



## **Modularité et analyse du discours dramatique comique**

### **«Le paradis des fausses espérances»**

**Chentouf Soumia**

Mascara university - Algeria

*soumiacr@yahoo.fr*

*Received: 22 May. 2013,*

*Revised: 01 Jul. 2013, Accepted: 30 Sep. 2013*

*Published online: 1 May 2014*



# **Modularité et analyse du discours dramatique comique «Le paradis des fausses espérances»**

**Chentouf Soumia**

Mascara university – Algeria

## **Abstract**

Modular approach allows a deepen apprehension of dramatic discourse, and a better study comic as a discursive structure. Comic is a complex result of three levels of discourse: at the linguistic level, comic is created by linguistic basic properties. On the textual level, the semantic cohesiveness has a major function: (i) It guaranties the existence of isotopic universe, having its own comic logic. (ii) The insertion of story inside the dramatic dialogue in “The paradise of false hopes” allows slowing down the comical aspect in order to accentuate it next. Finally, on the interactional level, polyphony is the most subtle way for not taking charge of tells, by creating ambiguity about the identity of who is really talking.

**Keywords:** modular approach, comic, discourse, isotopic, polyphony.

---

# المقياسية ودراسة الخطاب الكوميدي في «جنة الأعلام الزائفة» لعيسى خلادي

شنتوف سمية

جامعة معسكر - الجزائر

## الملخص

إن المقاربة المقياسية تسمح بإدراك أعمق للخطاب المسرحي فهي بذلك توفر دراسة أفضل للكوميديا كبنية خطابية. إن الكوميديا هي نتيجة لثلاثة مستويات ينتج عنها تعقيد الخطاب: على الصعيد اللغوي، تكون الكوميديا ذات علاقة وطيدة بالسمات اللغوية الأساسية. فعلى الصعيد النصي، يأخذ التماسك المدلولي الأهمية القصوى لأنه يخلق تماسكا منطقيًا خاصًا بعالم الخطاب الكوميدي من جهة. ومن جهة أخرى، فإن إدماج السرد داخل الحوار في مسرحية "جنة الأعلام الزائفة" تسمح بتخفيف وتيرة سرعة عنصر الهزل، وبالتالي تشديده لاحقًا. أما على الصعيد التفاعلي، فإن تعدد الأصوات يكون وسيلة خفية للتهرب من المسؤولية الإخبارية وذلك بخلق جو من الإبهام والغموض حول الهوية الحقيقية للعنصر الإخباري.

الكلمات المفتاحية: المقاربة المقياسية، الخطاب الكوميدي، التماسك المدلولي، تعدد الأصوات.



## Modularité et analyse du discours dramatique comique «Le paradis des fausses espérances»

**Chentouf Soumia**

Mascara university – Algeria

### I. Le discours: notion fluctuante:

Contrairement à sa feinte spontanéité, le comique est une forme complexe, produite en vue d'être reçue et jugée par le spectateur, qui mesure et «détecte» sa risibilité. Il s'agit également d'un discours inscrit dans un contexte précis. Subséquemment, en quoi consiste la notion problématique du discours, et quelles sont ses différentes dimensions? Dans ce sens, le discours s'oppose à:

*a. La phrase:* En effet, le discours va au-delà de la phrase, il la transcende. Ainsi, deux modalités d'approches transphrastiques sont retenues: l'une de tendance syntaxique et l'autre d'orientation sémantique. La première est représentée par l'école de Z. Harris, qui conçoit le discours comme «*un tout spécifique consistant en une séquence de formes linguistiques disposées en phrases successive*»<sup>(1)</sup>. La deuxième est illustrée par la pensée de l'école de

Greimas qui définit le discours comme une organisation de signification, analysable sous l'angle de règles logico-sémantiques, hors phrase (isotopie du discours).

*b. La langue:* Elle s'oppose au discours puisqu'elle constitue un système de valeurs virtuelles, alors que le discours serait la mise en action de la langue dans un contexte précis. Ceci dit, le discours pourrait s'apparenter à l'énonciation comme le montre Benveniste: «*La langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique*»<sup>(2)</sup>. Le discours serait à cet effet l'usage restreint et exclusivement individuel de la langue.

«*Le paradis des fausses espérances*»<sup>(3)</sup>  
d'Aïssa Khelladi est une pièce comique

1- Z. Harris, cité dans SARFATI, Georges-Elia, (2005), *Eléments d'analyse du discours*, Paris : Armand Collin, coll. « 128 », P.12.

2- GREIMAS, Algirdas-Julien, (1966), *Sémantique Structurale*, 3<sup>ème</sup> édition, (2002), Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », P.266.

3- Khelladi, Aïssa, (2000), *Le Paradis des Fausses Espérances*, In *Anthologie du nouveau théâtre algérien*, Paris : Marsa, pp. 260-333.



qui obéit à certains critères génériques. C'est aussi une organisation transphrastique, une unité de sens complète, soumise à des règles d'organisation générales à l'instar du plan et de la longueur illustrées par le découpage de la pièce en actes, subdivisés à leur tour en scènes. Ensuite, la pièce est «orientée» en fonction de la visée de son locuteur, supposant ainsi qu'elle va quelque part en fonction des destinataires précis (le public). Également, la pièce constitue un acte de langage<sup>(4)</sup>, résultant d'une énonciation qui vise à changer une situation. Ce dernier peut se concevoir également sous l'angle de «l'interactivité», puisque «*Le paradis des fausses espérances*» manifeste un emploi authentique de la conversation via l'aparté, ou même le sous-entendu, car le public serait une instance d'énonciation à laquelle le locuteur s'adresse. D'un autre côté, la pièce comme genre particulier du discours, est prise en charge par son auteur Aïssa Khelladi étant donné que les indices péritextuels illustrent explicitement l'identité de son auteur, et ainsi, toute la charge énonciative. Ceci dit, les formes de subjectivité de l'auteur peuvent être repérées ainsi que son degré d'adhésion à son discours. Subséquemment, «*Le paradis des fausses espérances*» n'a vraiment de sens que lorsqu'elle est

placée au cœur d'un contexte social et idéologique précis : c'est la situation sociopolitique de l'Algérie pendant les années de braise.

