).

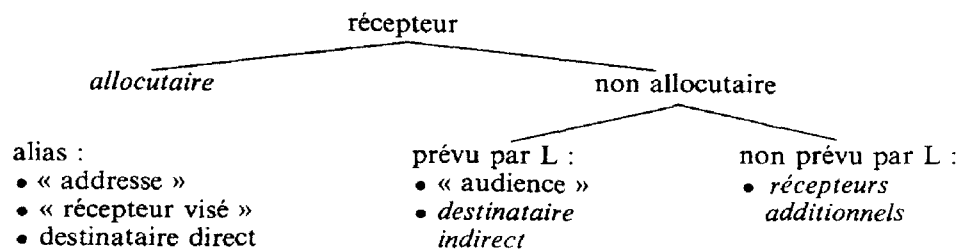
À la phase d'émission, donc, il s'agit de plusieurs niveaux d'énonciation -- d'une "chaîne d'émetteurs" (comme l'a baptisé Jakobson), "tant réels que fictifs, dont la plupart ont une simple fonction de relais, et se contentent de citer (pour une large part, volontairement), un seul et unique message, qui leur était...depuis longtemps, connu" (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 22). La communication théâtrale serait l'illustration parfaite de cette conception, car elle

...oblige... à admettre l'existence d'une chaîne d'émetteurs, l'émetteur originel (l'auteur) se trouvant relayé par une série d'émetteurs "interprétants" (metteur en scène, décorateur, éclairgiste, acteurs...(Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 22).

Or, la "chaîne" n'existe pas seulement du côté de l'énonciation. Du côté de la réception, on identifie deux destinataires distincts: le public (les spectateurs), et les personnages qui peuvent occuper à tour de rôle les positions d'énonciation et de co-énonciation. Du fait qu'il vise deux destinataires,

Le même discours fonctionne simultanément sur deux plans, il doit agir sur l'interlocuteur immédiat et sur le destinataire indirect...En principe, les lois du discours concernent les seuls personnages. Mais elles doivent aussi d'une certaine façon, être respectées à l'égard du spectateur...les personnages ne sont pas censés s'exprimer de manière trop obscure, de façon que le spectateur ne soit pas exclu du jeu. L'existence d'un double destinataire explique que le théâtre dispose de formes d'énonciation propres (monologues, apartés) et systématise des procédés comme le quiproquo ou la répétition qui ne prennent tant d'ampleur qu'en raison de la présence d'un public (Maingueneau, 1990, p. 145).

Mais on doit ajouter un autre élément à cette catégorie du récepteur car, une double *appréhension* de la pièce est aussi possible: on a accès au *texte* comme on a accès aux représentations. Il faut se rendre compte que "tandis que le spectateur reçoit les énoncés dans leur irréversible succession, le lecteur peut traiter le texte comme un espace parcourable en tous sens (sauter les scènes etc.) (Maingueneau, 1990, p. 143). Bien qu'il ait été conçu pour le discours quotidien, le schéma que propose Kerbrat-Orecchioni, (1986, p. 23), dans le but d'affiner la catégorie du récepteur, est particulièrement utile pour rendre compte de la situation théâtrale:



Partant de son schéma et de ses remarques, nous assimilons les trois destinataires possibles dans le discours théâtral aux catégories présentées ci-dessus. Étant donné que les acteurs (en tant qu'émetteurs) dialoguent visiblement avec leurs homologues sur scène, nous identifions les personnages au destinataire direct qui est "explicitement considéré par l'émetteur [ici, le personnage qui parle]...comme son partenaire dans la relation d'allocution" (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 23). À un autre niveau, les acteurs s'adressent aux spectateurs, qui, "sans être intégrés à la relation d'allocution proprement dite, fonctionnent

comme des 'témoins' de l'échange verbal, et influencent parfois de façon décisive" (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p.23) le débit du message. Ainsi, nous assimilons le spectateur au destinataire indirect, comme Kerbrat-Orecchioni d'ailleurs. Mais cette dernière n'adresse pas le cas des lecteurs d'une pièce -- ce que nous assimilons aux "récepteurs additionnels". Absents et non-loquents par définition, ce sont les récepteurs "dont l'émetteur [dans ce cas, le dramaturge] ne saurait prévoir la nature, et par voie de conséquence, la façon dont ils interpréteront le message produit" (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 23). Cette description correspond exactement au lecteur d'une pièce, qui, absent et n'ayant pas la possibilité d'influencer le message, ne peut pas être prévu par le dramaturge (étant donné que le texte peut circuler...souvenons-nous bien). Ses interprétations sont multiples, déterminées dans une large mesure par le moment (l'époque) et l'espace, par la situation politique, économique etc., de la lecture. On a affaire, donc, non pas à une *duplicité* mais à une *multiplicité* de situations d'énonciation. Plus importante que le décor, les mimiques, l'intonation, les costumes ou les jeux de scène, est la multiplicité de ce discours. En effet, on perçoit *trois actes d'énonciation à la fois*, correspondant à trois situations d'énonciation fondues et distinctes: celui d'un personnage à un autre personnage; celui du dramaturge au public (que ce soient des spectateurs ou lecteurs); celui du metteur en scène à un public spécifié (dans le cas des spectateurs) ou celui du dramaturge aux lecteurs dans les didascalies.

Ces dernières, lues par les acteurs, les metteurs en scène et les lecteurs ordinaires, sont les énoncés non-fictifs de la pièce, directement rapportables au dramaturge. S'opposant aux énoncés fictifs, les didascalies sont les informations que donne le dramaturge pour la mise en scène de sa pièce: leur "point focal" est moins le contenu des énoncés que les

circonstances autour de leur production. Maingueneau distingue les divers types²⁵ de didascalies:

- les titres, les indications de genre...et les découpages;
- la liste des personnages, leur mention en tête de chaque réplique;
- les indications de lieu, de décor...; plus généralement la mise en place des circonstances de l'énonciation;
- des précisions sur la manière dont parlent les personnages...;
- des indications sur les vêtements, les gestes, les déplacements des personnages, les entrées et sorties...;
- éventuellement des indications techniques données à la régie (sur l'éclairage en particulier) ou des conseils de portée générale pour le metteur en scène (1990, p. 144).

La lecture s'appuie sur cet élément du texte auquel n'a pas accès le spectateur. Ces didascalies figurent comme une dimension essentielle du discours théâtral, bien qu'elles puissent varier énormément:

Elles sont réduites au minimum dans le théâtre classique, mais foisonnent, comme on peut s'y attendre, dans le théâtre naturaliste, qui vise à offrir une représentation exacte des milieux sociaux des personnages. Si le théâtre classique est si pauvre en didascalies, c'est qu'elles ne sont pas jugées indispensables; d'une part, les conventions du genre sont bien connues, précises et rigoureusement respectées, d'autre part, la parole y joue un rôle dominant. En revanche, certaines oeuvres modernes surabondent en didascalies parce que la parole s'y fait rare, supplantées par les relations aux objets et les pantomimes (Maingueneau, 1990, p. 144).

Qu'elles aient une fonction verbale (régulant par exemple, la manière dont parlent les personnages), ou visuelle (régulant les costumes, l'éclairage, etc.), elles servent à distinguer le texte théâtral du texte narratif en tant que trait essentiel, et à déterminer la forme de la lecture d'une pièce. Toutefois, Issacharoff constate que

the verbal functions of didascalie discourse, corresponding to the four basic

25

Issacharoff regroupe les didascalies sous les rubriques: extratextuelles, autonomes, techniques et normales. Voir Issacharoff, 1989, p. 21-24.

questions -- Who is speaking? To whom? How? Where? -- are subordinate to the dialogue, whereas the visual codes may...enjoy relative autonomy, thus playing a less significant role in orienting our reading of the playscript (Issacharoff, 1989, p. 27).

Comme Issacharoff, nous avons choisi de mettre l'accent sur le texte écrit des pièces en question, celui qui peut faire l'objet d'une lecture silencieuse, pour de nombreuses raisons. D'abord, le texte est le seul aspect constant du théâtre. Les représentations sont soumises aux interprétations des metteurs en scène et des acteurs:

À cela on peut ajouter les acteurs eux-mêmes qui introduisent une stabilité supplémentaire dans le dispositif: ce n'est parfois ni Racine ni le metteur en scène ni Bérénice que l'on veut entendre, mais la Champmeslé dans une pièce de Racine (Maingueneau, 1990, p. 145).

À la lumière de cette vérité, il nous semble préférable de porter notre attention sur

the verifiable rather than to offer hypotheses or speculation based on approximate memories of productions that may not have been seen by all readers. On the other hand, it is, of course, always possible to refer to the theatrical script, which exists in a form less ephemeral than that of dramatic performance (Issacharoff, 1989, p. 4).

Ensuite, nous reconnaissons, encore avec Issacharoff, que

though we may prefer to go and see a performance, the script is the permanent record. Our *cultural heritage is transmitted by the written word: scripta manent*. For the spiritual children of Gutenberg, it is hard to resist the primacy of print (1989, p. 17)[nous soulignons].

Enfin, vu que dans ce travail il s'agit des oeuvres de Ionesco, nous croyons qu'on risque de négliger une source importante du comique si l'on ne prête pas une attention particulière aux didascalies de certaines pièces -- ce qu'un spectateur ignore souvent. Bref, nous croyons que pour les buts de notre analyse, il vaut mieux traiter la pièce comme un texte littéraire -- tout

en tenant compte, bien sûr, de la spécificité que nous venons d'explorer. Ayant rapidement parcouru la spécificité du contexte dans lequel nous allons puiser notre analyse, il est temps de revenir au fil conducteur de notre étude: notre conception de la présupposition.

Vers une conception intégrée

Nous tenons à clarifier que la conception de la présupposition que nous allons esquisser pour les besoins de notre analyse littéraire n'est pas une définition, ni l'approximation d'une définition. Nous n'osons pas, dans le cadre de ce travail, offrir une solution au débat autour de cette notion de caractère évasif! Notre but est d'atteindre une meilleure compréhension de ce phénomène, surtout par rapport à la littérature. Pour ce faire, il nous a fallu parcourir son développement théorique. Les nombreuses théories esquissées plus haut comportent chacune certains avantages et désavantages. Il n'y a donc pas une "définition absolue", puisque

la notion de la présupposition s'est vu conférer un sens de plus en plus large, au fur et à mesure de sa prise en charge par les linguistes et les psychologues. De plus en plus flou aussi, il faut le dire (Caron, p. 93).

Ici, nous présenterons notre façon de concevoir la présupposition: nous avons essayé d'extraire des théories déjà examinées les points qui nous semblaient les plus convaincants pour les intégrer dans notre vision.

Pour commencer, constatons que nous reconnaissons deux types de présupposés: ceux qui sont "pragmatiques" et ceux qui sont "sémantiques". En d'autres termes, le produit de ce phénomène qui semble échapper aux tentatives de définition, peut être rattaché à *l'énonciation* ou à *l'énoncé*. Il s'agit de "deux points de vue différents et parfaitement

compatibles" (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 36) sur le même objet: tout dépend de la perspective qu'on adopte. Si l'on adopte une perspective d'*encodage*, les "différentes données apparaissent comme des 'conditions de félicité' de l'acte illocutoire...Mais du point de vue du *décodage*, ce sont autant d'informations que véhicule l'énoncé" (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 37). Il n'est pas question, donc, d'éliminer les présupposés sémantiques (ce que notre présentation aurait pu indiquer: nous avons consacré toute une section aux défauts de l'approche sémantique!), mais de leur accorder un rôle, un statut particulier, distinct des présupposés pragmatiques. Nous reviendrons à ce point important. Pour l'instant, nous avouons accorder une certaine priorité aux présupposés pragmatiques. Cette décision a été prise en fonction de notre but ultime: à savoir, une application littéraire.

Dans l'approche sémantique, le point focal est le code (les "objets" linguistiques) et la valeur de vérité des propositions qui rend l'énoncé "évaluable" (voir, *supra*, p. 19-20). En effet, Maingueneau constate que "tout locuteur connaissant le français peut en principe identifier les présupposés" (1990, p. 80). Or, nous constatons avec Randall, que "the mastery of a linguistic code is often insufficient for the understanding of *literary texts*" (p. 48). Par conséquent, on a besoin d'une conception qui dépasse le cadre de l'énoncé pour s'intéresser au *contexte* de l'énonciation. On a recours donc à l'analyse pragmatique puisque son atout principal est précisément l'importance qu'elle accorde au contexte. Mais quelle conception pragmatique est-ce que l'on accepte? Il y a en a deux qui sont généralement reconnues, comme nous l'avons déjà suggéré (voir, *supra*, p. 43-45). Dans l'une, les présuppositions sont associées à l'énonciation; dans l'autre, les *locuteurs* ont ou font les présuppositions. Laquelle correspond mieux à une analyse *littéraire*?

1) Les présupposés pragmatiques: Une propriété de l'énonciation

Commençons d'abord avec la première position, articulée par Maingueneau:

tout acte de langage par son énonciation implique que les conditions de sa légitimité sont réunies. Cette implication peut être reformulée comme présupposé pragmatique (Maingueneau, 1990, p. 89).

et par Kerbrat-Orecchioni:

seront considérées comme des présupposés pragmatiques toutes les informations que véhicule un énoncé et qui concernent les "conditions de félicité" (plus spécifiquement ses conditions "préliminaires") qui doivent être réalisées pour que l'acte de langage que prétend accomplir l'énoncé puisse aboutir perlocutoirement (1986, p. 36).

Pour ces linguistes, les présupposés pragmatiques, à l'opposé des présupposés sémantiques, ne sont pas des éléments du contenu de l'énoncé, mais dépendent de l'*énonciation*.

Un acte de langage n'est pas vrai ou faux mais "réussi" ou non. Cette distinction a de grandes conséquences, puisqu'elle concerne le mode d'inscription des énoncés dans la réalité. Au-delà du seul respect des règles proprement grammaticales, il apparaît qu'il existe un certain nombre de conditions de réussite pour un acte de langage. N'importe qui ne peut pas dire n'importe quoi en n'importe quelles circonstances, et cet ensemble de conditions rend l'acte de langage pertinent ou non, légitime ou non (Maingueneau, 1990, p. 8).

Ainsi, l'acte de questionner présuppose que le questionneur ne connaît pas la réponse, qu'il s'intéresse à une éventuelle réponse, etc. La notion des "conditions de réussite", inhérente aux définitions qui précèdent nous rappelle les "conditions de félicité" d'Austin, modifiées plus tard par Fillmore (voir *supra*, p. 21-24). Il faut s'adresser aux objections de Ducrot et de Caron, auxquelles nous avons promis de revenir.

Selon la conception traditionnelle (Austin/Fillmore), les conditions de félicité (conditions "objectives"; voir *infra*, p. 22-23) devaient être remplies pour que l'acte

illocutoire "puisse être dit effectué" (Caron, p. 83). Cette définition posait quelques problèmes distincts. Le premier est indiqué par Ducrot (et plus tard par Green, p. 82): selon eux, le raisonnement de Fillmore efface la distinction entre les présupposés d'existence et les présupposés de hiérarchie. Le premier (le présupposé d'existence) reste constant dans n'importe quel énoncé contenant les mêmes éléments linguistiques. Ainsi dans

Mets **les fleurs** sur la table.
 Qui a apporté **les fleurs**? et
 Je voudrais bien mettre **les fleurs** dans le salon.

"les fleurs" renvoie à un présupposé d'existence dans les trois énoncés. Par contre, la question et l'assertion ne présupposent pas la relation hiérarchicale que présuppose l'ordre.

Les deux présupposés sont clairement différents et ne peuvent pas être regroupés sous la même rubrique. Nous voyons une solution possible à ce "dilemme" dans la reconnaissance de deux types de présupposés: les présupposés sémantiques servent à regrouper les "présupposés d'existence" constants et stables (rattachés à l'énoncé), tandis que les présupposés pragmatiques regroupent les présupposés qui sont particuliers à l'acte d'énonciation en jeu.

Plus important que cette objection est celle de Caron, qui remet en cause la notion que certaines "conditions" *doivent* être réalisées pour qu'un acte illocutoire puisse être dit effectué. Pour lui, le problème est que, selon ce modèle, un ordre ne serait un ordre que si celui qui l'énonce a qualité pour l'énoncer (voir *supra*, p. 23). Le problème c'est que la notion de *conditions nécessaires (de nécessité)*, gêne Caron: il a du mal à accepter que l'acte *dépende* de ces conditions pour avoir lieu, mais c'est l'idée centrale des conditions de

réussite. Comment résoudre ce dilemme?

On peut constater que Kerbrat-Orecchioni ressent aussi cette difficulté, car elle propose une solution intéressante. Elle reconnaît l'existence des présupposés pragmatiques comme des conditions d'emploi qui sont *nécessaires* et envisage à côté de ceux-ci

une sous-classe de *sous-entendus pragmatiques*, qui correspondrait aux renseignements qu'un énoncé fournit sur les conditions de félicité *non nécessaires* mais *probables* ou simplement possibles, de l'acte de langage qu'il prétend accomplir (1986, p. 43) [nous soulignons].

Tout en reconnaissant son effort pour répondre à l'objection de Caron, nous ne pouvons pas vraiment accepter cette proposition. D'abord parce qu'elle n'abandonne pas son idée concernant le "devoir" -- certaines conditions sont toujours "nécessaires" dans cette explication. L'objection de Caron n'est pas résolue. Ensuite, le terme "sous-entendu pragmatique" est en quelque sorte redondant. *Tous* les sous-entendus sont pragmatiques: ces derniers, *par essence*, relèvent de la pragmatique. Ce terme nous laisse donc insatisfaite. Enfin, nous considérons que cette notion efface quelque peu la qualité floue du sous-entendu. Par essence, le sous-entendu n'est pas partagé, mais renvoie au travail calculateur, au travail de déchiffrement de l'auditeur, et au contexte de l'énonciation. Par contre, quand on parle de "conditions de réussite", on indique quelque chose qui est plus ou moins certain, pré-établi si l'on veut. Nous reviendrons bientôt là-dessus. Associer les sous-entendus aux conditions d'emploi nuit donc à l'intégrité du sous-entendu comme phénomène.

Nous trouvons une "solution" plus valable chez Maingueneau, bien que ce dernier ne l'explique pas directement. Il faut reconnaître d'abord la position de Maingueneau sur la question des conditions de réussite:

On en vient alors à se demander si l'acte est effectivement accompli si par hasard ces conditions de réussite ne sont pas toutes réunies...Le sujet a été très débattu. Pour notre part, nous considérons que l'acte de langage est effectivement accompli même s'il est reçu comme nul et non avenu. En effet, *tout acte de langage prétend par son énonciation même à la légitimité* (1990, p. 8-9) [nous soulignons].

Sa déclaration est près de celle de Caron:

tout énoncé, par le fait même de son énonciation se donne comme pertinent... ce n'est pas parce que telles conditions sont réalisées que tel acte illocutoire peut avoir lieu, c'est parce que l'acte illocutoire est effectué que ses "condition de succès" sont censées réalisées (Caron, p. 83) [nous soulignons].

Maingueneau propose un exemple -- littéraire en plus -- que nous empruntons pour illustrer son raisonnement:

Pour dire, "je vous aime" à la reine, Ruy Blas, valet déguisé en grand d'Espagne, n'attend pas d'en avoir le droit, mais il se le donne par son énonciation au nom de l'idée qu'il se fait de la véritable noblesse (1990, p. 9).

Évidemment, pour Maingueneau, les conditions ne sont pas "nécessaires" pour que l'acte soit un acte -- l'acte existe par le fait de son énonciation. En effet, les conditions de réussite ne font pas l'objet de réflexion de la part du locuteur la plupart du temps. Autrement dit,

celui qui profère un acte de langage ne passe pas d'abord en revue l'ensemble des conditions requises pour le faire, mais du seul fait qu'il énonce, implique que ces conditions sont bien réunies...Le plus souvent ce jeu passe inaperçu... (1990, p. 9)

Ainsi, la déclaration de Ruy Blas est toujours une déclaration. Et pourtant, on sent bien que c'est une déclaration "particulière". De quoi s'agit-il?

Dans notre estimation, dans le cas où les conditions n'ont pas lieu, l'acte de parole,

(qui est toujours "effectué"), produit certains "effets" ou se donne un "caractère" particulier. Dans un sens, nous reprenons le commentaire de Ducrot à l'égard des conditions d'emploi de Frege (voir *supra*, p. 18-19). Selon Ducrot, on ne peut parler des conditions d'emploi sans préciser de quelle sorte d'emploi il s'agit, car l'emploi d'un énoncé aura, "selon les conditions, tel ou tel *caractère* (il sera humoristique, poétique, scientifique, didactique...etc." (Ducrot, 1972, p. 26). Nous pouvons nous servir du même raisonnement quand nous examinons les exemples de Maingueneau. Le premier vient de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco:

Madame Smith (à Mary, la bonne): On n'a rien mangé de toute la journée. Vous n'auriez pas dû vous absenter!

Mary: C'est vous qui m'avez donné la permission.

Madame Smith: On ne l'a pas fait exprès.

(Maingueneau, 1990, p. 89).

