
Les présupposés comme procédé textuel du non-dit dans l'œuvre dramatique de Yasmina Reza

Galal Abdelnaser

Département de Français, Faculté Al-Alsun (Langues), Université de Minia, Égypte

E-mail: galal.abdelnaser@mu.edu.eg

Received: April 1, 2023

Accepted: May 14, 2023

Published: July 14, 2023

Abstract in English

Yasmina Reza's literary style offers two options for conveying the unspoken: the first is through the use of typographical devices such as silences and pauses to indicate a lack of verbal expression, and the second is through the use of empty spaces within words themselves that remain without a full meaning. It is crucial to note that Reza's theatrical works are not intended to have a singular, explicit meaning throughout the reading, but rather comprise layered explorations of both the expressed and unexpressed. It is the reader's task to read the text carefully, to identify and reveal the various forms of the unsaid, including presuppositions, implicatures, underlying messages, references, suggestions, and more. The present article, therefore, seeks to examine presuppositions in the verbal interactions among characters in Yasmina Reza's plays. Drawing upon both pragmatics and conversation analysis, we aim to uncover the extent of the unsaid within Yasmina Reza's plays, while highlighting the significance of presuppositions as rich, informative pragmatic tools.

Keywords: Yasmina Reza, presupposition, unsaid, lexical support, syntactic support

Résumé

Pour dire le non-dit, deux possibilités s'offrent à Yasmina Reza: soit inscrire dans le texte, par des moyens typographiques, des silences, des

pauses censées représenter une absence de parole ; soit laisser, dans les mots mêmes, des espaces libres que le sens n'arrive pas à combler totalement. L'œuvre théâtrale de Yasmina Reza n'est donc pas à envisager selon un sens unique qui se livre explicitement au fil de la lecture, mais comme un feuilletage du dit et du non-dit. Il revient donc au lecteur d'observer le texte attentivement pour repérer et surtout dépêler les formes du non-dit qu'il revêt, à savoir: les présupposés, les sous-entendus et ses sous-classes ; les insinuations, les suggestions, etc. Du fait, dans ce présent article, nous allons mettre en vedette la présupposition dans les interactions verbales des personnages dans le théâtre de Yasmina Reza. En nous basant sur une approche pragmatique, linguistique énonciative et une autre conversationnelle, nous allons révéler la part du non-dit dans l'univers dramatique de Yasmina Reza, tout en mettant l'index sur les présupposés comme inférence pragmatique riche d'informativité.

Mots-clés: Yasmina Reza- présupposé- non-dit- support lexical- support syntaxique

1. Introduction

Tout acte de communication fait l'objet d'échange entre deux instances, d'une part la production ou l'énonciation et de l'autre part la réception, dont le sens porte sur la relation d'intentionnalité instaurée entre celles-ci. En réalité, un échange conversationnel entre deux interlocuteurs renferme non seulement les informations réellement échangées, mais également toutes les informations et les messages qu'on laisse entendre, c'est à dire les non-dits. Pour transmettre une information à son interlocuteur, le locuteur manipule deux manières essentielles: la première est claire et directe, *explicite*, la seconde est suggérée et indirecte, autrement dit, *implicite* ; dans ce cas il n'émet pas formellement sa pensée, mais il est à son interlocuteur de déduire et de comprendre les informations émises informellement à partir d'un terme ou à partir du contexte énonciatif ou situationnel.

D'ailleurs, Maingueneau remarque que "toute énonciation, même produite dans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est un échange explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs" (1998, p. 40). H. P. Grice établit une opposition entre le dire

explicite (direct) et le dire implicite (indirect), voire le non-dit. Pour lui, “parler explicitement, c’est «to tell something»; parler implicitement, c’est «to get someone to think something»” (cité par Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 21). De sa part, Catherine Kerbrat-Orecchioni déclare: “On ne parle pas toujours directement “ (1986, p. 5), cela indique que le sens direct d’un énoncé se glisse implicitement entre les lignes.

Au théâtre, le non-dit est une notion fort complexe, “elle désigne le sous-texte [...], c'est-à-dire toute la nébuleuse de sentiments et d'émotions qui accompagnent pour le comédien la profération des paroles d'un personnage [...]. Bien entendu, cette nébuleuse dépend des conditions d'énonciations qui font partie non pas du non-dit mais d'un dit ailleurs” (Ubersfeld, 1996a, pp. 58-59). Selon Ubersfeld, la caractéristique fondamentale du non-dit est d’être dit, “mais c’est un dire *implicite*” (1996b, p. 69). Etant une forme radicale d’implication, le non-dit est une démarche par laquelle l’on tente de présenter ce qui est imprésentable et de dire l’indicible (Lecerclé, 2016, p. 35).

Présenté comme “synonyme de non-dit” (Rey-Debove & Robert & Rey, 2006, p. 1287), l’implicite investit tout ce qui “est virtuellement contenu dans une proposition, un fait sans être formellement exprimé, et peut en être tiré par déduction, induction” (Rey-Debove & Robert & Rey, 2006, p. 1287). Maingueneau explique qu’on peut dégager d’un énoncé des contenus implicites qui ne constituent pas principalement l’objet véritable de l’énonciation mais qui apparaissent via les contenus explicites (Maingueneau, 1996, p. 47). De sa part, Ducrot confirme que l’implicite ne s’agit pas seulement de faire croire, mais il s’agit de dire, sans avoir dit (1972, p. 15). L’énonciateur dispose de plusieurs possibilités pour conduire son co-énonciateur à certaines déductions. Ici, l’implicite “repose sur une sorte de ruse du locuteur” (Ducrot, 1972, p. 14). L’implicite permet alors au locuteur d’éveiller certaines opinions chez son interlocuteur tout en évitant le risque de les formuler lui-même (Ducrot, 1972, p. 15). Le contenu implicite intentionnel se glisse indirectement sans que l’interlocuteur se rende compte de la prise en charge du non-dit par son interlocuteur qui échappe à toute la responsabilité d’avoir dit. Pour décoder l’implicite ou le non-dit, il faut que le locuteur et l’interlocuteur portent la

même culture ou le même contexte situationnel car les deux notions font référence à des codes socio-culturels. L'implicite est un acte langagier indirect qui se réalise, selon Searle, lorsque "le locuteur énonce une phrase, veut dire ce qu'il dit mais veut dire encore quelque chose d'autre" (Searle, 1982, p. 15).

Alors, le non-dit se définit comme un contenu présent, d'une manière implicite, dans le discours de quelqu'un sans être formellement exprimé. Dans l'œuvre dramatique de Yasmina Reza, le discours dramatique de ses personnages n'exprime pas toujours leurs intentions véritables. Mais il existe d'autres intentions dissimulées au-delà de leurs paroles que nous n'arrivons jamais à atteindre. En effet, le langage dramatique rézien est une manière de dissimuler les intentions, les propos, les émotions. Dans son œuvre, les interactants cherchent toujours l'information indirecte, implicite ou sous-entendue. Le langage n'exprime pas souvent les vraies intentions des gens. Dans ce cas, il ne devient pas un outil de communication, mais il est plutôt l'instrument au moyen duquel les locuteurs peuvent masquer leurs pensées. (Van De Gheniste, 1975, p. 147).

Alors, la problématique de notre présente étude réside dans les questions suivantes: Comment Yasmina Reza utilise-t-elle les présupposés dans ses pièces de théâtre pour créer des situations comiques ou dramatiques ? Dans quelle mesure les présupposés servent-ils à explorer les thèmes de la communication, de l'identité et de la perception ? Comment les personnages réziens sont-ils influencés par les présupposés sociaux et culturels dans leurs interactions avec les autres personnages ? Comment les présupposés reflètent-ils les valeurs et les préoccupations de la société contemporaine ? En quoi les présupposés dans l'œuvre rézienne contribuent-ils à la construction des personnages et à l'intrigue ?

Pour le choix du corpus, notre étude se concentrera sur un livre intitulé *Théâtre* (1998) qui regroupe alternativement quatre pièces de l'auteure: *L'Homme du hasard*, *Conversations après un enterrement*, *La Traversée de l'hiver* et «*Art*». De même nous avons eu recours à *Le Dieu du carnage* (2007) et *Comment vous racontez la partie* (2014).

2. Les présupposés: Un contenu riche d'informativité

A vrai dire, les présupposés constituent l'un des concepts génériques fondamentaux du non-dit. Ils se manifestent comme des informations insérées au sein du discours duquel nous pouvons repérer et déchiffrer l'essence en nous servant des théories de la pragmatique ainsi que de la linguistique énonciative. La notion de présupposition est fondamentale dans le dialogue dramatique qui se sert d'une grande quantité d'éléments préconstruits. Ce procédé relève de "la trame de conventions linguistiques et d'informations d'arrière-plan que les interlocuteurs partagent et dont ils tirent à tour de rôle de quoi produire et interpréter les énoncés qu'ils se trouvent échanger" (Godart-Wendling & Raid, 2016, p. 33-34). Dans une approche pragmatique et conversationnelle, le présupposé est une information de nature co-textuelle qui, sans être explicitement formulée, est supposée par un énoncé. Ce procédé fait partie de l'ensemble d'information dont disposent, à la fois, le locuteur et son interlocuteur.