## II. Fondements épistémologiques de l'analyse du discours:

Si le discours serait le matériel d'une étude pragmatique, le langage n'existerait que s'il détient une référence admise dans la réalité, étant donné que le discours n'est autre que la représentation individuelle du réel. Dans ce sens, l'analyse du discours qui s'est développée en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis à partir des années 1960, serait le résultat des influences multiples sur l'étude du langage mis en action: «*La motivation de l'analyse du discours est double : les phrases contiennent des éléments qui ne peuvent s'interpréter au niveau de la phrase elle-même et l'interprétation d'un discours donné ne se réduit pas à la somme des interprétations des phrases qui le composent*»<sup>(5)</sup>. L'analyse du discours s'applique à des objets variés, elle aurait «développé un appareil conceptuel spécifique, fait dialoguer de plus en plus ses multiples courants et défini des méthodes distinctes»<sup>(6)</sup>. Une telle approche

5- MOESCHLER, J, REBOUL, A, (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Hachette, P.13.

6- CHARAUDEAU, Patrick ; MAINGUENEAU, Dominique, (2000), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil, P.45.

4- SEARLE, John, (1972), *Les actes de langage*, Paris : Hermann.



transcendantale de la langue postule l'importance du lien entre la langue et son contexte, et décrit donc la manière d'appréhender les sciences sociales et humaines de manière quantitative et qualitative. Elle présuppose également une approche socio-sémantique, puisqu'elle prend en considération les caractéristiques sémantiques de l'énoncé, ainsi que les caractéristiques des locuteurs, en décrivant le processus du fonctionnement linguistique des discours. Deux principaux courants structuralistes sont retenus:

**a- Courant althussérien:** Louis Althusser élabore la théorie de l'idéologie, en commençant sa réflexion en distinguant «*la théorie de l'idéologie en général*» et «*une théorie des idéologies particulières, qui expriment toujours, quelle que soit leur forme (religieuse, morale, juridique, politique) des positions de classe*»<sup>(7)</sup>. L'apport d'Althusser est fondamental dans la mesure où il postule l'interpellation des individus en sujets par l'appareil idéologique. Il s'agit d'une interpellation qui retrace, en relation avec les phénomènes langagiers, le caractère analogique entre l'idéologie et le langage: «*L'efficacité de l'idéologie, et notamment celle des idéologies particulières, repose sur un simulacre de transparence*

*(qui rappelle, dans l'expérience de communication, l'impression de transparence du langage)*»<sup>(8)</sup>. De ce fait, l'idéologie serait un appareil répressif qui agit sur le langage qui, à son tour se trouve enfermé sur des schèmes idéologiques. Si on postule l'existence d'une science de l'idéologie, elle serait directement concernée par l'analyse du discours, car elle a pour objet de déconstruire la dimension discursive des idéologies: «*Le rôle révolu à l'analyse du discours est celui d'une pratique qui permet d'avoir prise sur les mécanismes de l'idéologie, pratique qui autorise l'expression rigoureuse d'un regard critique, capable par le biais de la théorie générale, de produire une distance, une extériorité, la possibilité d'un travail de démythification*»<sup>(9)</sup>

**b- Courant foucauldien:** Michel Foucault qui partage avec Althusser le même intérêt épistémologique, s'intéresse distinctement au locuteur, comme «*instance de l'évènement énonciatif*» (1969: 41). Il considère que l'analyse du discours conçoit le discours comme étant un univers où s'expriment des oppositions et des contraintes. En effet, il existe des règles de formation qui contrôlent les éléments du langage, tournant principalement autour de la notion d'«*énoncé*» ayant trois propriétés: «*La rareté (un énoncé est un*

7- ALTHUSSER, Louis, (1976), «*Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*», In *Positions*, Paris : Sociales, P.98.

8- SARFATI, Georges-Elia, (2005). Op.cit. P.98.

9- SARFATI, Georges-Elia, (2005). Op.cit. P.99.



*évènement unique quoique répétable en occurrences différentes), l'extériorité (ce qui compte dans l'analyse, c'est de saisir l'énoncé dans sa manifestation, non dans une quelconque «intériorité» subjective), le cumul (la production et la diffusion d'un énoncé prennent corps sur fond d'autres formulations qui le rappellent).* (Elia-Sarfati, 2005: 102).

### III. Modularité et formes d'organisation:

En postulant le discours comme construction transphrastique, relevant de la langue «en acte», c'est-à-dire de la parole ; la pièce théâtrale, présent objet d'analyse ne relève pas d'un discours idéal dont les mots et les énoncés obéissent exclusivement aux conditions imposées par la langue. En effet, plusieurs courants de sciences sociales insistent sur la modularité de l'esprit et, corrélativement, sur celle du discours. Par conséquent, en quoi consiste cette approche modulaire? *«Une approche modulaire est banalement une approche qui a recours à un modèle théorique contenant un certain nombre de sous-systèmes autonomes appelés modules, où chaque module est chargé du traitement d'une problématique restreinte»*<sup>(10)</sup>. Les différents modules ne se sont pas traités séparément mais ils peuvent se relier avec un système de

règles globales.

A cet insu, nous adopterons le dispositif modulaire d'Eddy Roulet qui rend compte de la complexité de l'organisation du discours dramatique comique. L'architecture du modèle de Roulet est «hétérarchique», puisqu'elle permet le couplage d'organisations. Ainsi, nous remarquons sommairement que la complexité du discours dramatique comique peut être traitée à partir de plusieurs angles: l'énonciation, le thème, le lexique, la syntaxe, l'intonation, l'argumentation...etc. ces composantes sont classées selon trois niveaux<sup>(11)</sup>:

#### a- Modules:

- (i) *linguistiques* (lexical/syntaxique),
- (ii) *textuels* (hiérarchique),
- (iii) *situationnels* (référentiels/interactionnels).

#### b- Formes d'organisation élémentaires:

- (i) *linguistiques* (phono prosodique ou graphique/sémantique /relationnelle/périodiques)
- (ii) *textuels* (informationnelle/énonciative)
- (iii) *situationnels* (séquentielle/inférentielle /opérationnelle).

#### c- Formes d'organisation complexes:

- (i) topicale
- (ii) polyphonique
- (iii) compositionnelle
- (iv) stratégique.

Ainsi, chaque module est

10- NØLKE, Henning ; ADAM, Jean-Michel et.al, (1991), *Approches modulaires : de la langue au discours*, Lausanne : Delachaux et Nistlé, P.18.

