

« Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva ». Exercice de lecture sémiologique

Louise Vigeant

Volume 6, Number 2, Winter 1981

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200264ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200264ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigeant, L. (1981). « Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva ». Exercice de lecture sémiologique. *Voix et Images*, 6(2), 221–233.
<https://doi.org/10.7202/200264ar>

«Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva» Exercice de lecture sémiologique

par Louise Vigeant

Regarder. Voir. Écouter. Reconnaître. Associer. (Bref) Saisir la signification en performance.

Ce texte veut démontrer l'utilité de la méthode de lecture sémiologique du spectacle théâtral. Ceci, par souci, dirons-nous, «pédagogique». Cet article vise, en effet, à éveiller la curiosité du spectateur de théâtre et à rendre plus analytique l'après-réception du spectacle: il veut proposer une démarche particulière d'étude des modes de fonctionnement de la signification au théâtre. L'objet même de cette recherche — le spectacle théâtral —, de par sa nature de produit pluridimensionnel, appelle une lecture de type sémiologique parce que cette lecture peut tenter d'analyser le comportement de signes appartenant à divers systèmes signifiants, à différents langages, d'abord individuellement et, forcément ensuite, collectivement, c'est-à-dire dans leur agencement instituant l'ensemble-spectacle défini comme «une épaisseur de signes», «une machine cybernétique», selon les expressions célèbres de Barthes. Il s'agit donc d'un travail structuraliste dans le sens qu'il propose une «activité d'appel» et une «activité d'agencement» en vue d'une perception «lucide», d'une description et d'une compréhension du message théâtral («compréhension» dans le sens de «saisie» et non dans le sens prétentieux d'une explication exhaustive des «sens»).

Un tel exercice de lecture se situe dans la foulée des recherches en sémiologie théâtrale qui tentent depuis quelques années de définir la spécificité du langage théâtral (nous serions portés à dire «spectaculaire» (du spectacle) pour bien différencier le langage dramatique du texte de théâtre du langage hétérogène de la représentation). Nous pensons, entre autres, aux écrits de Barthes, Ubersfeld, Ertel, Demarcy et Pavis. Tous ces chercheurs ont tenté d'appliquer des concepts opératoires articulés par la linguistique à la description du langage théâtral. Ainsi, aurons-nous recours, à leur suite, aux notions de base que sont le signe (signifiant et signifié) et ses différentes «conscienses» symbolique, paradigmatique et syntagmatique (Barthes); le code; la dénotation et la connotation.

Notre projet se résume ainsi: montrer comment il serait éclairant de: repérer les signes utilisés par une représentation (mentionnés par le texte soit

dans les répliques, soit dans les didascalies (indications scéniques)¹; identifier les codes qui ont régi leur manifestation et étudier les relations «d'identité, d'affinité ou de complémentarité» qui les unissent, afin de pouvoir soutenir convenablement une interprétation du spectacle.

Si ce qui nous intéresse est la *représentation* théâtrale dans toute sa complexité d'objet hétéroclite, il est gênant de prendre comme corpus d'analyse un texte dramatique publié; cependant, ce problème est considérablement diminué quand on choisit un texte de Jean-Claude Germain; celui-ci étant à la fois auteur et metteur en scène de ses spectacles théâtraux (en fait, il est un véritable concepteur de spectacle), le texte publié contient outre, évidemment les dialogues et/ou monologues, des didascalies particulièrement abondantes et précises; ce qui nous permettra de «visualiser» le spectacle. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que nous pourrions ainsi analyser une représentation virtuelle d'un spectacle; celle-ci étant déjà «contenue», lisible, dans le texte, il nous est possible de parler de signes visuels et sonores. Notre corpus: *Les hauts et les bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes*².