Dans cet exemple le comique vient de ce que l'acte de donner la permission "présuppose pragmatiquement" que son énonciateur ait l'intention d'agir comme il le fait. D'après Maingueneau, la contradiction des présupposés pragmatiques produit des "effets comiques presque automatiques" (1990, p. 89). L'acte de donner la permission a eu lieu -- cela est hors question. Mais on comprend, quand le présupposé pragmatique n'a pas lieu, qu'il s'agit d'un acte qui a un *caractère* particulier, à savoir, un caractère comique. Cette solution correspondrait bien aux commentaires de Caron:

Ce qui ne veut pas dire, bien entendu, qu'il le soit effectivement: un ordre peut être absurde, inadapté, oiseux ou inconvenant, il n'en est pas moins un ordre (p. 83).

Prenons un autre exemple, fourni aussi par Maingueneau: dans *Le Cid*,

quand le roi, pour mettre Chimène à l'épreuve, lui affirme que Rodrigue est mort...son énonciation mensongère produit un effet sur la jeune fille parce que tout acte d'assertion implique la sincérité de son locuteur, *a fortiori* quand celui-ci est le roi, garant de la loi (1990, p. 90).

Le spectateur/lecteur, comprenant que la condition de sincérité n'est pas remplie dans l'acte d'assertion du roi, comprend que le roi (et Corneille) cherche à en tirer un effet particulier. Son acte est toujours une assertion, mais elle a endossé un caractère manipulateur. En d'autres termes, quand les conditions de réussite --les présupposés pragmatiques -- ne sont pas remplies, cela déclenche une inférence. Il n'est pas, bien sûr, *nécessaire*, que les présupposés pragmatiques soient "non-remplis" pour qu'on procède à des inférences (des sous-entendus). Toutefois, il est indéniable que c'est une manière particulièrement efficace de pousser l'interlocuteur à dégager un sens implicite. Nous devons absolument revenir à cette notion.

L'inspiration de cette idée vient de Grundy, dont le travail traite le discours ordinaire. Grundy "représente", on peut dire, "l'autre" conception pragmatique. Nous trouvons son analyse particulièrement intéressante, et nous l'abordons maintenant afin d'en relever les points les plus convaincants.

II) Les présupposés pragmatiques: Reliés aux co-énonciateurs

Nous avons vu (voir infra p. 49-50), que dans la conception de Grundy,

pragmatic presuppositions are background assumptions required to render the utterances in which they occur appropriate (p. 77).

Nous retrouvons dans son explication, donc, l'idée de "conditions" requises pour rendre l'énoncé "approprié". Grundy trace tout un "processus" qui se passe ainsi:

When someone says something to us, we typically make all sorts of assumptions about the background to their utterance which we presume to be mutually known before the utterance ever occurred. Imagine someone says

(1) "Tell Madonna I'm at lunch"

There would not be much point in saying this unless the speaker expected Madonna to appear in the near future and assumed that the hearer knew who Madonna was and was willing to pass the message on. Unless these *conditions are met, there is something wrong* with saying (1)...We can therefore assume that these conditions on saying (1) are presupposed. Thus when someone says "Tell Madonna I'm at lunch", they presuppose that Madonna is likely to appear soon and that the addressee knows who she is and will pass the message on...we will call this sort of *background assumption a pragmatic presupposition, because it is clearly non linguistic in nature* (p. 68-69) [nous soulignons].

Par contre, au cas où les conditions ne seraient pas réunies, voici ce qui se passe:

firstly a potential reader decides that the pragmatic presuppositions or conditions on uttering the sentence do not obtain; this realization *acts as an inference trigger*, and on this basis, the potential reader then recovers the implicature[s]...(p. 69) [nous soulignons].

Comme Maingueneau, Grundy indique que l'acte est toujours effectué -- son statut en tant qu'assertion n'est jamais remis en question. Pour lui, quand les présupposés pragmatiques ne sont pas remplis, l'acte n'est plus "approprié" et provoque une inférence.

Nous devons faire remarquer que les "background assumptions" de Grundy fonctionnent comme les "conditions de réussite" de Maingueneau -- ils rendent l'énoncé approprié. Et pourtant il s'agit de beaucoup plus qu'une différence de jargon. Il faut souligner que Grundy relie ses "background assumptions" intimement aux interlocuteurs. Dans son raisonnement, les "conditions" (présupposés pragmatiques) viennent des connaissances préalables, partagés entre co-enonciateurs. Il s'agit de

the existing knowledge that the speaker presupposes in the addressee and does not therefore need to assert. This presupposed knowledge is then taken, together with the entailed meaning of the utterance and the addressee's knowledge of the world, as the conventional basis on which an inference is drawn as to the implied meaning or implicature, that the utterance conveys (p. 68).

Cette idée de "background knowledge" renvoie à Stalnaker. Stalnaker a fondé sa théorie sur la notion de "common background beliefs" qui sont partagés entre co-énonciateurs et reconnus par eux comme étant partagés (voir *supra*, p. 40-42). Il nous semble crucial de reconnaître que dans les conceptions de Grundy et de Stalnaker, (toujours à l'égard du discours ordinaire) les présupposés pragmatiques "appartiennent" au locuteur. En effet, c'est exactement ce qui sépare les deux analyses pragmatiques (celle exprimée par Maingueneau et Kerbrat-Orecchioni, et celle qu'exprime Stalnaker et Grundy). Ils offrent des réponses complètement différentes à une question cruciale: Qui ou quoi présuppose?

Pour Stalnaker, la présupposition vient du locuteur:

it is persons rather than sentences, propositions or speech acts that have or make presuppositions (p. 472).

Cette déclaration est importante, vu que les théoriciens offrent des réponses bien différentes. Pour Maingueneau et pour Kerbrat-Orecchioni, c'est *l'acte* qui présuppose. Selon les tenants de la stratégie "given-new", le présupposé est identifié au *thème* (voir *supra*, p. 29). D'après ceux qui appuient l'approche sémantique, le présupposé est une propriété des objets linguistiques. Dans l'analyse (les analyses?) de Ducrot, la question de responsabilité est complexe:

la distinction du présupposé et du posé porte essentiellement sur le mode de prise en charge de l'un et de l'autre. Si la présupposition n'est pas une assertion, c'est parce que le locuteur se donne comme n'en étant pas l'origine: soit (c'est le cas le plus simple) qu'il en impose la prise en charge à *l'interlocuteur* lui-même, soit que, dans un jeu plus complexe de "polyphonie", il la renvoie à d'autres sources, au "On" de l'opinion commune... (Caron, p. 95) [nous soulignons].

Green ne semble pas se prononcer en faveur d'une conception ou d'une autre, et chez

Grundy, on constate un flottement. Parfois c'est le locuteur qui présuppose:

Thus when someone [locuteur] says something to us, *they* presuppose... (p. 69) [nous soulignons]

parfois c'est le destinataire:

When someone says something to us, [destinataires] *we* typically make all sorts of assumptions about the background to their utterance which we presume to be mutually known before the utterance ever occurred...this sort of background assumption [is] a pragmatic presupposition (p. 68-69) [nous soulignons];

et parfois c'est l'acte ou l'usage qui présuppose:

the existence of a referent is presupposed by the use of the definite description... (p. 79) [nous soulignons].

Qui est-ce qui présuppose? La question ne comporte pas une solution facile -- surtout pour nous étant donné que notre priorité est le discours littéraire. Quelle réponse serait la plus adaptable à une application littéraire?

III) De la communication orale à la littérature

Retraçant le concept de la "spécificité" du discours littéraire, nous avons montré combien la notion d'énonciateur est compliqué. "L'énonciateur" dans le contexte littéraire n'est pas réductible au locuteur dans un échange ordinaire. En effet,

On ne saurait réduire la fiction littéraire à une attitude du locuteur à l'égard de sa propre énonciation, puisqu'une des singularités du discours littéraire est précisément de rendre problématique la notion même d'énonciateur (Maingueneau, 1990, p. 25).

Dans le discours théâtral, la situation est tout aussi compliquée: souvenons-nous bien que

la seule énonciation que l'on puisse attribuer à l'auteur c'est "*l'interaction* des actes de langage des personnages" (Maingueneau, 1990, p. 142 -- voir *supra*, p. 51-52). Étant donné que la notion d'énonciateur (et de co-énonciateur, d'ailleurs) est tellement compliquée, il vaut mieux, nous croyons, ne pas attribuer les présupposés à cette figure, comme le fait Stalnaker, et parfois Grundy. À la lumière de cette conclusion, nous acceptons donc, que c'est *l'acte d'énonciation* qui "présuppose pragmatiquement".

Or, on se demande s'il suffit, dans le cadre littéraire, de parler d'actes de langage isolés. D'après nos estimations, il faudrait faire remonter l'analyse à un autre niveau, reconnaître que

Quand on s'intéresse non à des énoncés isolés mais à des textes, comme c'est le cas en littérature, on ne peut se contenter de travailler avec des actes de langage élémentaires...La pragmatique textuelle est confrontée à des séquences plus ou moins longues d'actes de langage qui permettent d'établir à un niveau supérieur une valeur illocutoire globale, celle de **macro-actes de langage**... Là encore, il y a des conditions de réussite requises (Maingueneau, 1990, p. 11-12).

Il semble, donc, que le "texte" en tant que macro-acte d'énonciation, prend le relais.

Randall corrobore cette conclusion, soulignant que

The requirement of mutual knowledge so central to the pragmatic analysis of oral communication is somehow short-circuited in literary situations, where the contexts of production and reception are necessarily unshared, and often historically and culturally distant. The literary text is characterized by its autonomy...the only source of mutual knowledge can be the text itself . It follows therefore as a first conclusion that the literary text is in some way distinguished by the necessity it manifests to communicate *its own contextual presuppositions* (p. 48) [nous soulignons].

Quels sont les présupposés contextuels du texte? Autrement dit, quelles sont les "conditions de réussite" du macro-acte de langage qu'est le texte littéraire?

Pour "réussir", c'est-à-dire, pour être lisible, et compris par le lecteur, l'oeuvre

s'inscrit normalement dans un genre et par conséquent, obéit à des *conventions*, selon les normes d'un "contrat littéraire":

les attentes du public dérivent d'un contrat tacite, celui qu'a passé l'auteur avec lui en produisant une comédie de boulevard, un roman policier ou un pamphlet (Maingueneau, 1990, p. 122).

En effet, cette appartenance à un genre a une fonction importante de guidage:

si le destinataire comprend à quel genre...appartient un ensemble d'énoncés, il en a une interprétation adéquate, qui ne résulte pas de la simple somme des actes de langage élémentaires...La problématique des genres s'avère donc ici cruciale; dès qu'il a identifié de quel genre relève un texte, le récepteur est capable de l'interpréter et de se comporter de manière adéquate à son égard. Faute de quoi, il peut se produire une véritable paralysie (Maingueneau, p. 12).

Alors, le genre joue un rôle de contextualisation: il dicte certains paramètres de l'oeuvre, impose les conventions qui informent le texte et qui, par la suite, aident le lecteur dans son travail d'interprétation. En d'autres termes, le texte se soumet à "un ensemble de conventions qui le rend lisible" (Maingueneau, 1990, p. 35), tout comme les actes élémentaires sont soumis à des conditions qui les rendent "appropriés". Nous postulons donc, que *les conventions sont aux textes ce que les conditions sont aux actes élémentaires*. Par le fait même de son énonciation (de sa textualité), le macro-acte en question présuppose que les *conventions* de son genre sont réunies.

Quand nous avons discuté des actes élémentaires, nous avons constaté que si les conditions de réussite n'opèrent pas, l'acte est toujours un acte, mais celui-ci déclenche une *inférence*. Ce serait le cas aussi pour des textes (les macro-actes de langage). Dans le cas des actes élémentaires, l'infraction aux présupposés pragmatiques infuse l'acte d'un caractère

particulier. Dans le cas des textes où les conventions n'opèrent pas, son appartenance au genre n'est pas remise en question, ni sa "littérarité". Le texte se voit conférer un statut particulier. En effet,

bien des textes ne se contentent pas de s'inscrire exactement dans le sillage d'une *convention préétablie*. Ils construisent eux-mêmes la manière dont ils doivent être déchiffrés, ils instituent un contrat privé à l'intérieur d'un ensemble de conventions qui ne sauraient être toutes contestées (Maingueneau, 1990, p. 36)[nous soulignons].

Nous nous arrêtons un moment sur la notion de conventions que ce commentaire indique. Les conventions peuvent être définies comme les

textual strategies which are known and recognizable to users. The term 'convention' implies an implicit and internalized mode of knowing. Conventions are regularities of behaviour which are *automatized to the point of imperceptibility* (Randall, p. 49) [nous soulignons].

Dans les cas où les conventions sont rigoureusement respectées, elles sont moins évidentes -- presque inaperçues. Ces conventions, partagées entre auteur et lecteur, sont évidemment, préétablies, "ready-made". On ne peut pas négliger ces qualités, qui peuvent sembler évidentes, car elles servent à souligner que les conventions (les conditions de réussite de l'oeuvre) ne peuvent pas s'associer aux sous-entendus, comme le suggère l'analyse de Kerbrat-Orecchioni. Au fur et à mesure que nous progressons, ces qualités seront mieux développées.

L'analyse qui suit est "l'application" de notre suggestion que les conventions sont les "conditions de réussite" des textes, et que ces derniers adoptent un caractère particulier, ou permettent au lecteur de procéder à des inférences à partir de la violation de ses conventions. Nous avons choisi, pour des raisons de clarté et d'organisation, d'examiner les trois pièces

que nous avons choisies selon les conventions relatives au paratexte, au genre (comédie versus tragédie), au personnage, au dialogue (par rapport à deux niveaux -- entre personnages et entre dramaturge et lecteur -- comme le dicte la spécificité du discours théâtral, bien sûr), et à l'intrigue. Il est certain que d'autres conventions sont mises en jeu dans des pièces de théâtre, mais nous tenons à ce que ces "macro-structures", générales, guident bien notre analyse, puisqu'elles permettent de suivre la progression du lecteur. Généralement, on lit d'abord le titre. Puis, à partir de certaines indications (sous-titres, etc.), on se rend compte du genre de la pièce. Ensuite, on rencontre les personnages et on se plonge dans leurs conversations pour les connaître. Pendant tout ce temps on compte sur les indications du dramaturge pour nous guider. À la fin de la lecture, on se distancie pour examiner la structure générale de l'intrigue -- de quoi s'agit-il on se demande? Quel message nous a-t-on communiqué? Nous croyons que ces conventions nous permettront d'indiquer, d'une manière claire et facile à suivre, comment Ionesco joue avec les conditions de réussite de son texte; les respecte ou les rejette afin de nous pousser à dégager des inférences.

Quelques Remarques Préliminaires (à l'application littéraire)

Au vingtième siècle un effort sérieux vers le renouvellement du théâtre est devenu apparent. La question des "valeurs" humaines et du comportement de l'homme prédominait dans les discussions intellectuelles, et a déclenché toute une série d'expériences dans le théâtre, et surtout par rapport à la tragédie. Puisqu'il n'est ni nécessaire, ni pertinent de passer en revue les développements initiés par Cocteau, Gide, Giraudoux, et plus tard, par Anouilh²⁶, Sartre et Camus, nous nous contentons de faire remarquer que l'expérimentation évidente dans leurs oeuvres a constitué le fondement du "nouveau théâtre", qui a donné lieu au "Théâtre de l'Absurde" plus tard. Il faut surtout souligner le nouveau rôle du mythe dans le "Théâtre d'Idées", car tous les dramaturges mentionnés ci-dessus ont entrepris la modernisation et la re-interprétation des mythes classiques:

The attraction which these authors felt towards Greek myth is chiefly explained by the fact that they wanted to use it to reflect on the timeless essence of questions about human life. They also saw the possibilities of its aesthetic and emotive impact on modern audiences in addition to its *intellectual interest* (Norrish, p. 19).

Cette notion d'intérêt intellectuel indique le prochain courant dans le théâtre français du

²⁶

Pour une présentation historique des changements et des développements dans le théâtre initiés par ces dramaturges, consulter *New tragedy and Comedy in France 1945-1970*. (New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988).

20ème siècle, représenté surtout dans les oeuvres de Sartre et de Camus. Dans un monde convalescent et dévasté,

conflicts of values became predominant, particularly in the theatre, as implicit and even explicit suggestions were made as to how best deal with metaphysical social and political problems. Of course the world was intensified the need that was felt for these ideas...French people in 1945 seemed to expect from writers not only analysis of the human condition and its predicaments, but solutions to them, including some kind defence of human dignity. The traditionally pragmatic role of the French intellectual thus came more than ever to the fore in the post-war period, having already gained impetus during the war itself. In the 1940's, contemporary as well as universal concerns were featured, sometimes directly, sometimes symbolically, in the plays and novels of Jean-Paul Sartre and Albert Camus (Norrish, p. 1).

Là où Sartre proposait un code de responsabilité personnelle, Camus suggérait que la satisfaction et le sens de la vie se trouvaient dans l'effort humanitaire. À ceux-ci on peut ajouter Henry de Montherlant qui soulignait la "qualité" dans le comportement humain, et Paul Claudel, dont les travaux montrent l'abdication en faveur de la volonté de Dieu.

Mais après la deuxième guerre mondiale, les propositions de ces dramaturges ne satisfaisaient plus au public. En effet, les pièces de Sartre et de Camus étaient *trop bien faites, trop intellectuelles* pour répondre aux besoins de ce nouveau monde (Doubrovsky, p. 11-12). Le thème principal de la tragédie était toujours la condition humaine, mais, au lieu de la *débattre*, on voulait la *dévoiler*, sans explication, sans assistance, et surtout, sans solutions.

The new dramatists, whose work comprised what is still often called the 'New Theatre', thought that drama should become again, as it had been in early times, a pure unveiling of the tragedy or comedy of human existence. In any case, 'there are no solutions to offer, for the moment, to the human condition', Eugène Ionesco said, adding that 'life is unlivable'. Samuel Beckett agreed...describing life constantly as 'a mess'. These two

playwrights, with Arthur Adamov, Jean Genet and Fernando Arrabal in the second rank, were mainly responsible for the 'avant garde' drama which then emerged, with its expressed desire to move away from 'literary' theatre towards a fuller spectacle (Norrish, p. 2).

Ce "nouveau théâtre" visait à inspirer une conscience plus profonde de l'incertitude de la condition humaine. Le théâtre n'était plus un divertissement: on appréciait plus l'angoisse que l'amusement pur. Les dramaturges ne proposaient plus de solutions: ils voulaient faire voir, faire réfléchir, faire sentir la douleur des réalités de la vie moderne. Ce qui est intéressant c'est qu'on arrivait à ce but, "as much by the force of satire as by the depiction of suffering, by comedy as well as by tragedy" (Norrish, p. 3). Autrement dit,

To be "bludgeoned out of our natural mental sloth, we must be ready to endure the dangers of anarchic humour whose cathartic violence mingles with that brought about by feelings of pity and terror (Lamont, p. 3).

Or, le théâtre de Ionesco doit être compris selon ce fond historique et dramatique. Il ne s'agit pas d'un théâtre qui vise à divertir, mais d'un "nouveau théâtre", d'une "nouvelle comédie". Cette comédie est plus sombre, plus sérieuse, "calling the attention of spectators to unpleasant realities, but also allowing a certain detachment from them by means of scornful laughter" (Norrish, p. 4). Nous croyons qu'il est important d'en tenir compte pour élucider les pièces que nous allons analyser. Nous ferons référence à ces idées dans notre conclusion.

Le Paratexte

La portée du paratexte semble être trop étendue quand on s'en tient à la définition de Genette, dans laquelle la paratextualité comprend le titre, les avertissements, les préfaces, les postfaces, les notes, etc. (Maingueneau, 1990, p.23). Mais nous laisserons de côté la préface, les postfaces et les notes, qui viennent souvent d'une autre source (critiques scolaires, etc.) et auxquels tous les lecteurs n'ont nécessairement pas accès -- vu le nombre de copies, d'éditions, etc. Étant donné que notre attention porte sur le texte -- en tant que ce qui est commun à n'importe quel lecteur -- il est logique d'éviter ce qui risque d'être variable. Notre point d'intérêt spécifique ici sera, donc, le titre qui est le premier élément du texte théâtral que rencontre le lecteur (typique) d'une pièce.

Il est vrai que le titre fait partie de la didascalie (Maingueneau, 1990, p. 144), aussi pourrait-t-on nous critiquer de ne pas le traiter dans une section réservée aux indications du dramaturge. Notre justification renvoie à l'approche que nous avons choisie -- nous tenterons de suivre le parcours d'un lecteur "typique", en fonction de ce qu'il rencontre, étape par étape. Ainsi les indications de genre seront traitées dans la prochaine section, quand nous aborderons les conventions autour du genre; la liste des personnages et les "précisions sur la manière dont parlent les personnages" (Maingueneau, 1990, p. 144) -- autres formes de didascalie -- figureront dans la section sur le personnage...etc. D'après nos estimations,

cela nous mènera du plus général au plus minutieux -- du plus simple au plus complexe.

Cette dernière remarque pourrait donner l'impression (erronée) que nous considérons le titre de la pièce comme un élément simple. En fait, nous reconnaissons le rôle spécifique et important que joue le titre:

Naming a text is a fundamental part of the act of creation. A title is not only invested with a referential function enabling us to identify a given text, it may also have a semantic role, if the author chooses to offer guidance with respect to meaning intended (Issacharoff, 1996, p. 68).

