

## L'interprétation échoïque, une clé du comique verbal chez Ionesco

Nadia PĂCURARI

Université « Babeş-Bolyai » Cluj-Napoca, Université de Genève

### Introduction

Cet article concerne le comique verbal dans le théâtre d'Eugène Ionesco, expliqué comme *interprétation échoïque*, notion qui désigne une composante de la théorie de la pertinence, élaborée par Dan Sperber & Deirdre Wilson en 1986/1995. La source privilégiée du comique verbal dans le théâtre ionescien étant le jeu verbal, c'est ce procédé que nous allons décrire et analyser du point de vue annoncé.

Comme le comique de langage est une dimension du « plaisir dans la langue » (le syntagme appartient à Anne Reboul, 1991) et de la créativité, l'objectif de notre contribution est de montrer que, au-delà de la mécanicité du langage identifiée par la critique littéraire, dans le théâtre de Ionesco la dimension ludique du langage est une présence importante.

Voyons pour le début quelques aspects généraux qui concernent la catégorie d'*interprétation échoïque* et la notion de *jeu verbal*.

### a) L'interprétation échoïque (composante de la théorie de la pertinence)

Rappelons, dans ce qui suit, en quoi consiste le concept d'*interprétation échoïque* défini par Dan Sperber & Deirdre Wilson dans leur livre *Relevance* (1986/1995) / *La pertinence* (1989).

#### a.1) L'interprétation

Selon Sperber & Wilson (1989 : 343), tout énoncé, toute représentation avec une forme propositionnelle peut être utilisée pour représenter des choses de deux manières :

- (i) la représentation comme *description* – qui a une forme propositionnelle; elle représente un état de choses en vertu du fait que sa forme propositionnelle est vraie pour cet état de choses (elle est utilisée *descriptivement*) ;

(ii) la représentation comme *interprétation* – qui représente une autre représentation dotée elle aussi d'une forme propositionnelle, en vertu de la ressemblance entre les deux formes propositionnelles (elle est utilisée *interprétativement*) ; la première représentation est une interprétation de la deuxième. Il s'agit d'interprétation de deuxième degré ; les énoncés utilisés pour interpréter le discours ou la pensée d'autrui sont à chaque fois des *interprétations de deuxième degré*.

Selon les mêmes auteurs, les énoncés utilisés pour interpréter les pensées ou les paroles d'autrui, « comme tous les énoncés, [...] interprètent d'abord une pensée d'un locuteur, et c'est seulement parce que cette pensée est elle-même une interprétation de la pensée d'autrui que l'énoncé représente en fin de compte la pensée d'autrui » (Sperber & Wilson 1989 : 357).

### **a.2) L'interprétation échoïque**

En expliquant comment les interprétations de la pensée de quelqu'un d'autre sont rendues pertinentes, les mêmes auteurs introduisent le syntagme *interprétation échoïque*. Il y a deux cas, disent Sperber & Wilson (1989 : 357), où l'interprétation de la pensée de quelqu'un d'autre est rendue pertinente :

- en informant l'auditeur du fait « qu'Untel a dit quelque chose ou pense quelque chose » – c'est le cas du discours indirect rapporté (il est rendu pertinent en informant le récepteur que le locuteur a dans sa tête ce que quelqu'un a dit ou pensé) ;

- en informant l'auditeur que le locuteur a dans sa tête quelque *représentation* qu'il attribue à quelqu'un et qu'il a aussi une certaine *attitude* par rapport à cette représentation – c'est le cas de *l'interprétation échoïque* : « lorsqu'une interprétation doit ainsi sa pertinence au fait que le locuteur se fait à sa façon *l'écho* des propos ou des pensées d'autrui, nous dirons que cette interprétation est *échoïque* » (Sperber & Wilson 1989 : 357).

**Remarque.** Le concept d'interprétation échoïque est l'outil linguistique de l'analyse à laquelle nous procédons dans ce qui suit. Comme nous allons le voir, il va nous permettre de décrire d'une manière homogène les différents types de jeu verbal – sources du comique verbal dans le discours théâtral ionésien.