La lecture transversale

Ainsi le théâtre étant l'univers de signes, la mise en scène peut se définir comme la mise en place au moyen de diverses matérialisations, d'un discours scénique d'ordre visuel et sonore à partir d'un texte /.../ Pour tenir ce discours, le metteur en scène a à sa disposition une somme de langages au sein desquels il inscrira ses signifiants: le décor, les accessoires, les costumes, les matières, les couleurs, les sons, les éclairages, les déplacements, la gestuelle, les arrangements, l'espace...³

Pourquoi attirer l'attention, par cette citation, sur le travail du metteur en scène? Tout simplement pour souligner que nous nous situons du côté de ceux pour qui le théâtre n'existe que s'il est spectacle, c'est-à-dire représentation et pour bien indiquer que nous désirons mener de front la lecture des signes linguistiques que sont les mots prononcés par les acteurs et celle des autres signes, qu'ils soient, eux aussi, auditifs comme la musique ou le bruitage, ou qu'ils soient visuels comme les décors, les accessoires, les déplacements, l'éclairage, etc. D'ailleurs, au risque de nous répéter, nous dirons que Germain insère lui-même dans son texte tous ces types d'indications; le discours scénique du metteur en scène est ainsi présent en même temps que le discours dramatique de l'auteur. Dialogues et didascalies, même s'ils seront toujours différenciés, seront lus conjointement.

Nous avons trouvé chez Richard Demarcy une méthode de lecture susceptible de nous aider à mener à terme notre projet. Il s'agit de ce qu'il appelle une «lecture transversale» par opposition à une «lecture horizontale» qui serait une lecture linéaire et diégétique (de l'histoire) soutenue par «l'attente anxieuse de la fin». Cette lecture transversale se fait en trois étapes (évidemment pas divisées de façon aussi radicale dans l'expérience du spectateur):

- A) une reconnaissance des éléments signifiants; (il s'agit de repérer des unités, ex.: mots, objets, couleurs, etc.)

- B) une lecture de ces signes; (il s'agit de dégager les sens par un renvoi à la réalité socio-culturelle: associer le signifié au signifiant, ex.: le signifiant: couleur rouge, peut avoir comme signifié, la révolution ou l'amour) (nous parlerons plus loin de la connotation)
- C) un ancrage des véritables signifiés; (il s'agit d'attribuer des signifiés précis (choisir entre l'amour et la révolution dans l'exemple précédent) aux signes par la combinatoire, la reconnaissance de traits affinitaires ou complémentaires entre les divers signifiants)⁴

Nous reconnaissons dans ces trois étapes les trois «consciences» du signe que découvre Barthes, la première étape est possible grâce à la conscience paradigmatique (ce n'est que parce que nous opposons certains traits d'un signe à des traits d'un autre signe qui aurait pu être à sa place que nous l'isolons en tant que signe (ex.: un arbre feuillu s'oppose à un arbre dénudé); c'est la conscience symbolique qui permet de réunir un signifiant et un signifié et finalement c'est la conscience syntagmatique qui permet la combinatoire, c'est-à-dire l'alignement des signes, on parle alors de contiguïté des signes.⁵

Par où commencer ?

Se pose le problème du découpage du corpus. Par où commencer ? Y a-t-il un ordre à suivre dans «la reconnaissance des éléments signifiants» Afin de ne pas sauter du coq à l'âne et d'éviter de «trop» céder à un choix arbitraire parmi ces éléments signifiants, nous choisissons de suivre au pas le texte même de Germain. Cet ordre étant celui qui nous permet le plus de nous rapprocher de l'ordre dans lequel le spectateur est susceptible de recevoir les signes spectaculaires, quoique nous soyons bien consciente que certains signes soient permanents, comme ceux du décor, et d'autres, temporaires, comme, par exemple, un bruit ou un effet d'éclairage et donc qu'il faudrait toujours, idéalement, les revoir, mais nous devons nous fier à l'enregistrement des données que fait la mémoire.

Il est évident qu'une lecture réplique par réplique, indication par indication, constituerait le seul travail exhaustif que demande ce type d'approche; cependant il nous apparaît tout aussi évident qu'une telle lecture déborderait le cadre de cet article. C'est pourquoi nous sommes forcés d'opérer un certain choix; nous proposons une façon de procéder et ne prétendons pas épuiser la méthode même que nous présentons dans une analyse complète. Les critères de ce choix seront l'importance «syntaxique» de certains signes, ceux, par exemple, que nous appellerons les signes de ponctuation; ou l'importance «référentielle», c'est-à-dire, de «contenu», importance que nous ne pouvons accorder que rétrospectivement, après avoir vu et mesuré leur rôle dans l'ensemble.