Selon Catherine Fuchs, le présupposé est "un contenu implicite qui se trouve automatiquement entraîné par la forme même de certaines expressions linguistiques" (1996, p. 18). Kerbrat-Orecchioni considère "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" (1986, p. 25). En fait, ce procédé est un moyen d'informativité puisqu'il enrichit l'arrière-plan du récepteur par de nouvelles données informatives. Pris au sens large, présupposer revient, par l'essentiel, "à faire fond sur ce qui, sans faire partie du contenu explicite d'une assertion, lui confère un ancrage dans les usages linguistiques et les pratiques du discours, garantissant ainsi sa légitimité, voire son intelligibilité tout court" (Godart-Wendling & Raid, 2016, p. 34).

Par ailleurs, s'interrogeant sur le pourquoi d'un recours à la présupposition, Umberto Eco trouve que "certaines informations sont placées sur le fond du discours, tandis que d'autres sont mises particulièrement en relief. Les présuppositions ne sont que l'un de ces nombreux dispositifs linguistiques qui permettent cette distribution hiérarchique du signifié" (1992, p. 311-312). Pour lui, la présupposition fait partie de l'information fournie par le texte ; elle est sujette à une

entente réciproque entre l'émetteur et l'auditeur, à condition que l'énonciateur et son allocutaire portent le même univers socio-culturel. Ces contenus informatifs œuvrent à dissiper l'ignorance de l'interlocuteur en lui fournissant des informations virtuelles. A l'instar d'Eco, Ducrot conditionne l'existence du présupposé en indiquant:

Pour que l'emploi d'une phrase soit efficace, il faut donc qu'il y ait chez l'auditeur à la fois certaines ignorances - concernant ce que la phrase affirme - et certaines connaissances - concernant l'objet même de l'affirmation: les présupposés font partie de ces connaissances qui doivent être présumées chez l'auditeur, au même titre que les ignorances, dans toute utilisation légitime de la phrase. (Ducrot, 1973, p. 248)

Le processus du décryptage des présupposés passe, d'après J. R. Searle, par deux étapes principales ; celle de saisir l'information et celle de la comprendre. Il distingue ces deux mécanismes intellectuels en expliquant qu'il y a une nuance entre la prise de l'information et sa compréhension parce que brièvement ce que l'on comprend va au-delà du sens direct de l'énoncé. (Searle, 1985, p. 178). Or, le traitement de l'information reçue avec les informations déjà stockées en mémoire aide à l'opération de la compréhension et du décodage des informations implicites. Les informations cachées doivent trouver leur réticence dans l'arrière-plan du récepteur. Il est clair que "la relation présuppositionnelle est une relation liée aux univers de croyance" (Martin, 1992, p. 54).

Etant donné que le présupposé se trouve inscrit dans la structure linguistique (Maingueneau, 1996, p. 68), sa présence ne dépend pas de certaines conditions d'énonciation comme les sous-entendus. L'univers de la présupposition est constitué de certains lexiques dont le contenu correspond à une situation antérieure entre le locuteur et l'allocutaire. Ce contenu présuppositionnel existe dans la structure sémantique du lexème ou syntaxique de l'énoncé. A ce propos, Maingueneau affirme: "Le présupposé est inscrit dans la structure linguistique de l'énoncé, indépendamment de ses contextes d'emploi" (1990, p. 79). Nous pouvons résumer que les présupposés n'existent pas dans le contexte, mais dans l'essence des mots et de la structure.

À ce sujet, nous allons étudier avec beaucoup de détails les propositions qui renferment les présupposés. Nous subdivisons ces propositions selon

deux axes principaux: d'une part, le support lexical selon la nature sémantique des énoncés, et d'autre part, le support syntaxique selon la composition grammaticale des énoncés.

2.1. Support lexical

Ce que nous essaierons d'éclaircir ici c'est la façon dont on passe de la vision d'un sens détenu dans la langue à une conception contenant des facteurs extralinguistiques. La compréhension ici n'est plus traitée comme un simple déchiffrement, mais comme faisant recours à des mécanismes inférentiels fondés sur le contenu de l'énoncé et sur le savoir du sujet. Dans ce contexte, nous nous proposons d'envisager l'appréhension des présupposés véhiculés par des supports lexicaux tels que: les verbes factifs et contrefactifs, les verbes d'aspects ou les verbes transformatifs, les verbes implicatifs, les verbes itératifs et les adverbess oppositifs et répétitifs (Korkut & Onursal, I., 2009).

2.1.1. Les verbes factifs et contrefactifs

Regretter, savoir, être content, se douter, etc., sont des verbes *factifs* dont la caractéristique principale est de "poser une croyance à l'égard d'un événement, et de présupposer la vérité/réalité de cet événement" (Sales-Wuillemin, 1991, p. 569). Quant aux verbes *contrefactifs*, tel (prétendre, s'imaginer, se figurer, etc.), ils "posent une croyance à l'égard d'un événement et présupposent la fausseté de cet événement" (Sales-Wuillemin, 1991, p. 569). A ces deux catégories, Paul Kiparsky ajoute les verbes *non-factifs*, comme (penser, croire, supposer, etc.), qui ne véhiculent aucun présupposé (1970, p. 143-173).

Conversations après un enterrement, dont le titre résume à lui seul l'essentiel de l'action, met en scène l'histoire de trois frères, Nathan, Alex et Édith. Les trois personnages quadragénaires se regroupent dans la maison familiale pour les préparatifs de l'enterrement de leur père. Cette mort plonge les trois personnages dans leurs souvenirs, ravivant aussi des blessures secrètes. L'histoire de la pièce se joue autour de la confrontation entre deux frères, Alex et Nathan. Les deux frères doivent prendre une décision au sujet d'Élisa, l'ex-maîtresse d'Alex, qui a déclaré son amour à Nathan, l'aîné. Cette femme interdite leur permet de faire face à leurs jalousies et leurs rêves.

Dans cette pièce, Pierre, l'oncle maternel des trois frères, accompagne Alex à l'endroit où leur père est enterré pour le visiter. Devant le tombeau du père mort, Pierre énonce: "Je regrette qu'ils ne soient pas enterrés côte à côte" (Reza, 1998, p. 54). La proposition principale «je regrette que» présuppose la vérité et la réalité du contenu de la complétive qu'elle entraîne, c'est-à-dire que le père et la mère ne sont pas enterrés dans le même tombeau. Par une inférence présuppositionnelle, cet énoncé met en relief la relation compliquée et tendue entre le père et la mère de Nathan. Il montre également la tristesse et le sentiment de regret de Pierre, qui aurait aimé voir sa sœur enterrée dans le même endroit avec son mari en dépit de leurs différences et de leurs conflits. Mais c'est le désir du père mort qui a voulu être enterré tout seul. Alex énonce: "Il a voulu être là" (Reza, 1998, p. 54). Alors, nous notons que "les verbes factifs sont caractérisés par le fait que leur valeur de vérité du complément reste inchangée sous l'effet de la négation ou de l'interrogation" (Mørdrup, 1975, p. 126).

La Traversée de l'hiver, autre pièce de Yasmina Reza, met en scène l'histoire d'un frère et de sa sœur, accompagnée d'une amie et de sa fille, qui se rencontrent à la montagne dans un hôtel alpin pour une petite réunion de famille annuelle. Chacun d'eux raconte ses vacances, ses aventures et ses mélancolies. Des amours non réciproques se nouent et se dénouent. L'amour de la nature semble plus fort que l'amour tout court. Dans cette pièce, une histoire d'amour relie Ariane et Avner. Lors de leurs interactions verbales, les deux amants ont toujours tendance à exprimer d'une manière implicite leurs sentiments et leurs émotions. Prenons par exemple l'extrait suivant prononcé par Avner en s'adressant à Ariane:

Je suis content que tu m'aies suivi là-haut. Là-haut, Ariane, on ne voit plus que le ciel, on ne voit plus que le ciel qui happe les choses, à toute heure, dans toutes les lumières, si détaché de nous, absent comme un pays lointain, il n'y a pas de repos là-haut, il n'y a pas de précipice, on ne se penche pas, on ne tombe pas comme l'imagine ta mère, on se trouve au contraire au pied du monde, et on rêve... on finit toujours par rêver avec tristesse, et parfois nostalgie, aux villes qu'on ne verra pas... (Reza, 1998, p. 161)

Dans le passage ci-dessus, l'énoncé "Je suis content que tu m'aies suivi là-haut" présuppose la joie qui obsède Avner du fait qu'Ariane l'a suivi à la montagne, l'endroit qu'il aime beaucoup. Il véhicule aussi qu'il existe des

sentiments amoureux que le locuteur essaie de transmettre d'une manière dérobée. A maintes reprises, Avner exprime et justifie son amour pour la montagne, tantôt pour des raisons nostalgique "Nous avons une maison à la montagne, en Roumanie" (Reza, 1998, p. 160), tantôt pour des raisons émotionnelles "Voilà pourquoi j'aime la montagne, parce que l'œil y rêve [...]" (Reza, 1998, p. 161).