11- Idem..P.196.



défini comme structure complexe d'interrelation entre des formes d'organisations élémentaires et complexes. Or, il nous semble utile de signaler que la présente étude n'as pas pour objectif d'appliquer l'intégralité du modèle modulaire sur la pièce «*Le paradis des fausses espérances*» d'Aïssa Khelladi. Nous nous contenterons seulement d'analyser les composantes responsables de la création d'un effet comique dans le discours dramatique à l'instar des modules lexical, syntaxique et interactionnel. En plus des deux formes d'organisation élémentaires : sémantique et séquentielle, aussi bien que les formes d'organisation (complexe de la polyphonique).

### III.1. Les dimensions modulaires:

#### III.1.1. La dimension interactionnelle:

Le module interactionnel est d'une importance manifeste dans «*Le paradis des fausses espérances*» d'Aïssa Khelladi. L'échange dialogal constitue la substance du discours dramatique. Il est relativement plus important que l'ensemble des indications scéniques car elles ne constituent qu'un éclaircissement métalinguistique sur le dialogue. L'échange dialogal définit les propriétés de la dimension matérielle de l'interaction verbale dans le discours dramatique comique. Nous relevons d'emblée le phénomène d'emboîtement qui régit tout échange dialogal dans un discours dramatique:

le cadre interactionnel des protagonistes est emboîté dans une interaction supérieure entre l'auteur et le public comme une interaction unilatérale où l'auteur se trouve en situation de sujet «actant» de la parole, et le public en situation de sujet «patient». Aussi, la structure dialogale enchâssée est marquée explicitement, alors que la structure dialogale enchâssante est implicite sauf dans les énoncés suivants:

(1) «*Salam: ...humilier, on l'a déjà dit ? non, eh bien : humilier, écrabouiller, déchiqueter, radier délabrer, vaincre, défaire, éradiquer... ah je vois que vous le connaissez tous celui là. E-ra-di-quer. Et terroriser ? vous le connaissez tous aussi bien sur* » (Khelladi : 264).

(2) «*Mabrouk: ...j'ai abattu Omar Zantag ! j'ai abattu Omar Zantag ! (il regarde à nouveau :) vous, n'applaudissez pas ? (il attend), je suis sur que vous êtes des crypto-terroristes, des réconciliateurs.*» (Khelladi. p.316).

(3) «*Salam: ...jene vous dirai pas où nous vivons. Pour des raisons que vous devinez*» (Khelladi: 333).

Il est remarquable que l'interpellation énonciative indirecte du public domine le long du discours dramatique comique d'Aïssa Khelladi. En outre, l'interpellation directe ne figure que dans ces trois énoncés. L'implication directe du public dans l'échange dialogal est significativement placée au début et à la





fin de la pièce en mettant ainsi en valeur l'emboîtement. L'échange dialogal est considéré en tant qu'interaction qui se définit par rapport à la pluralité des canaux de conversation. Il se manifeste essentiellement dans le canal auditif verbo-vocal, et le canal visuel mimoposturo-gestuel.

Pour le canal verbal, considérons l'ensemble des paires adjacentes<sup>12</sup> suivantes:

(1) «Salama: je ne sais pas...Il ne me dit pas «je t'aime» comme tu sais le faire toi.

*Salam: (hurlant) Il ne te dit pas: je t'aime!*

*Salama: Non...pourquoi tu hurles?*

*Salam: mais que dit il alors, ce salaud?*

*Salama: les militaires n'ont pas la parole facile.*

*Salam: C'est un militaire!*

*Salama: Et toi, tu penses que les militaires ne savent pas dire: «je t'aime»!*

*Salam (s'écriant): Bien sur que nooon!*

*Salama : Ah bon! Ce ne sont pas des hommes comme les autres ?*

*Salam: Nooon!*

*Salama: meilleurs?*

*Salam: Noooooooooon!*

*Salama: différents?*

*Salam: Nooon!» (Khelladi: 275)*

(2) «*Salam: vous ne vous sentez donc*

*pas bien protégé?*

*Mabrouk: c'est moi qui pose les... ne craignez rien, je suis toujours armé.*

*Si vous faites la moindre tentative sur moi; je vous abattraï comme un chien !*

*Salam: Mais je n'ai l'intention de faire aucune tentative contre vous. On dirait que vous êtes paranoïaque. Salama ne vous a-t-elle pas expliqué que c'est moi qui recherchais votre protection?*

...

*Salam: écoutez, on arrête là. On se serre la main et...*

*Mabrouk: Pas de gestes brusques ou je vous écrase comme un cafard !*

*Salam: Oh, la !*

*Mabrouk: j'espère que vous êtes convaincu maintenant que je maîtrise la situation. Commençons par le commencement... donc vous prétendez que les fils de zarkis vont vous massacrer ?*

*Salam: je n'ai rien dit de tel... quels fils de zarkis ? Ils m'ont rien fait ces gens là?*

*Mabrouk : pourquoi ? Vous êtes avec eux?...» (Khelladi, p.295).*

Dans (1), nous remarquons d'emblée l'effet du tutoiement qui sert d'indice sur le statut égal des protagonistes. En plus, les tours de parole de Salama sont définis par la modalité syntaxique obligatoire de l'interrogation. En effet, ces questions sont du type fermé étant donné que les répliques de Salam sont confinées à un seul mot «Non». Ces questions ne sont

12- Une paire adjacente est définie comme étant : «constituée de deux tours de parole en position de succession immédiate, prononcés par deux locuteurs différents » (Bange, 1992 : 40).



pas de «vraies» questions. Il s'agit plutôt de questions rhétoriques ou orientées. Le sens du comique peut s'apercevoir ici dans la mesure où ces questions se trouvent comme fausement orientées. D'abord, l'énoncé ironique de Salama: «*Ah bon! Ce ne sont pas des hommes comme les autres?*» est interprété comme véhiculant un point de vue intrinsèquement interrogatif, alors que l'intonation interrogative est propre au caractère ironique qui se dégage de l'énoncé. Les propositions de Salama sont donc la source de propositions interrogatives d'une feinte innocence, alors que les réponses énergétiques de Salam en marquent la fausseté. Ce qui déclenche un effet comique.

Pour (2), il s'agit plutôt d'un vouvoiement qui marque la distance que prend Salam et Mabrouk l'un par rapport à l'autre. Mais précisons le type de cette mise à distance : relèverait-elle vraiment d'une convenance sociale, d'une obligation de respect?