### **b) Le jeu verbal**

À l'origine, en latin, la signification du mot *jeu* était : *jocus* =

'plaisanterie verbale' ; ensuite il va récupérer le sens du (lat.) *ludus* = 'jeu en actions' (Moncelet 2006 : 346). Ce fait situe le jeu, par son origine, au niveau du comique de langage.

Pour Anne Reboul, le jeu verbal est une forme d'*ambiguïté*. Dans sa thèse de doctorat *Le discours théâtral : problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique* (1984 : 132), cette chercheuse affirme que « les traces de l'auteur dans le texte sont particulièrement évidentes dans certains cas d'ironie et de phrases à double sens, c'est-à-dire de phrases "ambiguës" en un sens bien particulier : ces phrases ont non seulement deux interprétations possibles mais doivent être comprises par le spectateur comme ayant ces deux sens à la fois. On peut, par ailleurs, trouver d'autres indications de l'auteur dans le texte dans l'emploi de certaines expressions »..

Anne Reboul distingue deux types d'*énoncés ambigus* au théâtre : ceux qui donnent lieu à un *jeu de mots* et ceux qui sont partie d'un *quiproquo* (il s'agit du chapitre concernant la polyphonie). Elle trouve que les fonctions des jeux de mots sont : la fonction *comique*, la fonction *d'annonce*, etc. Dans le cas des jeux de mots à fonction comique, le locuteur de l'énoncé (l'auteur) met en scène deux énonciateurs :

- E1 qui est assimilé au personnage qui prononce l'énoncé dans la pièce, est responsable de l'acte de l'assertion d'un contenu propositionnel C1
- E2, qui est assimilé au locuteur, est responsable de l'assertion d'un contenu propositionnel C2 (Reboul 1984 : 132).

L'auteur choisit un exemple de la pièce *L'amour médecin*, de Molière :

« M. Tomes (*médecin*) : Nous avons vu la malade et sans doute qu'il y a beaucoup d'impuretés en elle ». (C1 : Il y a beaucoup d'impuretés dans le corps de Lucinde (la malade), et ces impuretés la rendent malade. C2 : Lucinde est impure.)

Cette information est corroborée tout autant qu'indiquée par les deux énoncés qui suivent :

« *Sganarelle* : Ma fille est impure ?

*M. Tomes* : Je veux dire qu'il y a beaucoup d'impuretés dans son corps, quantité d'humeurs corrompues ». (Reboul 1984 : 132)

**Remarque.** À notre avis, c'est justement cette ambiguïté, dont Anne Reboul parle, qui permet de rapprocher le jeu verbal de la catégorie d'interprétation échoïque. Dans l'exemple donné par Anne Reboul, le médecin

veut dire que Lucinde est impure au niveau moral (ce qui pourrait créer une attitude dépourvue de respect), mais il recourt à l'autre sens du mot *impure*, quand la mère de la fille demande une explication ; ce deuxième sens permet une attitude différente, peut-être de compassion. Les implications sont différentes dans les deux cas. L'ambiguïté permet au médecin de dire la vérité, mais, en même temps, de ménager la mère.

### 1. L'interprétation échoïque dans le mécanisme du comique verbal

La notion d'*interprétation échoïque* est déjà reconnue comme un outil efficace dans l'explication du comique verbal, grâce aux travaux d'Anne Reboul (1991) et Carmen Curco (1996).

En expliquant le mécanisme des *mots d'esprit*, Anne Reboul reprend la notion de *variation*, définie par Milner, et trouve trois types pour cette catégorie : *sémantique*, *pragmatique* et *phonologique*. L'auteur intègre la *variation* dans le processus pragmatique d'*interprétation* (« au sens où un énoncé peut représenter une autre représentation à forme propositionnelle, énoncé ou pensée » Reboul 1991 : 143) ; elle considère que les mots d'esprit qui s'appuient sur les variations *sémantiques* et *phonologiques* ont ce caractère *échoïque*, *interprétatif* prononcé, tandis que les variations *pragmatiques* peuvent être expliquées différemment – par la notion d'*inférence*. Voici une partie des exemples que la chercheuse donne à ce sujet :