Quant aux verbes contrefactifs, nous remarquons que Reza use bien de ce support lexical. Dans *La Traversée de l'hiver*, Blensk parle à son ami Balint d'un article qu'il a lu, cet article tout à fait amusant parle des petits mammifères. Il énonce: "Figurez-vous qu'à l'intérieur des terriers que les marmottes fabriquent pour l'hiver, elles prévoient des chambres à fientes" (Reza, 1998, p. 136). Le verbe contrefactif «se figurer» introduisant la proposition principale précédente présuppose la fausseté de la complétive. A vrai dire, Blensk représente, dans la pièce, le personnage stupide et exclu dont Reza et les autres personnages se moquent pour donner aux spectateurs des effets humoristiques. Il est un personnage exagéré qui continue sans cesse à parler de n'importe quoi. De sorte qu'il devient comique à cause de sa naïveté et de sa tentative constante à survivre dans l'échec. Alors, comme il présuppose la fausseté, cet énoncé s'agit d'un discours ironique ayant des effets comiques.

2.1.2. Les verbes d'aspects ou les verbes transformatifs

Assurant la transformation d'un état à l'autre, les verbes d'aspects tels que cesser de, arrêter de, commencer à, continuer à, se mettre à, etc., pointent le passage entre le passé et le présent. D'après Kerbrat-Orecchioni "le verbe cesser véhicule un présupposé (lexical)" (1986, p. 25). Dans «*Art*», dont les événements se concentrent sur l'achat au prix d'or d'un tableau blanc, les disputes entre les trois amis ne s'arrêtent pas tout au long de la pièce. A la fin de la pièce, Serge ressent que les discussions sont en vain et il ne s'intéresse plus au sujet du tableau blanc. Il dit: "Je propose qu'on cesse de parler de ce tableau une bonne fois pour toutes. Ok ? C'est une conversation qui ne m'intéresse pas" (Reza, 1998, p. 232). Dans cette proposition, le locuteur suggère un contenu présupposé par le recours au verbe transformatif «cesser» qui désigne que les trois amis parlaient auparavant à maintes reprises au sujet de ce tableau.

Dès le début de la pièce, ce tableau blanc, l'Antrios, représente dans la pièce le thème principal autour duquel se concentrent toutes les interactions verbales des personnages. Il est l'objet de discorde et de conflit entre les trois amis. Par l'entremise de cet énoncé, Serge a voulu mettre terme à des discussions avec ses deux amis. Pour lui, ces discussions semblent inutiles et sans but car chacun ne veut pas changer d'avis. Serge dit à Marc et à Yvan: "Je me fous de ce que vous pensez de ce tableau. Toi comme lui" (Reza, 1998, p. 232).

De même, dans *La Traversée de l'hiver*, Suzanne, Avner, Emma et Balint vont se promener et passer une journée ensemble dans le jardin de l'hôtel à Stratten. Emma dit: "Bon, eh bien moi je commence à avoir froid" (Reza, 1998, p. 128). Le recours au verbe «commencer» dans cette proposition nous informe qu'Emma n'avait pas cette sensation de froid auparavant, qu'il faisait beau et qu'il ne fait pas encore beau maintenant. Parce que dire c'est faire, le contenu présuppositionnelle ici possède la force illocutoire de la demande. Par cet énoncé, Emma demande poliment aux autres de retourner à l'hôtel pour éviter le froid. Balint, quant à lui, tient compte de ce que présuppose l'énoncé d'Emma, il énonce: "*Je rentre aussi*" (Reza, 1998, p. 128). De surcroît, Reza signale par une indication didascalique qu'"*Ils partent*" (Reza, 1998, p. 128).

À plusieurs reprises, Alex montre son malaise envers sa famille: à titre d'exemple, il critique Nathan parce qu'il aime la campagne ; il reproche à sa sœur d'avoir mis Élixa au courant de la mort de son père. Alex, en tension face à Nathan et Édith, se montre encore plus susceptible par rapport aux paroles et remarques de sa sœur. Dès lors, il devient agressif et ne supporte plus la moindre remarque. En effet, Julienne, l'épouse de son oncle maternel Pierre, n'est pas à l'abri des agressions verbales d'Alex. Les propos de ce dernier qui "n'a aucune sympathie" pour Julienne qui, dès son arrivée, se sentait "comme une étrangère" au sein de la famille, la font pleurer. Julienne se voit obligée, à plusieurs reprises, de protester contre le comportement d'Alex: "Cessez de me parler comme si j'étais une arrière mentale" (Reza, 1998, p. 104).

Dans l'énoncé précédent, l'usage du verbe transformatif, qui pointe le passage entre le passé et le présent, présuppose qu'Alex la traite toujours

comme une handicapée mentale. Bientôt, les propos d'Alex accentuent sa vulnérabilité, elle est au bord des larmes. Elle confie à Édith, Élixa et Nathan:

Naturellement vous êtes tous très affectés aujourd'hui, et moi je suis là comme une... (*Elle pleure.*) Pierre a insisté pour que je vienne mais je suis comme une étrangère, je ne fais pas vraiment partie de la famille. [...] Il m'a dit des choses tout à l'heure...comme si j'étais un animal... [...] pour se moquer de moi, uniquement... [...] Vous faites tous des efforts pour... Et moi je me mets à pleurer !... Comme une idiot... (*Elle sanglote.*) Tout ce que je trouve à faire ! (Reza, 1998, pp. 94-95)

2.1.3. Les verbes implicatifs

Les verbes implicatifs comme (parvenir à, réussir, s'éveiller, se rappeler, etc.), comportent dans leur sens des inférences correspondant à d'autres sens souvent ultérieurs et rarement postérieurs. Ces verbes ont pour caractéristique essentielle de se comporter comme des factifs quand ils sont à la forme affirmative, tout en impliquant la vérité de la phrase complément. Au contraire, lorsqu'ils sont à la forme négative la phrase complément est niée. Dans *La Traversée de l'hiver*, les personnages de la pièce se regroupent dans le jardin de l'hôtel, chacun des personnages de la pièce raconte sa propre histoire. Lors de cette réunion, Balint se montre moins intéressé aux divertissements des autres personnages. Dans les didascalies en tête de la scène 3, Reza mentionne: "Balint travaille. Il lit, souligne, prend des notes, écrit, tout cela habité par une sorte de fièvre morose" (Reza, 1998, p. 143).

Quant à Emma, elle commence à raconter sa propre histoire et sa fuite avec son frère Alex hors de la Roumanie, leur pays natal. Elle relate: "Quand nous nous sommes enfuis de Roumanie, en novembre 1940, nous avons pris le bateau à Constantza pour Istanbul, [...]" (Reza, 1998, p. 144). Emma termine de relater son voyage de la Roumanie à Istanbul, et après "*Léger temps*" (Reza, 1998, p. 144), selon l'indication scénique de l'auteure, Balint lui demande "Racontez-nous ? Qu'avez-vous fait à Istanbul ?" (Reza, 1998, p. 144). Emma, avec un ton ironique, lui dit: "Voilà le professeur d'histoire qui se réveille !" (Reza, 1998, p. 144). L'emploi du verbe «se réveiller» laisse penser que Balint n'était pas conscient ni intéressé dès le début à l'histoire d'Emma, qu'il vient enfin de s'en préoccuper.

Dans *Conversations après un enterrement*, lorsqu'il parle à son oncle Pierre de ses voyages et de son séjour en Amérique, Alex lui demande: "Tu vivais à New York...". Pierre se rappelle la jeune fille américaine qu'il a beaucoup aimée lors de son voyage à Boston et répond: "À Boston... J'étais fou amoureux d'une Américaine". Alex sourit et dit à Pierre: "Je me souviens de l'Américaine" (Reza, 1998, p. 55). Dans cet énoncé, l'emploi du verbe implicatif «se souvenir» suggère dans son contenu des inférences qui renvoient à des souvenirs et à des contenus ultérieurs, c'est-à-dire son histoire d'amour avec la jeune fille américaine qui était, selon lui, la plus particulière. Nous pouvons vérifier la véracité de cette présupposition dans les discussions qui suivent. Pierre dit à Alex: "Tu l'as connue ?", il lui répond: "Non, mais l'«Américaine», l'«Amerloque» de Pierre, c'était un mythe dans la famille" (Reza, 1998, p. 55).

