

Le discours des handicapés dans « Le Cœur a ses saisons » d'Antonio Carmona, étude linguistique.

د/ مصطفى فاروق طه محمد

مدرس اللغويات بقسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب - جامعه جنوب الوادي الجديد

Introduction

Écrite dans une langue familière, populaire, reflétant la culture des jeunes, *Le Cœur a ses saisons* est une pièce de théâtre d'Antonio Carmona, créée et mise en scène par Melissa Zehner en 2017. Elle se présente en effet comme un état romantique plein de sensations entre deux personnages handicapés : Jean et Emma. Jean est un jeune isolé, vivant toujours avec son stylo et son cahier, écrivant ses histoires. Emma est une fille sourde portant un appareil afin de mieux entendre. Il y a donc deux sujets dans cette pièce : le sujet Jean, il est amoureux d'Emma qui est la destinataire et qui subit l'amour vécu par le sujet.

Nous pourrions résumer très brièvement ce texte théâtral de la manière suivante : Un jour, Jean attendait son amoureuse qui a un ou deux ans de plus à la gare, mais le train était en retard. Quand elle est arrivée, Jean a crié son prénom, elle ne l'a pas entendu, descendant les escaliers de la gare, en pensant que Jean ne l'avait pas attendue. Jean a couru, pour la rejoindre, il a fait le tour de la gare, criant son prénom. Finalement, il l'a accordé devant un petit kiosque, en train de lire un livre. Entre le moment où Jean a aperçu son amoureuse Emma sur le quai de la gare et l'instant où ils se retrouvent vraiment, il a imaginé son histoire d'amour pendant quatre saisons : le printemps, l'été, l'automne et l'hiver semblent s'être écoulés.

Le printemps symbolise la naissance de la vie : la pousse des fleurs, des feuilles des arbres, etc., et parallèlement l'éclosion de l'amour dans le cœur de Jean. Étant le symbole de la vie, de la joie, des activités, l'été désigne l'évolution de l'amour de Jean, ainsi que la collaboration entre Jean et Emma pour ouvrir un restaurant. Évoquant les transformations et les changements, l'automne représente l'instabilité de l'état amoureux chez les deux sujets. L'hiver reflète la fin heureuse de l'histoire des deux sujets et leur envie d'être en couple dans la mesure où c'est la saison hivernale qui réveille le besoin d'amour et les moments chaleureux.

Avec cette histoire bien présentée et détaillée, Antonio Carmona nous a dessiné un tableau de l'amour d'un point de vue narratif soumis à la focalisation externe : l'auteur sait toutes les actions, les sentiments des personnages, etc., il est donc omniscient. Les événements y sont développés, enchaînés pendant les quatre saisons imaginées par Jean. L'état initial (Jean veut exprimer son amour à Emma) s'oppose à l'état final (les deux actants sont amoureux).

Nous reconnaissons d'emblée dans *Le Cœur a ses saisons*, un statut passionnel particulier du sujet Jean qui voudrait exprimer son amour tout au long de la pièce. Son discours est marqué par la subjectivité et la sensibilité et se structure à partir des actes de langage dénotant ses passions. Cela implique l'intensité du discours amoureux et reflète la dimension passionnelle de l'action. Cela veut dire que le sujet-actant (Jean) fait des actions dont l'aspect affectif est perceptible directement. De même, la communication entre les deux sujets (Jean et Emma) est affective, les dialogues entre eux ont un caractère sentimental. Nous remarquons alors que l'amour et le désir sont des thèmes essentiels gérant ces dialogues.

La pragmatique illocutoire « *se consacre à l'étude des valeurs illocutoires qui, s'inscrivent dans l'énoncé, lui permettent de fonctionner comme un acte de langage particulier* », (Kerbrat-Orecchioni, 1984 :46), c'est une discipline qui étudie la manière que les usagers du langage utilisent pour exprimer leurs pensées, leurs passions, leurs sentiments, etc. en énoncés. « *La sémiotique visant à expliquer le sens et la signification doit rendre compte à la fois de l'énonciation en acte et des systèmes de valeurs* ». (Fontanille 1999 : 64). Dans ces perspectives, cette orientation de la recherche suggère d'analyser les actes de langage d'une part, de montrer le schéma des passions figurées selon ces actes d'autre part. Nous voulons mettre au clair la dimension passionnelle à partir des actes du discours théâtral (le dialogue théâtral). En d'autres termes, nous visons, à travers une analyse des actes de parole et de leurs fonctions, une révélation de leurs modalités qui nous permet de représenter visuellement les passions ressenties par les deux sujets : le schéma tensif et le schéma pathémique canonique. Nous sommes intéressé en effet principalement ici aux deux premiers actes qui démystifient le parcours affectif du sujet Jean, à savoir : la naissance de l'amour et sa réalisation.

Pour atteindre cet objectif, nous suivons l'approche de Searle analysant les actes de langage et ainsi que les recherches faites par le sémioticien Jacques Fontanille concernant la sémiotique des passions afin de montrer le parcours passionnel du sujet Jean en tant que sujet principal.

