Document généré le 23 avr. 2024 18:56

Jeu
Revue de théâtre

À l'école du spectateur
Entretien avec Anne Ubersfeld

Louise Vigeant

Numéro 27 (2), 1983

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28317ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Vigeant, L. (1983). À l'école du spectateur : entretien avec Anne Ubersfeld. *Jeu*, (27), 38–51.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Jean-Baptiste Malartre et Antoine Vitez dans *Faust,* pièce de Goethe, spectacle de Vitez.
Photo: Claude Bricage.

à l'école du spectateur

entretien avec anne ubersfeld*

Anne Ubersfeld est connue par ses ouvrages marquants en sémiologie théâtrale, surtout par *Lire le théâtre* et *l'École du spectateur* qui fournissent aux commentateurs, qu'ils soient spectateurs, étudiants, professeurs ou critiques, des moyens d'analyser le phénomène théâtral. J'ai rencontré Anne Ubersfeld à Paris en juin 1982 dans le but de parler avec elle de certaines notions utilisées en sémiologie théâtrale et qui sont source de discussions et de remises en question dans le milieu de la recherche sur le théâtre. Elle a, de plus, fait le point sur ses travaux personnels en cours. Voici le résultat de cette rencontre informelle qui a les défauts de la conversation mais également, je l'espère, ses qualités. Je crois que ce qu'elle nous dit ici contribuera à souligner les problèmes que soulèvent la description et l'interprétation du spectacle théâtral pour les analystes (problèmes de réception, utilisation efficace des notions de signe, de système, de code, notions issues de la linguistique et dont a hérité la sémiologie).

Votre École du spectateur *est un texte inspirant car il présente une méthode d'approche «presque»*[1] *systématique du phénomène théâtral. Il s'agit, dites-vous à la page 322, «de reconstruire la représentation comme monde possible». Et, pour cela, de constituer trois systèmes de signes: celui de l'espace, celui des objets et celui du comédien, producteur d'un discours verbal et gestuel. Dans l'étude sémiologique du théâtre, on se bute constamment au problème que pose l'utilisation du mot «signe»*[2]*. C'est d'abord sur ce terrain que je voudrais vous interroger. J'ai remarqué que, dans* l'École du spectateur, *vous élargissez beaucoup la notion de signe, jusqu'à l'appeler un stimulus: «Nous envisagerons le signe non seulement comme signe au sens usuel de ce terme, mais aussi comme stimulus produisant*

* Ouvrages d'Anne Ubersfeld:
Armand Salacrou, Paris, Seghers, 1971; *Le Roi et le Bouffon*, étude sur le théâtre joué de Hugo de 1830 à 1839, Paris, J. Corti, 1974; *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977; *L'Objet théâtral* (avec diapositives), Paris, Centre national de développement pédagogique, 1978; *L'Espace théâtral* (avec diapositives), Centre national de développement pédagogique, 1979 (en collaboration avec Georges Banu); *L'École du spectateur* (Lire le théâtre, II), Paris, Éditions sociales, 1981; *Claudel, autobiographie et histoire, «Partage de midi»*, Paris, Temps actuels, 1981.

1. Je veux garder les guillemets encadrant ce presque... pour respecter le caractère magique du théâtre qu'il ne faut pas prétendre dévoiler, révéler, enrayer, par une analyse prétentieuse.
2. Précisons que c'est autour des relations, d'une part entre le signifiant et le signifié, et d'autre part entre ce signe et le référent, que gravitent les discussions théoriques. Il faut de plus souligner le danger de céder à la tentation de considérer la relation sémiotique comme un jeu de «traduction», le signifiant «appelant» tel signifié, le «tel» étant déterminé par un code auquel «obéit» la relation. L'économie du signe «travaille» en effet de façon beaucoup plus complexe. (Songeons, à ce propos, aux réflexions sur le signifiant de Lacan, de Kristeva, de Baudrillard, de Metz, pour ne mentionner qu'eux.)

non seulement des effets de reconnaissance et d'intellection mais des réactions affectives et/ou physiques.» (p. 20) Quand on élargit à ce point la notion, je me demande si elle reste opératoire.

Anne Ubersfeld. — Je préférerais remplacer la notion de signe isolé parce que le problème, dans le domaine du théâtre, ce n'est pas tant celui du signifiant, qui est quand même une notion relativement claire, que celui de l'isolement, toujours arbitraire, des signes et de l'articulation des signes.