Il est convenable d'ajouter le verbe «espérer» aux verbes implicatifs. Il rappelle un contenu présuppositionnel emboîtant l'état actuel des choses dans ses attentes, en examinant une réalisation possible de ce fait à venir. Ainsi, présuppose-t-on que le contenu est irréalisable au présent. Dans *Conversations après un enterrement*, Élisabeth annonce à plusieurs reprises son départ, mais elle reste à chaque fois sous prétexte de la panne de sa voiture. Lorsqu'Élisabeth raconte le problème de la panne de sa voiture à Pierre, ce dernier lui dit: "Espérons que ce ne soit pas trop grave" (Reza, 1998, p. 83). Cette proposition peut véhiculer la présupposition suivante: le problème de la panne de la voiture d'Élisabeth est encore présent, sa dispersion est réalisable au futur. Nathan commente à propos de cette panne: "Il y a des moments où on se fout d'une histoire de voiture..." (Reza, 1998, p. 84).

2.1.4. Les adverbes oppositifs et répétitifs

D'une part, l'usage de certains adverbes oppositifs tels que pourtant, mais, cependant, etc., peut générer aussi des présupposés (Sandfeld, 1965). Selon Ducrot, "la phrase peut comporter divers morphèmes, expressions ou tournures qui, en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l'énoncé, à entraîner le destinataire dans telle ou telle direction" (1980a, p. 17-18). En effet, le drame rézien oscille entre comédie et tragédie. La dramaturge recourt à introduire des scènes

comiques dans le tragique afin d'atténuer la tension des conflits. *Le Dieu du carnage* se concentre sur le thème du conflit entre deux familles ; les Houillé et les Reille. À la suite d'une altercation verbale, Ferdinand Reille, armé d'un bâton, frappe le visage de Bruno Houillé causant, outre la tuméfaction de la lèvre supérieure, la brisure des deux incisives et l'atteinte du nerf de l'incisive droite.

La mère de Michel, qui intervient indirectement dans la pièce à travers des appels téléphoniques alternés avec son fils, lui téléphone chez les Reille pour prendre des nouvelles à propos de la question de son petit-fils Bruno. Michel lui répond: "Qui nous fait chier encore ? ... Oui maman... Il va bien. Enfin il va bien, il est édenté mais il va bien... Si, il a mal. Il a mal et ça passera. Maman je suis occupé là je te rappelle". (Reza, 2007, p. 87). L'emploi de l'adverbe «mais» qui évoque l'opposition entre les deux propositions concernant la même phrase, peut présupposer que Ferdinand va bien qu'il soit édenté. De même, il présuppose aussi que Bruno souffre immédiatement ce qui a provoqué l'inquiétude de la mère de Michel. Sa femme, Annette, dit à Michel: "Il [Bruno] a encore mal ?" (Reza, 2007, p. 87). Les autres personnages de la pièce, sa femme et les Reille, voient que Michel s'est mal comporté car il a inquiété sa mère au lieu de la rassurer. "Pourquoi inquiéter votre mère ?" (Reza, 2007, p. 87). Il est à souligner que le discours prononcé par Michel est un discours ironique qui montre le mécontentement de Michel des appels répétitifs de sa mère. "[Michel à sa mère] Maman je suis occupé là je te rappelle". (Reza, 2007, p. 87).

D'autre part, les adverbes *répétitifs* comme (aussi, de nouveau, déjà, encore, etc.) ainsi que les verbes *itératifs* ayant le préfixe «re», impliquent un contenu caché (Apotheloz, 2005). Dans *L'Homme du hasard*, Yasmina Reza met un homme et une femme dans un seul décor: le compartiment du train. Ces protagonistes, qui ont la même destination, malgré leurs différences, se rapprochent par l'intermédiaire de leurs points communs: la solitude, la mélancolie, l'âge, la peur de la mort et du vieillissement. Durant la pièce, Paul Parsky et Martha, dont le hasard arrange la rencontre, partagent les mêmes inquiétudes et regrets. Alors que tous les deux hésitent à lancer une conversation, ils fouillent sans cesse dans leur passé, et essaient de trouver une réponse à leurs questions. A titre

d'exemple, l'adverbe «déjà» dans la proposition suivante: "Elle a déjà lu le chapitre sur la maladie du dénombrement" (Reza, 1998, p. 34), laisse entendre que Martha a encore lu ce chapitre et il présuppose qu'elle garde une bonne connaissance sur la maladie du dénombrement. A vrai dire, tout au long de la pièce, dans ces fouilles du passé, les deux personnages "réfléchissent aux mêmes sujets: l'insomnie, l'amertume, la maladie de dénombrement, le livre de Parsky, l'écriture, la musique, les femmes et le voyage" (Rafiei, 2016, p. 49-50).

Dans *Conversations après un enterrement*, Éliisa exprime son obsession de voir Nathan plusieurs fois en disant: "Nathan, je crois qu'on ne se reverra plus jamais, il y a une chose que je dois te dire...Durant ces années, je n'ai pensé qu'à une seule chose, te revoir, je n'ai qu'une seule obsession, te revoir, te voir, entendre ta voix..." (Reza, 1998, p. 48). Dans cet énoncé, l'utilisation du verbe itératif exprime l'insistance sur l'importance de l'action. Éliisa a peur d'être séparée de nouveau de Nathan. Nous pouvons remarquer cette séparation à travers l'interrogation de Nathan qui renferme qu'il n'a pas vu Éliisa depuis longtemps. Il lui dit "Tu as coupé tes cheveux ? ", elle répond: "Oui... Depuis longtemps déjà". (Reza, 1998, p. 48). Alors, le verbe itératif «revoir» suggère que les deux personnages se sont auparavant rencontrés. Dans les didascalies, Reza inscrit: "*Elle [Éliisa] va vers lui et lui tend la main après une hésitation. Elle fait demi-tour*" (Reza, 1998, p. 47).

2.2. Support syntaxique

Dans ce contexte, nous allons envisager l'appréhension des présupposés véhiculés par des supports syntaxiques, par rapport à leur composition grammaticale, tels que: le conditionnel contrefactuel, les propositions relatives appositives, la proposition interrogative et la structure emphatique.

2.2.1. Le conditionnel contrefactuel

Grâce à la structure hypothétique «si...», le conditionnel contrefactuel présuppose la fausseté de son antécédent et la non réalisation d'un fait. Dans *Conversations après un enterrement*, bien que les événements de la pièce se déroulent à la campagne pendant un après-midi de novembre où un fort soleil a provoqué une chaleur étouffante. Les personnages

soulignent cette anomalie climatique qui rappelle la saison de l'été. Julienne qui est le seul personnage à se préoccuper de ses vêtements, s'adresse à son mari Pierre: "Si j'avais su qu'on aurait cette chaleur, j'aurais mis ma gabardine... Avoue que c'est imprévisible en novembre tout de même" (Reza, 1998, p. 51). Dans cet énoncé, la réalisation de la proposition introduite par l'adverbe «si» fonctionne comme une condition afin que la proposition principale se réalise. Le passage laisse entendre que Julienne, lors de l'enterrement, n'a pas porté sa gabardine puisqu'elle n'a pas su qu'il faisait chaud ce jour-là en novembre. C'est pourquoi "*Elle a ôté son manteau qu'elle porte sur son bras*" (Reza, 1998, 51). Ensuite, elle remarque qu'elle est la seule à être en noir, alors que les autres personnes endeuillées ne sont pas habillées en noir. Pour cela elle s'interroge: "En tout état de cause je ne vois pas pourquoi je me suis mise en noir, c'est ridicule, je suis la seule à être en noir" (Reza, 1998, 51). Julienne est plus âgée que les autres personnages féminins, c'est pourquoi elle est la seule à se préoccuper de son apparence et à donner des conseils vestimentaires aux autres personnages féminins.

Un autre exemple tiré d'«*Art*», Marc parle à son ami Serge: "Tu vois, si on était arrivé à parler normalement, enfin je serai parvenu à m'exprimer en gardant mon calme... " (Reza, 1998, p. 243). Dans cet extrait, le conditionnel passé, utilisé par l'énonciateur, donne cette même image fautive et irréaliste du calme et de la quiétude des discussions entre Marc, Serge et Yvan. Les disputes entre les trois amis étaient, au contraire, très fortes. Pourtant, cette pièce est plutôt une comédie, les conflits, le malentendu et les violences verbales qui caractérisent le discours dramatique mettent l'amitié des trois personnages en péril. Dans cette pièce, leurs discussions ne se limitent pas à leur conception sur (l'art) et à leurs amitiés, mais ils se permettent également de parler de leur couple ou d'attaquer le couple de leurs amis. Serge voit Catherine comme "la plus hystérique" (Reza, 1998, p. 224) et il propose à Yvan d'annuler le mariage avec elle.