Le discours théâtral

Il va de soi que le message théâtral est reçu « *de façon bien plus directe et immédiate par le spectateur de théâtre que par le lecteur* » (Ubersfeld, 1996, T.II : 22), ce message est bien représenté par la parole des personnages ainsi que les atouts de théâtre, à savoir : le décor, les vêtements, la lumière et les

gestes corporels. Pourtant, selon notre corpus, le discours (étant un ensemble de signes écrits) stimule le lecteur à imaginer et à vivre le spectacle sans avoir besoin de le regarder, de ce fait qu'il peut aisément interpréter l'intention vraie du message du discours. Ajoutons que le passionnel au théâtre « *est rarement un sujet d'une parole, il est rarement un dit. Le personnage sujet de la passion parle rarement de sa passion d'une façon directe* » (Ubersfeld, 1996, T.1: 111). Par contre, dans notre corpus, les passions sont exprimées directement à travers les significations des actes de parole du sujet principal Jean.

En tant que discours en acte, le discours théâtral est un ensemble d'énoncés dont le producteur est le dramaturge, chaque énoncé est un message (acte de parole) lié à l'ensemble du texte et à ses interlocuteurs. Il correspond d'ailleurs « *à l'énonciation dans laquelle se manifeste la présence de celui qui parle. Précisément, la présence du sujet, de ses sentiments et de ses idées* ». (Fontanille, 2003 : 27).

De plus, étant considéré comme un ensemble de signes verbaux réalisés par le dramaturge, à partir du texte théâtral, le discours théâtral se compose de deux niveaux : le discours du dramaturge représenté par les didascalies et celui des personnages (les dialogues). À cet égard, nous sommes intéressé à analyser le discours des personnages ainsi que les interactions dialoguées entre les deux sujets qui permettent d'échanger des idées, d'exprimer des opinions, des sentiments et des passions.

La sémiotique des passions étudie en effet les passions comme des effets textuels, cela veut dire que les passions sont figurées et sentées à partir des configurations discursives. Cette théorie examine les passions lexicalisées à partir de leur expansion définitionnelle, les ensembles passionnels à travers divers discours, le parcours passionnel effectué dans un discours particulier.

C'est cette dernière option que nous allons étudier. Il est considéré alors que les passions sont des sémèmes discursifs résultant d'une interaction discursive entre les interlocuteurs : Jean et Emma.

La communication entre les interlocuteurs, « *n'est pas seulement cognitive, que les échanges sémiotiques, en faisant circuler des simulacres modalisés entre les partenaires, véhiculent aussi, de ce fait même, des configurations sensibilisées* », (Fontanille, 1993 : 17). En d'autres termes, « les manifestations passionnelles ou bien les états d'âmes des sujets sémiotiques ne se forment pas directement, mais à partir des conditions modales (vouloir, pouvoir, savoir, etc.) » (Fontanille, 1999 : 9), c'est-à-dire qu'elles peuvent former aussi, selon la fonction, des actes de langage du discours théâtral : expressive, conative, etc. Les expressions modales représentent la relation entre le destinataire et le destinataire (axe de communication), elles sont alors associées à des manifestations affectives et l'effet affectif n'a lieu qu'en présence d'au moins deux modalisations associées. (Fontanille, 1999 :84).

Tout discours exprime « *en somme le lien entre ce que nous comprenons du discours et notre compréhension sensible de sa présence* » (Fontanille, 2003 : 110). En conséquence, il est évident que la signification et la fonction des actes de parole démystifient les passions des sujets. D'ailleurs, chaque discours occurrence est lui-même l'occasion d'une multitude d'actes de langage enchaînés et superposés les uns aux autres. Ces actes de langage sont représentés par la praxis¹ énonciative qui projette des formes intelligibles en permettant d'en construire la signification. Ainsi qu'ils permettent de révéler les modalités de discours (vouloir, pouvoir, etc.). (Fontanille, 2003 :109). Cela

1 - Ensemble d'énonciations enchaînées et superposées au sein duquel se glisse chaque énonciation singulière.

nous souligne que les actes de langage peuvent transmettre aussi les passions entre les deux interlocuteurs.

Étant affective, la communication entre les deux sujets Jean et Emma est modale, elle dépend des contenus modaux déposés dans leur identité et par les rôles qu'ils ont traversés. La modalité figurée d'après les actes de langage est alors une démarche pour l'analyse des passions du discours.

Ajoutons que la dimension affective du discours est formée par les constituants (la modalisation) et les exposants (perspectives, expressions somatiques et figuratives), il y a donc une relation intime entre la passion et la modalité qui rend compte des relations intentionnelles (Fontanille, 1999 :75). Tout en étant constituée à partir de ces deux dimensions, la passion « *est l'effet, d'un côté des déterminations modales et de l'autre des déterminations tensives* ». (Fontanille, 1998 :200).