*Variations sémantiques :*

- a. La femme est l'avenir de l'homme. (L. Aragon)
- b. La veuve est l'avenir de l'homme. (A. Schifres)

*Variations phonologiques :*

C'est un petit potier qui prend son pied à petit pas  
Quelquefois il peut peu mais souvent il peut pas  
C'est un petit potier qui prend son pied à petit pas  
Et ce petit a bien le droit d'être papa. (P. Perret)

*Variations pragmatiques :*

- a. Contexte :

Michel Noir à propos des alliances électorales avec le Front National :

«Il vaut mieux perdre les élections que perdre son âme».

- b. Valéry Giscard d'Estaing en réponse :

«Mon âme n'a jamais été mêlée à la vie politique».

Dans plusieurs travaux, dont nous mentionnons l'article «The implicit expression of attitudes, mutual manifestness, and verbal humour» (1996), Carmen Curco montre que l'humour intentionnel consiste en ce qu'il fait implicitement un certain type de *commentaire* sur un aspect du monde, qu'il suppose exprimer implicitement qu'il implique une *attitude de détachement* en rapport avec une supposition attribuable qui est rendue évidente par une importation implicite de supposition. Ce sont des situations d'utilisation de *l'écho*, de l'avis de Carmen Curco.

Dans ce qui suit, nous nous occupons des manifestations de *l'interprétation échoïque* ayant comme effet le comique verbal dans le théâtre de Ionesco.

## **2. Le jeu verbal comme interprétation échoïque – source du comique verbal chez Ionesco**

Anne Reboul (1991) avait montré que les mots d'esprit qui s'appuient sur des variations *phonologiques* et *sémantiques* ont un caractère interprétatif échoïque prononcé. Pour le comique verbal chez Ionesco, nous nous occupons de la catégorie des *jeux verbaux*, bien représentée dans son théâtre.

### **2.1 Le jeu verbal comme interprétation échoïque**

Dans le cas des jeux verbaux, il s'agit de la reprise d'un certain mot avec un nouveau sens (mot polysémique ou homonymique) ou sous une autre forme qui renvoie à lui-même (un paronyme ou un homophone). Ce sont des jeux *sémantiques* dont le mécanisme suppose *l'interprétation échoïque*. Nous organisons les extraits de notre corpus autour d'un critère classique – la distinction saussurienne *signifiant/signifié* :

- (i) les jeux verbaux sur le *signifiant* (les jeux paronymiques, homophoniques, etc.),
- (ii) les jeux verbaux sur le *signifié* (les jeux polysémiques, homonymiques, le défigement, les segments métadiscursifs, etc.).

En ce qui concerne la distribution de ces deux catégories dans les pièces de Ionesco, Pascale Alexandre-Bergues (2005 : 93) considère que « le comique verbal dans les pièces de début (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*) misent sur des jeux avec le *signifiant* et avec la logique. Dans *Le Roi se meurt* le dramaturge revient, de façon plus traditionnelle, à des jeux sur le *signifié* ».

Par conséquent, les jeux sur le signifiant sont la source privilégiée du comique de langage surtout dans les premières pièces de Ionesco et les jeux sur le signifié sont présents surtout dans les pièces qui suivent.

Voyons quelques exemples pour chacune de ces deux catégories et la manière dont l'interprétation échoïque se manifeste à l'intérieur de chacune.

### 2.1.1 Les jeux sur le signifiant

Rappelons que dans le cas de l'interprétation échoïque, une assertion atteint la pertinence en informant l'auditeur que le locuteur a dans sa tête quelque *représentation* qu'il attribue à quelqu'un et qu'il a aussi une certaine *attitude* par rapport à cette représentation. Pour les jeux sur le signifiant, l'interprétation échoïque consiste, à notre avis, en ce que l'un des éléments de la paire paronymique ou homophonique apparaît dans une réplique et ensuite il est remplacé dans la nouvelle réplique par son paronyme (= *représentation avec une attitude nouvelle*, manifestée par une différence au niveau formel du mot, impliquant une différence au niveau du contenu).