Nous devons d'abord proposer une segmentation de la pièce, entre autres pour en dévoiler l'organisation et découvrir son rythme; comme critères de découpage nous retenons les signes de ponctuation suivants: les dénominations (Première partie, Deuxième partie, Prologue, entracte); les entrées

et les sorties de la «vedette», soulignées par des changements de costumes. Nous pourrions poursuivre en découvrant de plus petites unités à l'intérieur de ces segments, en tenant compte d'autres signes comme: la musique, les chansons, les coups de téléphone, les «annonces» de Tony (ex.: «...pisqu'y s'en vient cé l'téléphone...» (p. 39), l'éclairage et les transformations de personnages qu'accomplit Sarah simplement par des changements de ton, d'attitude ou l'atout d'un accessoire (chapeau, bouquet, cape, par opposition à un changement complet de costume).

Dans le cadre de cet article, il est impossible de faire la lecture transversale de toute la pièce qui nous intéresse. C'est pourquoi nous avons choisi de nous restreindre à illustrer la méthode par l'exercice de lecture des indications sur le décor d'abord et ensuite par la lecture d'un fragment de la première partie, soit l'entrée de la diva. Nous reproduisons, plus loin, les pages 9, 24 et 26 et nous en proposons ensuite la lecture.

Inévitablement, quelques notions théoriques...

Avant de procéder aux première et deuxième étapes de la lecture transversale qui consistent à repérer les signifiants et à leur associer des signifiés, il faut introduire certaines notions théoriques et à faire quelques remarques sur cette opération «d'attribution des sens». D'abord la question: de quel type sont les relations du plan de l'expression (signifiant) et du plan du contenu (signifié)? Selon Barthes, dans *Éléments de sémiologie*, nous pouvons en distinguer deux: la relation de dénotation et la relation de connotation; le sens dénotatif étant le sens «principal», ou «évident», «le même pour tout le monde», certains diront «référentiel»; et le sens connotatif, un sens «second», «annexe». (Nous ne voulons pas entrer ici dans le débat actuel sur ces notions, nous nous contentons de les utiliser à la façon de Barthes, pour l'instant, puisqu'elles nous semblent commodes, particulièrement dans le domaine du théâtre où jouent plusieurs «mythes».)

Quelle que soit la manière dont elle «coiffe» le message dénoté, la connotation ne l'épuise pas: il reste toujours du «dénoté» (sans quoi le discours ne serait pas possible) et les connotateurs sont toujours finalement des signes discontinus/.../ Quant au signifié de connotation, il a un caractère à la fois général, global et diffus: c'est si l'on veut un fragment d'idéologie.⁶

Le sens connotatif étant présenté comme un sens «suggéré», donc «flou» et «changeant», il est difficile à cerner, à épingler; cependant, on ne peut nier que le théâtre parce qu'il choisit des signes dans une réalité culturelle spécifique, déjà codée, est le lieu par excellence où se meuvent les sens connotatifs; d'où l'importance d'une tentative d'analyse de la connotation.

L'attribution des sens dénotatifs et connotatifs dépend du code (des codes) régissant le langage dont fait partie le signe («les codes sont simplement des champs associatifs, une organisation supra-textuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure; l'instance du code, pour nous, est essentiellement culturelle: les codes sont certains types de «déjà-vu», de «déjà-

lu», de «djà-fait»: le code est la forme de ce «djà» constitutif de l'écriture du monde.» Barthes⁷). Par exemple: le code de la langue française accole au signifiant «opéra» le sens dénotatif suivant: — ouvrage dramatique mis en musique —; mais, en plus de ce code linguistique, intervient, quand ce signe est utilisé dans un contexte, le code culturel (et ses sous-codes) qui, lui, ajoute à ce sens dénotatif un ou des sens connotatifs: l'opéra est «un art de l'élite», «un art ancien, démodé», «un art étranger», etc.; on voit par cet exemple comment c'est la réalité socio-culturelle qui «fournit» ces sens. Parce que le théâtre utilise un matériau «djà existant» (donc djà codé par l'histoire, la culture, les conditions sociales, etc.) et qu'ensuite il organise ce matériau, nous pouvons dire qu'il y a surcodage et nous devons tenir compte de ces deux niveaux dans notre travail de décodage.