Alors, l'étude de la dimension passionnelle du discours complémentaire des dimensions pragmatique et cognitive concerne non plus la transformation des états de choses mais la variation des états d'âmes du sujet, (Bertrand : 2000 :227).

Les actes de langage

Dans le dialogue théâtral, « *chaque énoncé possède une ou plusieurs des six fonctions : conative, expressive, phatique, référentielle, métalinguistique et poétique, selon l'analyse de Jakobson* », (Ubersfeld, 1996, T.I : 26). En plus du fait qu'il « *est pertinent pour les signes du texte, chacune de ces fonctions se rapporte à l'un des éléments du procès de communication* ». (Ubersfeld, 1996, T.I : 32).

Indiquant les sentiments, à savoir : la peur, l'attente, l'amour, l'espérance, la satisfaction, etc., l'énoncé ou plutôt l'acte de parole « *a une certaine valeur illocutoire qui a construit un certain contrat entre le sujet et l'autre* ». (Ubersfeld, 1996, T.I : 92).

Selon la théorie d'Austin, il y a trois dimensions de langage : l'acte locutoire (c'est l'acte de dire quelque chose), l'acte illocutoire, (c'est l'acte qu'on accomplit en disant quelque chose) et l'acte perlocutoire (c'est l'acte effectué par le fait de dire quelque chose, il indique les effets réellement obtenus par l'énonciation de l'énoncé. C'est-à-dire, les effets sur les actions. Plus simplement, comment le destinataire déduit l'énonciation). (Kerbrat-Orecchioni, 2008 :46). Il s'ajoute que, l'acte locutoire peut comprendre les deux actes : l'acte illocutoire (réciter, dire les mots) et l'acte perlocutoire (s'il y aura une communication entre le destinataire et le destinataire).

En fait, la théorie d'Austin met l'accent sur les actes de discours du type illocutoire tels que des « *assertions, questions, promesses, excuses et offres. Cela fait partie de ce qu'ils signifient et entendent communiquer aux autres dans chaque contexte d'énonciation* ». (Vanderveken, 1992 : 10).

Différent d'Austin, Searle a proposé une autre classification sur la base de la notion simple de but illocutoire, à savoir : assertif (les conjectures, les assertions, les témoignages, etc.), engageant (les promesses, les acceptations, les vœux, les serments, etc.), directif (les demandes, les questions, les conseils, les ordres, etc.), déclaratif (les ratifications, les ajournements, les bénédictions, etc.) et expressif (les excuses, les remerciements, les félicitations, les émotions, les sentiments, etc.). (Vanderveken, 1992 :13-14).

Il s'en suit que chaque acte de langage a une valeur illocutoire et un contenu propositionnel vérifiables selon le contexte de situation, cela signifie

qu'il peut recevoir un grand nombre de réalisations différentes : acte de langage = valeur illocutoire+ contenu propositionnel. Ajoutons, selon Searle, qu'il y a des actes de langage indirects : le discours indirect conventionnel ou non conventionnel et la métaphore. (Kerbrat-Orecchioni, 2008 :50). Mais, ils sont rarement utilisés dans notre corpus. Nous avons opté alors pour la classification de Searle en analysant le discours théâtral.

L'analyse du corpus

À la première lecture, remarquons que *Le Cœur a ses saisons* semble comporter un seul plan de modalisation discursive : la modalisation individuelle. La parole de chaque personnage dénote sa fonction. En outre, la communication modale entre Jean et Emma est globalement réglée par les modalités : vouloir, savoir, pouvoir et devoir.

Passons au premier acte, il s'agit d'un dialogue entre Jean et Emma. Jean ouvre le dialogue, l'énoncé comporte un acte de langage expressif dénotant la modalité : vouloir, c'est une expression de son amour : « *j'aimerais te dire que je t'aime quand même* ». (Acte 1, Printemps, p :7). La réponse d'Emma est une question « *qu'est-ce que tu racontes ?* » qui signifie l'incompréhension. (Acte 1, Printemps, p :7). C'est un acte directif avec la modalité : savoir, Emma sait que Jean veut dire quelque chose, mais elle ne comprend rien, vu qu'elle ne l'entend pas.

La répétition d'un même acte de parole expressif et la même modalité : vouloir, « *j'aimerais te dire que je t'aime quand même, j'te dis* », « *j'aimerais te dire que je t'aime quand même, j'te dis, tu le crois* », démystifie deux fonctions du langage : expressive et phatique, le sujet veut communiquer son sentiment à son amoureuse (Acte 1, Printemps, p :7). D'ailleurs, la réponse d'Emma est une reformulation d'un même acte de langage, ainsi qu'elle

signifie toujours qu'elle ne comprend rien : « *tu ferais mieux de la fermer, je comprends rien quand tu l'ouvres ?* ». Alors, selon cette situation, l'acte perlocutoire n'est pas réalisé, il n'y a pas de communication entre les deux interlocuteurs. (Acte 1, Printemps, p :7).