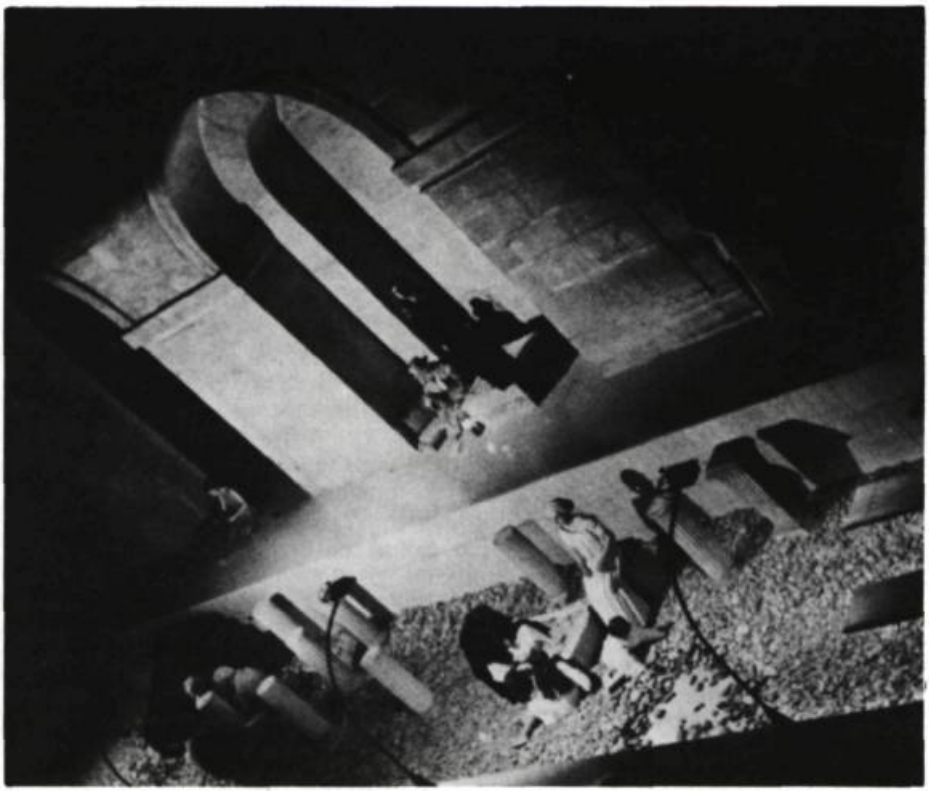
En effet, on peut adopter une approche sémiotique pour étudier, pour «lire» la représentation. Il s'agit alors de dépister des signes, de les organiser en systèmes, de leur accoler des signifiés, etc. Mais le plus grand problème reste de coordonner ces systèmes et de retrouver ce que certains appellent le code singulier du spectacle. Vous dites vous-même, dans votre ouvrage, que l'intérêt et l'originalité d'un spectacle résident dans son pouvoir de créer son propre code. La question, alors, est de savoir quel chemin on prendra pour arriver à lire ce code singulier, ou encore, en quels termes on parlera de l'articulation des différents systèmes.

A.U. — Ce que je voudrais entreprendre, à l'heure actuelle, c'est l'étude du travail du metteur en scène[3]. Travailler sur le texte, si j'ose dire, c'est relativement facile parce qu'on a affaire à des signes linguistiques et qu'il existe quand même un certain nombre de méthodes d'analyse textuelle. Il faut cependant avoir la patience de repérer les éléments qui guident la lecture des praticiens et de déterminer quels sont les éléments signifiants, ceux que l'ont peut appeler les matrices de la représentation à l'intérieur du texte[4]. Cette approche, même s'il y a des problèmes narratologiques compliqués concernant les rapports du texte et de la mise en scène, pose moins de problèmes que l'étude du spectacle dont la difficulté fondamentale est celle que vous désignez. Mais on peut, et pas si arbitrairement que ça, désigner les systèmes de signes, les montrer, les voir, les décrire, par un travail d'isolement. C'est un travail relativement scientifique. N'est-ce pas comme cela, en effet, que procède la science?

Vous soulevez ici un autre problème qui survient, en quelque sorte, «avant» celui de l'articulation: le problème du découpage du corps en unités. Comment peut-on, en effet, déterminer ce qui constitue un signe?

A.U. — Voilà! Qu'est-ce qui est signe[5]? Moi, j'aime mieux parler d'ensemble signifiant que de signe, parce qu'on n'a jamais affaire à un signe isolé. On trouve toujours à désarticuler (pour le réarticuler par la suite) un ensemble signifiant en signes distincts, mais c'est une démarche complètement artificielle qui, à un moment

3. Anne Ubersfeld, on le voit, reconnaît la difficulté d'aborder l'étude de la représentation à partir du pôle du spectateur et préfère s'occuper de celui de l'émetteur qui serait «responsable» de la production et de l'imposition du code spectaculaire. C'est par ce biais que l'on pourrait suivre les fils qui tissent ce système singulier qu'est une mise en scène particulière. Elle veut voir le travail que le metteur en scène fait subir au texte et, surtout, reconnaître les lieux des choix, des accents qui singularisent la récriture d'un texte dramatique.
4. Allusion à *Lire le théâtre* où Anne Ubersfeld se préoccupait surtout du texte dramatique dans ses deux dimensions: les dialogues et les didascalies (indications scéniques).
5. Rappelons ce passage de *l'École du spectateur:* «Nous dirons donc au départ qu'est signe théâtral ce qui peut être désigné par un morphème ou par un syntagme nominal «simple», signes, donc, une table, mais aussi une table dressée, un comédien, mais aussi un geste du comédien, une phrase dite par le comédien, un élément du décor (un escalier, par exemple).» (p. 23)



Faust de Goethe dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber à la Salpêtrière (Paris), 1977. Photo: Claude Bricage.