Dans l'exemple : « *Le professeur* : Répétez, regardez. (*Il fait comme le coucou.*) „**Couteau... couteau... couteau... couteau...**” » (*La Leçon*, p. 71), en écoutant la réplique du professeur, qui contient un jeu verbal sur le signifiant (un jeu sémantique, paronymique : *couteau – coucou*), la répétition (et l'intonation) nous permet(tent) la reconnaissance de l'association du mot *couteau* au chant du coucou, association indiquée d'ailleurs dans la didascalie (« *Il fait comme le coucou* ».). Le professeur fait écho au chant du coucou ; il fait comme le *coucou* (= *la représentation*), mais au lieu de dire *coucou*, il utilise le mot *couteau*, en pensant à cet objet comme à un instrument de crime (*l'attitude* qu'il a par rapport à la représentation est une attitude menaçante – il a l'intention de tuer son élève). Jacquart (1998 : 200) remarquait que la répétition « peut devenir un élément moteur lorsqu'elle participe à la création d'un tempo, qui s'accélère ». Dans ce cas, c'est le crime du professeur qui se produit ensuite.

Liana Pop (2004) montre d'ailleurs que, chez Ionesco, il n'y a pas de relation forte entre le signifiant et le signifié, mais plutôt « l'autonomie du signifiant » par rapport au signifié. La sonorité des mots compte plus que leur signification ; et Ionesco pratique la substitution entre mots apparentés par la forme sonore, et non pas par le sens. Nous considérons que cet aspect favorise l'interprétation échoïque, tout comme l'ambiguïté dont parle Anne Reboul.

Voyons encore quelques exemples dans ce sens-là :

(1) « *Mme MARTIN* : Excusez-moi, monsieur le Capitaine, mais je n'ai pas très bien compris votre histoire. À la fin, quand on arrive à la grand-mère du **prêtre**, on **s'empêtre**.

*M. SMITH* : Toujours on **s'empêtre** entre les pattes du **prêtre** ». (*La Cantatrice chauve*, p. 35)

(2) « *L'élève* : La neige tombe l'hiver. L'hiver, c'est une des quatre saisons. Les trois autres sont... euh... le prin...

*Le professeur* : Oui ?

*L'élève* : ...temps, et puis l'été... et... euh...

*Le professeur* : Ça commence comme **automobile**, Mademoiselle.

*L'élève* : Ah, oui, **l'automne**... » (*La Leçon*, p. 48)

(3) a) « *Le professeur* : [...] Comment dites-vous, par exemple, en français : « Les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père **qui est Asiatique** » ? (*La Leçon*, p. 64)

b) *L'élève* : « Sont aussi jaunes que mon grand-père **quand il se mettait en colère** ». (*La Leçon*, p. 65)

(4) « *Le professeur* : [...] Le comble, Mademoiselle, c'est que certains, par exemple, en un latin, qu'ils supposent espagnol, disent : “ Je souffre de mes deux **foies** à la **fois**”, en s'adressant à un Français, qui ne sait pas un mot d'espagnol [...] Et le Français répondra, en français : “ Moi aussi, Monsieur, je souffre de mes **foies** “ » [...] (*La Leçon*, p. 68)

(5) « *Jacques mère* : J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un **mari**, un **marin**, une confidente, une oie ». (*Jacques ou La soumission*, p. 88)

(6) « *Jacques père*, à son fils : Oui, tu nous as ignoblement **menti**, **menti**, **menti** ! À la **menthe** ! » (*Jacques ou La soumission*, p. 104)

(7) « *Jacqueline* : **Ça n'en vaut pas la pelle** ». (*Jacques ou La soumission*, p. 102)

Dans les exemples donnés, l'interprétation échoïque se manifeste par des jeux paronymiques : *automobile/automne*, *coucoul/couteau*, *marimarin*, *peinel/pelle*, *mentil/menthe*, par des mots avec la même sonorité : les homophones *foies/fois* ou par des mots avec une sonorité similaire : *prêtre*

– *s'empêtrer*.