Etant donné que Salam et Mabrouk, agents actifs de l'interaction adoptent une ligne de conduite à laquelle correspondraient inévitablement leurs images sociales, nous pouvons en déduire que Mabrouk, adopterait une ligne de conduite dominante, supérieure et même menaçante en adressant la parole à Salam. Vu son statut social supérieur de militaire et son caractère paranoïaque, l'attitude conversationnelle de Mabrouk

se trouve en collision avec celle de Salam qui, vu son statut s'écrivain raté, menacé, cherchant la protection d'une force supérieure, (celle de Mabrouk), se trouve face aux propos provocants de Mabrouk.

Ce déséquilibre apparent repose sur la différence des registres adoptés par Salam et Mabrouk. Ce dernier adopte des stratégies propres au dialogue dit «*éristique*»<sup>(13)</sup> dont le principe repose principalement sur l'accusation de l'autre quel que soit sa défense. Cette stratégie consiste à enfermer Salam dans un présupposé (tu es un terroriste), alors que Salam opte pour le dialogue dit «*dialectique*» et met en place sa stratégie défensive basée sur la raison qui démontre habilement l'absurdité des propos de Mabrouk.

Notons également que l'incompréhension instaurée entre Mabrouk et Salam est issue de l'usage de deux répertoires lexicaux différents: pour Mabrouk, «*fil de zarkis*» équivaut à «*terroriste*», alors que Salam ignore la dimension péjorative de l'expression, d'où la création du quiproquo ou du malentendu théâtral auquel le spectateur est initié alors que les protagonistes en sont les feintes victimes.

### III.1.2. La dimension syntaxique:

Plusieurs remarques peuvent être faites sur l'organisation du module syntaxique. Notons d'abord qu'il s'agit

13- ADAM, Jean-Michel, (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris ; Nathan Université. P.165.



de définir les catégories syntaxiques permettant d'engendrer des structures de toutes les «propositions maximales» de la langue<sup>(14)</sup>. Eddy Roulet propose cette notion au lieu de celle de «phrase» qui peut contenir plusieurs propositions maximales et donc, correspondre à une structure textuelle plutôt qu'aux structures syntaxiques. C'est le cas par exemple des phrases qui contiennent des appositions: «*un emploi détaché du nom et s'oppose à l'adjectif apposé*»<sup>(15)</sup>. Ainsi, la proposition maximale doit se définir sous l'angle de l'acceptabilité grammaticale. Le discours dramatique comique d'Aïssa Khelladi semble être conforme aux règles d'acceptabilité sémantique et syntaxique sauf pour le cas particulier des énoncés produits par Omar. Prenons à titre d'exemple les énoncés suivants:

(1) «*Salam: Bonjour.*

*Omar: \*<sup>16</sup>Jour bon.*

*Salam: Pourquoi tu parles comme ça?*

*Omar: \*Parle comment je?» (Khelladi, p.268)*

(2) «*Le barbu: \*Là, je suis.*

*Salam: \*Je croyais que raccroché tu avais...» (Khelladi, p.283)*

(3) «*Le barbu: \*Infaillible est le jugement des moudjahidin. \*Sans appel, le Front t'a condamné. \*Vendredi*

*à l'heure de la grande Prière, Tu es exécuté.» (Khelladi, p.283)*

(4) «*Omar (soupirant): \*Réfléchir laisse moi...*

*Salam: \*Ton temps, prends surtout.*

*Omar: \*Pourquoi comme-moi tu parles? Le piège, je sens.» (Khelladi : 314).*

Dans les énoncés produits par Omar, la syntaxe n'est pas respectée. En effet, cela est causé par la réaction exagérée: «*On appelle réaction la propriété qu'a un verbe d'être accompagné d'un complément dont le mode d'introduction est déterminé*»<sup>(17)</sup>. Linguistiquement,

les propositions maximales de Omar sont définies comme inacceptables grammaticalement et constituent donc un clivage par rapport aux normes linguistiques d'acceptabilité. La performance linguistique d'Omar devient un objet de risibilité pour Salam qui procède à l'imitation dans (3) et (4) pour accentuer la moquerie. La récursivité d'Omar en engendrant des phrases incorrectes devient un motif comique qui laisse entendre l'infériorité de l'objet du comique (la performance langagière d'Omar) en étalant ses défaillances.

### III.1.3. La dimension lexicale:

Ce module s'intéresse aux propriétés lexicales et aux relations susceptibles

14- In. NØLKE, Henning ; ADAM, Jean-Michel et.al, Op.cit.P.195.

15- DUBOIS, Jean et. al, (2002), *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse-Bordas, P.46.

16- Ces énoncés sont précédés d'un astérisque pour signaler leur agrammaticalité.

17- Dubois, Jean, et.al. (2000), *ibid.* P. 399.



de s'établir avec le comique. Ainsi, le module lexical serait constitué de mots mis en action. Nous postulons d'abord que les lexèmes pris dans leur sens littéral dénotatif, ne peuvent pas engendrer un effet comique. Le comique serait par contre un jugement esthétique porté par un énonciataire (le public), sur l'énoncé (le discours dramatique). On parle de «vocabulaire» plutôt que de «lexique»: le premier est en rapport avec la parole, alors que le deuxième est en relation avec la langue. Dans «*Le paradis des fausses espérances*» de Aissa Khelladi nous relevons deux manifestations lexicales plus ou moins responsables à la création d'un effet comique:

**a. La récurrence lexicale exagérée:** Il s'agit d'utiliser successivement un nombre de mots qui relèvent du même champ lexical. Prenons par exemple l'énoncé suivant:

*Salam: «Je me casse la tête à trouver des mots pour vous inventer la vie pendant que vous passez zla vôtre à vous l'ôter! "A-vous-l'ôter"... , ça sonne bizarre... Ôter. Synonyme d'enlever. (Il se précipite sur sa machine.) C'est mon métier, les mots... Enlever, massacrer, tuer, égorger, assassiner, poignarder, sabrer, occire, défigurer, amocher, abîmer... saccager, saboter, estropier, altérer, enlaidir... dénaturer, gâter, déformer... vous en connaissez d'autres, des mots*

*comme ça? Écraser, très bien! Et quoi encore? Oui, broyer, hacher, piétiner etc. Abîmer? Non, on l'a déjà dit. Anéantir, très bien. Abattre, démolir, ruiner, renverser, saper, raser, défaire abolir annihiler, supprimer, démanteler, éteindre, étouffer, neutraliser, rompre, abroger, casser, exterminer, c'est bien ça, exterminer! Bon, ça va comme ça. Quoi? Humilier, on l'a déjà dit. Non, eh bien: humilier, écrabouiller, déchiqeter, radier, délabrer, vaincre, défaire, éradiquer... Ah, je vois que vous le connaissez tous celui-là. É-ra-di-quer. Et terroriser?» (Khelladi: 268).*

Le procédé employé par Salam consiste ici à agencer un nombre assez consistant de racines verbales qui peuvent se ranger sous forme d'un champ lexical. Les 52 racines verbales sont rangées par un lien synonymique justifié par Salam. Cette chaîne de synonymes pourrait être conçue comme le premier trait comique attribué à Salam. Il obéit au principe du «*diable*



à ressort<sup>18</sup> développé par Bergson (1900). L'attitude machinale de Salam et son obstination à créer des mots pour prouver sa compétence d'écrivain se trouvent à l'origine de la création d'un effet comique.