donné, bloque. Je pense que les metteurs en scène fonctionnent par *rapports* de systèmes de signes, par le rapport des systèmes signifiants entre eux. Le metteur en scène travaille de manières extrêmement diverses. Supposons qu'il travaille sur le rapport du comédien au texte. Autrement dit, qu'il envisage de résoudre certains problèmes de diction, d'interprétation. Prenons l'exemple d'une tirade, dans un texte classique. À un moment donné, le metteur en scène et le comédien sont obligés de réinsérer le travail d'interprétation dans quelque chose qui est, non pas le continuel de la représentation, mais, au contraire, une attitude, un *moment* dans une situation donnée. Hier, pendant le séminaire[6], vous avez pu constater le nombre absolument fantastique d'événements scéniques que peut susciter, en très peu de temps, une mise en scène qui soit un peu riche. Il y a du matériel! Il y a, à tel moment de la représentation, je ne dirais pas *un* événement, mais *des* événements scéniques; parfois, il y en a plusieurs simultanément. Alors, je ne peux pas considérer qu'un événement scénique soit un signe: c'est un ensemble sémiotique.

Avez-vous recours à la distinction établie par Benveniste, entre les systèmes articu-

6. Anne Ubersfeld fait allusion ici au séminaire qu'elle a donné, à l'Institut d'études théâtrales, à Paris, la veille de notre entretien et auquel j'ai eu l'occasion d'assister. Le sujet de ce séminaire était la mise en scène de *Faust* par Antoine Vitez.

lants — comme la langue — et les systèmes articulés? Est-ce que vous diriez, par exemple, que le texte est le système articulant et que les autres systèmes s'articulent autour de celui-ci?

A.U. — Non. Je ne crois pas pouvoir dire une chose pareille parce que ce serait indiquer une primauté du texte qui n'a pas sa raison d'être. Je pense que le texte est une permanence, mais il n'a pas de primauté sur le reste. Je pense qu'il y a une espèce de « ligne mélodique » qui est celle du texte. Mais je ne pense pas que le texte ait une fonction de rection parce que je ne suis pas sûre que cela ne soit pas plutôt le rôle d'un système de représentation beaucoup plus vaste. Vous savez, de plus, qu'une de mes idées fondamentales est que la *représentation* est antérieure au texte[7]. Le système représentatif est antérieur au texte parce que le texte ne peut pas être écrit autrement qu'à l'intérieur d'un système précis de représentation. Tout un code de représentation informe la matière structurale: il y a un pré-texte et un géno-texte. Alors c'est très difficile d'affirmer d'emblée que le texte est l'élément informant premier. Je ne peux jurer de rien, mais je ne le crois pas. Cela pourrait tout aussi bien être l'espace ou le système de représentation. On a tendance à l'oublier, à l'heure actuelle, parce que, dans l'extraordinaire diversité des formules de la représentation moderne, on se dit qu'il n'y a plus qu'un seul élément stable et solide: le texte. Dans un tel chaos, on se rabat sur le texte...

On n'a qu'à voir aussi comment des metteurs en scène traitent un même texte pour se rendre compte que le spectacle est le résultat de leurs systèmes différents de représentation. Ce que vos étudiants ont dit hier montrait bien que le Faust *était un spectacle de Vitez tout autant sinon plus qu'une pièce de Goethe.*

A.U. — Oui, j'en ai moi-même été frappée parce que j'ai vu trois *Faust* cette année. Entre autres, j'ai vu celui de Klaus Michael Grüber, à Berlin. C'était une « lecture ». Disons d'abord que Grüber n'a à peu près retenu que les monologues du texte. Il n'y a plus, dans sa version, que quatre personnages, et l'action se déroule dans un lieu qui pourrait tout aussi bien être le cabinet du docteur Faust que l'intérieur de sa mémoire, ou ce que vous voulez. Le décor: une table et une chaise. Faust lit des livres et écrit sur du papier. Il y a, dans le fond, une cheminée avec de vraies flammes, très belles. Wagner arrive, vêtu d'une chemise de nuit et portant des chaussettes rayées, puis, Méphisto vient s'ajouter à la scène. Survient enfin une Gretchen parfaitement insolite, dans la mesure où Faust, joué par un très vieil acteur, a au moins quatre-vingts ans — il paraît hors d'âge —, et que Gretchen est une jeune personne qui a tout de suite l'air d'avoir dix-huit ans au maximum. L'effet produit est étrange. Il s'agit d'une représentation tout à fait particulière, car si la base textuelle est « traditionnelle », je vous assure que ce que l'on voit, ce n'est plus du tout la même chose.

C'est là qu'entre en jeu le travail du spectateur qui doit à son tour achever l'oeuvre dont il est, selon votre expression, « coproducteur ». Il est difficile de décrire la fonction de l'analyste ou du critique, bref, des gens qui essaient de décrire des spectacles, par rapport à celle du spectateur. Dans votre ouvrage, vous distinguez

7. D'où l'importance de la lecture idéologique de l'oeuvre artistique en tant que « pratique signifiante », produit d'une « productivité » (processus antérieur au sens produit), la sémiologie étant, au dire de Julia Kristeva, « la science des idéologies qui sous-tendent toute pratique signifiante ».

certaines étapes du travail d'analyse: sémiotiser, sémantiser et référentialiser les signes que l'on voit et que l'on entend. Le critique ne fait rien de plus que ce que fait le spectateur...[8]