Nous parlons souvent d'analogie au théâtre: la présence d'analogie force à constater que les signes, au théâtre, sont perçus à la fois tels qu'ils seraient perçus dans la réalité et tels qu'ils sont utilisés dans l'ensemble du spectacle. Notre tâche est donc difficile et délicate, notre objectif étant de signaler au passage le plus de codes possible qui entrent en jeu aux moments de l'émission et de la réception des signes (parce qu'il peut ne pas y avoir identité parfaite, nous nous plaçons plutôt du côté du récepteur): soit les codes linguistique, idéologiques, culturels et le code théâtral chapeautant le tout. Prenons l'exemple de l'escalier, qui est un des éléments du décor: dans la «réalité», un escalier est (presque essentiellement) perçu dans son sens dénotatif — suite de degrés qui servent à monter et à descendre —; sur une scène de théâtre, l'escalier «est pris en charge» par un code théâtral qui le signale comme «à être regardé», qui lui attribue une certaine importance en lui donnant une dimension et une place particulière, qui l'associe à d'autres signes, le consacrant ainsi, élément syntagmatique, etc. Il devient par le fait même polysémique. De plus, parce que l'escalier a beaucoup été utilisé par UN type de théâtre, soit la comédie musicale, le sous-code de ce type de spectacle entre lui aussi en jeu pour le récepteur; ce sous-code a habitué le spectateur à voir l'escalier comme le symbole de l'ascension sociale, de la réussite, de la gloire. Chez Germain, l'utilisation de cet escalier, ainsi que la présence d'autres signifiants comme la «cape-fleuve» dans laquelle la diva trébuche et la «mort qui n'en finit plus», pastiche de la scène de la mort à l'opéra, doivent être perçus comme une entreprise de transgression de ce code en vue de la déconstruction du mythe de la diva (en tant que vedette et en tant que femme) qui nous est présentée telle qu'elle apparaît À LA FIN de la comédie musicale «arrivée, adulée, aimée, riche»; ici, on assiste à la déconstruction de ce mythe: elle éconduit son amant, renie son maestro, déclare détester l'opéra et revient au plaisir de giguer; il s'agit de l'envers de la fuite vers «l'ailleurs idyllique» caractéristique de la comédie musicale.

Djà... dans le décor...

Venons-en à la lecture transversale qui doit repérer pour le décor des éléments signifiants, leur attribuer des sens et voir les relations qu'ils entretiennent. Voici donc la page 9:

DÉCOR

Côté jardin, une petite scène ornementée de moulures à l'ancienne et équipée d'une rampe de feux multicolores; à l'arrière-plan, faisant office de toile de fond, une immense photographie peinte, exhibant toute la détresse et l'indigence d'une classe de couventines assises en rang d'oignons pour la traditionnelle «photo d' classe» des années quarante ou cinquante. Construite par sections, la maxi-photo se divise en plusieurs panneaux de dimension égale dont certains, tenant lieu de portes, sont mobiles et une fois ouverts par l'intérieur, se métamorphosent en des colonnes Morris bariolées et lumineuses, recouvertes d'affiches représentant Sarah Ménard tantôt en Lili Marlène, tantôt en Walkyrie, en danseuse espagnole ou en diva fin-de-siècle.

Au centre, vers le fond de la scène, un piano, un téléphone et une radio portable.

Côté cour, sur un plateau surélevé, la chambre de Sarah. Du tulle, du tapis, des tentures drapées dans le style cher à l'autre Sarah, un téléphone blanc, une psyché rococo, un récamier, un paravent chinois et un escalier d'honneur. Comme aux Folies Bergères. Ou l'Oratoire Saint-Joseph.

Pour faciliter une perception globale des trois étapes, nous proposons de disposer nos données en deux colonnes: dans la première, nous inscrirons les unités signifiantes, qu'il s'agisse des répliques ou des signes mentionnés dans les didascalies; dans la deuxième colonne, les signifiés dénotés et connotés; et ensuite, nous ferons quelques remarques inspirées par la combinatoire de ces signes tâchant ainsi de «lire» le décor dans sa totalité.