Arrêtons-nous un instant sur la fonction référentielle à laquelle fait allusion Issacharoff.

Pour lui:

Naming is one of the fundamental mechanisms of the referential process, whose prime function it is to *identify* (Issacharoff, 1996 p. 67).

Le texte théâtral remplit cette fonction premièrement dans le titre, qui sert à identifier non seulement le texte, mais très souvent, le protagoniste ou le sujet du texte. Selon Issacharoff, la fonction référentielle dans la littérature (qu'il appelle parfois "nominative"), est relativement "stable" (Issacharoff, 1996, p. 67). Autrement dit, on joue rarement avec la fonction référentielle, dont le rôle identificateur est important à la compréhension du texte.

De ce fait, le texte présuppose que son titre, investi d'une fonction référentielle, présuppose un certain nombre de choses: qu'il fonctionnera comme guide; qu'il dirigera le lecteur vers un sujet, ou vers un sens spécifique, qu'il reflète le thème principal, ou au moins, qu'il indique le protagoniste ou le décor. Bref, selon les "conditions de réussite" ou les conventions, le titre devrait être informatif, pertinent et porteur de sens. En fait,

Like the novel, drama bears an advertising label (its title) and a much longer text (its commentary in fact): the dialogue and didascalia. These suggestive.

often enticing labels are at times required to play a surprisingly complex role in communicating fairly elaborate content (Issacharoff, 1989, p. 28).

Cette convention est tellement acceptée qu'on n'y pense plus -- il est tenu pour acquis que le titre joue un rôle d'orientation, communiquant l'information nécessaire. Pensons à *Madame Bovary*, comme exemple. Non seulement le titre indique-t-il le nom du protagoniste, mais il reflète le thème principal dans la mesure où le roman cherche à montrer l'effacement de l'identité de la femme dans l'institution du mariage. "Madame" indique son état civil, tandis que "Bovary" est le nom de son mari -- ni l'un ni l'autre ne lui appartient. Le titre sert donc, à indiquer que la femme, en tant qu'épouse, perd son identité. Ce titre, dont le texte vient confirmer le rôle conventionnel, fonctionne traditionnellement, en d'autres termes, comme un titre "approprié"²⁷. Qui plus est, quand on analyse le titre, on voit le lien automatiquement sans même penser à la convention aristotélicienne.

Issacharoff reconnaît que, même si la fonction référentielle exemplifiée dans un titre est relativement stable, elle est souvent subvertie dans le théâtre "expérimental". Aussi est-il intéressant de faire remarquer comment un dramaturge comme Ionesco choisit d'appeler ces pièces. Pour nous, il est significatif que les titres des trois pièces, dont le thème central est "le langage dans sa fonction de communication" (Hubert, p. 175) sont peu fiables référentiellement, pas informatifs, ou évitent délibérément d'identifier le protagoniste.

Clearly a title such as *La Cantatrice chauve* constitutes referential

²⁷

Souvenons-nous qu'on avait dit que l'acte de langage est "approprié" ou "normal" quand ses conditions sont remplies. Ici, le titre, qui fait partie du macro-acte de langage qu'est le texte, est "approprié" -- ses conventions étant remplies.

subversion, in so far as it names a character the dramatist has no intention of putting on stage. Furthermore, although chairs loom large in *Les Chaises*, it would be absurd to imagine that the play is in any sense about such items of furniture. Similarly, although *La Leçon* indeed represents a peculiar kind of lesson, that title too (unless it is taken ironically) turns out to be a misnomer or at least unreliable. What we are dealing with is murder, repeated forty times thus not even confined to a single "lesson" or occasion (Issacharoff, 1996, p. 67).

Le lecteur, à un moment donné, soit à la lecture de la liste des personnages, soit à la fin de la pièce, soit à la déclaration que l'étudiante est la 40ème à être assassinée ce jour-là, comprend que les conventions du titre n'opèrent pas -- le titre n'a pas rempli son rôle conventionnel, attendu.

Nous avons dit que quand les conditions de réussite ne sont pas remplies ou n'ont pas lieu, l'acte de parole (qui est toujours un acte) endosse un certain caractère, ou provoque une inférence. On se demande alors à quelle inférence procéder quand les conventions du titre ne sont pas respectées. Marie-Claude Hubert tire sa suggestion de l'*origine* du titre de *La Cantatrice Chauve*:

C'est un lapsus qui fut à l'origine du titre. Henri-Jacques Huet, qui jouait le rôle du pompier, se trompa, pendant l'une des dernières répétitions en récitant la tirade où il est question d'une "institutrice blonde" et parla d'une "cantatrice chauve". Aussitôt Ionesco choisit ce titre, *suggérant ainsi que le langage est un énorme lapsus...* Toute la pièce tend à montrer en effet que le langage véhicule l'incompréhension" (p. 175) [nous soulignons].

L'explication de Hubert est très valable -- il n'est pas question de disputer sa justesse -- et nous reconnaissons que le thème général de la pièce reflète le lapsus dont elle parle. Mais pour nous, le point d'intérêt est que Ionesco *oblige le lecteur à penser* aux conventions (aux conditions) des titres, aux conventions aristotéliennes qui sont, d'habitude, respectées et

remplies. Nous ne suggérons pas que la convention des titres soit complètement "dévalorisée" chez Ionesco, car il est vrai que les chaises existent dans *Les Chaises* et qu'il y a une leçon dans *La Leçon*. Toutefois, il est indéniable que le dramaturge s'amuse à jouer avec la convention des titres. Par conséquent, le lecteur est obligé de *se rendre compte* de cette convention, qui, fût-elle remplie, serait probablement passée inaperçue.

Le genre

Ayant lu le titre, le lecteur typique procède au sous-titre (si sous-titre il y a), qui indique souvent, *le genre*. Même chez Ionesco on trouve des sous-titres signalant le genre! Ce dernier se définit dans le *Petit Robert* comme "catégorie d'oeuvres définie par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style)" (p. 1012). En ce qui concerne le théâtre, on peut distinguer trois catégories de genres -- la Farce, la Comédie et la Tragédie -- chacune avec ses propres définition, ton et style. Mais il faut reconnaître, en dépit de cette description bien tournée, qu'il ne s'agit pas de catégories bien délimitées. Esslin signale, par exemple, que,

An immense amount of speculation and philosophising exists on this subject and these theoretical concepts have exercised a profound influence on the actual practice of playwriting, acting and production. And yet, most curiously, *there is no consensus about it all, no generally accepted and acceptable definition of either tragedy or comedy*, let alone of the many intermediate genres like comedy of manners, farce, tragedy, melodrama and so on (Esslin, 1976, p. 67) [nous soulignons].

Néanmoins, le désaccord autour des définitions ne nuit pas à *la portée* des genres qui jouent

un rôle important dans la réduction des transgressions, puisqu'ils définissent les zones de régularités discursives spécifiques, des contrats de lecture restreints (Maingueneau, 1990, p. 134)

Par le fait de son inscription dans un genre particulier, un texte *présuppose* que les conventions de ce genre (les conditions de réussite) seront plus ou moins réunies. Ainsi, les

genres s'avèrent cruciaux: si le destinataire comprend à quel genre appartient un texte (en tant qu'ensemble d'énoncés),

il en a une interprétation adéquate qui ne résulte pas de la simple somme des actes de langage élémentaires...dès qu'il a identifié de quel genre relève un texte, le receveur est capable de l'interpréter et de se comporter de manière adéquate à son égard (Maingueneau, 1990, p.12)

Quelles sont ces conventions autour du genre -- ou mieux -- autour des trois genres "de base", la Farce, la Comédie et la Tragédie? Une telle question pourrait donner lieu à toute une oeuvre, mais il n'est pas possible (ni nécessaire) dans les limites de notre travail d'en faire une étude exhaustive. Contentons-nous donc de signaler les conventions générales qu'imposent chaque genre et que présuppose le texte en s'y inscrivant.

1) La Farce et la comédie: du burlesque à Molière

Longuement considérée comme un type de comique bas, trivial et burlesque, et, la plupart du temps licentieux, la farce exhibe certaines caractéristiques qui font d'elle un genre propre par rapport aux autres genres dramatiques. Dans son étude exhaustive de la farce, Bernadette Rey-Flaud postule qu'il s'agit d'une:

pièce dramatique courte, essentiellement comique et exploitant tous les moyens à sa disposition pour faire rire le public, elle frappe par sa simplicité et sa verdeur (Rey-Flaud, p. 23).

Un des nombreux "moyens" de provoquer le rire dans la farce est à travers la "mécanique" dont avait parlé Henri Bergson, dans son travail important, *Le Rire*. Ce dernier

identified the source of laughter as the experience of seeing a human being

treated or acting as a mechanism. Farce does just that: in farce events develop with the relentless mechanical precision of a machine and the characters appear as mere cogs... (Esslin, 1976, p. 71).

Cette mention de personnage (qu'on va examiner plus tard d'ailleurs), relève d'un autre aspect de la farce qui sert à la distinguer des autres genres. En effet, Esslin propose de diviser les modes selon la relation entre les lecteurs et le personnage principal. Dans la farce, les personnages sont méprisés par les spectateurs, et souvent considérés comme inférieurs: par conséquent, les spectateurs rient de ces personnages. Esslin explique le processus:

If a character on the stage loses his trousers and I identify with him...then I shall be embarrassed by his experience, I shall feel as embarrassed as he does. I don't think a character in tragedy would ever lose his trousers, but in a...comedy the embarrassment may well be experienced. If I do not identify with the character who loses his trousers, if the style of production and writing has made it clear to me that *I am supposed to regard the character as a stupid ninny to whom I am superior, at whom I am looking from the outside rather than the inside then I shall laugh out loud* when I see him lose his trousers, when I see him embarrassed and humiliated (Esslin, 1976, p. 72) [nous soulignons].

Il apparaît que le composant du *personnage* distingue la farce de la comédie. Bien que cette dernière vise aussi à provoquer le rire, ses personnages sont "au même niveau" de l'auditoire.

Quelque part entre la farce qui:

gives us insights -- into the mechanics and automatisms of our frantic pursuits of sex or status, or the way in which society hammers the little man (Esslin, 1976, p. 75),

et la tragédie dont les héros estimables font face aux grandes crises de la condition humaine, la comédie

remains on the everyday level. It gives us insights not into the ultimate crises of human life and the highest emotions associated with them, but insights, nevertheless into the manners and ways of society, the little foibles and eccentricities of human behaviour (Esslin, 1976, p. 74).

Il est vrai que la comédie, presque depuis ses débuts, traite les soucis des "gens ordinaires": à l'opposé de la tragédie, ses personnages n'ont jamais été des héros, alors une "démocratisation" n'a jamais été nécessaire. De la même manière, les comédies ne se terminaient jamais par la cruauté terrible des dieux, alors le déclin de la croyance en des "êtres suprêmes" ne la touchait pas. Généralement, dans presque toute comédie,

the problems are eventually solved to the satisfaction of the heroes and heroines, hence the audience too. Normally they are light in tone, and amusing in effect...A recent 'casebook' contends that the 'history of comic theory could be regarded as a series of triumph over whatever is inimical to human or social good, however this ideal is defined' (Norrish, p. 9).

Cette remarque indique une certaine stabilité dans ce genre. À vrai dire, la comédie n'a pas évolué autant que la tragédie. Cependant, Norrish signale une certaine "progression" dans la comédie du 17^{ème} siècle, dont Molière est le premier représentant. Bien que les éléments qu'on vient de résumer soient présents dans ses comédies, (la fin heureuse, etc.), on constate une certaine profondeur et complexité de "personnage" et de "thème" qui doit plus à la tragédie qu'à la *Commedia dell'Arte*:²⁸

The entire length of many of Molière's comedies consists of a mingling of drama of this kind, having serious, even tragic potentialities, with comic situations and effects. In addition, all but the most farcical of these comic

28

Norrish indique que "Earlier comedy had been mostly farcical, though Molière owed a lot to the Italian troupes who came to France, bringing the caricatured type-characters, mime and improvisation of their *commedia dell'arte*" (p. 9).

aspects are not merely amusing; they are conducive to serious reflection. They are founded on a deeply satirical view of human behaviour in general, and are so designed as to underline foibles which are often of considerable psychological complexity.

...We learn then, from high classical comedy, as found in Molière, that it *mixes serious and sombre effects with amusing ones, in the presentation of both plot and character*. The plot may be alarming at times and the characterization is likely to have some depth. If the predominant effect is to make us laugh or smile, we do so at acts which are symptomatic of tendencies that have tragic as well as comic possibilities...The overall tone is light, the general effect is funny, but to the extent that they deal with obsessions, there is a sombre meaning which lies beneath the sparkling surface (Norrish, p. 10) [nous soulignons].

Norrish n'est pas le seul à identifier un rapport entre la comédie et la tragédie. Esslin souligne les effets complexes psychologiques déclenchés par les deux genres. Dans la comédie, il s'agit du soulagement d'une angoisse, ou d'une douleur:

when we laugh [it] is the nervous energy released when we realise that the misfortune we saw coming does not directly affect us, that we are free from its consequences...In farce we laugh out loud...because we are made to feel that we would never be in such a situation, it could only happen to a clown (Esslin, 1976, p. 72).

La tragédie ne permet pas ce "soulagement" -- en fait on souffre avec les personnages. Et pourtant, on constate un effet psychologique aussi puissant que le soulagement dans la tragédie:

The experience of sharing another human being's fate with deep compassion, of having gained a profound, lasting insight into human nature and man's predicament in this world produces an emotion akin to a religious feeling; and this feeling of having been touched by something beyond and outside our mundane everyday experience, having gained an insight into the workings of destiny, produces the sublime, *cathartic* effect of tragedy (Esslin, 1976, p. 74).

Cet effet "cathartique" est une des conventions aristotéliennes que *la plupart* des définitions

de la tragédie comprennent²⁹. Actuellement, on parle de "plusieurs types" de tragédie, vu que "tragedy alters its shape and meaning from one century to another with chameleon variability, reinforcing the sense that a single, unchanging definition of tragedy is unattainable" (Norrish, p. 5). S'il y a désaccord pour trouver une seule définition, il est néanmoins vrai que toute oeuvre prétendant se classer dans ce genre réunit certaines conventions.

II) La Tragédie: des dieux cruels à la condition humaine

Le thème de la souffrance est une composante rarement absente de la tragédie.

Qu'elle soit classique ou moderne, ce genre comprend

intense suffering. In broad terms, the suffering must occur in a context of deep, wide-ranging significance, and it must be portrayed in a form and style of appropriate artistic elegance. Other things, such as calamity ending in death, may or may not occur: some Greek tragedies do not have unhappy endings, let alone end in death. Nevertheless, we *should normally expect to find in tragedy suffering, as a result of some terrible events or circumstances*, which moves us deeply. Tragedies are not merely sad, nor

29

Nous trouvons intéressant le commentaire de Norrish, qui affirme que "the *Poetics* has always been referred to as a starting-point in discussions about the nature of tragedy, but even in this case there is considerable disagreement about what Aristotle meant. Even his three most frequently quoted terms are charged with ambiguity: if 'catharsis' to start with the one that is best known, is taken to mean purgation, rather than purification or clarification, which it also means, then there still remains the difficulty over what precisely is being purged. If we settle for the purging of the celebrated 'pity and fear' of the spectator...those feelings still need defining in their application. W.B. Stanford tells us, moreover, that the tragic emotion in Greek tragedy extended far beyond pity and fear to other feelings such as compassionate grief, love of humanity, confusion and anger, and that it consisted of reactions of much greater visceral intensity than would be normal in our experience nowadays. Similar difficulties of interpretation apply to the two other terms, 'hamartia' (if it means a 'flaw', is it a flaw in character or in judgement?) and 'anagnorisis' (which means 'discovery', but discovery of what?)(p. 6).

are they trivial. As in the case of all good drama, they must have residual meaning and must appear to be relevant to the lives of the spectators (Norrish p. 6) [nous soulignons].

Il est intéressant que dans la tragédie classique le thème de la souffrance soit souvent accompagné d'héroïsme, tandis que dans la tragédie moderne, c'est la douleur qui domine, qui éclipse l'héroïsme. Le héros tragique classique, tout en démontrant un défaut (ce qu'Aristote appelait "hamartia"), était généralement divin, noble, ou au moins une personne de haut rang. Ses malheurs n'étaient pas toujours mérités, soit à cause d'une situation insupportable (pensons à Rodrigue), soit à cause des dieux cruels ou du Destin (pensons à Phèdre). Le héros, qui adoptait d'habitude la ligne de conduite la plus difficile mais moralement la plus louable, luttait admirablement contre le mal. Son courage et sa détermination, mais surtout son esprit noble, commandaient notre respect. À l'opposé de ce modèle,

The hero in modern tragedies...tends to be weak and vulnerable, and not at all noble, either in behaviour or in rank. He became less lofty and distant in the "domestic" tragedies of eighteenth-century England, France and Germany...characters not so much noble as people with whom audiences could sympathise. *Identification, which is a necessary reaction of the spectator in all kinds of tragedy, became closer...*The lowering of the status of the tragic hero, which was in keeping with changes in society, together with the introduction of situations that were more closely related to ordinary living, brought about a complementary change to a less elevated style...If tragedy then, has traditionally been concerned in essence with suffering and heroism, *the accent in recent times has been on the suffering, as the tragic protagonist has been stripped of most of the attributes we normally associated with heroism*, this development making it possible for us to identify even more closely with him. The only heroism that remains...is a new kind of tenacious and often humorous courage. These things were also associated with a *compromise between tragedy and comedy*, to be taken up...decisively by the Romantics in the 19th century, when they made the notion of the 'grotesque' an integral part of their conception of modern thought, and hence of modern art, including drama (Norrish, p. 7) [nous soulignons].

De nouveau, nous rencontrons la notion d'un lien entre la tragédie et la comédie qui étaient, traditionnellement, maintenus dans des catégories strictement séparées. Il semble que, de plus en plus, la distinction entre les deux s'estompe et que le genre intermédiaire, la *tragicomédie*, se met à l'avant. C'est dans le Théâtre de l'Absurde que le lien ou le "compromis" entre la tragédie et la comédie se voit renforcé.

III) La Tragicomédie: le compromis entre deux genres

La tragicomédie n'est point, bien sûr, un phénomène de la seule tradition absurdiste. Lamont nous rappelle que dès 186 (av. J.-C.) quand Plaute parla de "tragicomedia" dans son *Amphitryon*, les deux genres commençaient à se joindre. De plus, nous avons déjà remarqué comment les comédies de Molière comportaient des éléments ou un ton quelque peu sérieux.

Tout de même, Rosette C. Lamont a raison de déclarer que

till our own era...this meant that comic scenes came to relieve tragic events. Today, an interfusion has occurred lending comic colouring to tragic happenings and somber colouring to comic ones. Like Gogol's *Dead souls*, the anti-plays of Beckett, Ionesco, Adamov, Dubillard, Arrabal and Weingarten elicit 'laughter through tears'... It is becoming evident that this tragicomic mode expresses our ironic age. (Lamont, p. 3-4)

Sa remarque est secondée par Roy Arthur Swanson qui fournit trois définitions de la tragicomédie:

(1) a drama which *blends* tragic and comic elements, (2) a drama which *includes* tragic and comic elements and (3) a drama in which tragedy is averted...Both the second and third definitions can obtain either to plays which are properly called tragedies or to plays which are properly called comedies. The first definition obtains exclusively to what must be called true tragicomedy...The theatre of the absurd makes tragicomedy conform to its proper denotation and definition, that is, to definition 1 (Swanson, p.

120).

Il semblerait à première vue, que la première définition exprime la "vraie tragicomédie". Et pourtant, cette notion de "mélange" ou de "fusion" des deux genres dans la première définition, ne saisit pas l'essence des pièces de Ionesco. Swanson signale que chez ce dramaturge, il ne s'agit pas de fusion, car il est faux que "two genres in fusion can continue to affect each other: genres in indissoluble fusion are made *one*, and there is no *other*" (Swanson, p. 121). Pour Ionesco donc, les deux genres n'existent pas dans une fusion, mais sont *identiques*. Dans *Notes et contre-notes*, il déclare que

Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue...J'ai intitulé mes comédies 'anti-pièces', 'dramas comiques' et mes drames 'pseudo-dramas' ou 'farces tragiques', car, me semble-t-il, le comique est tragique et la tragédie de l'homme, dérisoire. Pour l'esprit critique moderne, rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout à fait à la légère. J'ai tenté, dans *Victimes du Devoir* de noyer le comique dans le tragique; dans *Les Chaises*, le tragique dans le comique ou, si l'on veut, d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais ce n'est pas une véritable synthèse, car ces deux éléments ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence; se mettent en relief l'un par l'autre; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension (Ionesco, p. 61-62).

Cette vision est décidément révolutionnaire: Ionesco refuse d'étiqueter ses pièces, de rendre ses oeuvres conformes aux conventions de tel ou tel genre.

Ionesco's insistence now upon the tragic character and now upon the comic character of his plays appears to be his method of opposing their being designated exclusively as one or the other of the stereotyped forms (Swanson, p. 145-146).