A.U. — Oui, je crois que c'est vrai. Et il ne faut pas en avoir honte! Je crois que, de toute manière, on ne peut pas percevoir une chose sans lui donner un sens. Mais, souvent, ce sens est confus, global, infirme; et ce qu'il y a d'intéressant dans la sémiotisation, dans le repérage des signes, c'est que cela permet d'aller beaucoup plus loin. Lorsqu'on regarde le détail des choses, on y découvre certaines idées. Vous me direz que le spectateur n'en a pas le temps. C'est justement ce qu'il y a d'intéressant dans le travail du sémioticien ou du critique, car c'est là qu'il peut guider le regard du spectateur, qu'il peut l'aider avant qu'il ne voie le spectacle ou l'aider, après, à s'en souvenir. Le spectateur qui repère le jeune Faust mangeant de l'herbe peut se dire que Faust, s'étant muni de sa provision d'herbe en pleine nature, s'identifie à la nature en contemplant son petit pot de salade. Cela donne d'abord une idée assez forte de l'humour de Goethe. Mais cela ouvre aussi des horizons sur ce que dit Goethe des rapports de l'esprit et de la nature.

Si l'on prend cet exemple de signe...

A.U. — Mais est-ce un signe? Je ne le dirais pas. C'est plutôt un ensemble de signes, un événement théâtral. Mais il y a quand même des cas où le découpage en signes peut être utile. Je crois, par exemple, qu'il est très utile, méthodologiquement, de découper la gestuelle. Il y a des cas où la notion de signe isolé est importante. Considérer, par exemple, tel changement de lumière comme un signe est important et intéressant même si, en raisonnant correctement, on s'aperçoit que le fonctionnement de la lumière n'est pas un signe, qu'il s'agit plutôt d'un ensemble sémiotique parce que la lumière n'éclaire pas un seul objet, mais qu'elle en éclaire une quantité. Par contre, quand, dans le spectacle de Grüber, le projecteur se fixe sur le visage de Faust, c'est un signe.

C'est un signe parce que cette lumière a une valeur, parce qu'elle s'oppose à une autre utilisation possible de la lumière.

A.U. — C'est vrai. À un moment déterminé, par exemple, Faust vient clamer sa douleur métaphysique, éclairé par un projecteur. Qu'est-ce que nous percevons? Nous percevons un ensemble sémiotique: le personnage éclairé, avec sa gestuelle, sa mimique, son phrasé. C'est tout cet ensemble qu'il faut considérer. La lumière est un système parce que le fait d'isoler quelque chose au moyen d'un projecteur signifie laisser le reste dans l'ombre. Ça ne signifie pas seulement *une* lumière, mais un certain *rapport* lumière-obscurité ou lumière-espace. Plus je vais, plus je pense qu'il ne faut absolument pas être excessivement théorique. Je crois qu'il faut vraiment assouplir les choses. Les démarches descriptives peuvent aller du plus globalisant au plus analysant, et il est intéressant qu'il y ait tous ces modes d'analyse.

8. Cette question visait à souligner le danger de « subjectivisme » qui menace toujours la critique. Anne Ubersfeld, en citant Anne Hénault, rappelle elle-même que « la sémiotique s'inscrit dans la « dénonciation » de l'empirisme spontanéiste et intuitif qui régnait jusqu'à présent dans la perception des significations. Sera appelé « sémiotique » tout effort consécutif à cette prise de conscience et visant à repérer, nommer, dénombrer, hiérarchiser d'une façon systématique et objective les unités de signification et leur organisation en ensembles de toute dimension. » (*L'École du spectateur*, p. 21)

Mais par où doit-on amorcer l'analyse? Par le plus global?

A.U. — Cela dépend des représentations. Il y a des représentations qui sont délibérément globalisantes, des représentations où il y a de gros événements théâtraux. Et c'est la succession de ces événements théâtraux qui est importante. Il y a, par contre, des représentations qui font, si vous voulez, de la dentelle au crochet. Bref, des représentations qui sont naturellement analytiques, et d'autres, comme les premières, qui ne le sont pas. Et je crois que c'est tout à fait important. Si vous prenez une traduction de Shakespeare, vous ne pouvez évidemment pas partir de la matérialité phonique originale puisqu'elle est « morte », puisqu'elle a été transportée dans une autre langue. Alors, vous êtes obligé de partir d'un certain signifié du discours. Vous ne pouvez plus partir du signifiant phonique. Par contre, si vous analysez un spectacle de *Macbeth* en anglais, vous le pouvez. Il y a d'autres cas où l'on peut partir d'une gestuelle « millimétrique », si je puis dire. Dans la représentation de Grüber, les éléments mimiques et phoniques du comédien dans son rapport au texte étaient les éléments importants. C'est donc de là qu'il fallait partir, et non de grands événements (qui, de toute façon, n'avaient pas lieu dans sa lecture de *Faust*).

C'est ce que je voulais souligner quand je reprenais la distinction de Benveniste entre systèmes articulants et systèmes articulés. Ici, le système articulant serait celui de la mimique et le reste viendrait s'y greffer.