Dans l'exemple (3), l'élève devrait répéter la phrase du professeur comme telle (en la traduisant en français, malgré qu'elle soit déjà en français), mais elle ne répète que la première partie et remplace la deuxième par un aspect qui concerne sa vie personnelle, et c'est ce qui donne l'effet comique ; il ne s'agit pas dans ce cas d'un jeu paronymique ou homophonique, mais d'un changement au niveau de la phrase.

En général, les cas d'interprétation échoïque se situent au niveau paradigmatique – *in presentia*, les deux éléments (*la représentation initiale* et *son interprétation*) étant présents dans les répliques des personnages (c'est le cas des mots présents dans les exemples (1) – (6)). La paronymie *peine/pelle* (dans l'exemple (7)), tout comme la paronymie *coucou/couteau* (qui apparaît dans l'exemple donné ci-dessus), a lieu au niveau paradigmatique – *in absentia*, ce qui veut dire qu'un seul terme est présent dans la réplique du personnage (*couteau*, respectivement *pelle*); cette paronymie n'est pas explicite, parce que c'est au lecteur d'actualiser dans sa tête le fait qu'il s'agit du chant du coucou (tranche sonore qui a été remplacée par *couteau*) et, respectivement de l'expression *ça ne vaut pas la peine*.

### **2.1.2 Les jeux sur le signifié**

Pour les jeux sur le signifié, l'interprétation échoïque fonctionne, à notre avis, de la manière suivante : le mot polysémique/homonymique apparaît dans une première occurrence (une première réplique) avec un de ses sens (pour les mots polysémiques, il peut être le sens propre ou le sens figuré et l'ordre d'apparition n'a pas d'importance) ; ensuite, le mot polysémique/homonymique est repris dans une nouvelle réplique, d'un personnage qui peut être le même ou un autre (= *la représentation*), avec un autre sens que le premier (= *l'attitude nouvelle*). Tandis que pour les jeux sur le signifiant l'attitude nouvelle était donnée par un changement de forme, pour les jeux sur le signifié, l'attitude nouvelle est donnée par un changement de contenu.

Paul Vernois, dans le sous-chapitre *Le dialogue en liberté*, de son livre *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (1991), soutient l'avis de Maurice Lécuyer (1966), selon lequel, chez Ionesco, « le dialogue progresse – au moins en apparence – par une série d'erreurs sémantiques qui engendrent de véritables "monstres linguistiques" » (Vernois 1991 : 229). Un des phénomènes que Vernois retient de Lécuyer est « la répétition du dernier mot de l'interlocuteur », qui peut être retrouvée (selon ces deux auteurs) dans un



exemple comme :

« *Lui* : C'est pas du tout le même **animal**.

*Elle* : **Animal** toi-même ».

À notre avis, les choses ne sont pas si simples, parce qu'il est évident que le mot *animal* n'est pas repris tel quel, mais avec un nouveau sens donné par le nouvel énoncé. Vernois (1991 : 228) parle aussi d'« un dialogue menacé par la mise à l'écart ». Nous considérons cette affirmation comme étant juste parce que c'est cet écart qui permet l'attitude nouvelle supposée par l'interprétation échoïque.

Voici quelques exemples que nous avons choisis :

(1) « *L'annonciateur*, regardant dans le fond : Le Maître **passe et repasse**, on **repasse**, on **repasse** son pantalon ! » (*Le maître*, p. 191)

(2) « *Le Monsieur* : Ainsi donc, vous êtes **mineure** ?  
*La fille-monsieur*, d'une voix très forte : Oui, mais n'oubliez pas : **à mineure, mineure et demie** ! » (*La Jeune fille à marier*, p. 259)

(3) « CANDOR : Avec tous ceux qui fouillent et qui farfouillent autour de lui.  
GLAMISS : Qui s'engraissent avec la sueur de notre front.  
CANDOR : Avec la graisse de nos volailles.  
GLAMISS : De nos brebis.  
CANDOR : De **nos cochons**.  
GLAMISS : **Le cochon** ! » (*Macbett*, p. 1040)

L'exemple (2) ressemble beaucoup à celui repris par Vernois de Lécuyer (avec la différence qu'au lieu du mot polysémique *animal*, il y a le mot polysémique *cochon*). Après l'utilisation du sens propre de ce mot dans la réplique de Candor, Glamiss l'attribue comme appellatif à leur souverain, dont ils sont en train de parler. Cette deuxième occurrence du mot *cochon* est représentée par son sens figuré.