**b. L'emprunt lexical de l'arabe:** Il est certain que le recours de l'auteur aux mots de sa langue natale (l'arabe dialectal) est d'un effet assez significatif sur le discours. Prenons par exemple les énoncés suivants:

(1) «*Salam: Que Dieu me protège! Allah yastour!*» (Khelladi: 282).

(2) «*Salam: Oui. Nous sommes musulmans, nous disons Inch'Allah quand nous projetons de faire quelque chose. A demain, inch'Allah. Je vais dormir, inch'Allah. J'essaierai d'être là, inch'Allah. Le Front m'exécutera,, et non pas m'exécute, le vendredi, à l'heure de la prière, inch 'Allah! Poussière tu es, poussière tu seras.* » (Khelladi: 283).

18- L'idée de la risibilité des scènes comiques vient de la tension créée entre le personnage et un autre opposé. Cette fausse tension, réduite à l'absurde est le résultat d'une récidivité acharnée. Bergson compare le processus par lequel se joue la comédie à un diable à ressort. Ceci dit, «la répétition» serait un procédé, classique certes, mais toujours primordial dans la création de l'effet risible. Si nous reviendrons au domaine du théâtre, nous pouvons constater qu'un mot qui se répète est susceptible d'avoir un effet comique: «*dans une répétition comique de mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment* (Bergson, 1900 : 56)

(3) «*(On entend l'appel du muezzin: Allah Akbar...)*». (Khelladi: 315)

(4) «*Mabrouk: (Il éructe): Ham'dou llah.*» (Khelladi: 295)

(5) «*Un seul être vous manque et tout se dépeuple... Qu'est-ce que je dis là? Din errab! (Au public:) c'est l'équivalent de "Merde!" Excusez-moi. Ça veut dire plutôt: "Mince" ou bien "Bon Dieu".*» (Khelladi: 281).

L'insertion des mots arabes dans le discours dramatique est un cas sociolinguistique de langue en contact appelé «l'emprunt»: «*Il y a un emprunt linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas*»<sup>19</sup>. Le recours à l'emprunt pourrait être la source d'un effet comique, car le locuteur qui en fait usage accentue ses propos en optant pour un registre relâché issu d'un sentiment d'insécurité comme il est le cas pour (1). Pour (2), (3) et (4), ces syntagmes arabes insérés (Inch'allah, Allah Akbar, Ham'dou llah) sont des expressions propres à la langue arabe. Elles ne peuvent avoir de signification forte que lorsqu'elles sont intégrées en tant que telles, sans conversion dans la langue étrangère, car elles relèvent du système axiologique arabo-musulman. Alors que pour (5), Salam s'emporte et

19- Dubois, Jean, et al. (2000), Op.cit. P. 199.



utilise l'insulte pour marquer sa colère en langue arabe. Mais le comique serait issu d'une tentative d'euphémisation de ses propos grossiers (Din errab!) en retournant à l'usage normatif de la langue étrangère (Mince! bonté divine!). Ainsi, l'autocorrection de Salam serait une manière atténuée de Salam d'adoucir la trivialité de l'insulte et par conséquent d'initier le public à l'absurdité de sa fausse auto-correction.

### III.2. Les formes d'organisations élémentaires:

#### III.2.1. La forme d'organisation sémantique:

La dimension sémantique globale du discours dramatique comique de Aïssa Khelladi est représentée par la macro structure sémantique ou le «topic» global de ce discours. Le thème global de la pièce est la quête de la vie d'un écrivain raté, doublement menacé. Le caractère fictionnel du discours dramatique comique est soumis à une logique particulière, oscillant entre réalité et fiction. L'auteur n'opère pas une mise à distance, par contre, il déploie des moyens énonciatifs (que nous analyserons dans la forme d'organisation polyphonique) en utilisant le pronom personnel «je»; en cherchant à rendre son discours vraisemblable. De ce fait, l'emploi métaphorique du titre «*Le paradis des fausses espérances*», peut servir de suspension des conditions de vérité qui déterminent l'univers de référence. Dans ce cas, nous analyserons l'isotopie qui

sert de lieu de médiation entre la logique particulière du discours dramatique, et la logique référentielle du monde. Définie comme étant une itération linguistique, l'isotopie sémantique serait: «*la récurrence syntagmatique du même sème ou groupement de sèmes*»<sup>20</sup>. Les ambiguïtés isotopiques se trouvent largement manifestées dans le texte littéraire en écart: elles régissent la cohésion sémantique de l'énoncé. Deux niveaux d'isotopie sémantiques peuvent être analysés: (i) *phrastique*: cohésion phrastique, (ii) *textuel*: cohérence et cohésion sémantique des mondes. Prenons à titre d'exemple l'énoncé suivant:

«*Salam (en aparté, philosophe): On a toujours peur de rencontrer la vie, c'est normal!*» (Khelladi, p.267).

Ce mot d'esprit diffère nettement d'un énoncé isotope comme: «On a toujours peur de rencontrer la mort». Dans ce cas, les deux lexèmes «vie» et «mort» apparaissent hétérogènes au contexte isotope de la rencontre d'où l'effet de la figure métaphorique. Cette rupture peut être atténuée par des explications sommaires que/la vie/ et /la mort/ sont les deux extrémités du parcours existentiel des êtres. La rupture sur le niveau phrastique est complétée par la logique du monde sémantique de la pièce. C'est la raison pour laquelle, les juxtapositions de

20- Idem. P. 259.

lexèmes contradictoires dans le mot d'esprit créent un effet comique en marquant une rupture au niveau isotopique phrastique, assigné à la logique absurde de l'isotopie textuelle du discours dramatique comique: «*La cohésion sémantique est un fait de co-textualité, que la notion d'isotopie permet de théoriser*»<sup>21</sup>.