A.U. — C'est juste. Le fonctionnement physique du comédien se pose comme un ensemble qui constitue le système articulant. Le fonctionnement du rideau, qui était important, ou celui de la lumière, également important, étaient des systèmes secon-

daires par rapport à ce qui était un système articulant. J'irais même plus loin en disant qu'ici le texte — le rapport du texte au travail du comédien — est un système articulant. Mais je me refuse méthodologiquement à privilégier un système plutôt qu'un autre. Au point de départ, je me suis demandé ce que verrait, entendrait ou comprendrait un spectateur qui ne connaîtrait pas l'allemand. Il n'y avait pas grand chose...

C'est sûrement là une façon de reconnaître le système articulant. Si on enlève un système et qu'il ne reste plus rien d'intelligible, ou presque, on a un bon indice.

A.U. — Je pense au Kabuki. Si on ne connaît pas le japonais, et que l'on voit du Kabuki, on devine que le système articulant est sans doute la fable que l'on perçoit très clairement. On comprend en effet ce qui se passe même si les détails de la fable nous échappent. C'est donc probablement la fable qui constitue le système articulant du Kabuki, tout le reste étant au service de cette fable.

Nous revenons ainsi à la question des relations entre les systèmes de signes qui peuvent être redondants, en relation de contiguïté ou en relation d'opposition. Peut-il exister entre eux d'autres rapports? En quels termes peut-on en parler?

A.U. — On doit considérer que l'ensemble des événements scéniques — j'emploie les termes les plus vagues à dessein — est un discours organisé. Tel ou tel système signifiant dit des choses différentes du système d'à côté. Vous dites qu'il peut y avoir redondance ou opposition. Mais pas n'importe quelle opposition: une opposition qui correspond à une rhétorique. Il y a en effet, je crois, une rhétorique des systèmes de signes. Vous parlez de contiguïté et vous avez raison. Il s'agit d'une contiguïté métonymique. Si la métaphore et la métonymie sont les deux pôles de la rhétorique des systèmes de signes, il y a d'autres figures... l'oxymoron, par exemple[9]. Tout cela constitue la rhétorique du discours scénique.

Par le biais de la rhétorique, on peut aborder le spectacle de façon intéressante... Mais que fait-on après avoir identifié les figures?

A.U. — Il est clair que tout le travail de construction des figures qui fonctionnent par opposition, ou le travail de la distorsion des figures, n'a d'intérêt que si l'on retrouve les systèmes signifiants équivalents, ailleurs dans la représentation, que si cela s'insère *dans* la représentation.

Pour les retrouver ailleurs, pour établir des rapports, il faut entreprendre un travail d'identification des signifiés, un travail de référentialisation.

9. *Métaphore:* La métaphore est la forme la plus condensée de l'image littéraire, réduite à un terme seulement. « Ce qu'on appelle image littéraire, c'est l'introduction d'un deuxième *sens*, non plus littéral, mais analogique, symbolique, « *métaphorique* » [...]. (p. 242)
Exemples: Un langage de décombres; la racine du mal.
Métonymie: « Trope [figure] qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette. » (p. 290)
Exemple: « Le second violon » pour « le second joueur de violon ».
Oxymore ou *oxymoron:* « **Alliance de mots** Rapprocher deux termes dont les significations *paraissent* se contredire. » (p. 31)
Exemple: Cette obscure clarté.
Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, Montréal, Presses de la Cité, coll. « 10/18 », n° 1370, 1980, 543 p. N.d.l.r.

A.U. — On ne peut pas éviter de le faire. C'est la démarche spontanée de l'esprit humain de donner un sens à tout. La sémantisation (la référentialisation) est naturelle en quelque sorte. Quand on regarde quelqu'un ou quelque chose, on essaie de le rapprocher d'éléments connus dont on a une certaine expérience. C'est une démarche intellectuelle importante qui constitue l'esthétique même de la réception. Je n'aime pas beaucoup le mot esthétique — disons plutôt le fonctionnement de la réception. Car il est vrai que la réception des choses et des idées ne se fait que par rapport à nos univers de référence.

C'est sans doute à partir de là que l'on peut juger de la valeur ou de la non-valeur d'un spectacle. En effet, si les systèmes de référence sont usés... cela ne mène nulle part, alors que si le spectacle multiplie les systèmes de référence, il peut être critique, voire même révolutionnaire.

A.U. — Et d'autant plus si les systèmes de référence sont problématiques...

Ce que l'on cherche, tout compte fait, c'est ce signifié plus ou moins global. On est donc toujours à la recherche d'isotopies, d'unités thématiques.

A.U. — Eh! bien, je ne sais pas. Je crois que la réception d'un spectacle n'est pas seulement la consommation d'isotopies: nous ne sommes pas des cerveaux montés sur pattes! Il faut bien me comprendre. Ce n'est pas une formule irrationnelle, c'est une formule très rationnelle que j'utilise. Il y a certes un investissement psychique extrêmement complexe dans la réception théâtrale. Cependant, le spectateur n'est pas à la recherche d'isotopies. Elles se font, si j'ose dire, malgré lui[10]. Inexorablement, sauf quand il s'agit de signes opaques. Et, dans le cas où il s'agit de signes opaques, on est obligé de regarder si l'on peut lire les signes en eux-mêmes et pour eux-mêmes, ce qui est fort intéressant. Je crois qu'il y a dans la réception d'un bon spectacle, quel qu'il soit, des signes qui fonctionnent pour eux-mêmes, des signes opaques. Voyez les costumes chez Mnouchkine. Une fois que l'on a vu l'isotopie « Japon », on a compris que la référence était « Japon »; en dix secondes! Ça correspond à notre univers culturel en ce sens qu'il se limite à certains films japonais, puisque c'est à peu près là le seul contact que nous avons avec le Japon. On ne le connaît que par le cinéma et la télévision. À cause de cela, notre réception se fera dans deux sens. À partir d'un système dont on a globalement compris le sens, on cherchera à percevoir et à décoder autrement ce système: esthétiquement, par exemple, comme un rapport coloré, mais aussi comme une série de signes peu clairs, signes obscurs, dont on ne sait pas du tout où ils nous conduiront... Et pourtant, ils nous conduiront quelque part.