Dans l'exemple (1), l'interprétation échoïque a lieu à l'intérieur d'une seule réplique, en fait d'une seule phrase. Elle s'appuie sur la polysémie du mot *repasser* (il apparaît comme interprétation échoïque, au niveau du signifiant, pour le mot *passer*, par la dérivation sémantique) : la séquence « Le Maître [...] *repasse* » (= passer de nouveau) est la représentation, et la séquence « on repasse son pantalon » (= rendre lisse et net) est l'interprétation ; ce deuxième sens est l'élément qui se constitue dans l'attitude

nouvelle.

L'exemple (3) joue sur la sonorité, plus précisément sur le fait que le suffixe du mot *mineure* (= personne qui a moins de 18 ans) contient les mêmes sons que le mot *heure*, en ignorant le fait que les sens de ces deux mots n'ont rien de commun.

**a) Le défigement.** Les jeux sur le signifié concernent, entre autres, le *sens figuré* des mots, sens généralement présent dans les expressions figées. Une des ressources du comique verbal est l'exploitation de ces expressions en jouant sur leur structure fixe/figée – procédé nommé *défigement* ou *détournement linguistique*.

Selon Gaston Gross (1996 : 154), une séquence peut être figée :

- du point de vue *syntactique*, « quand elle refuse toutes les possibilités combinatoires ou transformationnelles qui caractérisent habituellement une suite de ce type » ;
- du point de vue *sémantique*, « quand le sens est opaque ou non compositionnel, c'est-à-dire quand il ne peut pas être déduit du sens des éléments composants » ;

En plus, « le figement peut être partiel si la contrainte qui pèse sur une séquence donnée n'est pas absolue, s'il existe des degrés de liberté ». À notre avis, si la contrainte est annulée, si le degré de liberté est très haut, on peut parler de défigement.

Selon Aude Lecler (2004 : 81), le défigement (« l'emploi détourné d'une expression figée ») est « un nouveau *marqueur dialogique* », indiquant « la présence dans un discours, d'un (ou plusieurs) autre(s) discours enchâssé(s) ».

Le défigement suppose le passage du *sens non littéral* au *sens littéral* des énoncés. Pour Sperber & Wilson (1986/1995 : 233), un énoncé, comme expression interprétative de la pensée du locuteur, est strictement *littéral* quand il a la même forme propositionnelle que la pensée, quand le locuteur prétend communiquer par cet énoncé la même forme propositionnelle que sa pensée. Un énoncé a une interprétation *non littérale* quand le locuteur communique un groupe d'implications logiques et contextuelles provoquées par l'énoncé.

Jean Duvignaud (1969 : 20) montre que chez Ionesco, « c'est la littéralité des idées et des mots qui fait la cocasserie des situations, lorsque nous voyons les personnages prendre le langage au pied de la lettre » ; « le geste devient vrai et la métaphore est prise dans sa vérité charnelle, exerce

son pouvoir de symbole dans la chair même des personnages. A quoi bon, dès lors, la psychologie ? Les créatures de ce théâtre vivent dans la cinquième dimension, celle qui permet à l'homme d'être tout ce qu'il dit et tout ce qu'il pense ».

(1) « *Le professeur* : Ne vous inquiétez pas, Mademoiselle. Nous y reviendrons plus tard... à moins que ce ne soit plus du tout. Qui pourrait le dire ?

*L'élève*, enchantée malgré tout : Oui, oui, Monsieur.