Envisageons donc, selon cet ordre des actes de langage la configuration passionnelle qui se manifeste, à savoir : /l'amour/ Jean exprime son amour. La répétition et la reformulation des actes directifs de Jean signifient / l'obstination/ d'exprimer son amour. Les réponses d'Emma révèlent sa /colère/, son/ ennui/ et /son incompréhension/.

Notons, par ailleurs, que tous les actes de parole du premier acte désignent les deux thèmes : l'amour et le désir qui sont déterminés par des actes variés selon la situation. Nous constatons d'ailleurs que chaque situation peut avoir plusieurs actes de parole différents. Selon Emma, les paroles de Jean sont toujours incompréhensibles, elle n'entend pas bien, mais elle sait que Jean veut dire quelque chose. Cela lui fait répondre à ses paroles avec d'autres paroles révélant d'autres sujets (fonctions). Il en résulte qu'il y a trois fonctions du langage qui régissent la plupart des dialogues : expressive, phatique et conative. Ces trois fonctions sont réglées par deux modalités : le vouloir, Jean voudrait toujours communiquer avec Emma afin de lui exprimer ses sentiments. Le savoir, Emma sait que Jean veut dire quelque chose, vu qu'elle demande toujours des interprétations afin de comprendre.

Citons un autre exemple : Jean exprime son vœu d'aller à la maison d'Emma, un acte d'engagement qui a une fonction conative : « *tu pourrais peut-être m'inviter chez toi juste ce soir au moins.....vu qu'on s'entend bien* ». Mais la réponse d'Emma toujours signifie l'incompréhension, « *moi j'entends riens !* », de plus, elle change le sujet en lui demandant son souhait

au futur, « *et donc tu veux devenir écrivain plus tard ?* », c'est un acte directif ayant une fonction conative. La réponse de Jean comprend un acte d'engagement (ses souhaits) : « *ou astronaute ça dépend* », mais Emma lui donne son avis « *ben à mon avis pour écrivain....t'es né sous la mauvaise étoile* », c'est un acte expressif qui a une fonction phatique (elle veut lui convaincre qu'il n'est pas qualifié). Jean lui répond par des actes directifs ayant une fonction conative : « *pourquoi ?* », « *Combien ?* », « *Et astronaute ?* ». Les réponses d'Emma : « *les fautes d'orthographe, t'en fais vraiment trop, c'est pas possible d'écrire comme ça* », « *je les compte plus. J'te dis juste que pour devenir écrivain t'es mal barré, point.* », « *...tu peux pas, les fautes d'orthographe ça te tire vers le bas* », sont des actes expressifs affirmant que ces derniers actes éclairent l'acte perlocutoire entre Jean et Emma, dans la mesure où Jean comprend la parole d'Emma et lui demande la raison de son avis. (Acte 1, Printemps, pp 11-12) .

Il nous paraît donc que ce dialogue est axé essentiellement sur deux modalités opposées : le vouloir-être ou le pouvoir-être et le non pouvoir-être. Jean veut être écrivain ou astronaute, mais à cause de ses fautes d'écriture, Emma l'informe qu'il ne peut pas réaliser ses vœux. Ces modalités opposées dénotent que / le désir/ et /la dépression/ ou plutôt /l'espoir/ et /le désespoir/, sont deux passions qui règlent alors ces actes. Jean exprime son désir (d'aller chez Emma), son souhait (d'être écrivain ou astronaute), mais les réponses d'Emma lui font sentir de la dépression. En outre, ce dialogue représente la confrontation modale cruciale entre Jean et Emma, Jean impose son souhait (pouvoir-être) et Emma résiste cette intense (ne pas pouvoir).

Soulignons, en effet, d'une vue générale que la passion / l'espoir/ gère le premier acte. L'espoir est un désir avec quelque chose en plus, l'avenir : l'espoir d'amour, l'espoir d'aller chez son amoureuse, l'espoir d'être écrivain

ou astronaute. Cette passion est liée à la modalité de l'incertitude « vouloir, vouloir-être ou pouvoir-être », car si Jean était en état de certitude, il ne saurait espérer. Il s'ajoute que cette passion est liée aussi au temps afin d'être réalisée ou non.

En fait de /l'impatience/, c'est une passion qui peut être déduit à travers les actions du premier acte, Jean essaie de toute façon de sensibiliser Emma à son amour, c'est pourquoi la reformulation de son discours dénote la même modalité (vouloir). Voyons quelques exemples :

« Le courage c'est d'aimer ». « J'aime Emma ». « En tout cas t'es jolie toi ». « J'aime bien que tu m'aimes bien ». « Je pense qu'on devrait s'allonger dans un coin tous les deux, se tenir la main puis fermer les yeux, ça te dit ? ». « Oui mon amour ». « T'es sûre que tu voudrais pas que je vienne chez toi, ce soir, pour m'apprendre l'orthographe ». « Tu pourrais peut-être m'inviter chez toi juste ce soir au moins.....vu qu'on s'entend bien ». « On devrait pas s'asseoir ? Juste un peu. Côte à côte. Histoire de prendre du bon temps ? ».. (Acte 1, printemps, pp 14-23).