Comment vous racontez la partie, autre drame rézien dans lequel la dramaturge met en scène une écrivaine qui, comme elle, se méfie de l'exercice médiatique. Elle y réunit quatre personnages autour d'une

rencontre littéraire: l'écrivaine, Nathalie Oppenheim, est invitée par la journaliste Rosanna Ertel-Keval et l'animateur Roland Boulanger, pour parler de son ouvrage, *Le Pays des lassitudes*. La rencontre est organisée dans la salle polyvalente de Vilan-en-Volène - un endroit qui se situe à la frontière du vrai et du faux - une petite ville qui n'existe pas sur la carte du monde. Et ce lieu, sans racine géographique, possède un maire qui ne se dévoile qu'à la fin de la pièce.

Relevons cet extrait dans lequel le «si» hypothétique entraîne une chaîne de présupposés: “LE MAIRE. Si je n'avais pas été harponné par les affaires publiques, j'aurais voulu être écrivain” (Reza, 2014, p. 107). Ce personnage évoque ici une situation imaginaire conditionnée par le conditionnel contrefactuel. L'hypothèse est la suivante: s'il ne s'intéressait pas aux affaires publiques, il surviendrait certaines choses parce que la réalisation de la proposition principale est conditionnée par la réalisation de la subordonnée. Cela veut dire que renoncer aux affaires publiques est une condition suffisante pour que Le Maire devienne un écrivain. Il est à noter que Le Maire, ce personnage qui n'occupe guère de place dans la pièce, et qui n'a d'ailleurs pas grand-chose à dire, apparaît dans la dernière scène d'une pièce, où la littérature est le prétexte au bavardage et à la boisson. Pourtant, ce personnage qui parle de tout et de rien, est également présent pour dire qu'il rêvait d'être écrivain.

2.2.2. Les propositions relatives appositives

La relative appositive ou explicative “est une addition qui ne change pas la compréhension de l'idée du premier terme et qui, en conséquence, ne restreint pas l'étendue de cette idée” (Kleiber, 1987, p. 14). Ce type de relatives fournit une richesse d'informations sur son antécédent par un statut de présupposé. Voici ce quasi-monologue prononcé par Martha dans *L'Homme du hasard*. Elle s'adresse à un destinataire présent mais il est muet et ne répond pas ; Monsieur Parsky: “A part mon ami Serge, qui maintenant est mort, j'avais un autre ami” (Reza, 1998, p. 18). Dans cet exemple, la proposition relative «qui maintenant est mort» laisse entendre la discontinuité de la relation entre Martha et Serge. La mort de ce dernier annonce la fin de la relation qui unit les deux, Matha et Serge.

Cette proposition relative ajoute des informations à l'énoncé sans que la

compréhension de l'idée essentielle ne change. L'énoncé précédent prononcé par Martha véhicule aussi une autre suggestion. Martha a fait allusion à ses multiples relations avec les hommes. Elle a dit: "J'avais un autre ami. Il s'appelait Georges" (Reza, 1998, p. 18). Au moyen des contenus implicites que présupposent son discours, Reza essaie d'ouvrir des canaux de communication entre ses personnages. Martha dit à Parsky: "Vous êtes un homme avec qui j'aurais envie de parler de certaines choses. [...] Moi qui étais si tournée vers les hommes, j'ai fini par renoncer à leur amitié" (Reza, 1998, p. 18).

Malgré ses nombreuses aventures avec les hommes, Martha avoue: "Mes meilleures amies, mes quelques rares et seules amies sont les femmes" (Reza, 1998, p. 17). Ces derniers propos de *La Femme* justifient ce que présuppose l'énoncé "qui est maintenant mort". Par l'ajout de l'information de la mort de Serge, elle a voulu dire à Parsky que sa relation avec les hommes est terminée car, pour elle, "[...] les femmes seraient de meilleures amies pour moi que les hommes" (Reza, 1998, p. 18). Martha, ce personnage qui n'aborde pas le sujet de sa responsabilité maternelle, parle de Serge qui cherchait toujours la protection de sa mère jusqu'à la fin de sa vie.

Dans sa chambre d'hôpital, dans un tiroir, il y avait une photo de sa mère. Une photomaton. Il avait pris sa mère avec lui pour qu'elle le protège. À soixante-seize ans. Un homme qui avait commandé des gens toute sa vie, lui-même grand-père, un homme dont on peut dire qu'il avait été plus homme que d'autres, il avait emporté sa mère avec lui, dans un tiroir de sa table de chevet. (Reza, 1998, p. 18).

En exprimant ce souvenir lié à son ami, Martha, le personnage féminin de la pièce, cherche également à connaître son côté maternel, pour savoir, peut-être si, elle est, ou non, une mère protectrice. Dans la pièce «*Art*», Serge parle de son ami Marc en disant:

Mon ami Marc, qui est un garçon intelligent, garçon que j'estime depuis longtemps, belle situation, ingénieur dans l'aéronautique, fait partie de ces intellectuels, nouveaux, qui, non contents d'être ennemis de la modernité en tirent une vanité incompréhensible. (Reza, 1998, p. 197).

De la même manière, la proposition relative appositive dans l'énoncé de Serge nous donne de nouvelles additions ainsi que de nouvelles informations sur l'intelligence de Marc tout en gardant le sens premier de la phrase, c'est-à-dire qu'il l'estime depuis longtemps. Alors, la

proposition relative appositive fonctionne comme une sorte d'informativité syntaxiquement liée au discours. Dans le passage susmentionné, Serge se moque de son ami Marc, qualifié comme un garçon intelligent, mais qui vient, en revanche, de faire des sottises, c'est-à-dire l'achat d'un tableau blanc à fort prix.

Du fait, alors que les personnages réziens préfèrent garder le côté mystérieux de leur vie actuelle, aborder le sujet de leur métier est un moyen de dévoiler leur milieu social. Ainsi, à l'ouverture d'«*Art*», dans son monologue, Marc présente son ami Serge, en tant que “médecin dermatologue”, (Reza, 1998, p. 197), puis Serge présente, à son tour, Marc comme “ingénieur dans l'aéronautique”, Yvan, quant à lui, dit lui-même qu'il travaille dans une papeterie.

Dans cette pièce, l'intrigue se déroule autour des monologues fragmentaires, révélant plusieurs situations humoristiques durant lesquelles les personnages, chacun à tour de rôle, se dévoilent. Les monologues de Serge et de Marc, à travers leurs provocations et frustrations, ayant presque la même longueur, nous révèlent plutôt la pensée de chacun sur l'autre, mais leurs monologues restent dans le non-dit, voire parfois l'humiliation ou le mépris. (Rafiei, 2016, p. 167).

2.2.3. La proposition interrogative

Dans les questions partielles, introduites par: qui, quoi, pourquoi, quand, où, etc., “l'importance de la présupposition et l'univocité de sa détermination structurent syntaxiquement le champ des réponses possibles de manière extrêmement précise” (Chevalier, 1976, p. 184). Ainsi que la question totale, dont la réponse *oui/non*, permet au destinataire d'opposer, d'après le contexte extralinguistique, “au pire une manœuvre dilatoire, au mieux une fin de non-recevoir” (Chevalier, 1976, p. 184). Ducrot constate, à ce propos, que “les seules réponses admises à une question sont celles qui conservent ses présupposés” (1972, p. 90)

Voici cette proposition interrogative partielle dont la réponse doit être précise: “Qui l' [Élisa] a prévenue ?” (Reza, 1998, p. 46). Cette proposition interrogative prononcée par Alex présuppose et annonce l'arrivée inattendue et inappropriée d'Élisa, son ex-maîtresse et amie actuelle de son frère Nathan, à l'enterrement de son père. Nathan pour éviter de le gêner, recourt au discours mensonger, l'un des discours dramatiques réziens propres au non-dit, il répond: “Je ne sais pas” (Reza, 1998, p. 46). A ce

propos, il est à noter que durant la pièce, l'arrivée d'Élisa, conjugée à la différence affirmée entre les deux frères, provoque un sentiment d'infériorité et de mésestime chez Alex, qui souffre de sentir la supériorité de son frère depuis son enfance. Nathan, représente, dans la pièce, la puissance imaginaire du père, devient le fils idéalisé et adoré comme le montre la lettre du père à Nathan, prononcée après son décès: "Pour moi Nathan, mon prodigieux éclat, fasse le ciel que ne meure pas trop tôt" (Reza, 1998, p. 45). En plus, le chagrin de la perte du père, Simon Weinberg, et l'incompréhension de son frère poussent Alex à se montrer provocant et désagréable avec sa famille. Malgré les remarques de Nathan, "C'est ton comportement qui est anormal" (Reza, 1998, p. 47), et celles d'Édith, "[...] Tu prends tout mal" (Reza, 1998, p. 49), sur sa façon d'être dès le début de la pièce, Alex garde son comportement arrogant face à sa famille, tout au long de la pièce.