Ionesco parvient à son but de se libérer des formes stéréotypées de deux manières.

Premièrement, à travers les sous-titres ambigus qu'il attribue à ses pièces. "Drame comique" (*La Leçon*) et "farce tragique" (*Les Chaises*) ne permettent pas une classification claire ou immédiate; "anti-pièce" (*La Cantatrice Chauve*) laisse le lecteur dans le noir. Qu'est-ce que cela veut indiquer? Deuxièmement, à travers l'identification des genres qu'il évoque en déclarant qu'il ne distingue pas entre la tragédie et la comédie. En effet, à un moment donné, il constate que la comédie n'est qu'"une autre face du tragique" (p. 99). Enfin, la *tragicomédie* ne suffit pas à décrire les oeuvres de Ionesco, en dépit des propositions de Lamont: "Ionesco's plays are neither tragedies nor comedies but tragi-comedies or comi-tragedies" (1973, p. 3). Nous hésitons à accepter cette définition, pour favoriser la conception de Norris:

Tragicomedy was a type of drama, often involving romance... typical examples of which began by resembling tragedy in some respects but moved towards a happy ending. Romantic drama was one branch of a literary movement demanding freedom from classical rules, partly by daring to mix comedy with tragedy, the grotesque with the sublime. The *new comedy* is quite different from the first, and it has features never dreamt of in the second. It is ...*comedy that is darker, more disturbed and more intensely satirical than any before it*. Its sinister and satirical characteristics, which have deep emotional interest and are intellectually provocative, are often, however blended with farce (meaning, in general terms, a primarily non-intellectual form of comedy which is boisterously physical or verbally playful...) (Norris, p. 13) [nous soulignons].

Ce commentaire de Norris souligne la qualité originelle de l'oeuvre de Ionesco: il instaure une "nouvelle comédie" (tout comme Beckett a instauré une "nouvelle tragédie"), en jouant avec les étiquettes déjà en cours, qui s'appliquent facilement à d'autres oeuvres.

IV) Ionesco: l'identification des genres

Il est vrai que Ionesco emboîte le pas à Molière (qui avait rapproché les deux genres), mais il développe et modernise l'art d'associer les genres. Norrish explique que dans

the plays of Ionesco, we enter ground that is astonishingly new. It is as if Molière's blend of serious and sombre effects with comic ones has been adopted and greatly intensified, to suit an absurdist view of the world... We shall find Ionesco claiming that there is more underlying despair in comedy than in tragedy, and trying to achieve a balance and tension between the two. The result in his case seems to tilt on the side of extraordinary farcical invention, but it is a farce of a very sombre kind. A predominantly black form of comedy is common to most of the plays of Ionesco... In comparison with Molière, the focus has shifted from the absurdity of human behaviour to the absurdity of the human situation... The problems, many of them extremely distressing, that the characters face are mostly not only left unsolved, but aggravated by the end of the play (Norrish, p. 11).

Partant du commentaire de Norrish, on comprend que les conventions de la tragédie, de la comédie et même de la farce sont toutes mises en jeu à la fois dans cette "nouvelle comédie". La comédie et la farce n'offrent pas de soulagement, car elles sont tragiques, et la tragédie ne peut pas déclencher son effet cathartique, car elle est trop amusante. De ce fait, tout effort pour associer la pièce à un genre particulier échoue. Par son refus de s'inscrire dans un genre particulier, Ionesco nous oblige à chercher une nouvelle marche à suivre pour le corpus des textes.

a) L'anti-pièce: *La Cantatrice Chauve*

Ionesco s'étonnait d'entendre les spectateurs rire de ce qu'il considérait comme "la tragédie du langage". Les personnages de la pièce, inspirés de *l'Assimil* -- texte dont Ionesco se servait pour apprendre l'anglais -- se parlent, mais ne communiquent pas véritablement:

Madame Smith: Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre.

Madame Martin: Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.

Monsieur Smith: Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec

notre bonne.

Monsieur Martin: Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre,
et du chêne naît un chêne, tous les matins à l'aube

(Scène XI, p. 39)

Norrish signale que de telles passages exhibent

the automatic quality of language and human behaviour, as found everywhere in what he [Ionesco] calls the 'petty bourgeoisie'...with its tendency to rely on accepted ideas and slogans, ready-made expressions and tired clichés. Such empty talk occurs when there is nothing personal to say. The Smiths (and the Martins, with whom they are interchangeable) can no longer think; they can no longer be moved, can no longer feel passions. Having lost their identity, they assume the identity of others, become part of the world of the impersonal (p. 79).

Le fait que les personnages manquent tellement de caractère, d'identité, qu'ils sont interchangeables à la fin (la pièce recommence avec les Martin prononçant exactement les mêmes répliques que les Smith), est une observation triste et tragique sur notre société. Les conversations vides entre les personnages dépeignent une pauvreté d'esprit extrême. Ionesco, souffrant de cette révélation, voulait faire pénétrer cette souffrance dans l'esprit de ses lecteurs. Et pourtant, la tristesse que la pièce vise à provoquer est éclipsée par la comédie de la pièce. Si la pièce

has some serious overtones, it is also absurdly hilarious, and indeed the whole of this celebrated little masterpiece is above all extremely funny, both as a parody of theatre and as a parody of life...[it] says a lot about some truly lamentable aspects of modern society. But it says it in a way that is *irresistably funny*, and it is only on reflection after the performance that the full extent of its serious implications may come to the fore (Norrish, p. 78-79).

Or, on se demande si le rire provoqué relève de la comédie ou de la farce.

Souvenons-nous de l'explication d'Esslin: le rire provoqué dans la farce relève de la

supériorité que les spectateurs ressentent par rapport aux personnages. Clairement, les Smith et les Martin n'existent pas "au même niveau" que les spectateurs: ils fonctionnent plus comme les "mere cogs" de la farce, dont parlait Esslin. Pour cette raison, on reconnaît que

the implications in it [the play] may be read as being partly tragic, because of crises of identity, mental attitudes and language, but there is no doubting that anti-play element, once understood is as farcical as it is ingenious and original (Norrish, p. 12).

Il s'agit donc, d'un jeu d'anticipations et de frustrations: à un moment donné, on croit qu'il s'agit de la comédie, puis on comprend qu'il s'agit de la farce, car

Ionesco does make his audiences laugh, but he is basically concerned with serious disturbing problems. *The laughter is one of derision, not of release or sympathy.* Ionesco laughs at life because it is absurd and he holds it in scorn (J.K. Newberry, p. 36).

Il faut reconnaître qu'il ne s'agit pas de la tragicomédie en tant que fusion ou mélange de deux genres. Ici, ce qui est tragique nous fait rire et ce qui nous fait rire a des implications sérieuses. Le même commentaire, ou la même conversation évoque à la fois le rire et l'angoisse -- une angoisse qui ne sera pas soulagée, mais qui augmentera à la fin quand le vide des personnages sera révélé. Swanson constate que la situation

is epitomized by Mary's laughter-tears-smile sequence ("Mary éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit..."), in which laughter and weeping become a single action. Mary's smiling after her laughter and tears is, in effect, a smiling at them...Likewise, the comedy of Mrs. Smith's telling her husband that their two-year old daughter is named Peggy (or the Martin's discovery that they share the same bed and the parentage of the two year old girl, Alice) is tragic in its implications; and the absurd implications themselves evoke laughter (Swanson, p. 125).

Autrement dit: ce qui *est* tragique *est* comique aussi chez Ionesco. On dépasse le cadre du

"mélange" pour parler de l'*identification* des genres. Cet effet existe aussi dans *La Leçon*, la deuxième pièce de Ionesco.

b) *La Leçon*: drame comique

Bien qu'elle soit beaucoup plus sinistre (une étudiante est tuée par le professeur qui lui donne des cours privés) cette pièce traite aussi la tragédie de la langue -- surtout dans sa fonction communicative. Swanson estime que

The channel of language in *The Lesson* is instruction; and as a means of communication, it fails as severely as the many channels in *The Bald Soprano* do. Language enables neither the student to learn nor the teacher to teach (p. 126).

Le professeur reconnaît le problème du langage. Il déclare que

des groupements plus ou moins importants, des assemblages purement irrationnels de sons, dénués de tout sens, mais justement pour cela capables de se maintenir sans danger à une altitude élevée dans les airs. *Seuls tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler...* (*La Leçon*, p. 61) [nous soulignons].

Toutefois, il ne sait pas

that he is part of this tragedy and that he is as much a victim of words as words are of themselves. *His absurd efforts to offset the tragedy of language evoke laughter.* He remains ignorant of the fact that he is attempting to extricate himself from this tragedy (Swanson, p. 126).

Considérons comme exemple ses explications des "principes fondamentales" de la linguistique. Il insiste que

ce qui distingue les langues néo-espagnoles entre elles et leurs idiomes des autres groupes linguistiques...c'est leur ressemblance frappante qui fait qu'on a bien du mal à les distinguer l'une de l'autre (*La Leçon*, p. 60)

indiquant par là que le système langagier est tellement saturé, alourdi, de mots et de sens,

mais en même temps, existe sans sens, qu'on ne peut même plus distinguer entre les langues. En même temps, le commentaire provoque le rire. Tandis que l'étudiant peut mémoriser mais ne peut pas raisonner, ("Ne pouvant pas me fier à mon raisonnement, j'ai appris par coeur tous les résultats possibles de toutes les multiplications possibles", p. 58), le professeur peut raisonner, mais à partir de principes erronés. On rit de lui, et de ses discours, mais on ressent l'insuffisance du langage dans son impuissance à communiquer.

Son incapacité de se communiquer se manifeste parfaitement dans sa "leçon" sur la soustraction. Ce qui nous a frappé ici c'est le traitement du verbe *dire*:

Le professeur: Ce sont des bâtons, mademoiselle, des bâtons. Ici, c'est un bâton. Là, trois bâtons, puis quatre bâtons, puis cinq bâtons. Un bâton, deux bâtons, trois bâtons, quatre et cinq bâtons, ce sont des nombres. Quand on compte des bâtons, chaque bâton est une unité, mademoiselle...Qu'est-que je viens de dire?

L'élève: "Une unité mademoiselle! Qu'est-ce que je viens de dire?"

Le professeur s'attendait à une réponse communicative: le *dire* qu'il emploie se réfère à la compréhension de l'élève, à ce qu'elle a saisi. Elle répond en répétant, comme un perroquet, ce qu'il a dit: cette imitation indique qu'un véritable échange d'idées, de faits, d'information, n'a pas eu lieu. On rit de sa réponse banale et inutile, mais, à un autre niveau, on est attristée par l'incapacité du professeur de toucher l'esprit de son élève, de lui faire comprendre. Le même dialogue est comique et tragique. En effet, le comique et le tragique sont deux faces de la même chose.

La comédie et la tragédie se partagent la scène du meurtre aussi. Évidemment, on est frappé (et choqué) par la mort de la fille -- tuée brutalement. Mais la mort endosse un aspect, un caractère comique, étant la quarantième du jour. Cet espèce de "prolifération",

d'exagération, tourne en dérision, jusqu'à un certain degré, la mort. La panique du professeur est tangible et effrayante, mais irrésistiblement drôle:

Le professeur, pris de panique: Qu'est-ce que j'ai fait! Qu'est-ce qui va m'arriver maintenant! Qu'est-ce qui va se passer! Ah! là! là! Malheur! Mademoiselle, mademoiselle, levez-vous! (*Il s'agite, tenant toujours à la main le couteau invisible dont il ne sait que faire.*) Voyons, mademoiselle, la leçon est terminée...Vous pouvez partir...vous payerez une autre fois...Ah! elle est morte...mo-orte...C'est avec mon couteau ...Elle est mo-orte...C'est terrible. (*Il appelle la Bonne:*) Marie! Marie! Ma chère Marie, venez donc! Ah! Ah! (*La porte à droite s'entrouvre. Marie apparaît*) Non...ne venez pas...Je me suis trompé... Je n'ai pas besoin de vous, Marie...je n'ai plus besoin de vous...vous m'entendez? (*La Leçon, p. 72*).

De nouveau, le même personnage, les mêmes actions évoquent à la fois le rire et l'angoisse: le tragique *est* aussi comique. Cette association ou identification continue dans *Les Chaises*.

c) *Les Chaises*: farce tragique

Les Chaises fait partie de la trilogie qui traite la tragédie de la langue-- son point focal particulier étant l'impossibilité de communiquer les expériences d'une vie. Qu'est-ce qui se passe dans *Les Chaises*? Un vieux et sa femme se parlent, faisant référence aux invités et aux objets, visibles et invisibles, chez eux. Les vieux, qui avait convoqué tous ces gens, veulent leur faire entendre leur "message à l'humanité". Ils se suicident, laissant un orateur sourd-muet transmettre leur message à ce "public" invisible. Une étrangeté inquiétante se manifeste tout le long de la pièce, qui relève à la fois de la farce et de la tragédie.

La farce vient de deux sources: d'abord, la prolifération des chaises (visibles) et des personnages (invisibles). Le flot constant d' "invités" et de chaises provoque un rire qui provient de la surprise de voir les vieux accueillir des personnes invisibles, et de l'exagération

en ce qui concerne le nombre de chaises. À un moment donné, les invités et les chaises semblent suffoquer les vieux, qui se trouvent coincés et effrayés:

(Ne pouvant bouger, la Vieille, coincée par la foule, lance ses programmes et ses bonbons au hasard, par-dessus les têtes invisibles.) En voici! En voilà!...

La vieille, au Vieux, presque criant: Qui sont tous ces gens-là mon chou? Qu'est-ce qu'ils viennent faire ici?

Le Vieux: Dégagez, messieurs-dames. Les personnes qui n'ont pas de places assises doivent, pour la commodité de tous, se mettre debout, contre le mur, là, sur la droite ou la gauche...vous entendrez tout, vous verrez tout, ne craignez rien, toutes les places sont bonnes!

Il se fait un grand remue-ménage; poussé par la foule, le Vieux fera presque le tour du plateau et devra se trouver à la fenêtre de droite, près de l'escabeau.

Le Vieux, faisant le mouvement indiqué: Ne poussez pas, ne poussez pas...

La Vieille: Vous n'êtes pourtant pas des sauvages, tout de même...Mon chou...je ne te vois plus...où es-tu? où es-tu? Qui sont-ils? Qu'est-ce qu'ils veulent tous ces gens-là? Qui est celui-là?

Le Vieux: Où es-tu? Où es-tu, Sémiramis?...

La Vieille: À la fenêtre, moi aussi!... Mon chéri, j'ai peur, il y a trop de monde ...nous sommes bien loin l'un de l'autre... à notre âge, nous devons faire attention...nous pourrions nous égarer... Il faut rester tout près, on ne sait jamais, mon chou, mon chou... (p. 168-169)

Petit à petit, donc, les invités (et les chaises) parviennent à bouleverser les vieux. Pour cette raison, Issacharoff postule que l'invisible est privilégié, "undermining the visible":

...with the exception of cases of mimetic evocation through the imagination of a stage character, we can posit that there must normally be separation in space and time between onstage visible elements and offstage nonvisible elements. The author of *Les Chaises* explicitly rejects the principles just mentioned. The Old Man and the Old Woman speak to people and readily refer to things that are mostly invisible. Instead of locating visible elements offstage, the dramatist provocatively places them on a stage that is gradually filled with "present" absent entities. Paradoxically, the development of the play is as follows: after filling the stage, *the non-visible expels the visible*: the old couple commits suicide by leaping out of the window...(p. 12).

Mais cette prolifération semble trop effrayante pour évoquer la farce. Se peut-il que la prolifération, tout en provoquant le rire en tant qu'élément classique de la farce, ait un effet

sombre, tragique en même temps? Souvenons-nous que ce n'est pas seulement les vieux qui sont éclipsés par l'invisible, mais l'orateur aussi:

C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier...si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur...devra paraître irréal: en longeant le mur de droite, il ira, comme glissant, doucement, jusqu'au fond, en face de la grande porte (Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 178).

Nous postulons qu'il s'agit d'une tension et d'un équilibre entre le rire et la peur, entre ce qui est drôle et ce qui attriste. En fait, la prolifération des objets,

in this case the chairs, has a partly stifling effect, adding more poignancy to the pitifulness of the old people's lives, [but] it may also be seen as comic in its strangeness. The strange or grotesque quality, which permeates the whole play, both softens its sadness and, as Ionesco suggests, sets it into relief (Norrish, p. 81) [nous soulignons].

De nouveau, nous constatons une assimilation du tragique et du comique: ce qui est tragique est, en même temps, comique. Ce n'est ni un mélange, ni la fusion; on peut distinguer chacune, les voir plus clairement, grâce à cette "juxtaposition" de genres dans la même oeuvre.

On a dit que la farce découle de deux sources, dont la prolifération est la première. La deuxième ici serait les personnages eux-mêmes, et leurs "tentatives" de communiquer. Ne pouvant pas s'exprimer clairement, même entre eux, les vieux nous font rire à cause de leur conversation incongrue et enfantine:

La Vieille: Peut-être as-tu brisé ta vocation?

Le Vieux: Non, Sémiramis, ma crotte. Tu n'es pas ma maman...orpheli, orpheli. qui va me défendre?

La Vieille: Mais je suis là, mon chou!...

Le Vieux: C'est pas la même chose...je veux ma maman, na tu n'es pas ma

maman, toi...

La Vieille, *le caressant*: Tu me fends le coeur, pleure pas, mon petit.

Le Vieux: Hi, hi, laisse-moi; hi-hi, je me sens tout brisé, j'ai mal, ma vocation me fait mal, elle s'est cassée.

La Vieille: Calme-toi.

Le Vieux, *sanglotant, la bouche largement ouverte comme un bébé*: Je suis orphelin...orpheli...(p. 147)

Qu' un homme de 95 ans pleure pour sa mère est à la fois pitoyable et enfantin. On rit d'eux bien sûr, mais en même temps on est attristé par leur non-communication.

L'incapacité de communiquer ne se limite pas aux vieux. Considérons l'autre personnage (visible), l'orateur. Ce dernier, burlesque dans son costume exagéré, est tragique dans son incapacité de communiquer le message qu'on lui a fourni:

L'orateur, qui est resté immobile, impassable pendant la scène du double suicide, se décide au bout de plusieurs instants à parler; face aux rangées de chaises vides, il fait comprendre à la foule invisible qu'il est sourd et muet...Impuissant, il laisse tomber ses bras le long du corps; soudain, sa figure s'éclaire, il a une idée, il se tourne vers le tableau noir, il sort une craie de sa poche et écrit en grosses majuscules:

ANGEPAIN

puis: NNAA NNM NWNWNW V...

Il se tourne, de nouveau, vers le public invisible, le public du plateau, montre du doigt ce qu'il a tracé au tableau noir.

L'orateur: Mmm, Mmm, Gueu, Gou, Gu, Mmm, Mmm, Mmm, Mmmm. *Puis, mécontent, il efface, avec des gestes brusques, les signes à la craie, les remplace par d'autres, parmi lesquels on distingue, toujours en grosses majuscules:*

AADIEU ADIEU APA

De nouveau, l'orateur se tourne-vers la salle; il sourit, interrogateur, ayant l'air d'espérer avoir été compris, avoir dit quelque chose; il montre, du doigt, aux chaises vides ce qu'il attend, assez satisfait, un peu solennel, puis, devant l'absence d'une réaction espérée, petit à petit son sourire disparaît, sa figure s'assombrit (Ionesco, p. 182-183).

Issacharoff offre une interprétation intéressante de la situation communicative. Il postule qu' au fur et à mesure qu'ils accueillent les gens, les vieux redistribuent les rôles. Le vieux serait le dramaturge; la vieille, l'oeuvreuse; les gens qu'ils accueillent, bien sûr,

l'auditoire, et l'orateur, l'acteur. On comprend que la situation communicative est d'une complexité remarquable:

Who is speaking? Not indeed the playwright, who is both absent and present -- visible like the Old Man before the show, invisible as soon as the curtain rises. Similarly, the Old Woman is visible, as preparations are made for the show, but like all usherettes, she slips out at the beginning of the play. What about the Orator? His mute performance cannot fail to cause surprise. Yet we have already noted that actors are no more than spokesmen, hired to declaim the lines of others just like the Orator. They are indeed "mute"; they do not really speak. Who is the addressee? The playgoers -- who are indeed sometimes invisible, often unpredictable, always different. Farce is therefore tragic for anyone believing in theatrical communication. The playwright, who is often no longer living, is condemned to entrust his message to players who if not incompetent, may be handicapped (p. 13-14).

Pour résumer donc, l'incapacité des personnages à communiquer relève de la farce aussi bien que de la tragédie; c'est hilarant et triste, à la fois. Nous constatons qu'il ne s'agit pas de fusion, où l'on ne pourrait plus distinguer les genres. Ici, on distingue exactement ce qui provoque le rire et ce qui attriste -- en fait, cela devient plus clair à cause de leur juxtaposition. En effet, ce qui fait rire attriste aussi, indiquant que la tragédie et la comédie (ou la farce) sont véritablement, deux faces d'un seul phénomène.

V) Remarques

Évidemment, dans certaines pièces de Ionesco, ce qui est tragique *est* comique, et le dramaturge réussit à jouer avec les conventions des genres, afin de les assimiler. Il y réussit tellement bien que les effets "may leave one during a performance with a sense of bewilderment, not knowing quite how to react" (Norrish, p. 81).