*Signifiants**Signifiés*

Trois lieux:

— côté jardin:

la petite scène

l'action se passe, en partie, dans le milieu du spectacle

moulures à l'ancienne
feux multicolorescode du spectacle: décoration, facticité
tape à l'œil
abondance
déphasagearrière plan: photo-
graphie peinte, exhibant
toute la détresse et
l'indigence d'une classe
de couventines assises
en rang d'oignons...

code culturel spécifique du Québec:

le passé

le Q. de «la grande noirceur»

le système scolaire catholique

la discipline, la rigueur

l'uniformité, la grisaille

des années quarante
ou cinquante
panneaux... se méta-
morphosant en des co-
lonnes Morris bariolées

l'envers (ou l'endroit?) de la «médaille»

code du spectacle: carrière de la vedette
polyvalence

et lumineuses, recouvertes d'affiches représentant...	renvoi à la France
— centre	code de la pièce même: lieu «neutre» (?), lieu de «passage» de la diva, d'«action» de «réflexion» (par contraste avec les autres)
piano	insistance sur le code du spectacle: présence de l'accompagnateur
téléphone radio portative	possibilité de contact avec l'extérieur
— côté cour:	
la chambre	lieu privé
plateau surélevé	pedestal
tulle, tapis, tentures	code culturel du monde de la vedette: luxe, chaleur, romantisme et code culturel traditionnel de la «féminité»
téléphone blanc	annonce contact avec l'extérieur «souci esthétique»
psyché	dénotation: la vedette doit se voir pour se préparer
	connotation: narcissisme de la vedette
récamier	dénotation: repos, détente
	connotation: oisiveté «souci esthétique»
paravent	dénotation: la vedette en a besoin pour se changer la loge
— rococo récamier, — chinois,	connotation: exotisme internationalisme richesse «bon goût»
escalier d'honneur	code du spectacle: le triomphe le vedettariat
	etc. ⁸

Troisième étape:

Les signifiés que nous avons accolés aux signifiants de la «petite scène» sont en relation d'addition pour donner l'«image» du spectaculaire: de même des signifiés «luxe, exotisme, internationalisme», etc. sont en relation d'addition pour présenter l'univers de la vedette tel que perçu par le spectateur influencé par les mythes nourris par la comédie musicale. Nous renvoyons le lecteur au livre de Richard Demarcy *Éléments d'une sociologie du spectacle*, où il y a une analyse pertinente de ce genre de spectacle qui nous permet de reconnaître dans la pièce qui nous occupe les éléments traditionnels tels que l'escalier, l'ornementation, les tissus vaporeux, les couleurs voyantes, le dépaysement, qui concourent à connoter le luxe, la réussite sociale, le «bonheur» permanent,

l'oisiveté, bref un univers ignorant complètement le monde du travail. Ces éléments sont présents dans le décor que nous étudions; cependant, Germain, en imposant à la vue du spectateur à la fois le lieu public qu'est la scène de spectacle et la chambre de la vedette, et en réservant un AUTRE lieu où la diva évoluera durant la pièce, force à percevoir ces lieux comme des lieux parfois complémentaires, et parfois en affrontement, — privé vs public, dévoilant ainsi «le problème de la vedette» prise entre ces deux univers et poursuivie par de nombreux mythes. Il faudrait, plus tard, si nous poursuivions cette analyse, mettre en rapport cette particularité du décor avec les autres éléments que Germain emprunte à la comédie musicale pour les parodier. Nous disons donc que les éléments que sont les matériaux et les accessoires s'additionnent pour nous permettre de retenir qu'il s'agit d'une pièce luxueuse appartenant à une vedette féminine, riche, excentrique, comme «seules les vedettes peuvent l'être». Le clin d'œil à Sarah Bernhardt, le rococo, le récamier, le paravent chinois portent en plus le signifié «internationalisme» qui vient s'ajouter à l'image de la vedette «qui ne peut être de chez nous» — la survalorisation de l'étranger.