Dans cette pièce, parmi les personnages, c'est Alex qui mène le mouvement du texte, par l'intermédiaire de ses provocations et l'amalgame de ses sentiments, suite au décès de son père et la venue d'Élisa. Par le biais de ses provocations et de la vulgarité de ses propos, il essaie d'attirer l'attention des autres personnages et de devenir le centre d'intérêt de la pièce.

Dans ce drame rézien, Alex, seul, se met face à tous les personnages, soulignant ainsi de plus en plus sa solitude par rapport à celle des autres. Avec la découverte de la liaison d'Élisa et de Nathan, Alex se voit encore une fois de plus mis en échec par rapport à son frère, mais, malgré sa jalousie, il fait des compliments sur Nathan "le radieux, l'invincible, l'exemplaire parmi tous les modèles" (Reza, 1998, p. 72).

En vérité, le langage dramatique rézien, sans nous offrir beaucoup d'informations sur les personnages, dévoile les scandales. C'est Alex qui a informé Julienne que son ex-maîtresse "est en train de se taper [son] frère" (Reza, 1998, p. 78). Dans la dramaturgie de Reza, où le langage prend le rôle principal, les personnages n'hésitent pas à raconter leurs secrets de familles, leurs amourettes et leurs anecdotes intimes, et ce, sur différents sujets. Toutefois, malgré le bavardage des personnages, Yasmina Reza ne nous laisse que peu d'informations sur eux.

En effet, les personnages, sans avoir un passé rayonnant, sont souvent attachés à leurs souvenirs du passé. Le langage des personnages réziens est un mélange de tons: de la politesse à la vulgarité extrême ; chez Reza le langage est toujours hybride. Ce langage, au service même de la création des moments scandaleux dans le théâtre de Reza, les produit sans aucune introduction. Le non-dit peut être aussi vécu comme l'expression d'une défaite, et il devient alors source de remords. Édith, aux prises avec le souvenir d'une nuit d'amour suivie de rupture avec son chef de service, confie à Julienne:

Nous sommes allés chez lui...J'ai pleuré... Il m'a dit: «Qu'est-ce qu'il y a ?» Il s'est penché, il a mis sa main dans mes cheveux, il a touché ma joue, il m'a dit «Viens»... Il m'a dit: «Qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi tu pleures ? C'est à cause de moi ?» J'aurais voulu dire oui et j'ai dit non, parce que sa question signifiait «Je n'ai pas été comme tu voulais ?» Et que justement il avait été, dans le moindre geste, dans toute cette ardeur un peu lasse, exactement ce que je voulais... (Reza, 1998, pp. 65-66).

Du passage précédent, nous tirons l'énoncé suivant prononcé par le chef de service d'Édith: "Pourquoi tu pleures ? C'est à cause de moi?". L'interrogation ici suggère qu'Édith pleure pour quelque chose dont son chef de service ignore la raison, pour cela il l'interroge pour savoir pourquoi elle pleure. Grâce au contexte énonciatif, nous sommes informés qu'Édith pleurerait à cause de lui parce qu'elle n'était pas comme elle voulait pendant la nuit. Le silence, qui se manifeste à travers la multiplicité des points de suspension, sonde ici l'intériorité du personnage, c'est-à-dire, l'échec, le remords et le regret. Tout au long de la pièce, Édith a vécu de nombreux échecs sentimentaux. Elle parle de Jean, "son éternel amant [qui] s'en va à Londres" (Reza, 1998, p. 64). Sa faillite, sur le plan sentimental, la pousse à se voir comme: "une vieille pomme desséchée" (Reza, 1998, p. 64).

En effet, dans sa présentation théâtrale, Reza nous présente des personnages qui parlent de tout et de rien. Souvent, ils se taisent ou bavardent juste pour ne rien dire, mais leur langage dramatique a aussi un aspect révélateur dans la mesure où notre dramaturge l'utilise pour faire découvrir à ses spectateurs les non-dits et les intériorités de ses personnages. L'écriture dramatique de Reza est une écriture soignée par sa créatrice pour "s'adresser à un destinataire, fictif ou réel" (Proguidis, 2001,

p. 150). Pour la dramaturge, le langage est un “mode d'exposition de soi vers les autres, quoi qu'il arrive” (Proguidis, 2001, p. 150). Veillant bien sur ses dialogues, créant des moments de surprise au cœur des échanges verbaux anodins et banals des personnages au profit de la vraisemblance, l'écriture rézienne favorise le dialogue par rapport à l'action ; dès lors, les aveux des personnages constituent souvent le fondement des rebondissements dans les pièces.

Examinons l'énoncé suivant tiré de la pièce *Le Dieu du carnage*, Annette interroge Véronique: “Vous-avez d'autres enfants ?” (Reza, 2007, p. 17). Cet énoncé interrogatif suppose que l'interlocuteur ait déjà un enfant, et l'existence de cet enfant est présupposée par cette phrase interrogative. Quel que soit le traitement que l'on fait subir à l'énoncé, le nier, le confirmer ou ne pas y répondre. En tout cas, le présupposé ne sera pas touché: il a certainement un enfant (Bruno). Mais quelle valeur peut ajouter cette présupposition à la trame énonciative et contextuelle dans la pièce ?

En effet, derrière les simples propositions interrogatives qui viennent sur les bouches des personnages réziens, nous apercevons une abondance de sujets, plus ou moins importants, qui caractérisent les personnages. (Rafiei, 2016, p. 124). Les interrogations, dans le drame rézien, représentent le plus souvent un appel à se dévoiler, à dire le non-dit, à ajouter plus de vivacité à la communication en incitant les personnages à parler d'eux-mêmes. Ainsi dire: “Vous-avez d'autres enfants ?”, entraîne la réponse suivante qui vient sur la bouche de Véronique Houillé: “Bruno a une sœur de neuf ans, Camille. Qui est fâchée avec son père parce que son père s'est débarrassé du hamster cette nuit” (Reza, 2007, p. 17). Alors, grâce à la présupposition nous sommes informés qu'outre son fils Bruno, Véronique a une fille qui s'appelle Camille. De même, par une simple interrogation, Véronique commence à relater sa propre histoire avec ce hamster.

2.2.4. La structure emphatique

La structure emphatique met en relief un mot ou un groupe de mots créant un effet d'insistance sur cet élément et le mettant en valeur. Alors, on parle de tournure emphatique. Dans *Conversations après un enterrement*, Alex était mécontent de l'arrivée de son ex-maîtresse Élisabeth et il demande qui l'a prévenue de la mort, de l'enterrement de son père, Simon Weinberg. Édith

informe Alex qu'elle l'a prévenue des préparatifs de l'enterrement, elle énonce la phrase emphatique suivante: "C'est moi qui l'ai prévenue" (Reza, 1998, p. 46). Cette structure emphatique «c'est...que» focalise l'informativité sur la relation entre Édith et Élisabeth. Elle présuppose aussi que quelqu'un est prévenu par quelque chose. Nous nous proposons d'interpréter et de décoder ces contenus implicites dans la structure. C'est-à-dire répondre aux questions suivantes: Qui est venue ? Pourquoi ? Quel problème suscite son avènement ? Qui proteste contre son arrivée ? Et pourquoi ?

D'ailleurs, l'usage des constructions négatives «ne...plus» et restrictives «ne...que» comprend dans leur composition un contenu suggéré à côté de ce qui est posé. Par exemple, Marc reproche à son ami Yvan de ne pas prendre au sérieux l'achat trop cher d'un tableau blanc par leur ami Serge, il énonce "C'est curieux que tu ne vois pas l'essentiel dans cette histoire. Tu ne perçois que l'extérieur" (Reza, 1998, p. 202). Dans cette proposition, la particule de négation restrictive «ne...que» laisse entendre qu'Yvan n'accorde pas une grande préoccupation à l'affaire du tableau acheté par Serge. Tout au long de la pièce, Yvan cherche à garder son sang-froid face à ses amis, et les invite à se réconcilier. Dès le début de la pièce, Marc voit son ami Yvan comme "un garçon tolérant" (Reza, 1998, p. 198), l'accuse de passivité car il ne garde le même point de vue charnel que lui, concernant l'Antrios.