On a déjà dit que le texte présuppose pragmatiquement, par son inscription dans un

genre particulier, que les conventions (conditions) de ce genre seront réunies. Ceci est important car le lecteur déchiffre le texte en partant de cette hypothèse: présumant que l'auteur connaisse et respecte les conventions du genre, le lecteur peut faire appel à certaines connaissances spécifiques qui l'aide dans sa lecture. "Cette contextualisation, même indigente, même erronée, oriente déjà le déchiffrement en éliminant un grand nombre d'interprétations possibles" (Maingueneau, 1990, p. 37). Mais l'auteur, sachant que le lecteur va faire cette hypothèse,

peut fort bien en profiter pour le décevoir et provoquer une surprise...Mais la transgression n'est qu'une manière de respecter le contrat à un autre niveau, d'obliger le lecteur à rétablir l'équilibre en présumant que la transgression est signifiante...Ce faisant, l'auteur respecte quand même son contrat générique, puisque précisément, il est censé écrire des textes mystificateurs...Si le texte exige ainsi un travail du lecteur, ce n'est pas seulement par une nécessaire économie de moyens, mais aussi parce que le statut esthétique de l'oeuvre littéraire requiert que le destinataire contribue à élaborer sa signification et ne se contente pas de découvrir une signification qui serait *en lui*. (Maingueneau, 1990, p. 35).

Partant du raisonnement de Maingueneau donc, le refus de Ionesco de respecter la séparation des genres, provoque une surprise chez le lecteur et l'oblige à rétablir "l'équilibre". En d'autres termes, le lecteur doit travailler afin de comprendre le texte: si Ionesco choisit d'assimiler la tragédie et la comédie, c'est qu'il invite le lecteur à considérer pourquoi -- à procéder à une inférence.

Nous considérons que cette interprétation de Maingueneau coïncide avec notre thèse principale: que la transgression ou le "non-remplissement" des "conditions de réussite" déclenche des inférences. Tout d'abord, parce qu'une telle interprétation renforce l'idée que la transgression ou le non-remplissement des conditions (conventions) ne nuit pas à

l'intégrité de l'acte -- il s'agit par contre, d'un "autre niveau". En d'autres termes, il faut travailler pour arriver à l'inférence -- pour comprendre de quoi il s'agit.

Ensuite, les commentaires de Maingueneau renforcent notre conclusion qu'il ne suffit pas de dire que Ionesco "rejette" les conventions -- comme le disent plusieurs critiques -- mais qu'il *joue* avec. Nous avons essayé de montrer qu'il ne s'agit pas de l'élimination des conventions, mais plutôt de l'association de deux (ou de trois) genres. On a du mal à catégoriser les pièces de Ionesco comme farces, comédies ou tragédies, car les événements, les personnages et les intrigues sont présentés de manière à les montrer comiques, burlesques et tragiques à la fois. Les conventions fondamentales de l'un ou de l'autre n'existent pas à l'état pur -- la souffrance et à la fois tragique et comique; la prolifération est à la fois farcique et tragique; les personnages "au même niveau" sont à la fois comiques, tragiques et farciques. Il s'agit d'un *jeu*, d'un équilibre que Ionesco cherche à établir entre les genres, pour ne privilégier ni l'un ni l'autre.

Enfin, nous soulignons que l'inférence à laquelle on procède -- oblige le lecteur à penser, à réfléchir. Le travail, ou la réflexion du lecteur fait partie du raisonnement de Maingueneau. De même, dans notre raisonnement, l'inférence à laquelle on procède oblige le lecteur à penser, à refuser toute catégorisation, car Ionesco refuse de se limiter à une seule catégorie. Ionesco veut inspirer la réflexion, ainsi il refuse de se conformer et de nous laisser nous conformer. Pourquoi, demande-t-il, acceptons-nous la vision traditionnelle d'Aristote qui dicte que la comédie n'offre pas catharsis qu'offre la tragédie? Pourquoi acceptons-nous que les genres soient séparés et distincts (principe aristotélicien)? À un certain niveau, la séparation des genres ne répond plus aux besoins de l'homme du vingtième

siècle. C'est Doubrovsky qui affirme que

This non-Aristotelian theater presents us with a problem which Aristotle had not foreseen: that of pity and fear for which *laughter* is a catharsis...It is in this perspective that we must ultimately view the comic in Ionesco. One might wonder, indeed, by what miracle that theatre of "shame" and "uneasiness" can elicit laughter. The revelation of absurdity is usually accompanied by anguish, the anguish of man's dignity for Camus, that of man's responsibility for Sartre. But if one goes further in the experience of absurdity, *man becomes suddenly so unimportant that tragedy turns into a farce, and an absurd laughter bursts forth...let man cease to be a "humanist" and to view himself in a tragic light or even to take himself seriously, let him stand back at the theater and look at himself from the outside at last, let him see himself as the puppet he really is, and then, as Nicolas, in Victims of Duty, exclaims: "No more drama nor tragedy: the tragic becomes comic, the comic is tragic, and life becomes so gay...life becomes so gay..."* This determination to be gay in face of the utter confusion and final disappearance of all values offers no salvation, it does not conquer absurdity, it stresses it, it does not try to dodge it, it revels in it (p. 19) [nous soulignons].

Nous terminons notre trop brève révision du genre avec un autre commentaire de Maingueneau que nous trouvons particulièrement valable. Il déclare que les genres ne suffisent pas pour définir tous les contrats possibles de la littérature,

puisque les oeuvres aussi peuvent instituer des contrats singuliers...
d'avantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'oeuvre gère ses relations à ce genre (1990, p.122).

Déterminer si les pièces de Ionesco peuvent être classifiées soit comme tragédies soit comme comédies est moins important que le *fait qu'il les assimile en vue d'un effet particulier*. Il s'agit d'un procédé, d'une technique qu'il emploie. Si les conditions de réussite, ou les conventions qui relèvent du genre -- et que le texte présuppose pragmatiquement -- n'ont pas lieu, c'est justement afin d'indiquer quelque chose aux lecteurs; afin de les faire réfléchir aux conventions avec lesquelles il joue.

Le Personnage

Nous avons déjà fait référence à l'élément du personnage dans nos discussions au sujet du genre. Nous avons suggéré que c'est cet élément qui distingue, en quelque sorte, la farce de la comédie, et que les développements dans la tragédie sont reliés au concept du héros tragique. En effet, c'est un élément très important de la pièce (et de n'importe quelle oeuvre littéraire): sans le personnage, le lecteur n'a personne dont suivre l'évolution, personne à qui s'identifier, personne à qui s'intéresser. Dans cette section, nous aimerions approfondir notre discussion sur le personnage, afin de comprendre ce que le texte présuppose pragmatiquement à l'égard des personnages, et la place de ces présuppositions dans les pièces de Ionesco.

Tout comme nous avons identifié les "conditions de réussite", ou, les conventions autour du paratexte, et du genre, nous postulons que le texte présuppose la réunion de trois conventions générales en ce qui concerne le personnage. D'après nos estimations, ces conventions traitent le rôle social (ou le statut) des personnages; le caractère ou les qualités distinctives de ces derniers; et le développement ou l'évolution des personnages. En donnant la liste des personnages, le texte présuppose que ces conditions, ou "conventions", seront réunies. Examinons cette présupposition pragmatique tout en faisant référence aux oeuvres de Ionesco.

1) Les rôles sociaux

Le "rôle" social des personnages fait référence au statut ou à la position du personnage et au comportement qu'un tel rôle implique conventionnellement. Un texte présuppose que le rôle social d'un personnage dicte, jusqu'à un certain degré, son comportement, son attitude, même son parler. Un exemple en serait le rôle du domestique qui suggère un certain comportement ou des caractéristiques typiques. Ce rôle implique conventionnellement un comportement respectueux et un caractère obéissant. Outre cela, le domestique est censé être plus ou moins docile; d'ailleurs les domestiques étaient traités comme des enfants³⁰. Cela n'est pas à dire que le personnage n'exhibe pas son propre caractère, des qualités spécifiques etc. Toutefois, on s'attend à un comportement particulier. Cela renvoie, en quelque sorte, au "bon sens", selon Claude Abastado.

Ce dernier déclare que le comportement conventionnel est une fonction de la cohérence ou de la logique du texte. Une déviation de cette convention constituerait une déviation vers le monde du non-sens, ou au moins vers une situation un peu particulière. Il s'ensuit que chez Ionesco, qui a "essayé de substituer à la cohérence rationnelle une autre cohérence qui apparaît incohérente aux yeux de la rationalité" (Claude Abastado, p. 157), les "protagonistes sont le sens et le non-sens" (Abastado, p. 157). C'est-à-dire que dans toute l'oeuvre de Ionesco, les paradoxes, les inconséquences -- y compris celles autour du personnage -- créent une logique particulière, un sens propre à cet ensemble de pièces. Cette

30

Le traitement des domestiques varie selon l'époque, évidemment; ces déclarations ne sont que des généralisations. Pour plus de renseignements, consulter *A History of World Societies* (Toronto: Houghton Mifflin Company, 1992) 901-908.

"logique" n'est pas nécessairement celle des logiciens, qui dit, par exemple, que les personnages devraient se comporter selon les conventions de leurs rôles sociaux.

Jouer avec les rôles sociaux des personnages est un procédé commun dans le théâtre. Marivaux, par exemple, exploite ce concept dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. Le comique dans la pièce vient du fait que les personnages ne se comportent pas selon le rôle qu'ils ont adopté. Sylvia et Dorante parlent de façon beaucoup trop raffinée pour être convaincants en tant que domestiques, tandis que la conduite de Lisette et d'Arlequin est beaucoup trop vulgaire pour les admettre comme des maîtres. Dans cette pièce, il s'agit d'un quiproquo: les spectateurs et les lecteurs savent que ces quatre ont changé de place et que leur comportement est incompatible avec leurs rôles. Par contre, chez Ionesco, il ne s'agit pas d'un quiproquo, et quand même, les personnages ne se comportent pas selon leurs rôles sociaux.

Ionesco nous présente des bonnes, un professeur, un pompier, et des couples mariés, chacun avec un rôle social à jouer. Le texte présuppose pragmatiquement que les rôles guideront la conduite des personnages, et pourtant, on trouve que le comportement de certains personnages est en contradiction avec les conventions autour du rôle en question. Considérons l'exemple des bonnes, Mary, de *La Cantatrice Chauve*, et Marie, de *La Leçon*. Comme nous l'avons déjà indiqué, le domestique est censé être respectueux et obéissant. Mais Mary se montre tout autre que respectueuse dans son traitement des Martin:

Mary: Pourquoi êtes-vous venus si tard! Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris? Asseyez-vous quand même là et attendez maintenant (Scène III).

Et elle n'est pas tout à fait obéissante (ni docile), comme le trouve Madame Smith, quand

la patronne lui demande de sortir:

Mary: Je pourrais, peut-être, quand même vous réciter un petit poème.

Madame Smith: Ma petite Mary, vous êtes épouvantablement têtue.

Mary: Je vais vous réciter un poème, alors, *c'est entendu?* C'est un poème qui s'intitule *Le Feu* en l'honneur du Capitaine... (Scène IX) [nous soulignons].

Cette incompatibilité entre le rôle et le comportement du personnage frappe le lecteur, qui n'aurait probablement pas pensé au comportement de Mary s'il s'accordait avec sa position sociale.

Marie suit l'exemple de Mary. Au début, elle donne l'impression d'être obéissante,

La bonne: Justement, Monsieur. Vous feriez mieux de ne pas commencer l'arithmétique avec mademoiselle. L'arithmétique ça fatigue, ça énerve.

Le professeur: Plus à mon âge. Et puis de quoi vous mélez-vous? C'est mon affaire. Et je la connais. Votre place n'est pas ici.

La bonne: C'est bien, Monsieur. Vous ne direz pas que je ne vous ai pas averti.

Le professeur: Marie, je n'ai que faire de vos conseils.

La bonne: *C'est comme Monsieur veut* (p. 51) [nous soulignons].

mais plus tard on trouve chez elle un caractère fort -- quelqu'un qui ne se laissera pas faire par qui que ce soit:

Le professeur, *s'approche sournoisement de la Bonne, le couteau derrière son dos: Ça ne vous regarde pas! (Il essaie de lui donner un formidable coup de couteau; la Bonne lui saisit le poignet au vol, le lui tord; le professeur laisse tomber par terre son arme.)... Pardon!*

La bonne, *gifle, par deux fois, avec bruit et force, le Professeur qui tombe sur le plancher, sur son derrière; il pleurniche: Petit assassin! Salaud! Petit dégoûtant! Vous vouliez me faire ça à moi? Je ne suis pas une de vos élèves, moi! (Elle le relève par le collet, ramasse la calotte qu'elle lui met sur la tête; il a peur d'être encore giflé et se protège du coude comme les enfants.) Mettez ce couteau à sa place, allez! (Le Professeur va le mettre dans le tiroir du buffet, revient) Et je vous avais bien averti, pourtant, tout à l'heure encore: l'arithmétique mène à la philologie et la philologie mène au crime... (p. 73).*

À la fin, quand le professeur lui demande de l'aide, on remarque un renversement des rôles --

Marie domine, tandis que le professeur obéit à ses ordres: à un certain niveau, elle est la mère qui gronde l'enfant qui vient de commettre une erreur.

Évidemment, le comportement du professeur n'est pas conforme à son rôle social non plus. Si sa bonne est forte et "carrée", lui il est femmelette. Un homme tellement érudit, accompli, devrait être plus fier et plus sûr de lui. Mais nous le trouvons intimidé devant l'élève:

Le professeur: Bonjour mademoiselle...C'est vous, c'est bien vous, n'est-ce pas, la nouvelle élève?

L'élève, *se retourne vivement, l'air très dégagé, jeune fille du monde; elle se lève, s'avance vers le professeur, lui tend la main:* Oui monsieur. Bonjour monsieur. Vous voyez, je suis venue à l'heure. Je n'ai pas voulu être en retard.

Le professeur: C'est bien, mademoiselle. Merci, mais il ne fallait pas vous presser. Je ne sais comment m'excuser de vous avoir fait attendre...je finissais justement...n'est-ce pas, de... Je m'excuse...Vous m'excuserez...

L'élève: Il ne faut pas, monsieur. Il n'y a aucun mal, monsieur.

Le professeur: Mes excuses...Vous avez eu de la peine à trouver la maison? (p. 47).

Petit à petit il se montre plus fort, plus agressif -- mais son agression ne vient pas d'une source positive (de sa confiance, par exemple). Elle provient de sa colère et de la frustration qu'il éprouve, devant son incapacité à communiquer son message. À la fin, quand il tue l'élève, sa force momentanée vient de la domination qu'il s'approprie de manière brutale et violente. Cette brutalité est, tout comme sa timidité excessive, incompatible avec le rôle conventionnel d'un professeur accompli.

D'autres exemples de rôles et de comportements incompatibles abondent chez Ionesco, bien que moins poignants que ceux discutés ci-dessus. Le pompier dans *La Cantatrice Chauve* qui "cherche" (Scène VIII, p. 29) le feu, et se montre presque mécontent quand il n'y en a pas (**Le Pompier**, *désolé:* Rien du tout?) fournit un autre bon exemple.

N'oublions pas M. et Mme Martin dans la fameuse scène des mariés qui ne se reconnaissent pas:

Monsieur Martin (*le dialogue qui suit doit être dit d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée*): Mes excuses, madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

Madame Martin: À moi aussi, monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part ...

Monsieur Martin, *après avoir longuement réfléchi, se lève lentement et, sans se presser, se dirige vers Mme Martin, qui, surprise par l'air solennel de M. Martin, s'est levée, elle aussi, tout doucement; M. Martin a la même voix rare, monotone, vaguement chantante*: Alors, chère madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse...Élisabeth, je t'ai retrouvée! (*La Cantatrice Chauve*, Scène IV, p. 16)

La scène illustre, non seulement le comique superbe de la pièce, mais un autre exemple de personnages qui ne se comportent pas selon les conventions de leurs rôles sociaux.

Il faut faire attention à une exception évidente: les vieillards dans *Les Chaises* se comportent comme un vieux couple typique, conforme à leur rôle social. Lui, il est le vieux grincheux, sénile qui rejette tout le monde:

La Vieille: Pas pour toi, tu n'es pas comme les autres, tu es bien plus grand, et pourtant tu aurais beaucoup mieux fait de t'entendre comme tout le monde, avec tout le monde. Tu t'es disputé avec tous les amis, tous les directeurs, tous les maréchaux, avec ton frère (*La Leçon*, p. 147);

tandis qu'elle est la femme qui gâte son mari grognon, tout en souhaitant qu'il ait pu plus accomplir dans sa vie:

La Vieille: Tourne, tourne, mon petit chou...(Silence) Ah! oui, tu es certainement un grand savant. Tu es très doué, mon chou. Tu aurais pu être président chef, roi chef, ou même docteur chef, maréchal chef, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie... (*La Leçon*, p. 143)

Si le vieux couple se conforme à son rôle social, et donc, à *cette* convention autour du personnage, ces vieillards illustrent néanmoins, la déviation quant à un autre aspect du personnage, à savoir, le caractère des personnages.

II) Le caractère des personnages

Esslin nous rappelle qu'une pièce est censée montrer "a subtlety of characterization and motivation". À partir des descriptions qu'offre le texte, ou des conversations entre personnages, le lecteur "comprend" ou "connaît" le personnage, ses qualités et ses défauts. On associe des caractéristiques au personnage -- ce qui permet d'en faire le portrait social ou psychologique -- le personnage vit entre les pages du texte, et aussi dans l'esprit du lecteur.

Mais chez Ionesco, on ne trouve pas de personnages reconnaissables: ils ne sont que des marionnettes vides. Il s'agit de la désagrégation de la personnalité et par conséquent, du personnage. Doubrovsky constate que

Ionesco's is an ontological theater. He seems to be one of the first playwrights to have taken seriously the philosophical assertion that thought is not a region of being, but on the contrary, a nothingness in the plenum of the world. In spite of all his theoretical analyses tending to disprove the existence of an ego, Sartre still created characters with a "personality"...It would be very easy to write a non-Sartrean analysis of Sartre's works, in terms of traditional psychology, which is in keeping of course with the classical structure of his plays. *But if we take seriously the assertion that consciousness is a nothing, personality and character disappear for good* (p. 13-14) [nous soulignons].

Comment Ionesco, arrive-t-il à détruire la personnalité -- à rendre vides ses personnages?

Nous avons isolé trois procédés par lesquels il atteint ce but.

a) L'anonymat: le syndrome Bobby Watson

Les personnages de Ionesco sont anonymes, ou presque anonymes -- effacés en quelque sorte. Considérons d'abord le fait que certains personnages n'ont même pas de nom propre: le pompier, l'élève, le professeur, le vieux. Ils s'identifient soit par leur rôle, soit par un attribut. Parmi les personnages "privilegiés" -- ceux qui ont un nom propre -- nous trouvons une Mary, une Marie, des Smith, et des Martin, et une ville pleine de Bobby Watson. Évidemment, il s'agit de noms qui sont tellement communs qu'ils ne servent plus à identifier leurs porteurs; ces noms sont autant de "commonplace names...intended to be virtually anonymous and thus depersonalized through the lack of individuality" (Issacharoff, 1996, p. 68). C'est un jeu de M. Tout-le-Monde qui dépouille le personnage de tout individualisme.

Le procédé n'existe pas seulement dans les trois pièces que nous analysons; nous nous permettons de faire référence aussi à quelques autres pièces de Ionesco afin de montrer que cette "expérience référentielle" (Issacharoff, 1996, p. 68) lui permet de rendre indifférenciables ses personnages à plusieurs reprises. Rappelons-nous la série interminable de "Jacques" et de "Robert" dans *Jacques ou la Soumission*; du "héros de prédéliction" (Hubert, p. 22) -- Bérenger -- dans *Tueur sans Gages*, dans *Le Roi se Meurt* et dans *Rhinocéros*; de "Elle" et "Lui" dans *Délire à Deux*; et de Dupont, Durand et Martin dans *Scène à quatre*. Issacharoff explique que:

In keeping with frequent practice in Ionesco, 'character' is [...] undermined, depersonalized, if not virtually denied. 'Character' in drama is normally the principal manifestation of difference. So if character *per se* is virtually absent from a play...the dramatist's purpose is to privilege similarity, in this case the stereotype, to the detriment of difference (Issacharoff, 1996, p. 70).

Pour comprendre ce raisonnement, il faut que nous considérons

the implications of naming that eschews both proper names and common nouns for the principal characters. Proper names have two functions -- referential and conceptual. The referential function serves to identify an individual unambiguously. The conceptual function is brought into play when a name is generalized to the point of acquiring meaning. An indefinite or definite article is normally used as a marker in such cases, and hence instances of *autonomasia* such as : "He was the Newton of his generation". The two functions are in fact incompatible and cannot operate simultaneously. In other words, when a name identifies, it cannot hold meaning. Similarly, when it does have meaning, it loses its referential force. *When names refer, difference is crucial; when names mean, similarity is foregrounded* (Issacharoff, 1996, p. 69-70) [nous soulignons].