Ce qui est difficile, c'est que, dans la réception d'un spectacle, on avance sur le terrain peu ferme de la connotation. Les univers de référence dépendent de la culture et de l'expérience de chacun.

A.U. — Je ne crois pas que cela soit réductible à la seule « expérience de chacun ». Je

10. « L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est non pas de donner des sens aux signes comme on pourrait le croire (ils en ont toujours un ou plusieurs, si j'ose dire, ils sont là pour cela), ni même de repérer les signes les plus usuels avec leur sens, mais, au contraire, de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. » (*L'École du spectateur*, p. 21)

Le *Richard II* de Mnouchkine, spectacle dans lequel la référence, le Japon, est manifeste dans les costumes. Photo: *Vaucluse-Matin.*

crois que c'est plus complexe que cela parce que les gens ont quand même des expériences communes à certains moments de l'Histoire. Ils ont une culture commune, mais ce n'est pas ce qui me paraît le plus intéressant. Je ne sais pas si vous avez vu l'effet produit par la japonéité. On ne comprend pas du tout ces histoires de batailles entre féodaux comme des histoires de fous, comme c'est très souvent ce que l'on perçoit dans les pièces de Shakespeare. Pas du tout. Justement parce qu'on voit un univers différent du nôtre, on perçoit qu'il n'y a *pas* à chercher des rapports référentiels avec nos structures historiques. Je suis persuadée que c'est le film *l'Ombre de Kabujima* qui a dû donner l'idée à Mnouchkine d'utiliser les techniques du théâtre japonais. Ce film, c'est l'horreur historique pure: des bagarres absolument folles entre clans qui n'ont plus pour nous aucun sens. Je suis sûre que c'est ça qui a frappé Mnouchkine qui a dû se dire: « Ça y est, je l'ai mon Shakespeare! » En même temps, une extraordinaire puissance affective et cette étrangeté historique! Aussi, un curieux phénomène de retour référentiel au présent! On se dit d'abord que ces gens sont très loin de nous... des insectes avec des carapaces brillantes. Mais ils ne le sont pas tant que ça. Alors, du coup, il se refait un mouvement de retour en force d'une référence contemporaine. À cette condition radicale: qu'on nie d'abord l'étrangeté. Il y a un retour dialectique qui est le sens même du spectacle.

En vous écoutant parler du travail de Mnouchkine sur les textes shakespeariens, je pense à celui de Jean-Pierre Ronfard dans Vie et mort du Roi Boiteux *qui a aussi certaines racines dans les textes de Shakespeare. La démarche de Ronfard semble*

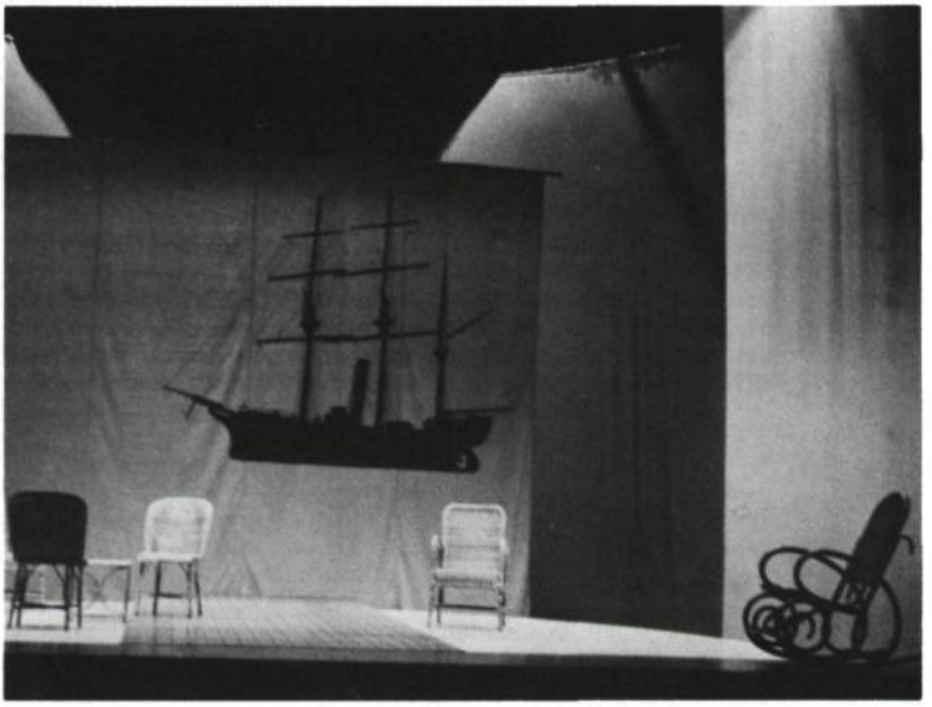
opposée à celle de Mnouchkine[11]*. Chez lui, les batailles de clans peuvent apparaître comme des histoires de fous, dans le sens du grotesque ou même de la parodie. Ronfard a carnavalisé Shakespeare et à cela s'ajoutent des références contemporaines qui envahissent le spectacle. Je m'interroge sur la place que prend la parodie dans le théâtre contemporain. Avez-vous l'impression que cette forme de discours se répand de façon significative?*