### III.2.2. La forme d'organisation séquentielle:

Le discours dramatique est un discours hétérogène. Il est certain que sa substance première (le dialogue) serait l'agencement de plusieurs fragments de séquences : le protagoniste tout en dialoguant pourrait raconter un fait, décrire un lieu, ou même défendre une idée. L'organisation séquentielle vise à repérer ces différents types de séquences dans le discours dramatique comique et, par la suite, les mettre en relation avec le comique.

#### III.2.2.1. La séquence narrative ou la suspension du comique:

Etant donné que le discours théâtral a toujours suscité un questionnement initial: le théâtre relève-t-il de la «mimesis» ou de la «diégesis»? Comment ces deux modes se conjoignent-ils? La mise en récit sert d'astuce pour représenter les choses

qui ne peuvent pas passer en action. Par contre, le récit s'enclasse dans la conversation<sup>22</sup>.

#### [Conversation+ [récit]+ conversation]

Dans, «*Le paradis des fausses espérances*» d'Aïssa Khelladi, plusieurs enclassements du récit dans le dialogue sont instaurés:

(1) «*Salam: Salama a arrangé le rendez-vous avec Mabrouk. Elle m'a dit qu'il se présentera chez moi à quatre heures de l'après-midi...*» (Khelladi:293).

(2) «*Salama: Ne dis rien... Je vais te faire un aveu. Pendant que tu discutais avec Mabrouk, je réfléchissais. Je savais qu'il allait te proposer son aide si tu renonçais à moi. Il me l'avait dit. Et j'ai joué avec ça... ô pardonne-moi, pardonne-moi! (Elle pleure, essuie ses larmes, reprend:) Maintenant que dois-je faire? Il faut que tu saches autre chose, et c'est le plus terrible: je vais t'abandonner. Ne crie pas. Ne proteste pas. Ne dis rien... Adieu! J'ai assez fait de mal comme ça*» (Khelladi .pp307-308).

(3) «*Salam : Allô... Oui... Mabrouk? C'est Mabrouk... Pourquoi m'appelle-t-il? Pourquoi m'appelez-vous? Il veut parler à Salama. On a eu la même idée au même moment. Les grands esprits se rencontrent... Il ne comprend pas. Quoi? Il dit qu'il n'est habité par aucun esprit, lui. C'est bien ce que je croyais! J'ai dit*

21- ADAM, Jean-Michel, (2005), *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris : Armand Collin, coll. «Cursus», P.26.

22- Idem.171.



que c'est bien ce que je croyais! Il est sourd ou quoi? il croit que Salama est avec moi. Vous croyez que Salama est avec moi? Calmez-vous, calmez-vous. Non, mais! Il se calme. Il ne se calme pas. Ah, ces militaires... J'hésite à lui dire qu'elle est avec moi, rien que pour l'enrager. Ecoutez, monsieur Mabrouk, Salama est partie chez sa soeur au bled. Quelle soeur? Mais je n'en sais rien, elle ne m'a rien dit. Que dites-vous? Un nom, un quartier, une initiale, un indice... Voilà que ça le reprend. Faites votre enquête... Quoi? Il pense toujours que Salama est avec moi. Vous croyez que je me moque de vous? Il croit que je me moque de lui. Bon, oui, je vous écoute, je vous écoute... Soit. Au revoir, monsieur. Ou plutôt adieu, une nouvelle fois. (Il raccroche) Il me donne jusqu'à vendredi, une heure, pour lui dire où se trouve Salama. Passé, ce délai, il viendra me tuer. Trois balles dans la tête, a-t-il précisé. Pourquoi trois? Il est fou à lier... » (Khelladi. pp.309-310).

(4) « La femme: **J'avais un mari et quatre enfants que j'aimais beaucoup. Mon mari m'a dit, il faut nous partager... les masques sont tombés** » (Khelladi. pp.324-326)

Jean-Michel Adam propose une étude sur l'enchâssement du monologue narratif dans le discours dramatique. Le récit pourrait donc s'emboîter de façons assez variées dans le dialogue. Par exemple, dans (1), l'instance du récit est enveloppée par celle du discours. La

justification serait le temps verbal. Deux occurrences se trouvent combinées:

- Salama a arrangé/ a dit...
- Il est quatre heures et demi...

Ici, le passé composé dont l'aspect est inaccompli ne relève pas intrinsèquement du récit mais plutôt du discours, ou plutôt du récit mis en discours qu'il conviendrait d'analyser comme un discours rapporté. Dans ce cas, le dialogue unilatéral de Salam avec le public est un «discours citant» qui s'attache à son instance énonciative, tout en intégrant un «discours cité»<sup>(23)</sup> qui possède ces propres marques de subjectivité (embrayeurs).

Dans (2), il s'agit d'un dialogue unilatéral dans lequel Salama est le sujet actant et Salam est le sujet patient. Ce dialogue peut donc s'apparenter à un monologue narratif classique mais avec une seule variante : le destinataire est présent mais il ne participe pas à l'interaction. Sa présence est marquée par l'usage de l'impératif («ne dis rien»), ou par l'interjection impérative («Chut!»). Cette scène peut se schématiser comme suit:

**Dialogue unilatéral  
(Monologue narratif de Salama)  
[Discours + (récit)]**

Dans (4) il s'agit du même type

23- MAINGUEANAU, Dominique, (1990), *Eléments de linguistique de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas.





d'enchâssement, mais il serait plus consistant puisque deux scènes entières se trouvent enchâssées dans le dialogue de la femme voilée avec Salam. Ces deux scènes remplissent deux fonctions essentielles. D'abord, elles apportent des informations sur les sujets inconnus (le mari) et aussi assurent une homogénéité textuelle en mettant en récit les choses qui ne peuvent pas passer en action. L'instance du récit n'est assurée que par une entrée («j'avais un mari...»), comme étant une situation initiale repérée avec l'usage de l'imparfait. Ici l'imparfait sert d'indice pour marquer la mise à distance de l'action par rapport au temps présent de l'énonciation. La valeur de l'imparfait dans cet énoncé serait d'encadrer le récit, de l'envelopper comme étant un «arrière-plan»<sup>(24)</sup> dont les bornes ne sont pas clairement marquées (avoir un mari/aimer les quatre enfants). Dans ce cas, cet arrière plan enveloppe le «premier plan», représenté par le passé composé («mon mari m'a dit...») ou l'introduction d'un élément perturbateur. Le récit enchâssé est présenté sous forme de dialogue qui actualise le récit. Nous pouvons dire que le dialogue entre la femme et le mari remplit la fonction pragmatique émotionnelle. On peut parler ici d'un double enchâssement hiérarchisé comme suit:

**Scène I Dialogue S+F**

**Scène II Récit (dialogue F+M)**

**Scène III Dialogue S+F**

**Scène IV Récit (dialogue F+M)**

**Scène V Dialogue S+F**

Il s'agit d'une stratégie qui consiste à mettre en valeur le dialogue qui peut servir de représentation directe de l'action. Une très forte chargés sémotionnelle peut se dégager des séquences narratives insérées dans le dialogue comme étant des «récits intermédiaires» chargée d'une valeur émotionnelle. Pour (1), (2) et (4), l'enchâssement des séquences narratives n'a aucun effet comique. Par contre, il s'agit de rompre avec l'horizon d'attente du public. De ce fait, les séquences narratives représentent du «sérieux» et contrastent avec les séquences discursives représentant le «non-sérieux» ou le comique. Ainsi, l'insertion de la composante narrative peut servir de pause pour mieux accentuer l'effet comique. Pour (3), il s'agit d'un cas particulier d'enchâssement, en relation avec l'instance énonciative. Salam opère une double énonciation: il parle à Mabrouk au téléphone puis, il rapporte ce que ce dernier lui dit à un destinataire abstrait (le public). Un double dialogue s'instaure dans cet énoncé qui peut figurer comme suit:

(Les répliques en gras sont ceux de Mabrouk, absentes du dialogue original):

«*Salam: Allo...oui.*

24- HAILLET, Pierre Patrick, (2007), *Pour une linguistique des représentations discursives*, Paris : de boeck, coll. «Champs linguistiques », P.77.



**Mabrouk: C'est Mabrouk.**

*Salam: pourquoi m'appellez-vous?*

**Mabrouk: je veux parler à Salama.**

*Salam: On a eu la même idée au même moment. Les grands esprits se rencontrent.*

**Mabrouk: Je ne comprends pas. Je ne suis habité par aucun esprit, moi.**

*Salam: C'est bien ce que je croyais! J'ai dit que c'est bien ce que je croyais.*

**Mabrouk: Je crois que Salama est avec vous... ».**

En même temps, ce dialogue est directement rapporté au public («*Calmez-vous, calmez-vous. Non, mais! Il se calme. Il ne se calme pas. Ah, ces militaires... J'hésite à lui dire qu'elle est avec moi, rien que pour l'enrager*»). Salam a recours au style rapporté à valeur informative: la conversion du dialogue qui s'est produit entre Salam et Mabrouk en récit par l'intermédiaire du discours rapporté présuppose l'existence d'un auditeur qui serait l'objet d'une complicité tacite, étant donné que les malentendus seront racontés de façon à être décelés par le public qui en possède leur secret.

### III.3. Les formes d'organisation complexes: le cas de la polyphonie/simulacre énonciatif

Ces formes d'organisation relèvent du couplage de deux formes d'organisations élémentaires. Ainsi, nous proposons d'analyser la forme polyphonique comme résultante de

l'interrelation entre l'axe textuel (la forme énonciative) et l'axe situationnel (la forme séquentielle). Elle permet d'analyser le fonctionnement du discours dramatique comique en passant du dialogue au dialogisme. En effet, le discours théâtral serait constitué d'un ensemble d'actes de langages en interaction. Il en résulte une progression dynamique qui s'inscrit sur l'axe temporel du présent de l'interaction verbale et actancielle. C'est l'exemple des énonces suivants:

(1) «*Salam: Quoi? Mon livre, avez-vous dit? Vous désirez connaître l'histoire que je raconterai dans le livre que j'écrirai?*»

(2) «*Salam: Une voix de femme! Est-ce possible? Mais qui ça peut-il être! (on frappe de nouveau à la porte) Qui c'est? Salama: C'est moi.*

*Salam (imitant un perroquet): Qui c'est?... "C'est moi" qui?»*

L'emploi de la variante déictique «moi» est source de comique étant donné qu'elle met l'accent sur sa variation en fonction de l'instance énonciative. Le discours dramatique est saturé par des éléments déictiques qui sont l'indice de son caractère performatif et expressif. C'est la raison pour laquelle le dialogue dramatique a une fonction communicationnelle qui relève du discours et non de l'histoire. Le temps dominant dans le discours dramatique comique d'Aïssa Khelladi est le présent de l'indicatif. En effet l'emploi du

présent dans le dialogue théâtral a une fonction actualisante: «*l'emploi du présent a pour conséquence la représentation de l'objet correspondant comme contemporain du maintenant du locuteur*»<sup>(25)</sup> L'usage peut être analysé dans les deux composantes du discours théâtral: le dialogue et les didascalies. Par exemple dans (1), l'emploi du présent dans «désirez» représente un usage dit «performatif» du présent où les bornes ne sont pas clairement marquées. Alors que dans (2), l'indication scénique marque un usage d'un «présent historique», commutable avec le passé simple de la narration (on frappe/on frappa), puisque les indications scéniques peuvent servir de mise en récit des actions qui ne peuvent pas s'intégrer dans le dialogue. Conséquemment, l'usage du présent et des déictiques permet un ancrage énonciatif complet qui donne au discours dramatique comique une tonalité énonciative ancrée dans le temps présent de la mise en scène/la mise en discours. L'ancrage énonciatif représente une énonciation actuelle dont le repère est: Je-Ici-Maintenant. Cela dit, cette énonciation actuelle est représentée comme une interaction verbale particulière non seulement entre les protagonistes mais entre l'auteur et le public. Ainsi, les instances énonciatives se dédoublent en créant une instabilité

sur la source de la parole.

Prenons à titre d'exemple l'énoncé suivant:

«*Salam: Mais je n'ai l'intention de faire aucune tentative contre vous. On dirait que vous êtes paranoïaque. Salama ne vous a-t-elle pas expliqué que c'est moi qui recherchais votre protection?*» (Khelladi: 294).