En employant les noms "communs" pour nommer ses personnages, alors, la fonction (ou la force) référentielle est ébranlée dans les pièces de Ionesco tandis que la force conceptuelle de cette fonction est privilégiée. "Smith" ne se réfère donc pas à un personnage reconnaissable et unique, (comme le font "Lorenzaccio" ou "Figaro"), mais à un *concept*, à un stéréotype qui représente toute une classe. Cette idée nous amène à la deuxième stratégie de Ionesco dans sa quête d'éliminer des personnages: si ces derniers sont anonymes, ils sont aussi des caricatures.

b) Caricature: Le conformisme exagéré

Selon Newberry,

In Ionesco's one-act plays we find no fresh and original studies of individual character. What we do find are ready-to-hand characterizations or, more exactly, *caricatures*. *We meet types, rather than individuals, and faceless types into the bargain*. The individual has been swallowed up in society and much of the tragedy of Ionesco's plays is to be found in the absence of all verve and humanity, playing out their roles in a robot-like world... *These characters are all drawn from the petit-bourgeois class of society, the group according to Ionesco most concerned with its petty prejudices, most comfortable in its existence, most devoid of any joy in living*. Also, a fact

which is extremely important, it is for him the class which predominates in modern society and personifies stupidity and lack of culture, whilst claiming to possess all these virtues (p. 35) [nous soulignons].

Newberry n'est pas seul à faire remarquer un conformisme aveuglant chez les personnages de Ionesco. Esslin fait remarquer que

La Cantatrice chauve faisait bien la satire d'un monde prisonnier de son formalisme, et comme fossilisé, d'un monde préoccupé des seules considérations des bienséances, aliéné, asservi au style de vie qu'on appelle bourgeois. La même conclusion pourrait être dégagée d'une pièce comme *Les Chaises* dont les protagonistes semblent obsédés par l'approbation de leurs supérieurs dans la hiérarchie sociale...(1980, p. 43).

Il est vrai que les personnages ont perdu leur identité -- avalés par un conformisme poussé à l'extrême. Les Smith, les Martin et le couple des vieux dans les pièces qu' Esslin mentionne exhibent les qualités et les valeurs typiques de leur classe, au point de perdre leur individualisme. Comme l'a souligné Esslin, ce qui montre la conscience sociale des vieux dans *Les Chaises* est l'approbation de la hiérarchie sociale:

La vieille: Alors, c'est vraiment pour ce soir? Au moins les as-tu tous convoqués, tous les personnages, tous les propriétaires et tous les savants?
Le vieux: Oui, tous les propriétaires et tous les savants (p. 148);

De plus, les vieux sont ambitieux et faussement modestes:

La vieille: Oh! tu es tellement, mon chou, bien, oh! tellement, tu sais, tellement, tellement, tu aurais pu être quelque chose dans la vie, de bien plus qu'un maréchal des logis.
Le vieux: Soyons modestes...contentons-nous de peu... (p. 145).

Les Smith et les Martin, qui sont encore plus nettement des caricatures, existent dans une stupeur de fatuité béate:

Madame Smith: Tiens, il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est *parce que* nous

habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith (p. 9)
[nous soulignons].

C'est surtout la conversation des Smith qui illustre à quel point leur conformisme a estompé leur personnalité. Leur conversation est une collection de clichés, de truismes et d'information inutile -- ce que Doubrovsky appelle

a complete range of that "everyday talk"...in which human stupidity is deposited in maxims and sayings clearly recognizable as they flit by...We discover, not without dismay that, for thought, words are not simply a frame of reference or a support, but the whole of reality. A prisoner of his speech, man thinks himself protected by his own psittism. It is enough to show us for one moment our language *from the outside* to tear down that fragile barrier...Instead of men using language to think, we have language thinking for men (p. 16-17)

Nous reviendrons, dans la prochaine section, sur cet argument de Doubrovsky. Pour l'instant, nous tenons à souligner que le conformisme des Smith (et des vieux) aux valeurs et même au *langage* typique de la bourgeoisie parvient à effacer leur caractère et leur individualisme, tout comme le font leurs pronoms "communs". Mais l'illustration de cet effacement la plus convaincante, au moins pour *La Cantatrice Chauve*, doit être la réversibilité des rôles qu'emploie notre dramaturge.

c) La réversibilité des rôles: Smith ou Martin, ça m'est égal

À la fin de *La Cantatrice Chauve*, les Martin sont assis comme les Smith l'étaient au début de la pièce et la pièce recommence avec les Martin qui disent exactement les répliques des Smith. L'image est puissante: on aurait de la peine à trouver une autre manière de communiquer le manque de caractère avec autant de force. Les Smith et les Martin ne sont plus des individus uniques, mais des entités vides, sans âme ni cœur; ainsi ils sont

complètement interchangeables. Par cet échange de rôles,

Ionesco implicitly depersonalizes his character's speeches, thereby undermining the status of 'character' that is contingent on identity and difference (Issacharoff, 1996, p. 68).

Le procédé provoque à la fois le rire mais aussi une angoisse terrible (Voir, *supra*, "Le Genre"): sommes-nous comme les Smith et les Martin? Sommes-nous des robots, des marionnettes interchangeables, remplaçables? Doubrovsky explique que

Within the total impersonality of consciousness, it is now possible, as Rimbaud says, that 'I be another'. In this respect, the comments of the Belgian scholar A. de Waelhens on 'the One' in Heidegger's philosophy could apply word for word to Ionesco's characters: "The real 'subject' in daily life is that impersonal *Man*, since at all times and in all occasions it dictates to me what I must do or be. I become lost in it." There is, so to speak, a void of being and a fall into the "one does" or "one says" which constitute man's original sin. Such a play as *The Bald Soprano* can only be understood as the unfolding of human existence on the level of "the One" described by Heidegger. The characters, absent from themselves, become as interchangeable as the lines they speak... If, by that repeated device most characteristic of Ionesco's theater, we are faced with an endless game of hide-and-seek to the point of dizziness, if the selves can thus be substituted for each other and the lines come most weirdly out of the wrong mouth, it is because the identity of the selves is like that of a vacuum... Within that metaphysical perspective, the traditional "comique de caractère" is replaced by what might be called a "comique de non-caractère" You think you have one human being in front of you and you suddenly find another (p. 14).

Le commentaire de Doubrovsky, de nature très philosophique, est valable, car il reflète les vrais soucis de Ionesco -- la perte de soi-même dans le 'ON' impersonnel -- qu'il voulait communiquer en déshumanisant ses personnages. Newberry serait d'accord, soulignant que Ionesco

is not really concerned with the social injustices such as poverty, hunger, inequality, but more with their metaphysical deficiencies. The characters of *La Cantatrice Chauve* are puppets, sub-human beings, who are all alike...the Smiths and Martins move more like marionnettes than real people...The main characters of *Les Chaises* are more human, but they still have no real identity. The old man and his wife cannot discover their role in life,

probably because they have not got one. The only positive act they accomplish in life is suicide, one positive act at the end of a life filled with tentative attempts to do something meaningful. In death they appear happier than in life. It matters little that we see the absurdity of the suicide. They may be deluded in their happiness, but at least they are released from the trauma of living...The overall impression which we gain from this play is that of people *unable to achieve anything in life* (p. 35) [nous soulignons].

Ce commentaire de Newberry nous amène à un autre aspect ou convention du personnage avec lequel joue Ionesco: *ses personnages n'accomplissent rien de valable dans leur vie.*

III) L'évolution: le développement inexistant

Généralement, le texte présuppose un développement, une évolution, ou au moins un changement chez ses personnages. Ou le personnage se rend compte d'un aspect de la nature humaine (pensons à Arnolphe) ou il change son point de vue (pensons à Thésée) ou il mûrit (pensons à Chimène). Bref, les événements de l'intrigue devraient influencer le personnage, et de là, le changer (et pour le mieux). Mais dans les pièces de Ionesco, on remarque le manque d'un changement véritable: les personnages sont statiques, ne se développant jamais, ne s'améliorant ni s'empirant jamais:

The characters who people [the plays] may each have had a past, yet they seem to come from nowhere and *to be going nowhere*, although they are of course going to die. They are prisoners of the present, so much so that it dominates their lives, even to the point that they may come to wish for no more than its indefinite continuance (Hugh Dickenson, p. 99-100) [nous soulignons].

Évidemment, les vieux meurent, et ne peuvent pas changer grand-chose. Quant aux Smith et aux Martin, ils n'ont même pas d'identité à changer, tellement ils se comportent comme des robots, sans âme ni esprit. Le personnage qui nous semble le plus frappant en ce qui

concerne la progression doit être le professeur de *La Leçon*. A l'opposé des personnages qu'on vient d'analyser, il a une personnalité, une identité. Il démontre des caractéristiques (il est timide, violent, nerveux etc.), il indique ses accomplissements (il a son "diplôme supra-total"), il exprime des préférences ("Pourtant j'aimerais bien vivre autre part. À Paris, ou au moins à Bordeaux."), et peut parler sans dépendre totalement des clichés. Toutefois, il est aussi statique et interchangeable que les autres personnages. Il n'apprend jamais à changer, comme l'indique la bonne:

La bonne: Et c'est la quarantième fois, aujourd'hui!...Et tous les jours c'est la même chose! Tous les jours! Vous n'avez pas honte, à votre âge...mais vous allez vous rendre malade! Il ne vous restera plus d'élèves. Ça sera bien fait (p. 73)[nous soulignons].

L'arrivée de la quarante-et-unième élève promet le renouvellement des activités sinistres du professeur, qui, au contraire de ce que présume pragmatiquement le texte, ne se développera jamais. C'est un cercle de violence qui se perpétue dans l'infini. Dans la prochaine section, nous discuterons de la structure cyclique de cette pièce en plus de détail. Pour l'instant, contentons-nous de souligner que le manque de développement est une autre illustration d'une convention autour du personnage que Ionesco tourne en dérision.

IV) Remarques

Dans notre examen du paratexte et du genre, nous avons constaté qu'une inférence qu'on peut tirer du fait que certaines conventions ne sont pas réunies est que Ionesco veut *faire penser* son lecteur. Il pousse ce dernier à considérer, à réfléchir sur les principes aristotéliens qu'on tient pour acquis. En ce qui concerne les personnages dans nos trois

pièces, les rôles sociaux des personnages ne dictent pas leur comportement; le caractère des personnages n'est jamais établi -- soit parce qu'ils sont anonymes, soit parce que ce sont des caricatures, soit parce qu'ils sont interchangeables; et les personnages n'évoluent pas, n'apprennent rien, condamnés à répéter les mêmes cycles et les mêmes erreurs. Quelle inférence peut-on tirer du fait que les conventions autour du personnage ne sont pas respectées?

On pourrait, bien sûr, tirer l'inférence que Ionesco nous fait penser aux conventions autour du personnage -- ce qui serait vrai, d'après nous. Mais nous postulons que l'essentiel est l'idée déjà mentionnée par Abastado: en détruisant les conventions ("conditions de réussite") que présuppose le texte, Ionesco remet en cause la logique, la cohérence des logiciens traditionnels. Ce faisant, il parvient à nous montrer, à nous en tant que lecteurs, une absurdité que Doubrovsky appelle "authentique":

The traditional theater was coherent because the human beings it presented were coherent. In this respect, even writers of the absurd, like Sartre or Camus, remain, in their plays as well as in their style, very conservative. Sartre's plays especially are exemplars of the "well-made" play...The reason for this is that man as the source of "Sinnebung" as a universal dispenser of meaning and the measure of all things, is intact. Although he is like a sickness of being, that sick man retains both his cohesion and his coherence. *An authentic rendering of absurdity will demand a double disintegration, that of personality and that of language* (p.12) [nous soulignons].

Ayant examiné la désintégration de la personnalité, il nous reste à faire face à la question de la langue et de la construction de nos trois pièces afin de voir comment Ionesco joue avec les présupposés pragmatiques autour de ces éléments textuels pour nous montrer l'absurdité "authentique".

Le dialogue

Ayant rencontré les personnages, le lecteur typique creuse dans le corps du texte, qui, dans le cas des pièces, est généralement composé d'une série de dialogues entre personnages.

Le langage des dialogues fait l'objet de plusieurs études, surtout dans le cas de Ionesco.

Dobrovsky constate qu'il se trouve

up to thirty-six stock tricks in Ionesco's comedies. As far as language is concerned, the latter displays prodigious verbal invention: his accumulation of puns, spoonerisms, evocations, misunderstandings and a thousand and one other nonsensical drolleries, down to outright disintegration of articulate language into onomatopoeias, brayings and belchings, does not merely betray a childish or diseased inclination, on the part of the author, for verbal fireworks; it is a perpetually renewed *act of accusation against language*, a language that lends itself to all possible coaxings and inveiglements, torsions and distorsions, that can utter contrary statements in one breath and believes itself to be an emanation of the universal Logos! (p. 17) [nous soulignons].

De la même façon, l'étude perspicace de Régis Boyer, "Mots et jeux de mots", qui relève des exemples des jeux de sonorités et des jeux de sens chez Jacques Prévert, Raymond Queneau, Boris Vian et Ionesco, constate que Ionesco s'affirme dans les "jeux sur les mots, leurs sonorités, leur sens, en débouchant délibérément sur l'absurde" (Boyer, p. 339). Selon Boyer,

Ce sont les jeux dangereux, ceux qui remettent en cause les structures de la langue, les catégories mentales et tout bonnement, les aptitudes métaphysiques de l'esprit...Ionesco s'amuse avec les éléments bruts du langage...[mais] il ne lui importe pas d'amuser ses semblables, en dépit des apparences et même de ses propres affirmations. Son propos est plus grave:

il voudrait faire réfléchir, et le biais du sourire, de la fantaisie ne lui suffit pas pour cela (p. 355).

De telles études sont fascinantes et révélatrices; toutefois, notre point d'intérêt est la présupposition et non pas les jeux de sonorités ni de sens. Pour traiter la présupposition au niveau du dialogue, il nous semble peu réaliste de prétendre analyser chaque acte de langage dans chaque pièce. De plus, nous risquons de tomber dans une liste d'exemples interminable. Pour répondre à nos besoins, donc, nous nous limiterons aux exemples les plus pertinents des présupposés pragmatiques et des présupposés sémantiques dans les dialogues, c'est-à-dire, dans les conversations entre personnages. Rappelons-nous que le présupposé pragmatique renvoie aux conditions de réussite de l'acte de langage, tandis que le présupposé sémantique renvoie aux éléments du contenu de l'énoncé.

1) Les présupposés pragmatiques

Maingueneau nous a déjà fourni un excellent exemple d'un acte de langage dont les conditions de réussite ne sont pas réunies dans une conversation entre Mary et Madame Smith de *La Cantatrice Chauve* (voir *supra*, p. 64). Cette dernière, qui donne la permission à Mary de s'absenter, lui reproche son absence. Maingueneau explique que la scène produit un effet comique parce que "l'acte de donner la permission présuppose pragmatiquement que son énonciateur ait l'intention d'agir comme il le fait. Madame Smith ne peut nier sans contradiction ce qu'implique son énonciation" (1990, p. 90).

De tels exemples abondent dans *La Cantatrice Chauve* pour illustrer l'infraction aux

présupposés pragmatiques. Pour en faciliter la présentation, nous procéderons selon trois catégories: l'assertion, la question, et enfin l'ordre. On pourrait montrer des infractions à n'en plus finir (surtout des assertions) mais nous ne soulignerons que les exemples les plus frappants.

Dans la toute première scène Madame Smith nous informe (et informe son mari, d'ailleurs) que sa famille a bien dîné ce soir-là; mais dans la scène qui suit, elle déclare qu'on "n'a rien mangé de toute la journée" (p. 15). L'acte d'assertion de Madame Smith présuppose la vérité de l'énoncé (Maingueneau, 1990, p. 90), mais ce présupposé se voit contredit. Dans la même scène, Madame Smith déclare qu'ils attendent les Martin, mais dans la Scène VII, elle indique qu'ils n'ont pas annoncé leur visite. Laquelle de ces deux assertions respecte la condition de vérité qu'un acte d'assertion présuppose? Le lecteur ne peut rien conclure.

La conversation au sujet de Bobby Watson est pleine d'exemples pareils. Si les assertions présupposent la vérité de la part de l'énonciateur, généralement, les questions présupposent que le questionneur ne sait pas la réponse, et qu'il ou elle s'intéresse à la savoir. Mais Madame Smith demande quand Bobby Watson est mort, bien qu'elle ait assisté à son enterrement, et qu'elle se souvienne de son apparence ("Il était si bien conservé", p. 12). Madame Smith affirme qu'heureusement, Bobby Watson le défunt n'a pas laissé d'enfants, mais demande qui prendra soin des enfants (p. 13). Les conditions de réussite de l'acte de questionner sont détruites tout comme celles de l'assertion. L'incongruité évidente produit un effet comique.

Homme et femme détruisent la crédibilité l'un de l'autre dans *Les Chaises* aussi, où les assertions ne se conforment pas aux présupposés pragmatiques. En même temps que

la vieille déclare que son mari était bon fils, le vieux raconte qu'il a laissé sa mère mourir "toute seule dans un fossé" (p. 161). Ni le vieux ni la vieille ne peuvent se porter garants des assertions de l'autre. Les conditions de réussite de chaque assertion sont donc contredites.

Le même effet est évident dans *La Leçon*, suivant le raisonnement de Maingueneau. Ce dernier a dit que le roi dans *Le Cid* est censé être sincère, "*a fortiori* [par ce qu' il] est le roi, garant de la loi" (1990, p. 90). De la même façon, un érudit tel le professeur, est censé enseigner les vérités, *a fortiori*, parce qu'il est professeur, garant de la connaissance. Et pourtant, le voilà qui déclare que

...l'espagnol est bien la langue mère d'où sont nées toutes les langues néo-espagnoles, dont l'espagnol, le latin, notre français, le portugais, le roumain, le sarde ou sardanapale, l'espagnol et le néoespagnol (p. 60).

La fausseté des déclarations détruit le présupposé pragmatique de l'acte d'assertion: mais, à l'opposé du Roi, qui se sert de la technique afin de duper Chimène, ici, le professeur croit de tout coeur en ce qu'il dit. Résultat: toute confiance en ce qu'il dit est détruite. Le langage n'est qu'un système arbitraire qui ne permet pas la vraie communication; elle n'est qu'un instrument qui sert à transmettre des faussetés.

Les questions dans *La Leçon* ne remplissent non plus leurs présupposés pragmatiques. Une des conditions de ce type d'acte est que la réponse ne soit pas évidente (Maingueneau, 1990, p. 90). Mais le professeur pose des questions telles: "Combien font un et un" (p. 51) et "Paris, c'est le chef-lieu de...?" (p. 48). Le comique vient de la reconnaissance, de la part du lecteur, que le niveau de l'élève est de loin supérieur à ces questions et que le professeur n'aurait pas dû les poser. Le lecteur rit encore plus fort dès

qu'il se rend compte que l'étudiante n'a pas passé ce niveau -- elle ne sait même pas soustraire -- bien qu'elle veuille se présenter pour le "doctorat total".

Le même raisonnement peut s'appliquer aux ordres que donne le professeur. L'acte de donner un ordre présuppose que l'énonciateur soit en condition de donner l'ordre (selon une relation hiérarchicale): puisque ce n'est plus le cas, le professeur déchu n'a plus le statut de supériorité qui l'autorise à donner des ordres, tel le suivant:

Le professeur: J'allais vous le dire. N'étaiez donc pas votre savoir. Écoutez plutôt...Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas...(p. 67).

Ses ordres ne respectent pas les présupposés pragmatiques de cet acte, mais produisent un effet hilarant, vu le changement complète dans son comportement et dans sa manière.

II) Les présupposés sémantiques

Ayant analysé quelques présupposés pragmatiques, qui relèvent de l'acte de langage et des conditions de réussite, il faut tourner notre attention vers les présupposés sémantiques, qui traitent le *contenu* de l'énoncé. Nous avons parlé longuement des définitions de l'approche sémantique dans la théorie (voir, *supra*, p. 30-38). Dans toutes les définitions, on dégage une idée principale: les présupposés sémantiques renvoient au *contenu de l'énoncé*. Mais comment interpréter "contenu"? De nombreuses suggestions et catégorisations existent. Kerbrat-Orecchioni, par exemple, discute le type de support signifiant responsable de l'existence du présupposé, ce qui comprend les supports lexicaux et syntaxiques, et la *nature* du contenu présupposé (1986) -- par exemple, existentiels,

dénommatifs, etc. Maingueneau met l'accent plutôt sur les structures présuppositionnelles (1990, p. 85) tandis que Green parle de trois "phénomènes représentatifs" qui correspondraient à la "nature" du contenu présupposé mentionné par Kerbrat-Orecchioni. Les points essentiels sont toujours les mêmes, mais organisés de manière différente dans les trois approches. Pour notre part, nous proposons de souligner les supports linguistiques possibles, puis de discuter de quel type de présupposé il s'agit, comme le fait Kerbrat-Orecchioni. Nous proposons de parler des supports linguistiques "unitaires" et "structuraux". Les supports *unitaires* relèvent d'une unité (discrète), que celle-ci soit un lexème ou un morphème, tandis que les supports *structuraux* relèvent d'une structure (grammaticale) particulière. Ainsi, les verbes factifs et contrefactifs (savoir, s'imaginer), les verbes subjectifs (avouer), les verbes aspectuels ou transformationnels "cesser", le morphème "re", et certains morphèmes tel "plus", "déjà" ou "encore" sont des supports "unitaires". Les descriptions définies (l'ami de Mary), les nominalisations (le désespoir du vieux), les épithètes non-restrictives (la cour fastueuse), les interrogations partielles (Qui a ...), les constructions clivées (C'est Marie qui ...) et les comparatives (Peggy est plus intelligente qu'Alice), sont des supports "structuraux". Cette classification permet de comprendre si le présupposé renvoie à une unité individuelle ou à toute une structure. L'unité ou la structure en question peut indiquer un présupposé existentiel, factif ou dénommatif.