A.U. — Je suis contre la parodie. Radicalement! Je ne suis pas contre le grotesque, mais je suis contre la parodie. La parodie est complètement antithéâtrale parce que c'est un genre qui démonétise complètement le théâtre. À un premier degré, il faut que les gens adhèrent à ce qu'ils voient. Même si cela leur paraît étrange, ou fou, il faut qu'ils y adhèrent, soit pour en rire soit pour en être effrayés. Il faut à tout prix qu'il y ait une adhésion psychique. Or, la parodie casse dès le départ cette adhésion psychique. C'est pourquoi je m'oppose hostilement à la parodie. Brecht a parlé de distanciation, mais il a été compris de travers! Brecht ne dit pas qu'il faut distancier, il dit qu'il faut perpétuellement revenir à la distanciation; ce n'est pas la même chose. À partir du moment où vous vous installez dans la cassure avant l'instauration d'une relation efficace, vous n'y êtes pas du tout! La distanciation ne peut exister que s'il y a eu un rapprochement. Il y a différents modes de distanciation, y compris la théâtralisation et le grotesque. Si les scènes de clowns dans le spectacle de Mnouchkine sont magnifiques, c'est parce qu'elles s'inscrivent par rapport à une histoire de violence qui nous serre le coeur. Ce n'est pas du tout de la parodie, mais du grotesque; la relecture parodique d'une histoire sérieure. Là, ça marche. Mais *s'installer* dans la parodie, c'est de l'ordre de la grosserie ricanante.

Je pensais à une utilisation restreinte de la parodie à certains moments donnés. Je ne voulais pas dire que Vie et mort du Roi Boiteux *est une parodie du* Richard III *de Shakespeare! Si l'on considère plutôt la parodie comme une* figure de rhétorique *et non comme un genre...*

A.U. — Voilà, il faut isoler la parodie! Alors que le grotesque peut constituer un rapport permanent, souterrain. Si vous installez un spectacle dans la parodie, vous ne direz plus rien. Je ne suis pas contre un usage dialectique, revitalisé de la parodie. Mais je suis contre l'installation du spectacle dans un système parodique. Il faut qu'il y ait au départ une espèce de grande envolée, qui soit, d'une certaine manière, sérieuse; elle pourra être sérieuse dans la plus grande bouffonnerie. Il faut qu'il y ait un investissement quelconque auquel le spectateur puisse adhérer. Je ne supporte pas le fait de réclamer du spectateur un rire de supériorité. Or, toute parodie réclame du spectateur un rire de supériorité puisqu'elle suppose un contexte, un univers culturel qu'on veut mettre en pièces. Ça lui enlève de la force, de la pertinence. Regardez comment fonctionne la parodie. Elle fonctionne suivant un système de signes qui est un système de signes « autre », que l'on va démonétiser, et auquel on va enlever pertinence et exclusivité. Contrairement à cela, le grotesque marque la simultanéité de deux systèmes de signes dont la visée n'est pas la même mais qui coïncident, qui fonctionnent ensemble au lieu de s'annuler. Le travail de la parodie consiste à vider de leur sens les systèmes de signes correspondant à un certain

11. Anne Ubersfeld connaissait en partie le texte de Ronfard puisque les trois premières pièces ont été présentées à la Cité universitaire de Paris par la Troupe des Quatre Chemins, dans une mise en scène de Catherine de Seynes. Elle ne semble pas avoir particulièrement apprécié le spectacle, même si elle m'a souligné son intérêt pour le texte.



Partage de midi de Claudel dans une mise en scène d'Antoine Vitez à la Comédie-Française, en 1975. Photo: Roger Viollet.

code, par toutes sortes de procédés: en changeant le point d'application, le système de référence, etc. La parodie romantique, par exemple, transportait dans le peuple les histoires des grands. Dans un système parodique, Phèdre devient boulangère.

J'ai été quelque peu étonnée par votre dernier ouvrage, Claudel, autobiographie et histoire, «Partage de midi»[12]. *Vous vous y occupez encore de dialogues et de didascalies mais négligez la représentation. J'avoue n'avoir pas tout à fait retrouvé les problèmes posés par* l'École du spectateur *dans ce questionnement sur l'autobiographique.*

A.U. — Justement, si vous êtes allée au bout du livre, vous vous êtes aperçue que je mets en doute la notion d'autobiographie. Ce que raconte Claudel n'a pas de rapport avec ce qu'il a vécu. Il a récrit complètement quelque chose qu'il avait vécu tout à fait autrement; nous sommes donc justifiés de ne pas en tenir compte. C'est une façon de mettre à plat l'autobiographique, même en l'insérant dans l'analyse. Je pense qu'il y a quelque chose de très intéressant dans les systèmes de référence de Claudel récrivant *Partage de midi*[13]. J'ai essayé de saisir à la source un certain fonctionnement qui n'est justement pas autobiographique et qui pose un problème, celui de l'écrivain qui jure qu'il a vécu ce qu'il a raconté. Ce n'est pas vrai. Ce n'est vrai que très grossièrement. L'autobiographie n'est jamais une révélation, c'est un masque.