D'autres passions figurent à partir du désir au deuxième acte : /être-ensemble/. Il en résulte une transformation modale : vouloir-faire, Jean est chez Emma, il a réfléchi à un /projet/ (restaurant). Toujours, le dialogue entre les deux commence par l'incompréhension, se termine par la communication. Jean ouvre le dialogue par un acte d'engagement qui révèle son idée, « *par les temps qui courent faudrait quand même se mettre au travail* ». Les actes directifs d'Emma ont une fonction conative : « *comment ça ?* », « *à quoi tu penses dis ? je ne comprends pas là* », « *dis, tu écris quoi là maintenant ?* ». La réponse répétée de Jean « *il y a deux zèbres dans pizza* » reste incompréhensible selon Emma, « *pardon ?* ». Enfin, la réponse de Jean « *c'est*

le nom du petit restaurant italien que j'aimerais que l'on monte tous les deux », a une fonction référentielle, et la réponse d'Emma « *Ah bon ?* » affirme l'acte perlocutoire entre eux et la fonction phatique des actes de parole, vu qu'elle sait l'intention de Jean. (Acte 2, été, pp 25-27).

Suivant les dispositifs modaux qui signifient les passions : /le désir/et /le non désir/. Jean veut savoir si Emma l'aime, il lui demande : « *on s'embrasse ?* », « *Non ?* », ces actes directifs ont une fonction conative et une modalité : vouloir . La réponse d'Emma « *Non, ça veut juste pas dire oui* » est un acte expressif qui dénote la modalité contradictoire : ne pas vouloir. Cela lui fait se déguiser en Cupidon afin d'examiner l'amour chez Emma. Il en résulte donc une autre transformation modale figurant une autre modalité : devoir-faire. Cette transformation modale indique en effet la passion de Jean : /l'impatience/. Tout au long du premier acte et le début du deuxième acte, il essaie d'exprimer son amour et voudrait qu'Emma lui exprime son amour. (Acte 2, été, pp 28).

Le dialogue entre Jean-Cupidon et Emma obéit à une seule modalité : le savoir, dans la mesure où les actes directifs ou expressifs d'Emma signifient qu'elle sait que Jean est mort et Jean sait qu'Emma l'aime :

« *Emma : Qui êtes-vous et que faites-vous ici ?*

Jean- Cupidon : Oh, oh, je suis Cupidon.

Emma : Cupidon ? inconnu au bataillon. Qu'avez- vous fait de Jean ?

Jean- Cupidon : Je lui ai planté une flèche dans le cœur pendant qu'il pissait aux toilettes.

Emma : Mon amour ! Non ! Avec une flèche en plein cœur et la tête noyée dans l'eau des W-C. comment as-tu osé Cupidon ?..... Qu'as-tu fait de moi,

qu'as-tu fait de nous, qu'as-tu fait de nos rêves les plus fous ?..... Tu me l'as volé Cupidon ! voleur ! voleur !..... Jean ! oh Jean ! Où es-tu mon amour ? Est-ce que tu saignes ?.....Je peux déchirer ma robe pour éponger le sang, mon bien aimé ! » (Acte 2, été, pp 28-29).

Selon ces actes de langage, il s'avère qu'ils représentent deux passions opposées, à savoir : /la douleur/, /la peur/ chez Emma, vu qu'elle est triste de la mort de Jean. Expriment son amour, Emma fait Jean sentir la /joie/ et le /plaisir/.

Le schéma tensif

Le schéma tensif du discours est une représentation visuelle des passions et leur relation avec les actions. Il est « un repère associant deux axes (l'intensité et l'extensité ou l'étendue), leur relation directe ou inverse se traduit par deux courbes sur lesquelles s'inscrivent les valeurs. Le sensible, la force, l'affect, l'énergie relèvent par exemple de l'intensité, alors que l'intelligible, le nombre, l'extension spatial ou temporel, les morphologies quantitatives sont des manifestations de l'étendue » (Fontanille, 2003 : 110). En d'autres termes, il est une « forme intelligible qui maintient le lien avec l'univers du sensible. Chaque acte d'énonciation réactive en effet à la fois ces deux dimensions du sens » (Fontanille, 2003 : 110).