Dans le cas de nos trois pièces, Ionesco joue plutôt avec les *supports structuraux*, telle la description définie, la nominalisation ou l'interrogation partielle, généralement afin de jouer avec le *présupposé d'existence*. Dans *La Cantatrice Chauve*, Madame Smith demande *quand* Bobby Watson et Bobby Watson comptent se marier. La formulation de sa

question présuppose sémantiquement (à partir d'une structure particulière faisant partie du contenu de l'énoncé) que les deux vont se marier, mais on ne sait pas quand l'événement va se passer -- c'est un effet de "quand" -- l'interrogation partielle. Mais ce présupposé sémantique est contredit car la mort de Bobby Watson est annoncée peu avant!

D'autres exemples abondent dans *La Cantatrice Chauve*. Madame Smith se demande qui prendra soin *des* enfants: la structure indique qu'ils (les enfants) existent. Mais ce présupposé est nié quand Monsieur Smith déclare: "Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants" (p. 13). Les enfants existent-ils ou non? Ionesco joue subtilement dans cet exemple, mais plus ouvertement dans le commentaire de Monsieur Martin:

Je voyageais en deuxième classe, madame. Il y a pas de deuxième classe en Angleterre, mais je voyage quand même en deuxième classe (Scène iv).

Dans la même phrase, donc, nous trouvons un présupposé d'existence et sa contradiction subséquente.

La même conversation offre un autre exemple, tout aussi comique. C'est un exemple d'un support unitaire qui donne lieu au présupposé. Monsieur Martin encourage sa femme à oublier tout ce qui "ne s'est pas passé entre nous" (p. 21). Le verbe "oublier" présuppose l'existence de quelque chose à oublier. Un effet bien comique se dégage de l'encouragement d'oublier ce qui n'existe pas ou n'a pas eu lieu!

Un dernier exemple que nous ne pouvons pas nous passer de citer se trouve dans la didascalie. Ionesco ressent le besoin de dire à son auditoire que la pendule sonne "le contraire de l'heure". La nominalisation présuppose que le nom en question existe, mais notre sens commun refuse d'accepter ce qui n'est pas possible: le "contraire de l'heure"

n'existe pas. On sourit du non-sens qui en résulte.

Les exemples qu'on tire de *La Leçon* et de *Les Chaises* sont comme ce dernier exemple. On constate des présupposés d'existence à travers la nominalisation dans "*mon doctorat total*", "*le doctorat total*", et "*mon diplôme supra-total*". Mais on sait que de tels diplômes n'existent pas! L'exagération des buts de l'élève -- et des accomplissements du professeur -- produit le comique.

Dans *Les Chaises*, le vieux parle "*des taches de soleil*" -- ce qui présuppose leur existence. Mais bientôt, on indique qu'il fait nuit! De la même façon, le vieux dit à sa femme de boire *son* thé: mais la didascalie nous informe qu' "Il n'y a pas de thé, évidemment" (p. 143). Finalement, dans un autre exemple de support unitaire, le vieux mentionne qu'il a engagé un *orateur* qui *parlera* en son nom (p. 148). Le nom "orateur" et le futur de l'indicatif du verbe *parler* présupposent que l'orateur parlera et qu'il sait bien parler. Quelle surprise de trouver à la fin que l'orateur est sourd-muet!

La contradiction des présupposés sémantiques est plus facile à percevoir et a un effet plus immédiat que les présupposés pragmatiques. De nouveau, nous nous adressons à la distinction que nous faisons entre les deux types de présupposés. Le présupposé sémantique, qui met l'accent sur le contenu de l'énoncé, se voit immédiatement, tandis que le présupposé pragmatique, qui renvoie à l'acte d'énonciation, se situe à un autre niveau, moins perceptible, plus subtil. Nous discuterons encore de la différence entre les deux bientôt. Mais premièrement, il faut suivre le modèle établi dans notre analyse jusqu'ici et discuter des inférences qu'on dégage de la contradiction des présupposés dont on vient de parler.

III) Inférences

Dans nos discussions sur le paratexte, sur le genre et sur le personnage, nous avons identifié certaines inférences possibles à tirer de l'infraction aux conventions (aux "conditions de réussite") que présuppose pragmatiquement le texte en tant que macro-acte. De la même façon, il faut considérer les "micro-actes" ou les actes élémentaires: ce qu'ils présupposent pragmatiquement et sémantiquement et ce qui se passe quand les présupposés ne sont pas réunis. Évidemment, une des inférences possibles c'est que Ionesco joue avec les présupposés sémantiques et pragmatiques pour provoquer le rire. Les inconséquences, les incongruités qui sont, en fin de compte, en conflit avec les vérités du monde réel que connaît le lecteur provoquent le rire.

Or, ce rire est investi d'un sentiment d'angoisse, de consternation. Si les présupposés, pragmatiques et sémantiques, qui sont de nature stable (Maingueneau les appelle le "noyau dur"; (1990, p. 80), ne fonctionnent plus, notre sens de sécurité et de stabilité est ébranlé. Le présupposé était la partie de la phrase "tenue pour acquise", la proposition à laquelle l'information nouvelle se rattachait (La stratégie "given-new"; Ducrot; voir *supra*, p. 25-29) fonctionnait comme le fond, le décor pour les posés, ou bien le contexte idéologique et encyclopédique partagé entre énonciateurs et reconnu, par eux, comme étant ainsi partagé (Stalnaker; Grundy; voir *supra*, Les présupposés pragmatiques, p. 39-48). Bref, dans n'importe quelle théorie de la présupposition, le présupposé est investi d'un caractère stable et certain; ceci pour le contraster avec le sous-entendu, qui est flou, incertain et variable. *Dès que Ionesco commence à jouer avec les présupposés, il joue avec notre sens de sécurité,*

avec nos certitudes. C'est un procédé très efficace pour montrer que les certitudes n'existent plus. Nous reviendrons bientôt à cette idée importante.

D'ailleurs, les inconséquences et l'incongruité qui résultent des présupposés inopératoires renvoient à ce qu' Hubert appelle le "principe de non-contradiction". Elle constate que

Le principe de non-contradiction, dans *La Cantatrice Chauve*, perpétuellement tourné en dérision au niveau des associations de mots, l'est aussi au niveau de la phrase et des agencements de phrases. Il semble que toute affirmation soit oubliée, aussitôt énoncée, aussi bien par le personnage qui l'a proférée que par celui qui l'a entendue, si bien que *le texte procède par une série de propositions, apparemment sans queue ni tête, qui s'enchaînent sans lien logique*, le seul lien étant précisément cette mise en cause du principe de non-contradiction (p. 177-178) [nous soulignons].

Hubert fait référence au progrès du texte, qui est étroitement lié aux questions du langage. Les commentaires des personnages doivent s'enchaîner de façon logique pour pouvoir faire progresser l'intrigue. Mais comment veut-on que les conversations progressent, et par conséquent, que l'intrigue progresse, quand les actes de langage sont tournés en dérision sans cesse? En effet, les conversations, entravées de présupposés afunctionnels progressent difficilement parfois, et se montrent plutôt cycliques. Cette tendance *cyclique* renvoie à la question de la structure de la pièce, que nous allons aborder maintenant.

La Forme

Ayant lu le corps du texte et digéré les événements, le lecteur peut se distancier et considérer l'histoire dans sa totalité. Il devrait être capable de répondre à la question -- de quoi s'agit-il? Qu'est-ce qui s'est passé? En principe, on s'attend à ce que la structure de la pièce -- c'est-à-dire, l'architecture de l'oeuvre -- fournisse un sens d'accomplissement à la fin. Esslin affirme qu'une "bonne" pièce de théâtre doit avoir "a cleverly constructed story or plot...a fully explained theme... neatly exposed and finally solved" (1969, p. 3). Il est à remarquer qu'Esslin souligne les éléments de l'intrigue, de l'exposition et de la solution. Comme Esslin, Dickenson signale que le dramaturge peut avoir une certaine liberté en ce qui concerne les conventions, mais

the one thing without exception that he must be held to is that his work constitute an action -- and yes, that the imitation of that *action consist of a beginning, a middle and an end*. The playwright may develop his plot on thematic principles or otherwise disregard strict logical coherence to achieve his particular aim. He may prefer an entirely internal drama or one as full of external tussle as he wishes. His play may, by design, be far more "theatrical" than it is "dramatic", or its action may be merely flaccid or attenuated because he could do no better; but a plot of some kind it must have... *A play that cannot be defined by its action is either a poor play or not a play at all...it ...[provides] the action with a crisis or turning point that leads consequentially to a relevant climax* (p. 104-105) [nous soulignons].

Selon les conventions (les "conditions de réussite"), donc, la forme de la pièce devrait comprendre, au début, *l'exposition* d'une question ou d'un problème (crise); dans le corps

du texte, le *développement* de l'action, jusqu'au *point culminant*; et dans sa partie finale, le *dénouement*, soit la *résolution* du problème. Le texte présuppose pragmatiquement que ces conventions de construction seront réunies. Nos trois pièces de Ionesco illustrent une structure particulière: chacune joue avec ces conventions de sa propre manière, à un degré varié. Examinons les trois pièces selon chaque convention.

1) L'Exposition

Dans sa discussion sur la structure des pièces, Esslin explique que

the establishment of the main objective of the play is usually called the exposition...In the traditional well-made play the exposition provided a firm framework of reference for the relationship of the characters to each other, their previous history as well as the play's principle theme....*Clarity of structure and a clear 'signposting' of the course of the action are thus very important formal elements in the structuring of drama* (1976. p. 49-51) [nous soulignons].

Il est vrai que dans les toutes premières scènes des pièces dites "traditionnelles" on saisit le grand problème ou l'objectif de l'oeuvre: que la peur d'être trompé a amené Arnolphe à prendre des mesures extrêmes (*L'École des femmes*); que le Comte d'Alma veut séduire Suzanne, la fiancée de Figaro (*Le Mariage de Figaro*); que Cyrano aime sa belle cousine Roxane qui aime un autre (*Cyrano de Bergerac*). Or, chez Ionesco, au moins dans les trois pièces que nous étudions, on constate le manque de toute exposition. On n'y trouve pas de vraie présentation d'un problème ou d'un argument à résoudre. Considérons les premières scènes de *La Cantatrice Chauve*: pleines de tautologies, de truismes et de conclusions illogiques, aucun vrai problème ne se présente guère. Dans *La Leçon*, la situation s'établit

dès le début -- une étudiante vient se préparer pour le "doctorat total" -- mais ce n'est que beaucoup plus tard, et petit à petit, qu'on se rend compte du changement dans l'attitude du Professeur, et de ses activités. De la même manière, si l'on sait que le vieux dans *Les Chaises* a un message à communiquer, on ne sait pas *pourquoi*, et d'ailleurs, on s'intéresse plus aux invités invisibles qui arrivent. Au lieu de cerner un argument pour que le lecteur puisse suivre le développement du problème vers sa résolution, le lecteur se préoccupe de débrouiller "ce qui se passe" d'un moment à l'autre. En effet,

in a play by Beckett or Ionesco, we may well no longer ask the question which most conventional drama poses for the spectator: what's going to happen next? but the much more general question: *what's happening?* (Esslin, 1976, p. 50) [nous soulignons].

On ne trouve pas chez Ionesco la direction qu'on trouve dans les pièces traditionnelles: outre la situation générale, le lecteur reste dans le noir, ne comprenant pas comment la pièce va progresser. Esslin signale que

With this evolution away from the classical exposition, the other traditional terms used in describing the structure of the well-made play have also become somewhat less serviceable. If the exposition is less clear-cut, much of what used to be called the development or complication of *the plot tends to merge into a prolonged unravelling of the dramatic strands which might also be called a continued exposition and as a result the traditional turning point (peripeteia) and the climax and solution of the play may also be less clear-cut* (p. 50) [nous soulignons].

Évidemment, l'action est affectée par le manque de présentation d'un argument, le développement et l'exposition étant intimement liés.

II) L'Action: la progression

Ionesco déclare dans *Notes et Contre-Notes* que le théâtre est "le seul lieu où

vraiment rien ne se passe...l'endroit privilégié où rien ne se passera" (p. 63). Hubert constate que dans le théâtre de ce dramaturge "c'est la répétition de schémas symboliques qui tient lieu d'action dans son oeuvre" (p. 50). *La Cantatrice Chauve* et *La Leçon* sont les premiers exemples de cette nouvelle façon de voir le théâtre: rien ne se passe, du moins, pas de façon évidente, car ces pièces sont essentiellement *cycliques*. Dans les pièces cycliques, "une action unique s'y joue, mais lorsque la pièce se termine, Ionesco suggère que cette action a été choisie comme exemplaire dans une série non fermée, qu'elle s'est déjà produite 'n' fois et qu'elle va se répéter un grand nombre de fois, sans qu'un terme soit fixé" (Hubert, p. 50).

Il faut reconnaître que la répétition interminable qui caractérise ces deux pièces se manifeste de manière un tant soit peu différente dans chacune. Dans *La Cantatrice Chauve*, cette répétition se manifeste dans les dialogues. Newberry explique que

there is no end to the play, other than through the act of the curtain being drawn. The words which open the play are those which end it, the same thing will be repeated *ad infinitum*. This is because Ionesco wishes us to know that what happens during the play will go on happening in the same way again and again, the only real change being that the characters will change places. What Monsieur and Madame Smith say at the beginning will be said by Monsieur and Madame Martin at the end. They are stuck in their humdrum, petit-bourgeois existence, and are incapable of breaking out of it (p. 31-32).

On ne trouve aucune progression, aucune évolution des personnages dans la situation des Smith ni des Martin. Il est vrai que la circularité de la pièce vient précisément de la réversibilité des rôles déjà examinée (voir *supra*, p. 110-112). Doubrovsky signale que

You think you have one human being in front of you and you suddenly find another...Hence a sort of vicious circle of human existence and a special brand of comedy which one might term a comedy of *circularity*...destinies, like personalities, are interchangeable. There could not be any story or plot, in the usual sense, since these presuppose a linear progression. We are faced

with yet another endless vicious circle, which explains why the denouement of *The Bald Soprano* ... exactly repeats the beginning, with other characters who happen to be the same (p. 14-15).

Évidemment la répétition bloque le développement de tension ou d'agitation tout le long de la pièce. Selon Newberry, Ionesco cherche à créer l'ennui:

The plot of *La Cantatrice Chauve* is arranged in such a way as to show the irrational resulting from the rational. The events in the life of the Smith family are presented, a family which has lost the joy of living. They are surprised by nothing: even the appearance of a fireman in their living-room does not disturb their equilibrium. As for the fireman, he knows where and when a fire is to take place -- the tragedies of life are all down on the timetable. The whole pattern of existence, as depicted in the play, is predictable. People are all alike, thinking and acting like robots. Thus the plot of the play is designed to achieve the effect of boredom, in a world which is so well-ordered and imperturbable that it results in chaos. One cannot distinguish one person or event from another. The rational has resulted in the chaotic, as is shown by the disintegration of language at the end of the play. Even more tragic is the fact that this pattern of events will go on repeating itself (p. 34).

Clairement ce n'est pas le cas dans *La Leçon* ni dans *Les Chaises*. En effet dans la première, la tension est palpable: tout le long de la pièce, il s'agit d'une frénésie montante. Ici, c'est moins la réversibilité des rôles que la répétition des événements qui la rend aussi cyclique que *La Cantatrice Chauve*, car la fin de la pièce reprend exactement la situation initiale (étudiante qui arrive...etc.), et tout recommence. Le meurtre

s'insère dans une longue série, puisque le Professeur en est à son quarantième assassinat depuis le début du jour. Les traces de ses crimes antérieurs sont matérialisées, obsédantes pour le spectateur, invisibles pour l'élève naïve et confiante. Avant le lever du rideau, le spectateur entend des coups de marteau, frappés en coulisse, car on est en train de clouer le cercueil de l'élève qui vient d'être assassinée. Quand la Bonne paraît, elle ramasse précipitamment un cahier et un cartable qui se trouvent sur la table -- ceux de la dernière venue --, et elle les jette dans un coin de la pièce, où sont entassés en désordre ceux de toutes les élèves précédentes. Cette prolifération des crimes est le signe d'une folie sans frein, qui ne supporte

ni bornes ni limites, qui ne peut s'assouvir que dans *la répétition perpétuelle*. La frénésie compulsive de tuer est telle chez le Professeur que bientôt, à en croire la Bonne, il ne restera plus une seule élève vivante dans la ville (Hubert, p. 51) [nous soulignons].

Les Chaises répond mieux aux présupposés pragmatiques en ce qui concerne la structure: "more things happen in *Les Chaises* than in any other of his other one act plays, so that the plot is easier to pick out and more traditional in the terms normally accepted" (Newberry, p. 34). Il est vrai que tout le long de la pièce, la tension monte. Le lecteur sait que l'on progresse vers la présentation du "message du vieux", et l'intrigue

leads towards a climax via a series of smaller climaxes. The first is the arrival of the first guest resulting in astonishment at his being invisible. The old couple become more and more excited as guests arrive, the ultimate glory being the appearance of the invisible Emperor. This is superceded by the appearance of the visible Orator. With the Emperor and Orator present, the couple see the realization of their dreams and commit suicide... This is the real moment of climax; tension has been mounting and we are now ready to hear the message. *However what happens is a huge anti-climax, for the Orator is deaf and dumb. The play ends on a quieter, but nonetheless menacing tone...* (Newberry, p. 34) [nous soulignons].

Si l'action dans *Les Chaises* se développe en grande mesure selon les conventions de la structure, il est néanmoins vrai que son dénouement et son point culminant jouent avec les "conditions de réussite".

III) Le Dénouement: La Solution

Une pièce cyclique ne peut pas avoir de dénouement, étant donné que les actions se répètent interminablement. Toutefois, si, dans *La Cantatrice Chauve* et *La Leçon*, on ne trouve pas de dénouement, dans *Les Chaises*, qui est plus complexe que les deux autres,

there is no presentation of an argument which is then developed and finally

concluded neatly, giving one the opportunity to experience a sense of satisfaction at the end of the play...*Les Chaises* builds up slowly but surely towards its climax when the Old Man, supported by his wife, is to deliver his message to an expectant audience through the lips of an orator...The old couple commit suicide, leaving the delivery of their message to this orator. This is the climax, but the orator is a deaf-mute, he can utter only incomprehensible grunts. Thus the climax becomes a huge anti-climax. At the end of the play the stage is left empty, except for the chairs, but we do hear, for the first time, the human noises of the invisible crowd, which leave us with the uncomfortable feeling that perhaps these people have been present all the time. A huge question mark hangs over the end of the play, as befits the aim of the author. The mystery is not unravelled for us, there is no dénouement. There cannot be since we must be left to draw our own conclusions to the questions, "What is life all about? Can we communicate to others our own basic philosophy? Do we understand our own personal lives? Even if we do, is language a suitable vehicle of communication? So what is left at the end?" Nothing, a void, a néant (Newberry, p. 32).

Il faut donc admettre que *Les Chaises* n'est pas cyclique -- sa structure est plus près d'une structure conventionnelle que les autres. Et pourtant, elle ne confirme pas, de sa manière à elle, le présupposé pragmatique de la présentation d'un argument par une résolution satisfaisante. La "résolution" -- le suicide des vieux -- n'est ni une révélation ni une solution. Ce que le texte présuppose pragmatiquement n'a pas lieu.

II) Remarques

D'après nous, les nombreuses violations des attentes du texte -- de ses présupposés pragmatiques -- auxquelles donne lieu la construction des pièces ouvrent la porte à maintes inférences. Peut-être l'inférence qui saute aux yeux (d'abord) est-elle l'effet comique que crée une telle structure. Selon Hubert, la répétition dans *La Leçon* et dans *La Cantatrice Chauve* crée le comique

comme dans la farce, parce qu'elle démontre les rouages du pantin, souligne les tics, les habitudes qui l'emprisonnent, son impossibilité d'adaptation.

Mais elle est tragique, car cet automatisme de répétition prend l'aspect d'un destin implacable et funeste qui pèse sur le héros et auquel il ne peut échapper (p. 52).

L'effet comique n'est qu'une des conséquences qu'on tire de l'infraction aux lois des présupposés de la construction dramatique. Il faut reconnaître que l'évolution traditionnelle -- début, corps, fin; exposition, développement, point culminant, dénouement -- existe afin de faciliter la communication d'une histoire, d'un événement. Chez Ionesco, l'intention est de faire réfléchir, pas de raconter une histoire ni d'offrir une solution. Après tout, c'est logique pour

a dramatist who has consistently argued that a work of art asks questions and does not dare try to give answers (Newberry, p. 32).