*Le professeur* : Toute langue, Mademoiselle, sachez-le, souvenez-vous-en **jusqu'à l'heure de votre mort...**

*L'élève* : Oui, oui, Monsieur, **jusqu'à l'heure de ma mort...** Oui, Monsieur...» (*La Leçon*, p. 61)

(2) « *Le professeur* : [...] Alors, si cela ne vous ennue pas... pouvons-nous commencer ?

*L'élève* : Mais oui, Monsieur, **je suis à votre disposition**, Monsieur.

*Le professeur* : **A ma disposition ?...** (*Lueur dans les yeux vite éteinte, qu'il réprime.*)» (*La Leçon*, p. 50)

(3) « JEAN : **Vous rêvez debout !**

BÉRENGER : Je suis **assis**.

JEAN : **Assis** ou **debout**, c'est la même chose.

BÉRENGER : Il y a tout de même une différence.

JEAN : Il ne s'agit pas de cela.

BÉRENGER : C'est vous qui venez de dire que c'est la même chose, d'être assis ou debout...

JEAN : Vous avez mal compris. Assis ou debout, c'est la même chose, quand on rêve !... » (*Rhinocéros*, p. 549)

(4) « *Marie* : Vous **n'avez pas de cœur**.

*Marguerite* : Mais, **si, si, il bat**». (*Le roi se meurt*, p. 743)

(5) « *Marie* : **Mon Dieu !**

*Le roi*, à Marguerite : Je défends qu'on lui fasse de la peine. Et pourquoi dit-elle « **Mon Dieu** » ?

*Marguerite* : C'est une **expression**». (*Le Roi se meurt*, p. 748)

Ces extraits jouent sur des expressions idiomatiques (figées, par définition) : « jusqu'à l'heure de votre mort », « je suis à votre disposition », « Vous rêvez debout ! », « Vous n'avez pas de cœur », « Mon Dieu ! ». Le jeu s'appuie sur le fait que le personnage locuteur utilise le sens figuré, tandis que le personnage récepteur prend le sens propre de ces expressions. Dans les exemples (3) et (5), c'est intéressant que les personnages eux-mêmes soient délégués par l'auteur à attirer l'attention de leurs interlocuteurs sur le fait qu'il s'agit d'une expression. Ce fait apparaît explicitement dans (5) : « C'est une expression ». La réplique de Jean « Assis ou debout, c'est la même chose ». envoie justement au fait qu'il ne s'agit pas du sens propre de la séquence « Vous rêvez debout ! », mais de son sens figuré (c'est-à-dire *être naïf, se faire des illusions*).

Dans ces situations, la réplique du personnage récepteur a un caractère interprétatif échoïque grâce au fait qu'elle passe du sens non littéral de l'énoncé du locuteur à son sens littéral, de son sens figuré à son sens propre. Dans l'extrait (4), Marie utilise la phrase « vous n'avez pas de cœur » comme expression figée (énoncé non littéral), au sens que Marguerite est insensible. La réplique de Marguerite « Mais, si, si, il bat ». n'est pas une simple infirmation pour la réplique de Marie, mais cache une réponse pour le sens littéral de celle-là. En même temps, la réplique de Marguerite est une confirmation pour le fait qu'elle est insensible, auquel elle ajoute une attitude sarcastique.

**b) Les segments métadiscursifs**, dans la pièce *La Leçon* (une caricature de l'enseignement, nommée par son auteur « drame comique ») :

(1) « *Le professeur* : [...] Quand on compte des bâtons, chaque bâton est **une unité, Mademoiselle... Qu'est-ce que je viens de dire ?**

*L'élève* : **Une unité, Mademoiselle ! Qu'est-ce que je viens de dire ?** » (*La Leçon*, p. 56)

(2) « *Le professeur* : [...] sur les cordes vocales qui, soudain, comme les harpes ou des feuillages sous le vent, frémissent, s'agitent [...] ou sifflent, sifflent, mettant tout en mouvement : luette, langue, palais, **dents...**

*L'élève* : J'ai mal aux **dents**». (*La Leçon*, p. 62)