Ces éléments contrastent grandement avec la photographie en toile de fond qui ne permet pas au spectateur d'oublier la «québécoïté» et le passé de Sarah Ménard. Un tout autre type de relation s'établit alors entre les signes ainsi simultanément et de façon permanente présentés aux spectateurs. La présence du passé laisse présager l'importance du thème de la culture «première, originale» de Sarah. D'ailleurs, il faudrait tenir compte, plus loin dans l'analyse, du fait que cette photo disparaît complètement à la fin de la pièce, alors que Sarah a revêtu un manteau en «étoffe du pays» et qu'elle semble réconciliée avec son passé. La présence de cette toile de fond peut, elle aussi, être perçue comme une forme de transgression du code des «Folies Bergères» dont nous avons déjà parlé, puisqu'elle apparaît comme le «germe» de ce qui «accroche» dans ce décor pourtant uniforme quand on regarde les autres éléments... elle est, dans ce contexte, un élément étranger... mais qui fera bientôt apparaître l'ensemble du décor comme étant étranger. Il faut ajouter qu'il n'y aura aucun changement de décor au cours de la représentation, les lieux sont permanents et Sarah *passera* de l'un à l'autre; il faudrait souligner la valeur significative de ces déplacements au fur et à mesure qu'ils se produisent.

Nous ne pouvons passer sous silence le fait que Germain «cède» lui-même à la tentation de faire intervenir des sens connotatifs dans les didascalies. Ainsi lisons-nous «...toute la détresse et l'indigence d'une classe de couventines...» ou encore «...tentures drapées dans le style cher à l'autre Sarah...», de tels propos forcent le lecteur (nous devons bien constater que le spectateur, lui, n'est pas du tout atteint par ces indications) à «imaginer» ce que Germain entend par là en faisant référence à la connaissance culturelle qu'il a de «l'autre Sarah», soit Sarah Bernhardt; il pige dans ses souvenirs, dans ce qu'on lui a dit de..., ce qu'il a vu ou lu de... etc. pour reconstruire le «style» en question. On voit comment une attribution des signifiés de connotation dépend de la réalité socio-culturelle, de la connaissance et de l'expérience que

chacun a de cette réalité changeante, et conséquemment comment cette attribution joue dans les sphères de l'idéologie. « C'est l'histoire d'une société, lente, diffuse, qui peu à peu s'est inscrite dans un signe et c'est d'elle qu'il faut attendre l'apparition des signifiés de connotation. »⁹ Il nous semble évident que, devant proposer une « découverte du sens » d'un spectacle, nous devons faire ainsi le rapport entre le signe et la société. C'est pourquoi une recherche des sens connotatifs, une confrontation, une addition de ces sens nous intéresse au plus haut point. Les derniers mots des indications pour le décor sont à ce propos extraordinairement efficaces : « ... et un escalier d'honneur. Comme aux Folies Bergères. Ou l'Oratoire Saint-Joseph. » Germain fait ici appel à deux univers généralement très dissociés ; l'un du spectacle (... français) ... donc de l'exhibitionnisme, du plaisir, du divertissement, de l'exotisme ; l'autre, de la religion catholique « québécoise », donc du recueillement, de l'ascèse, de l'austérité et de la morale. Par la simple, mais combien surprenante et laconique juxtaposition de ces mots Folies Bergères et Oratoire St-Joseph, Germain unit des univers et force un rapprochement, qui fait surgir des dénominateurs communs (ou les impose) : la richesse, l'ornementation, la magnificence, la « sacralité » du lieu et de l'officiant, la « petitesse » du spectateur, profane, exclu, non participant au rite, mais, fasciné, envoûté, aliéné... Tous ces liens rendus possibles parce que l'on retrouve dans ces deux lieux... un escalier ! Ce rapprochement ne convie-t-il pas le lecteur à une démystification et de l'un et de l'autre univers ? Il nous apparaît certain, tout au moins, que Germain met ainsi en place les thèmes qui seront développés dans sa monologuerie : la « petite » Québécoise « fruit » de cette culture à la fois contraignante et lieu d'enracinement, gage d'authenticité et de durabilité, devenue « vedette internationale » qui nous parle de ce monde du spectacle où il fait si bon être reconrue, qui nous parle du plaisir, mais aussi des difficiles relations humaines et qui nous amène à prendre conscience de l'aliénation culturelle, de l'impérialisme culturel qu'il soit américain, français, voire italien ! (sans oublier l'impérialisme de l'homme !) et qui finit par nous « ramener chez nous » directement, efficacement et de façon réconfortante, en parlant de cet oncle, « le Vivaldi dia braoulle », qui lui a donné le sens de la musique, de la joie, de l'appartenance.