Ce dernier commentaire de Newberry saisit bien une des "inférences" principales que nous dégagons du "non-remplissement" des présupposés chez Ionesco. Comme l'acte de langage élémentaire, le texte, en tant que macro-acte, fait certains présupposés pragmatiques. En général, le texte présuppose pragmatiquement que son titre aura quelque chose à voir avec son contenu; que le genre respectera les catégories connues (Farce, Comédie, Tragédie, ou Tragicomédie); que les personnages auront une personnalité spécifique, ou évolueront tant soit peu, ou au moins, qu'ils se comporteront selon leur rôle social. En ce qui concerne le dialogue, le texte est composé de micro-actes de langage (actes élémentaires) qui ont, ou qui font leurs propres présuppositions pragmatiques et sémantiques. Enfin, le texte présuppose pragmatiquement une structure qui évolue: un début où l'exposition du problème se fait, un corps où ce problème se développe et atteint son point culminant, un dénouement où le problème se résout. Normalement ces présupposés -- *conditions de réussite* pour l'acte élémentaire, *conventions* pour le texte -- n'attirent même pas notre attention, tellement on les tient pour acquis. Bien que ces présupposés pragmatiques soient tenus pour acquis, parfois ils n'opèrent pas. Sans les "conditions de réussite" l'acte élémentaire est toujours un acte, et le texte est toujours un texte, mais on procède à une inférence: on doit y réfléchir pour comprendre le caractère spécifique qu'endosse l'acte, et le texte, en contredisant les présupposés pragmatiques.

On se demande, alors, quel "caractère" endossent les trois pièces que nous venons d'étudier, dans lesquelles les présupposés font l'objet d'un jeu incessant. Évidemment, les inconséquences qu'on a fait remarquer produisent un effet comique. Il s'agit d'un jeu imprévisible: ces infractions aux conventions du présupposé nous mettent sur nos gardes. Aussi le récepteur est-il doublement attentif. De cette manière, le théâtre de Ionesco se différencie de celui de Beckett, par exemple, qui se caractérise par des situations extrêmes.

Selon Issacharoff

The experimental theater script can be characterized in a variety of ways that correspond in the main to two modes...*elimination* (of given dramaturgical elements) and *juxtaposition* (of visually and verbally incongruous elements). Beckett's theater provides numerous examples of the negative mode of elimination (1989, p. 121).

Chez Ionesco, il s'agirait plutôt d'un "mode" "positif" qui juxtapose des présupposés opératoires et inopératoires, comme nous l'avons vu, dans, par exemple, la structure des *Chaises*, où le développement est assez conventionnel, grâce à la tension qui s'accroît, alors que l'exposition, et surtout le dénouement ne correspondent pas aux présupposés du texte. Ionesco aime trop jouer pour tout éliminer! En juxtaposant des présupposés opératoires et inopératoires, le dramaturge souligne la disparité entre eux, et les effets tirés des deux types. Cela rappelle sa capacité de mener deux points de vue à la fois (voir *Introduction*, p. 14).

Cette exploitation du jeu nous amène à la question de la fonction poétique particulière de Ionesco. La fonction poétique, à laquelle s'associe *le message* selon le raisonnement de Roman Jakobson (1963), évoque l'art qui consiste à présenter d'une façon particulière ce que l'on veut communiquer. En d'autres termes: il s'agit de rendre le message

percutant ou amusant, car

toute l'activité ludique et poétique qui a pour objet et pour moyen d'expression le langage [constitue] une survivance du principe de plaisir, le maintien du gratuit contre l'utilitaire (Yaguello, p. 31).

Selon Marina Yaguello, ce "principe de plaisir" se traduit comme "jeu" -- la langue doit permettre le jeu pour ne pas devenir "un langage-machine" (p. 31). Mais le jeu,

c'est aussi une révolte contre le cliché, la redondance, le stéréotype, tout ce qui fait que les mots fonctionnent comme des automatismes, sans entraîner une pensée, sans signifier. Le non-sens délibéré...est préférable à l'insignifiance (p. 32).

Ce commentaire saisit exactement ce qui se passe dans les pièces de Ionesco. Sa juxtaposition des présupposés inopératoires et opératoires est un jeu qui dévoile une révolte contre le conformisme et la dévalorisation du langage. Il faut se rappeler le commentaire de Boyer, qui, ayant relevé tous les jeux de son, de sonorité et de sens dans les pièces de Ionesco, conclut que les jeux dont le dramaturge se sert

remettent en cause les structures de la langue, les catégories mentales et tout bonnement, les aptitudes métaphysiques de l'esprit...Son propos est plus grave: il *voudrait faire réfléchir*, et le biais du sourire, de la fantaisie ne lui suffit pas pour cela (p. 355) [nous soulignons].

Il est donc nécessaire de reconnaître que jouer avec les présupposés fait partie du but sérieux de Ionesco, reconnaissance qui renvoie à la fonction poétique particulière de ses textes. Derrière le niveau superficiel du rire et l'amusement se cache un message sérieux.

Outre l'effet comique et la fonction poétique particulière de Ionesco, ses pièces endossent une autre caractéristique remarquable, à partir de la contradiction des présupposés. Il s'agit d'une tentative de faire correspondre le fond et la forme du texte. Le fond, c'est-à-dire ce que le texte veut communiquer, ou son message -- est différent dans

chaque pièce. Toutefois, comme nous l'avons indiqué (voir *supra*, *Introduction*) dans les trois pièces choisies, il s'agit d'une désagrégation du langage, de la débâcle de la communication, du vide et de l'arbitraire de l'existence humaine. Autrement dit, les certitudes de la vie -- les institutions traditionnelles, tel le langage -- sont détruites. Plus rien n'est sûr dans la vie, comme l'indique le Professeur:

Le Professeur: Je m'excuse, mademoiselle, j'allais vous le dire...mais vous apprendrez qu'on peut s'attendre à tout.

L'Élève: Évidemment, monsieur.

Le Professeur: Nous ne pouvons être sûrs de rien, mademoiselle, en ce monde (p. 48).

Ionesco n'est ni le seul, ni le premier à vouloir communiquer cette incertitude, l'arbitraire et l'absurdité dans la condition humaine. Nous avons fait référence à Sartre et à Camus (voir, *supra*, *Quelques Remarques Préliminaires*), et aux autres écrivains du milieu du vingtième siècle. Eux aussi voulaient exprimer ce sens que plus rien n'était certain. Après la deuxième guerre mondiale, on remettait en question les traditions ou les institutions consacrées par l'usage. Et pourtant, les pièces de ces dramaturges suivaient les traditions de l'Institution Littéraire. Le fond communiquait la détérioration, alors que la forme continuait une tradition séculaire. C'est en cela que les pièces du Théâtre de l'Absurde se différencient du "Théâtre d'Idées". Si le fond des pièces du Théâtre de l'Absurde communique la banqueroute du langage, le vide de l'existence et le manque de la vraie communication, leur forme accuse un langage en pleine débâcle, des personnages vides, et une communication qui ne se fait pas. Évidemment, la forme reflète le fond. Ainsi, Ionesco nous pousse à considérer non seulement ce qu'on dit, mais pourquoi et comment on le dit: le fait de l'avoir dit d'une telle manière.

CONCLUSION

Il est temps de revenir sur nos pas afin de considérer notre but initial, et ce que notre analyse nous a aidé à comprendre. Notre but était de signaler certains principes de la présupposition pour examiner comment Ionesco rejette, respecte ou joue avec ces principes: de découvrir comment ce phénomène complexe lui permet de faire passer son message.

Pour commencer, il faut relever ce que nous avons souligné tout le long de notre analyse: la juxtaposition des présupposés opératoires et non-opératoires permet à Ionesco de nous faire réfléchir. Chez Ionesco le lecteur s'arrête, remarque l'infraction: que le titre par exemple, ne répond pas aux principes aristotéliens ou qu'il n'y a pas d'exposition. Est-ce qu'il aurait pensé à ces principes si on ne les avait respectés? C'est quand un élément manque ou est changé qu'on en prend note, qu'on commence à l'examiner. Alors, on le considère, on le remet en question, et l'on se demande pourquoi Ionesco joue ainsi. Est-ce qu'il se moque de nous? des principes traditionnels? Qu'est-ce qu'on devrait penser? Comme l'a remarqué Newberry, les textes de Ionesco ne nous donnent pas les réponses: là n'est pas leur but. Leur rôle est plutôt de nous faire *réfléchir*. Refusant de se conformer à ce qu'on tient pour acquis, les textes de Ionesco nous obligent à ce faire.

Mais dire que Ionesco nous fait réfléchir est trop vague. *À quoi* est-ce que l'on réfléchit? Nous postulons que Ionesco veut nous faire considérer exactement ce que l'on

tient pour acquis: à savoir, toutes nos certitudes, nos institutions, et surtout notre langage et notre communication. Doubrovsky nous rappelle que

Against the spreading tide of things and the dissolution of the human, there remains one barrier, language. This last defence Ionesco will now procede to storm (p. 15).

En s'attaquant aux conventions du théâtre, Ionesco s'attaque à la base de la communication dramatique, et par extension, à la communication en général. En effet, il s'agit, non seulement de faire réfléchir, mais aussi de provoquer l'angoisse. Rappelons-nous qu'on cherchait à troubler, à inquiéter les spectateurs (Norrish, p. 6). On voulait montrer que les certitudes de notre monde n'existaient plus.

Nous postulons que concevoir des conventions théâtrales en tant que *conditions de réussite* du macro-acte de langage souligne a) leur importance dans la transmission des idées; et b) le fait que ces conventions sont tenues pour acquises (que le texte présuppose pragmatiquement qu'elles sont respectées). Un concept linguistique s'avère valable, évidemment, dans l'analyse littéraire, et ce jusqu'au niveau du macro-acte.

En effet, c'est la nature même du présupposé qui permet d'exprimer ces idées. Le présupposé est le "noyau dur", la proposition "donnée", tenue pour acquise. Dès qu'on commence à jouer avec le présupposé, stable comme il l'est, on joue avec notre propre stabilité.

Outre sa nature stable, le présupposé fait partie d'un *continuum*. Souvent dans la quête vers une définition de la présupposition, on se préoccupe de distinguer le présupposé du sous-entendu et on oublie que le phénomène fait partie de l'*implicite*, existant dans un

continuum avec le sous-entendu. Quand le présupposé -- pragmatique ou sémantique -- se voit contredit, ou devient inopérateur, le lecteur procède à une inférence, essayant de dégager les sous-entendus possibles. Évidemment, contredire les présupposés n'est pas le seul moyen de provoquer une inférence. Toutefois, on doit constater que c'est une manière efficace de pousser le lecteur à comprendre le caractère spécifique de l'énoncé, à faire une inférence. Ionesco exploite cette progression inéluctable vers une inférence. Sachant que le lecteur va remarquer la contradiction des présupposés, il les inspire à réfléchir aux inférences possibles.

D'après nous, la littérature est le lieu parfait pour montrer cette progression vers une inférence. Maingueneau confirme que

la Littérature comme corpus et tradition donne à lire les oeuvres au critique. L'oeuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites... Toute oeuvre qui figure au corpus de la Littérature pousse son lecteur à traquer l'implicite (p. 78).

De nouveau, nous voyons le rapport entre la linguistique et la littérature. Un concept linguistique se voit développé dans un cadre littéraire. Et nous espérons que la valeur d'un rapport entre ces deux disciplines s'est manifesté tout le long de notre analyse.

De plus, nous osons espérer que notre étude a montré la nature variée de la présupposition dans la littérature. Le débat continuera entre les sémanticiens et les pragmaticiens, mais en ce qui concerne la littérature, les présupposés relèvent du contenu de l'énoncé *et* de l'acte d'énonciation. Dans le cadre littéraire, peut-être plus qu'ailleurs, les deux niveaux -- l'énoncé et l'énonciation -- s'avèrent cruciaux. Il faut considérer non seulement le texte, cet ensemble d'énoncés, mais aussi les implications du choix de l'auteur

quant aux conditions de leur production, car après tout, sa façon d'exprimer ces énoncés de telle ou telle manière n'est jamais arbitraire. Nous ne pouvons pas nier que nous accordons un certain privilège à l'énonciation, donc, aux présupposés pragmatiques, car pour nous, l'énonciation, *l'acte* qui produit l'énoncé est le niveau fondamental. Sans ce dernier, l'énoncé n'existerait même pas. Toutefois, sans entrer dans une discussion qui pourrait faire l'objet de toute une thèse, soulignons que dans le texte, les deux niveaux sont à considérer; ainsi, dans le cadre littéraire, la nature du présupposé est double.

Nous espérons voir plus de recherches sur la présupposition en littérature. C'est un concept riche, qui s'illustre d'une pléthore d'exemples dans le cadre littéraire qui pourraient nous aider à mieux comprendre le phénomène, et à comprendre comment un auteur ou un dramaturge peut exploiter les principes de ce phénomène afin de faire passer son message, comme le fait Ionesco.

Quant à ce dernier, il se peut qu'une voie de recherche féconde se trouve dans l'application de notre modèle à ses autres pièces, ou le développement d'une des catégories et de ses présupposés (eg., le genre, le personnage). Mais la voie la plus riche serait une *comparaison* entre les trois pièces que nous venons d'examiner. Nous avons vu que la contradiction des présupposés se faisait de manière légèrement différente dans chacune. Les présupposés pragmatiques inopératoires au niveau du dialogue étaient plus frappants dans *La Cantatrice Chauve* que dans les deux autres, par exemple, tandis que le présupposé pragmatique inopératoire en ce qui concerne l'évolution du personnage était manifeste chez Le Professeur dans *La Leçon*. On pourrait donc faire une comparaison en fonction des buts de Ionesco dans chaque pièce. L'essentiel serait de concevoir la présupposition comme un

fil directeur qui permet de nouvelles approches à l'interprétation de la technique de Ionesco, car ses pièces offrent, comme il le dit lui-même, beaucoup plus qu'il n'aurait jamais imaginé.

OUVRAGES CONSULTÉS

Oeuvres choisies de Eugène Ionesco

La Cantatrice Chauve, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 7-42.

La Leçon, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 43-75.

Les Chaises, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 139-183.

Ouvrages consultés de Eugène Ionesco

Jacques ou la Soumission, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 84-113.

L'avenir est dans les oeufs, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 115-138.

Victimes du Devoir, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 203-250.

La Jeune Fille à marier, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 251-259.

Amédée ou comment s'en débarrasser, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 261-343.

L'Impromptu de l'Alma, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 423-466.

Tueur sans Gages, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 467-535.

[Le] Rhinocéros, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 537-638.

Le Piéton de l'air, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 665-736.

Le Roi se Meurt, dans *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, la Pléiade, 1990. p 737-796.

Ouvrages critiques et articles consacrés à l'oeuvre de Ionesco

Abastado, Claude. "Logique de la Toupie". *Ionesco: Situation et perspectives (Colloque de Cérisy)*. Eds. Ionesco, Marie-France et Paul Vernois. Paris: Belfond, 1980: 157-176.

Benamou, Michel. "Philology Can Lead to the Worst". *The Two Faces of Ionesco*. Ed. Lamont, Rosette C. and Melvin Freidman. New York: The Whitson Publishing company, 1978: 75-88.

Boyer, Régis. "Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique". *Studia Neophilologica* 60, 1968: 317-358.

Dickinson, Hugh. "Eugene Ionesco: The Existential Oedipus". *Myth on the Modern Stage*. Urbana: University of Illinois Press, 1969: 310-331.

Doubrovsky, J.S. "Ionesco and the Comic of Absurdity". *Yale French Studies* 23 (Summer, 1959): 3-10

Esslin, Martin. "Ionesco entre les conformistes". *Ionesco: Situation et perspectives (Colloque de Cérisy)* Ed. Ionesco, Marie-France et Paul Vernois. Paris: Belfond, 1980: 43-54.

Fletcher, John. "'A Psychology based on Antagonism': Ionesco, Pinter, Albee and Others". *The Two Faces of Ionesco*. Ed. Lamont, Rosette C. and Melvin J. Freidman. New York: The Whiman Publishing Company, 1978 :175-196.

Issacharoff, Michael. *Discourse as Performance*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Lamont, Rosette C. "Eugene Ionesco and the Metaphysical Farce". Ed. Lamont, Rosette C. *Ionesco: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1973: 154-183.

Mendelson, David. "Science and Fiction in Ionesco's 'Experimental' Theatre: (An Interpretation of the Chairs)". Ed. Lamont, Rosette C. *Ionesco: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1973: 64-98.

Newberry, J.K. "The evolution of the dramatic technique of Eugene Ionesco". *Nottingham French Studies* 14.1 (May 1975): 31-41.

Onimus, Jean. "Quand le Terrible éclate de rire". *Ionesco: Situation et Perspectives (Colloque de Cérisy)* Ed. Ionesco, Marie-France et Paul Vernois. Paris: Belfond, 1980: 143-154.

Schapira, Charlotte. "Destruction et reconstruction du langage dans le théâtre de Ionesco". *Les Lettres Romanes* 39.3, 1985: 208-217.

Schechner, Richard. "The Bald Soprano and The Lesson: An Inquiry into Play Structure". Ed. Lamont, Rosette C. *Ionesco: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1973: 21-37.

Swanson, Roy Arthur. "Ionesco's Classical Absurdity". *The Two Faces of Ionesco*. Ed. Lamont, Rosette C. and Melvin J. Freidman. New York: The Whitson Publishing Company, 1978: 119-154.

Weil, Colette. "Structures et allégories dans le théâtre de Ionesco". *Ionesco: Situation et Perspectives (Colloque de Cérisy)*. Ed. Ionesco, Marie-France et Paul Vernois. Paris: Belfond, 1980: 261-268.

Numéro spécial

Nottingham French Studies 35 no 1, Spring 1996.

Viviane Barry	"Vous avez dit 'bizarre'? ou Ionesco de l'anormal au supra-normal"
David Whitton	"Interpreting <i>Les Chaises</i> : the play in production, 1952-1988"
Steve Smith	"Signs of Emptiness in <i>Les Chaises</i> ".
Eli Rozik	"Multiple Metaphorical Characterization in <i>Le Roi se meurt</i> "
Patrick McGuinness	"Ionesco and Symbolist Theatre: Revolution and Restitution in the Avant-Garde"
Michael Issacharoff	"Ionesco's Names".
Michael Holland.	"Ionesco and Tradition"

Études sur le théâtre

Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1969.

----- *An Anatomy of Drama*. London: Billing & Son Ltd., 1976.

Hubert, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Paris: Librairie José Corti, 1987.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.

Norrish, Peter. *New Tragedy and Comedy in France, 1945-1970*. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988.

Pavis, Patrice. "Remarques sur le discours théâtral". *Degrés: théâtre et sémiologie*. No13. (Printemps, 1978): h1-10.

Rey-Flaud, Bernadette. *La farce, ou La Machine à rire: théorie d'un genre dramatique*. Genève: Droz, 1984.

Études linguistiques

Berrendonner, Alain. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Minuit, 1981.

Caron, Jean. *Les Régulations du Discours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

Ducrot, O. *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann, 1972.

-----, *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

Green, Georgia M. *Pragmatics and Natural Language Understanding*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.

Grice, H.P. "Logic and Conversation", in *Cole and Morgan*, (1975), p. 41-58.

Grundy, Peter. *Doing Pragmatics*. London: Edward Arnold, 1995.

Hardy, Donald E. "Presupposition and the Co-conspirator". *Style* 26.1 (Spring 1992): 1-11.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: Colin, 1980.

----- *L'Implicite*. Paris: Colin, 1986.

Léon, Pierre. *Structures du français moderne*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1990.

Mainueneau, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas, 1986.

----- *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

Mey, Jacob. *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

Moeschler, J. *Argumentation et Conversation: Éléments pour une analyse pragmatique du discours*. Paris: Hatier-Crédif, 1985 (surtout p23-32).

Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York: Routledge, 1990.

Randall, Marilyn. "The context of Literary Communication: Convention and Presupposition". *Journal of Literary Semantics* 17.1 (April 1988): 46-53.

Searle, J. "A Classification of Illocutionary Acts" originally printed in 1973, reprinted with permission in 1974 in *Proceedings of the Texas Conference on Performatives, Presuppositions and Implicatures*.

----- "Indirect speech acts", in *Syntax and Semantics*, Vol 3 Speech Acts, 1975.

Stalnaker, Robert. "Pragmatic Presuppositions", in Milton K. Munitz and Peter K. Unger (eds.), *Semantics and Philosophy*. New York: New York University Press, 1974 p197-214.

Oeuvres de critique générale

Austin, J. L. *How to do things with words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1962.

Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1974.

Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1957.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

Récanati, François. *Meaning and force: The Pragmatics of Performative Utterances*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Yaguello, Marina. *Alice au pays du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

Whiteside, A., & Michael Issacharoff, eds. *On Referring in Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Ouvrages généraux

A History of World Societies. Ed. John P. McKay, Bennett D. Hill, and John Buckler. Toronto: Houghton-Mifflin Company, 1992.

Le Nouveau Petit Robert. Nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Montréal: Dicorobert, 1993.