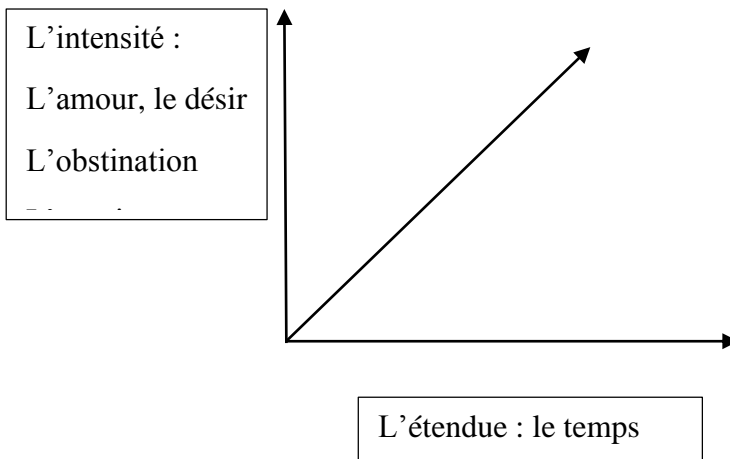
Pour constituer un schéma tensif ou plutôt passionnel, les modalités du discours doivent être associées entre elles, au moins deux par deux dont la corrélation globale entre l'intensité et les entendues de chacune d'elles, est la source de l'effet passionnel. (Fontanille, 2003 : 227). Cela veut dire que le schéma passionnel est une analyse syntaxique des transformations modales entre les deux opposés : l'action (pouvoir-faire, savoir-faire, devoir-faire) et la passion (vouloir-faire). De même, la signification des passions est variée selon

l'ordre de la suite, chaque modalité est déterminée par la suite retenue, en d'autres termes, la seconde est annoncée par la première. (Coquet, 1976 : 68).

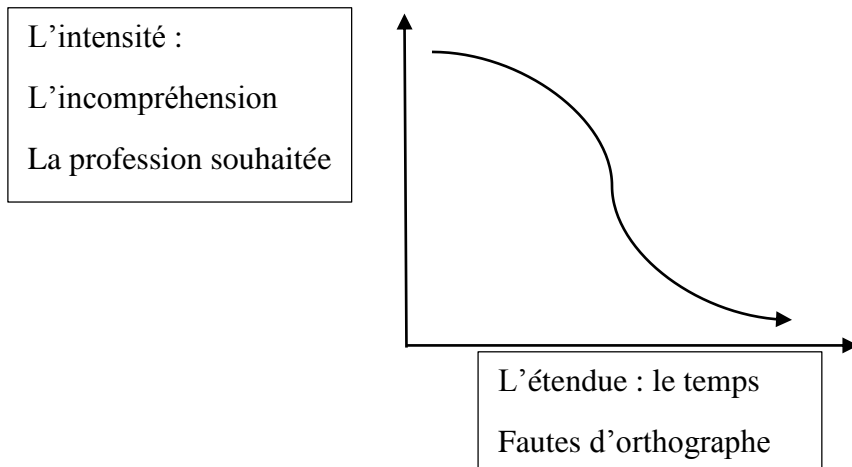
La succession passionnelle résulte alors de l'interaction entre les deux sujets. « *Une expression passionnelle en déclenche une autre qui à son tour, en suscitera une autre, etc.* » (Fontanille, 2003 : 227). Citons par exemple : l'amour suscite chez Jean le désir, et les paroles d'Emma (à cause des problèmes d'écoute) suscite chez lui l'obstination d'exprimer son amour de toute façon. En outre, l'écriture de l'histoire fait Jean espérer d'être écrivain ou astronaute, mais l'avis d'Emma lui fait changer sa passion en réfléchissant à un autre projet.

Envisageons donc que l'amour et le désir (l'intensité) chez Jean sont saisis par l'axe temporel (l'étendue), vu qu'ils sont développés au cours du temps (pendant les deux saisons : le printemps et l'été). Cela peut être représenté par les schémas tensifs ci-après :

Le schéma tensif d'amplification, selon lequel « *l'augmentation de l'intensité conjuguée au déploiement de l'étendue procure une tension affective et cognitive* ». (Fontanille, 2003 : 111).



L'incompréhension et le malentendu entre les deux sujets est démunie au cours du temps, en d'autres termes, c'est-à-dire, « *l'abaissement de l'intensité conjugué au déploiement de l'étendue* ». Cela représente **le schéma de décadence**. (Fontanille, 2003 : 111). Concernant le désir, /la profession souhaitée/ est changé, à cause des fautes d'orthographe.



Le schéma pathémique canonique

Différent du schéma narratif canonique qui rend compte du sens de l'action (le schéma de l'action), élaboré par Greimas, résumant plusieurs objets des deux sujets, le schéma pathémique canonique (sera plus tard le SPC) est un schéma des passions du discours en acte, s'intéressant à un seul objet d'un seul sujet. En d'autres termes, « *il résulte d'une élaboration progressive motivée par un seul objectif : détailler les opérations constitutives du processus passionnel* ». (Fontanille, 1993 : 33). Le SPC est ainsi un schéma discursif

composé qui conjugue et enchaîne plusieurs schémas tensifs. (Fontanille, 2003 : 101).

De plus, le SPC est la forme stéréotypée, engendrée par la praxis énonciative appliquée aux univers passionnels qui réduit, synthétise et ordonne l'ensemble des phases passionnelles (à savoir : caractère, passion, sentiment, sensibilité, émotion, etc.). Il traduit sous la forme d'un schéma canonique, les divers modes d'existences du sujet passionné. (Fontanille, 1993 : 35).