Comme nous l'avons déjà précisé, *l'interprétation échoïque* suppose que le locuteur utilise une *représentation* qu'il attribue à quelqu'un d'autre au moment de son énoncé et qu'il a aussi une certaine *attitude* par rapport à

cette représentation. Si on considère l'exemple (1), on peut identifier les éléments de l'utilisation échoïque de la manière suivante : (i) l'élève répond à la question du professeur, mais, dans la deuxième partie de sa réponse, elle reprend la question elle-même – cet élément est *la représentation* de l'énoncé attribué au professeur ; (ii) le fait que l'élève reprend la question à laquelle elle est en train de répondre montre qu'elle a une certaine attitude par rapport à ce que le professeur a dit – c'est l'attitude nouvelle supposée par l'interprétation échoïque, une attitude naïve.

### **Conclusions**

Dans cet article, nous avons procédé à une analyse du comique verbal chez Ionesco, ayant comme outil le concept d'interprétation échoïque. Les linguistes avaient déjà expliqué l'ironie et le comique verbal en général à l'aide de l'interprétation échoïque. Le concept linguistique *d'écho* a été élaboré par Sperber & Wilson en 1981 et repris en 1986/1995 ; Sperber & Wilson ont utilisé cette notion pour expliquer l'ironie, Anne Reboul et Carmen Curco l'ont apporté dans l'étude du comique verbal. La nouveauté que notre travail apporte est le fait d'expliquer le comique verbal de ce point de vue en vertu d'un corpus littéraire, en l'occurrence, du discours dramaturgique ionescien.

Au début de l'article nous avons précisé le fait qu'Anne Reboul identifie l'ironie et l'ambiguïté (les jeux de mots et les quiproquos) comme traces de la présence de l'auteur dans le texte. Nous voulons, quant à nous, ajouter que l'interprétation échoïque, que nous avons identifiée au niveau du mécanisme des jeux verbaux, est un argument supplémentaire pour les considérer comme des traces de la présence de l'auteur dans le discours théâtral. L'interprétation échoïque au niveau du mécanisme des jeux verbaux suppose, à notre avis, le fait que l'auteur délègue un personnage à faire une interprétation par rapport à la réplique d'un autre personnage – son interlocuteur.

## Bibliographie

- ALEXANDRE-BERGUES, Pascal, *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, 2005.
- CURCÓ, Carmen, «The Implicit Expression of Attitudes, Mutual Manifestness, and Verbal Humour», in *UCL Working Papers in Linguistics* 8, 1996, pp.89-99.
- DUVIGNAUD, Jean, « La dérision », in *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault : Ionesco. Les rhinocéros au théâtre*, Amsterdam, Swetz & Zeitlinger N.V., 1969.
- GROSS, Gaston, *Les Expressions figées en français*, Paris, Ophrys, 1996.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.
- IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954/2007.
- JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1998.
- LECLER, Aude, « *Blague à part*, peut-on traiter la question du défigement en termes dialogiques ? », in *Cahiers de praxématique*, 2004, 43, pp. 81-106.
- LÉCUYER, Maurice, « Ionesco ou la précédence du verbe », in *Cahiers Renaud-Barrault : Ionesco, Beckett, Pinget*, no. 53, Paris, Gallimard, 1966.
- MONCELET, Christian, *Les mots du comique et de l'humour*, Paris, Belin, 2006.
- POP, Liana, « Ionesco et le principe métonymique », in *Cahier Ionesco* II, 2004, Cluj-Napoca, Thalia, pp. 8-13.
- REBOUL, Anne, *Le discours théâtral: problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique*, thèse de doctorat, Paris, E.H.E.S.S. (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), 1984.
- REBOUL, Anne, « Le plaisir dans la langue : les formes linguistiques de la jubilation », in *Cahiers de linguistique française*, 12, 1991, pp.127-152.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, «Irony and the Use-Mention Distinction», in Peter Cole, ed., *Radical Pragmatics*, 295-318, New York/San Francisco/London, Academic Press, 1981.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986/1995.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Ed. de Minuit, Collection « Propositions », 1989.
- VERNOIS, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Préface d'Eugène Ionesco, Paris, Klincksieck, 1991.