Cette toile blanche avec de fins liserés blancs transversaux joue ainsi le rôle d'un objet catalyseur. Cet objet bascule toute illusion de la perfection: en un premier temps, pour Marc, il ne signifie rien, quant à Serge, il représente objectivement beaucoup de couleurs qui demeurent invisibles "Pour moi, il n'est pas blanc. Quand je dis pour moi, je veux dire objectivement. Objectivement, il n'est pas blanc. Il a un fond blanc, avec toute une peinture dans les gris... Il y a même du rouge. On peut dire qu'il est très pâle. Il serait blanc, il ne me plairait pas" (Reza, 1998, p. 213), et pour Yvan, touché par sa simplicité, il "n'est pas un tableau fait par hasard" (Reza, 1998, p. 210)

Ce tableau devient le moteur de l'action de la pièce, ainsi que le centre de la tension entre les trois personnages ; il évoque non seulement la différence de la conception de l'art, de la part des trois amis, mais également leurs différences d'esprit et de

comportements. Ces différences sont renforcées par Yasmina Reza, lorsque dans le titre de sa pièce, elle met le mot Art entre guillemets. (Rafiei, 2016, p. 107)

Dans *La Traversée de l'hiver*, Suzanne confie à Balint son amour et son admiration pour Avner: “ Avner me plaît. Mais je ne sais plus comment séduire un homme” (Reza, 1998, p. 143). Cet énoncé présuppose que Suzanne avait déjà su comment séduire et attirer l'attention des hommes. Il suggère aussi qu'elle a oublié “les ruses, les simples manières de la féminité” (Reza, 1998, p. 143).

En amont, il ressort de cet emploi des présupposés dans le drame rézien que les personnages de Reza se servent, lors de leurs interactions verbales, de cette inférence pragmatique pour fournir davantage d'informations à leurs interlocuteurs. Ils n'ont pas besoin de dire beaucoup de propositions pour tout exprimer. Ils tirent profit de ce procédé informatif par le biais de certaines constructions grammaticales et d'un certain vocabulaire conservant un contenu sémantique évocateur pour émettre d'une façon indirecte des renseignements indispensables.

2.3. Représentation du posé et du présupposé

La plupart des linguistes estiment que le posé et le présupposé sont des éléments internes au sens de l'énoncé et représentent ces contenus par des phrases. Il convient de souligner que la composition sémantique et syntaxique du posé et celle du présupposé sont tout à fait différentes. Oswald Ducrot parle du présupposé pour désigner l'information tenue pour acquise, tandis que le posé pour l'assertion principale, remise en cause ou niée par la forme interrogative ou la négation (Ducrot, 1980b). Par exemple, dans la phrase inaugurale de la pièce «*Art*», Marc nous présente son ami Serge, il prononce: “Mon ami Serge est intelligent” (Reza, 1998, p. 197). Dans cet énoncé, le contenu présupposé est: (J'ai un ami qui s'appelle Serge), et le contenu posé est: (Cet ami est intelligent / il est intelligent). Un autre exemple tiré du même drame, Serge, qui ne supporte plus les reproches et les critiques humiliantes de Marc à propos du tableau, énonce la phrase suivante pour mettre fin à leur vaine conversation: “On cesse de parler de ce tableau une bonne fois pour toutes, Ok ? C'est une conversation qui ne m'intéresse pas” (Reza, 1998, p. 232). Dans cette phrase, le contenu présupposé est « Nous avons déjà parlé de ce tableau »,

et le contenu posé est: « Nous ne parlons plus actuellement de ce tableau ».

Dans les deux énoncés précédents, nous remarquons que le posé est simultané à l'acte de l'énonciation, comme pour désigner l'état actuel de ce que l'on vient d'énoncer. Au contraire, le présupposé semble antérieur à l'acte d'énonciation parce qu'il renseigne le récepteur sur des choses qui ont eu lieu antérieurement. En d'autres termes, le posé évoque le présent par rapport à l'acte d'énonciation ainsi que "le présupposé s'installe dans le passé bien que l'acte de présupposition s'avère lui aussi simultané à l'acte de l'énonciation" (Deloor, 2014, p. 181).

Selon Georges Kleiber, "la notion de posé doit être abandonnée et il faut renoncer à représenter le présupposé par une phrase" (2012, p. 25). Il considère que ce type d'approche conduit à une impasse sémantique. Pour illustrer ces propos de Kleiber, nous reprendrons les deux exemples précédents. Nous notons bien que la formulation du posé est problématique dans les deux exemples. Dans le premier énoncé, le posé postulé rend bien compte de ce qui est asserté par l'énoncé mais on aperçoit qu'il n'est pas possible de le formuler sans réinsérer le présupposé: du fait des expressions anaphoriques qu'elles contiennent, les phrases *Cet ami est intelligent et il est intelligent* reprennent explicitement le présupposé postulé. Dans le second exemple, la situation est inversée: le posé peut être formulé indépendamment du présupposé (*On ne parle actuellement de ce tableau ne présuppose pas qu'On a déjà parlé de ce tableau*). On remarque cette fois-ci que le posé ne renvoie pas à ce qui est réellement asserté.

Robert Martin a fait une classification des présupposés en deux catégories: présupposé local et présupposé global (Martin, 1992, p. 231-232). D'un côté, le présupposé local correspond aux présupposés qui se réalisent par une inclusion et que l'on discerne grâce au recours aux interrogations partielles dépendant d'une partie de proposition. "J'avais peur que vous ne preniez pas l'orage. Le temps s'est beaucoup couvert ici. C'est vraiment dommage que vous partiez" (Reza, 1998, p. 156). Cette proposition implique deux propositions émanant des deux interrogations partielles. Par l'interrogation: Qui a peur? La proposition principale nous permet de déceler que quelqu'un a peur (Suzanne). L'interrogation: Pourquoi elle a

peur ? La complétive porte sur la raison de la peur de Suzanne, elle a peur qu'Avner ne prenne pas l'orage et parte dans ce mauvais temps.

De l'autre côté, le présupposé global renvoie aux présupposés établis sur les faits d'antécédence et repérés par le biais de la négation et de l'interrogation pour toute la phrase. En fait, dans le théâtre rézien, les personnages féminins se méfient fortement de la vieillesse au point qu'ils la voient comme une phase préparatoire à la mort. La vieillesse menace leur beauté et leur féminité. A ce propos, nous citons l'exemple suivant: "Nadine, en vieillissant est devenue un char d'assaut" (Reza, 1998, p. 23). Cette proposition, énoncée par Martha dans *L'Homme du hasard*, renferme une présupposition sur toute la phrase: Nadine s'est vieillie et devenue comme un char d'assaut, et l'interlocuteur peut identifier qu'il existe une personne qui s'appelle Nadine. Celle-ci est menacée par le vieillissement, et quand une femme devient vieille, les hommes regardent davantage les autres jeunes.

De toute façon, le présupposé représente l'un des éléments constitutifs du discours prononcé ou écrit parce que l'émetteur ne peut pas tout exprimer en même temps. Ce procédé constitue la structure informative interne dans un tel énoncé. Il fait partie de la connaissance mutuelle entre le locuteur et son interlocuteur. Bien qu'il soit l'un des composants principaux du non-dit, il se manifeste plus défini et formel que les sous-entendus qui conservent une certaine équivoque liée à l'incertitude de son contenu prépositionnel latent et intuitif. En lisant la production théâtrale de Yasmina Reza, la première impression qui se dégage est celle d'une écriture au cœur de laquelle le non-dit occupe une place essentielle.

En guise de conclusion, présupposés et sous-entendus sont omniprésents dans l'œuvre dramatique rézienne. Ces composants, outre les autres formes du non-dit, imprègnent le langage des personnages de Yasmina Reza. En réalité, le recours aux non-dits prouve le talent rézien d'investir les pouvoirs latents du langage, ainsi que ceux de la diffusion implicite des informations qui s'échappent d'une façon souple et spontanée. Yasmina Reza montre une habileté distinguée en se servant de cette stratégie discursive du non-dit, figure distinctive de la conversation mondaine qui requiert un bon talent de décryptage. Alice Bouchetard fait le point sur

cette attitude dans l'œuvre de Reza en disant:

Yasmina Reza traite la langue comme un matériau vivant et met en scène une langue parlée qui semble parfois s'improviser sur scène. Les personnages s'interrompent, cherchent leurs mots, se reprennent, corrigent au fur et à mesure leurs propos. L'écriture se structure souvent autour d'un manque d'information: le spectateur se trouve comme temporairement exclu de la fable. Cela est sensible notamment à travers l'emploi qui est fait des sous-entendus, dont certaines seront laissés sans réponse, comme si le spectateur surprenait une conversation dont il ignore les tenants et les aboutissants, renforçant ainsi sa position de voyeur. (Bouchetard, 2011, p. 37)

En effet, "l'ambiguïté du langage implique la nécessité de son interprétation" (Bouchetard, 2011, p. 21). Les personnages réziens cherchent à "percevoir derrière" (Reza, 1998, p. 230), voire comprendre "l'au-delà" (Reza, 1998, p. 236). En fait, ils ne sont pas des personnages concrets, engagés dans de simples situations dramatiques, mais ils représentent des "abstractions logiques chargées de marquer la progression d'une argumentation [...]" (Pavis, 1990, p. 100). Ils sont plutôt des "machines à raisonner et à convaincre, à se défendre et à contre-attaquer [qui se] répondent argument par argument selon les règles d'un traité de logique ou de droit" (Pavis, 2002, p. 82-83).