« *Le sujet passionné apparaît essentiellement comme un quantum d'énergie déstabilisé, qui cherche et trouve plus ou moins des zones de stabilité dans l'espace pathémique* ». (Fontanille, 1993 : 30).

Défini par Denis Bertrand, « le désir est un simple souhait, mais irréalisable, alors que la volonté est un acte intentionnel. En tant qu'un type de passion, l'obstination caractérise le sujet qui, non seulement veut faire, mais veut être celui qui fait, tout en sachant que la conjonction qu'il vise peut ne pas se réaliser, ou même ne pas être. Il veut en dépit des obstacles, et la résistance même alimente sa volonté » (Bertrand, 2000 : 234).

De ce fait, nous avons souligné que par l'amour, par le désir, le SPC des actes de parole se désigne dans les deux premiers actes (le printemps, l'été). L'amour pour Jean est une volonté, dans son parcours énonciatif, il est passionné par /l'amour/ d'Emma, mais /l'incompréhension/ d'Emma fait l'obstacle, cela lui fait insister à exprimer son amour par diverses manières. En d'autres termes, la répétition et la reformulation des actes de parole révèlent /l'impatience/ et /l'obstination/. Celles-ci représentent l'état interactif d'un sujet « *qui virtualise sur le mode de l'intensité sa conjonction avec un objet désiré* ». (Bertrand, 2000 : 227). L'impatience est alors une modalité intensive

du vouloir. En bref, la modalité vouloir semble être la plus convenable pour représenter la volonté d'amour.

D'ailleurs, Jean voudrait être écrivain ou astronaute, cela signifie son désir (/sa profession souhaitée/), mais /les fautes d'écriture/ sont aussi l'obstacle, malheureusement, il n'est pas qualifié. Cela lui fait changer son désir. En revanche, il y a des désirs qui se sont réalisés, citons par exemple : aller chez Emma, avoir un restaurant, travailler avec son amoureuse.

Postulons que Jean était institué par le vouloir et acquérait ensuite le savoir-faire et/ou pouvoir faire et enfin le devoir faire. La démarche passionnelle de Jean est alors en ordre, une passion suscite l'autre à savoir : l'amour suscite le désir et le désir suscite l'émotion.

Le PSC a en effet cinq étapes désignant le parcours passionnel du sujet : **la constitution, la disposition, la pathémisation, l'émotion et la moralisation**. Il s'agit des phases que le sujet pathémique (Jean) les effectue afin de réaliser ses passions. Il est alors une représentation visuelle des passions ressenties dans le discours. (Fontanille, 1993 : 33).

La Constitution

C'est la première étape, représentant les sollicitations passionnelles issues de l'univers du sujet, par lesquelles, le sujet passionné identifie ses passions. Cela veut dire que la constitution indique le style tensif du sujet passionné qu'il conserve tout au long de son parcours jusqu'à la moralisation. « *Le sujet va rencontrer dans son parcours des zones d'attraction ou de répulsion, selon que les différences de potentiels seront négatives ou positives.* » (Fontanille, 1993 : 35).

L'amour d'Emma et le plaisir d'exprimer cet amour sollicitent le désir chez Jean. Ainsi que l'écriture des histoires lui a fait souhaiter d'être un écrivain ou un astronaute.

La Disposition

« C'est la phase au cours de laquelle le sujet reçoit les déterminations nécessaires pour éprouver une passion » (Fontanille, 1993 : 37). Le sujet doit chercher des diverses possibilités afin de réaliser sa passion. Elle est la phase qui désigne le style modal et les modalisations nécessaires à la formation d'une passion. Nous pensons donc que la modalité vouloir indique le style modal de Jean. Il cherche en effet de toute manière à exprimer son amour. Citons par exemple, la répétition et la reformulation des actes de parole :

« J'aimerais te dire que je t'aime quand même », « le courage c'est d'aimer », « j'aime Emma, en tout cas t'es jolie toi », « j'aime bien que tu m'aime bien », « oui mon amour, on a dormi ensemble, main dans la main et dans le même lit, on s'embrasse ? ». (Acte 1, printemps, pp 11 :17)

En outre, par la modalité vouloir-faire ou pouvoir-faire, Jean exprime toujours son /désir/, à savoir : /aider Emma /, « tu veux que j'aie t'acheter des piles? », « viens on va changer les plies là-haut, j'ai fait des réserves dans mon sac » ; /parler avec elle/, « t'es sûre que tu voudrais pas que je vienne chez toi, ce soir..... » ; /travailler ensemble/ en proposant un projet (restaurant). « Par le temps qui courent faudrait quand même se mettre au travail, s'agirait pas qu'on soit rentiers toute notre vie ».

La Pathémisation

« C'est la phase transformatrice principale de la séquence, celle qui va modifier l'état thymique du sujet, et lui faire connaître en sommes les valeurs

thymiques qu'il présentait lors de la constitution ou de la disposition » (Fontanille,1993 : 37). Le sujet Jean sait la modalité appropriée qui lui permet d'effectuer sa passion, c'est le devoir-faire : l'indifférence d'Emma lui fait se déguiser en Cupidon afin d'examiner son amour. Jean trouve donc le moyen approprié qui fait Emma lui déclare son amour. Disons alors qu'elle est la phase de réalisation de la passion.