12. Voir le compte rendu critique de cet ouvrage par Ginette Michaud. *Jeu* 26, 1983.1, p. 144-145. N.d.l.r.
13. La première version de la pièce date de 1905, la deuxième, de 1948.

C'est ce que j'ai essayé de montrer car ça m'amusait. Mais l'analyse que j'ai faite du texte lui-même est purement sémiotique. C'est une sémiotique d'une pièce de théâtre, une sémiotique fondée sur la notion des actes de langage.

Cette théorie des actes de langage (d'Austin et de Searle) m'apparaît très utile, non seulement pour une sémiotique du texte dramatique, mais également pour une sémiotique de la mise en scène... Sur quoi travaillez-vous en ce moment?

A.U. — Je voudrais faire un livre, en m'aidant un petit peu des dires des metteurs en scène, sur le travail de la mise en scène. Je voudrais voir comment fonctionne *concrètement* le travail de constitution des systèmes de signes et surtout comment les systèmes de signes sont articulés entre eux.

Vous vous placez alors plus du côté de l'émetteur de ces systèmes que du côté des récepteurs. C'est une approche différente de celle que vous avez eue jusqu'à maintenant.

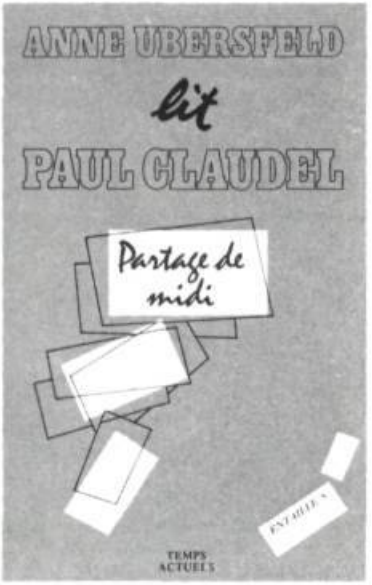
A.U. — Je veux voir aussi comment fonctionne le spectateur à l'intérieur même du travail du metteur en scène[14]. Je veux voir les signes de la place du destinataire. Je voudrais également montrer comment fonctionnent les actes de langage dans la mise en scène, y compris dans l'utilisation qu'on fait de la lumière, de l'espace; ce qui constitue aussi un acte de langage.

En utilisant la théorie des actes de langage que vous retenez de l'école américaine, vous vous situez dans la pragmatique.

14. « Au départ, le spectateur est présent dans le spectacle, dans la mesure où les divers énonciateurs (scripteur, metteur en scène, scénographe, comédien) prennent en compte l'univers de référence du spectateur... Le spectateur est présent dans le *projet*... » (*L'École du spectateur*, p. 304)

A.U. — Oui, je me situe essentiellement dans la pragmatique. Je pense que tout le travail des praticiens de théâtre est le travail du fonctionnement des actes de langage *par rapport* à un matériau qui est évidemment un texte.

Même si cette théorie a été élaborée pour analyser le langage parlé, nous avons intérêt à nous en servir pour étudier tous les systèmes de signes utilisés au théâtre?

A.U. — Dans *Comédie* de Beckett, un projecteur illumine un personnage. C'est un acte de langage qui veut dire: « Parlez ». Quand Phèdre se range à l'avis de sa nourrice et accepte de raconter son histoire, elle finit par dire oui aux supplications d'Oenone. Qu'est-ce qu'elle lui dit? Quelque chose qu'on peut ne pas remarquer, mais qui est fondamental, elle lui dit: « Tu le veux, lève-toi. » Pas: « Je dis oui à ta prière. » Mais: « Lève-toi. » C'est un ordre. La valeur illocutoire n'est pas discutable, mais elle est beaucoup plus subtile qu'on ne le croit. Il ne faut pas oublier que tout acte de parole modifie les rapports entre les personnages. C'est sa caractéristique. Dans quel sens? Elle dit: « Lève-toi », et par là, elle donne un ordre à sa servante. Cela a l'air de ne rien modifier du tout. Mais quand demande-t-on à quelqu'un de se lever? Quand il y a une solennité; elle transforme donc les rapports dans le sens de la solennité. Et la preuve, c'est la réponse d'Oenone qui lui dit: « Parlez, je vous écoute. » La voici transformée en confesseur. Les rapports entre les deux personnages sont à ce moment entièrement changés. Ce qui est important, pour le metteur en scène et pour le comédien, c'est de mettre *ça* en scène, de *montrer* ça. Il s'agit de montrer cet acte de langage. Vous me demandiez où se situe l'unité entre les différents systèmes de signes. Je crois qu'elle est là, dans la construction des rapports entre les êtres scéniques, entendus au sens le plus large, entre les êtres scéniques et le spectateur.

propos recueillis par louise vigeant
mise en forme de l'entretien: louise vigeant, avec l'assistance du comité de lecture