Dans cet énoncé, l'emploi du conditionnel présent instaure une ambiguïté, une certaine mise à distance puisqu'il se trouve combiné à une instance énonciative indéfinie (le «on» hypocrite). Il s'agit du «*conditionnel d'altérité énonciative*» qui procède à un «*dédoublement du locuteur*»<sup>26</sup>. Salam attribue son propre point de vue à une autre instance indéfinie, pour se défilier de la charge énonciative (ici, l'insulte). Examinons encore un court fragment d'une tirade de Salam en marquant par *S* les énoncés produits par Salam, et par *X* ceux d'une voix indéfinie:

«*S (je sais. Vous pensez à la liste des 130 écrivains qu'on a affichée sur les mosquées. Je vais vous dire), X (c'est un coup de pub), S (croyez moi)! X (Du copinage). S (Moi, c'est plus sérieux...)*» (Khelladi: 268).

Nous remarquons que les énoncés de Salam lui sont attribués sans difficulté, en outre, les énoncés de *X* sont d'origine inconnue: ces points de

25- HAILLET, Pierre Patrick, (2007), Op.cit.P.69.

26- Idem. P.115.



vue peuvent être attribués à Salam, à l'auteur Aissa Khelladi, ou même à un autre protagoniste. On parle ici de polyphonie. La théorie de la polyphonie développée par Oswald Ducrot s'est inspirée du dialogisme bakhtinien qui présuppose que les points de vue discursifs peuvent être véhiculés par plusieurs sources, plusieurs voix. Ainsi, un grand mérite revient à Ducrot dans la délimitation des sources de la parole à l'intérieur de l'énoncé du sujet parlant en marquant la différence entre «locuteur» et «énonciateur». Cette distinction est primordiale dans le fonctionnement du discours dramatique de façon générale et du discours dramatique comique de façon spécifique. Prenons pour exemple l'énoncé suivant:

«Salama: *Les militaires n'ont pas la parole facile*» (Khelladi: 275).

Pour cet énoncé, un point de vue est véhiculé par l'usage du présent de l'indicatif ayant la valeur d'une «vérité générale». Ce point de vue peut être attribué soit à son énonciateur (Aissa Khelladi), soit à son locuteur (Salama) puisqu'il ne contient aucune trace explicite sur sa subjectivité attribuée à une instance donnée. De ce fait, dans la communication théâtrale, l'intégration de composantes d'ordre psychologique et culturel est primordiale afin de déterminer la source du «dire». Pour Kerbrat-Orecchioni, le langage est un faisceau de marques subjectives analysable sur le plan énonciatif. Afin

de simuler son point de vue, le locuteur a souvent recours à l'implicite. Les énoncés implicites sont généralement attribués à l'énonciateur. Dans la logique conversationnelle unilatérale entre le locuteur (Aissa Khelladi) et l'énonciataire (le public), le premier produit des énoncés inférentiels : «*Nous appellerons 'inférence' toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son statut littéral en combinant des informations de statut variable (internes ou externes)*». <sup>(27)</sup> Soit par exemple les énoncés suivants:

(1) «*Salama: ...Mabrouk est plus âgé que moi, c'est un ami de mes défunts parents. Enfin, si on veut. Un peu âgé mais encore beau, et fortuné grâce aux positions qu'il occupe*». (Khelladi:274).

(2) «*Mabrouk: Je ne vais plus dans ces endroits depuis qu'ils sont mal fréquentés!*». (Khelladi: 297).

Dans ces deux énoncés, l'aspect polyphonique se dégage tout en accentuant l'aspect inférentiel. Pour (1), il s'agit d'un «sous-entendu» englobant: «*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*» <sup>(28)</sup>. Dans cet énoncé, un calcul interprétatif doit être mobilisé

27- KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine, (1986), *L'implicite*, Paris: Armand Collin, P.24.

28- Idem P.39.



par l'énonciataire afin de trancher sur la valeur sémantique fluctuante de «positions». Ce lexème introduit une double acception axiologique à l'énoncé: la position prestigieuse de Mabrouk est soit la rétribution de l'exercice irréprochable ou paradoxalement malhonnête de son travail de militaire. Alors que pour (2), il s'agit d'un «présupposé»: *«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»* <sup>(29)</sup>. Dans (2), le déictique temporel «depuis» véhicule un présupposé lexical, sur la base duquel deux inférences présupposées sont édifiées (les mosquées n'étaient pas mal fréquentées auparavant/ les mosquées sont maintenant fréquentées par de «mauvais» fidèles).

Par conséquent, Le simulacre polyphonique permet un défilement de la charge énonciative: Aissa Khelladi attribue à Salam des points de vue qui ne sont pas les siens sous prétexte de risibilité générale.

---

29- Idem P.25.



## Bibliographie

### 1- Corpus:

Khelladi, Aissa, (2000), *Le Paradis des Fausses Espérances*, In *Anthologie du nouveau théâtre algérien*, Paris: Marsa, pp. 260-333.

### 2- Références théoriques:

ADAM, Jean-Michel, (1992), *Les textes: types et prototypes*, Paris ; Nathan Université.

ADAM, Jean-Michel, (2005), *La linguistique textuelle: Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris: Armand Collin, coll. «Cursus».

ALTHUSSER, Louis, (1976), «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat», in *Positions*, Paris: Sociales.

BANGE, Pierre, (1992), *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris: CREDIF – Hatier.

BERGSON, Henri, [1900], *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris : PUF, (1972) (Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine).

DUBOIS, Jean et. al, (2002), *Dictionnaire de linguistique*, Paris: Larousse-Bordas.

FOUCAULT, Michel, (1905), *Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard.

HAILLET, Pierre Patrick, (2007), *Pour une linguistique des représentations discursives*, Paris: de boeck, coll. «Champs linguistiques».

KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine, (1986), *L'implicite*, Paris: Armand Collin.

MAINGUEANAU, Dominique, (1990), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris: Bordas.

MAINGUENEAU, Dominique, (1991), *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris: Hachette.

MOESCHLER, J, REBOUL, A, (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris: Hachette.

NØLKE, Henning; ADAM, Jean-Michel et.al, (1991), *Approches modulaires: de la langue au discours*, Lausanne: Delachaux et Nistlé.

SARFATI, Georges-Elia, (2005), *Eléments d'analyse du discours*, Paris: Armand Collin, coll. «128».

SEARLE, John, (1972), *Les actes de langage*, Paris: Hermann.