L'Émotion

C'est la phase qui démystifie l'effet de l'acte de parole sur l'autrui, c'est-à-dire l'émotion suscitée chez quelqu'un par la parole de l'autre. L'émotion est donc une réaction du sujet pathémique liée à sa passion, manifestant son attente, son désir, sa surprise, son refus, etc. ressentis et observables de l'extérieur. (Fontanille,1993 : 39).

Beaucoup d'émotions qui soulignent les codes modaux entre Jean et Emma, signifient les résultats émotionnels de l'interaction énonciative. Elles sont en effet marquées par la contradiction émotionnelle entre les deux sujets. Citons par exemple : « Prendre soin – insouciance », « l'espoir -le désespoir », « la peur et l'inquiète - la joie et le plaisir ».

La Moralisation

C'est une synthèse des aspects tensifs (des étapes du parcours passionnel), le sujet passionné exprime pour lui-même et pour autrui (son interlocuteur) la conséquence de la transformation pathémique. Dans cette phase, « *on peut moraliser : le style tensif qui préside à la constitution du sujet ; la compétence cognitive sous-jacente à la disposition ; le dispositif actantiel sous-jacent à la transformation pathémique ; la manifestation somatique et l'émotion* ». (Fontanille,1993 : 39). D'une manière générale, la moralisation cherche à contrôler «la contagion passionnelle », cela signifie la communication

pathémique entre les interlocuteurs. : L'un communique et implique sa passion aux autres. Voyons donc que par l'obstination, Jean effectue son désir.

Conclusion

En somme, nous avons abouti au fait que le discours des handicapés est totalement marqué par la sensibilité, la subjectivité et l'implicite. L'adoption de ce plan d'étude (l'analyse des actes de langage) mène à réinterpréter les passions implicites, d'où les actes de langage dénotent les modalités qui figurent les passions du sujet. Cela veut dire que les passions peuvent être exprimées pas seulement par les aspects lexicalisés, mais aussi à travers la signification des actes de langage. C'est pourquoi, il nous semble que les actes de langage s'inscrivent comme un exposant implicite des passions. Concernant les schémas pathémiques, ils nous permettent de suivre le parcours passionnel du sujet en montrant toutes les étapes de réaliser ses passions.

Références

CORPUS

ANTONIO, Carmona (2019), *Le Cœur a ses saisons*, Montreuil, Éditions Théâtrales (Coll. : « Théâtrales II jeunesse »), 60 p.

OUVRAGES

BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 272 p.

FONTANILLE, Jacques (2003), *Sémiotique du discours*, Limoges, Éditions PULIM, (Coll. : « Nouveaux actes sémiotiques »), 303p.

--- (1999), *Sémiotique et littérature : Essais de méthode*, Paris, Éditions PUF, (Coll. : « Formes sémiotique »), 260p.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions Du SEUIL, 336 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2008), *Les Actes de langage dans le discours : théories et fonctionnement*, Paris, Éditions Armand Colin, (Coll. : Cursus), 200p.

SEARLE, John Rogers (1982), *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, traduit par Joëlle Proust, Paris, Éditions DE MINUIT, 239 p.

Version original:

---, (1979) *Expression and meaning: studies in the theory of speech act*, edited by Cambridge university press, Cambridge, The University of Cambridge Press.

--- (1972), *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 261p.

UBERSFLED, Anne (1996), *Lire le théâtre : les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions BELIN Sup, (Coll. : « Lettre »), 87p.

---, (1996), *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Éditions BELIN Sup, (Coll. : « Lettre »), 311p.

---, (1996) *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions BELIN Sup, (Coll. : « Lettre »), 217p.

ARTICLES

COQUET, Jean-Claude (1976), « Les Modalités du discours », *Langage*, n°43, Modalités : logique, linguistique, sémiotique, pp 64-70.

FONTANILLE, Jacques (1996), « L'Émotion et le discours », *Portée : théories et pratiques sémiotiques*, n°2, vol 21 Schémas, pp 13-19.

---, (1993), « Le Schéma des passions », *Portée : théories et pratiques sémiotiques*, n°1, vol 21 Sémiotique de l'affect, pp 33-41.

HÉBERT, Louis, (2005), « Le Schéma tensif : synthèse et propositions », *Tangence*, n°79, pp 111-139.

GUNAY, V. Doğan (7-12/7/2004), « La Dimension passionnelle du discours », 8^{ème} congrès de l'Association internationale de sémiotique à Lyon.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984), « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°41, L'écriture théâtrale. pp. 46-62.

VANDERVEKEN, Daniel (1992), « Les Théories des actes de discours et l'analyse de conversations », *Cahiers de linguistique française*, n° 13, Théories des actes de langages et analyse des conversations, unité de linguistique française, faculté des lettres, Université de Genève, pp. 9-61.