Pour conclure, chez Yasmina Reza, la technique discursive du non-dit émerge d'une nécessité, une nécessité linguistique, sociologique, voire psychologique correspondant à l'intériorité des personnages. Dès lors, le non-dit joue un rôle très important dans la stratégie que devient l'activité de parole. "Si l'explicite fait avancer le discours, l'implicite lui fixe un cadre, lui donne des règles, lui assure une cohérence" (Ligot, 1980, p. 435). Les personnages de Reza doivent acquérir l'habileté de repérer, décoder et d'interpréter l'expression sous-entendue. Gérard Genette commente: "la vie mondaine exige donc, comme la diplomatie, un art du chiffre et une habitude de la traduction immédiate" (1979, p. 255). Une "véritable école d'interprétation" (Genette, 1979, p. 255), c'est en ces termes qu'il a présenté la vie sociale dans l'œuvre littéraire.

4. Conclusion

Cette présente étude est entièrement consacrée à la recherche des présupposés qui se présentent dans l'œuvre dramatique de Yasmina Reza comme un procédé textuel du non-dit riche d'informativité. Notre

investigation sur la présupposition dans le drame rézien s'est penchée sur des axes principaux: les supports lexicaux comme les verbes factifs et contrefactifs, transformatifs, implicatifs, etc., et les supports syntaxiques tels que le conditionnel contrefactuel, les propositions interrogatives, oppositives, etc.

De notre recherche sur cette inférence dans le discours dramatique rézien, nous avons conclu que la dramaturge utilise les présupposés dans ses pièces de théâtre pour créer des situations comiques ou dramatiques et parfois ironiques en mettant en scène des malentendus, des désaccords ou des incompréhensions entre les personnages, qui découlent souvent de leurs préjugés et de leurs croyances préconçues. De même, les présupposés, chez elle, sont étroitement liés aux thèmes de la communication, de l'identité et de la perception, car ils reflètent les idées préconçues que les individus ont sur le monde qui les entoure. En explorant les conséquences de ces présupposés dans ses pièces, Yasmina Reza met en évidence les problèmes communicationnels qui peuvent surgir dans les relations humaines, ainsi que les défis auxquels les individus sont confrontés pour construire et maintenir leur identité.

De surcroît, les personnages sont souvent influencés par les présupposés sociaux et culturels dans leurs interactions avec les autres personnages menant à des moments comiques ou dramatiques qui révèlent les complexités des relations humaines. Les personnages sont souvent confrontés à des situations où leurs présupposés sont remis en question, ce qui peut entraîner des changements dans leur façon de voir le monde et dans leurs relations avec les autres personnages. Les présupposés dans l'œuvre de Yasmina Reza contribuent à la construction des personnages et à l'intrigue en créant des conflits et des malentendus qui révèlent les attitudes, les valeurs et les faiblesses des personnages. Ils permettent également de mettre en lumière les problèmes de communication et les incompréhensions qui existent souvent entre eux. De cette manière, les présupposés sont un élément clé de l'humour et du drame dans les pièces de Reza, tout en étant un moyen de mettre en scène les conflits et les dilemmes qui se posent dans les relations humaines

Enfin, il est clair que le non-dit est un dispositif langagier employé

largement dans les interactions verbales des personnages réziens. Il représente l'une des traits distinctifs qui imprègnent le langage dramatique rézien, un enjeu discursif bref, rhétorique et profond. C'est une manière sur laquelle se penchent les personnages pour se détacher d'un tabou ou de certaines conventions sociales. Il s'agit plutôt d'une tactique pour dérober une intention mal considérée, pour cacher certains défauts ou pour réussir à parler avec leur interlocuteur. Dans le drame rézien, le non-dit est bien investi à travers les présupposés qui fournissent un surplus d'informations.

Références

- Apotheloz, D. (2005). RE- et les différentes manifestations de l'itérativité. *Pratiques*, 125 (1), p. 48-71.
- Bouchetard, A. (2011). *Yasmina Reza, le miroir et le masque*. Editions Léo Scheer.
- Chevalier, J. C. (1976). *Grammaire transformationnelle: Syntaxe et lexique*. Publication de l'Université de Lille III (PUL) : Presses Universitaires de Septentrion.
- Deloor, S. (2014). Posé, présupposé et représentation du sens: Quelques remarques. *Histoire Épistémologie Langage*, 36 (1), p. 181-199.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique*. Hermann.
- Ducrot, O. (1973). Les présupposés, conditions d'emploi ou éléments de contenu ? In J. Rey-Debove (Ed.), *Recherches sur les systèmes signifiants* (pp. 243-258). Mouton.
- Ducrot, O. (1980a). *Les échelles argumentatives*. Minuit.
- Ducrot, O. (1980b). *Les mots du discours*. Minuit.
- Eco, U. (1992). *Les limites de l'interprétation*. Traduit par Myriem Bouzaher. Bernard Grasset.
- Fuchs, C. (1996). *Les ambiguïtés du français*. Ophrys Editions.
- Genette, G. (1979). *Figures II*. Seuil.
- Godart-Wendling, B. & Raid, L. (2016). *A la recherche de la présupposition*. ISTE Group.
- Kerbat-Orecchioni, C. (1986). L'implicite (Vol. 4). Armand Colin.
- Kiparsky, P. (1970). Facts. In M. Bierwisch & K. E. Heidolph (Eds.), *Progress in linguistics* (pp. 143-173). Mouton.
- Kleiber, G. (1987). Relatives restrictives/relatives appositives : Dépassement (s) autorisé (s). *Langages*, (88), 41-63.
- Kleiber, G. (2012). Sur la présupposition. *Langues* (2), 21-36
- Korkut, E. et Onursal, İ. (2009). *Pour comprendre et analyser les textes et les discours*. L'Harmattan.
- Lecerle, J. J. (2016). Implicite, non-dit, mi-dit: Affect et rhétorique. In L. Lepaludier (Ed.), *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise* (pp.23-41). Presses Universitaires de Rennes.
- Ligot, M. T. (1980). Ellipse et présupposition. *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires Paris*, 11(44), 422-436.
- Maingueneau, D. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Dunod.
- Maingueneau, D. (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil.
- Maingueneau, D. (1998). *Analyser les textes de communication*. Dunod.
- Martin, R. (1992). *Pour une logique du sens*. Presses Universitaires de France.
- Mørdrup, O. (1975). Présuppositions, implications et verbes français. *Revue Romane*,

I(10),125-157.

Pavis, P. (1990). *Le Théâtre au croisement des cultures*. José Corti.

Pavis, P. (2002). *Le théâtre contemporain: Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Nathan.

Proguidis, L. (2001). Le hasard, Le rire. *L'Atelier du Roman*, 25,139-156.

Rafiei, M. (2016). *L'étude thématique du théâtre et du cinéma de Yasmina Reza* (Doctoral dissertation, Sorbonne Paris Cité).

Rey-Debove, J. & Robert, P. & Rey, A. (2006). *Le nouveau Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Robert.

Reza, Y. (1998). *Théâtre. L'homme du hasard. Conversation après un enterrement. La traversée de l'hiver*. «Art». Albin Michel.

Reza, Y. (2007). *Le Dieu du carnage*. Albin Michel.

Reza, Y. (2014). *Comment vous racontez la partie*. Flammarion.

Sales-Wuillemin, E. (1991). De l'appréhension des significations implicites: Verbes factifs et contrefactifs. *L'année psychologique*, 4(91), 559-580.

Sandfeld, K. R. (1965). *Syntaxe du français contemporain: Les propositions subordonnées* (V.1). Librairie Droz.

Searle, J. R., & Pichevin, C. (1985). *L'intentionnalité: Essai de philosophie des états mentaux*. Minuit.

Ubersfeld, A. (1996a). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Seuil.

Ubersfeld, A. (1996b). *Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*. Belin.

Van De Gheniste, J. (1975). *Rapports humains et communication dans a la recherché du temps perdu*. Klincksieck.