Germain s'amuse souvent (il faut bien le dire) à intercaler ainsi dans ses indications scéniques de tels propos adressés plutôt au décorateur qui doit les matérialiser, ou encore au lecteur du texte publié après la représentation qu'au spectateur ; en procédant ainsi, Germain transgresse le code des didascalies qui sont « habituellement » composées de signes transparents et non de signes opaques nécessitant une lecture connotative. Nous mentionnons cette particularité de l'écriture scénique de Germain pour souligner l'extraordinaire pouvoir de suggestion de la langue de Germain et pour indiquer un lieu intéressant de recherche pour l'approche de son théâtre : cette « piste » que constitue la découverte de la transgression du code de la didascalie dans l'écriture même du spectacle à monter, de la transgression du code de la comédie musicale dans l'utilisation parodique de certains de ses éléments, et cette présentation du théâtre dans le théâtre, nous amènerait non seulement à trouver chez Germain une nouvelle conception du spectacle théâtral mais

aussi à éclairer chez lui ce travail de transformation des images qu'il nous impose par sa façon qu'il a de nous représenter les mythes de la culture québécoise... cette transformation des images étant, croyons-nous, directement reliée à un désir de démystification, démarche tout à fait opposée à la folklorisation dont a été victime notre culture.

En préparant l'entrée...

Nous ne traiterons pas de la prologuerie, nous contentant de dire qu'elle présente, elle aussi, le monde du spectacle, par le biais, cette fois, de la radio; y sont présents, comme dans le décor, les signes du vedettariat, de l'internationalisme, de l'excentricité de l'artiste. Nous préférons consacrer le peu de place qu'il nous reste à la lecture d'un passage de la première partie, soit quand Tony, l'accompagnateur, est en scène et prépare l'entrée de la diva, nous devrons arrêter notre analyse avec cette ENTRÉE triomphante!

LA VOIX DE SARAH MÉNARD
ANTOUENE!

TONY
BON! BENI... ON D'Y VAI

SARAH MÉNARD
ENFIN!

Tony jette un coup d'œil en direction de la grande photographie: il lève les bras comme un chef d'orchestre et attaque l'ouverture

dans le style Rossini, c'est en fait une longue suite de finales: sur le dernier des derniers accords de l'OUVERTURE, SARAH MÉNARD pousse un des panneaux tournants de la photographie géante et... APPARAÎT

Tony marque chaque «enfin» en plaquant un accord

une fois le panneau tourné — révélant une demi-colonne Morris, Sarah s'arrête et se sourit à elle-même

dans la trentaine, maquillage délicat mais savant, l'œil vif, moqueur et émerveillé, l'air crasse, à l'aise n'importe où, avec n'importe qui, n'importe quand, Sarah Ménard c'est la diva «new look». Elle porte un chapeau d'amazone à fruits,

une fraise autour du cou, un manteau-cape en patchwork et des souliers à boucles

Enfin... (*voluptueuse*)... Ennnn-fiiin!... (*victorieuse*)... ENFIN!

de concert avec Tony au piano, elle enchaîne sur un pas de french cancan endiablé

(*péremptoire*)... EN-FIN!

elle s'arrête et poursuit sa réflexion

Après deux semaines d'abstinence... deux semaines à m'sentir comme un vrai Robinson Crusoé, un flocon de neige dans une poudrerie, un désert dans une tempête de sable... après deux semaines... ya... en-fin... quèqu'un qui m'a r'connue sus a rue... quèqu'un qui savait qui cé qu'j'étais... ouwi... quèqu'un qui savait qui cé qu'j'étais dans mon propre pays!

Signifiants

Répliques:

ANTOUENE!

ENFIN! (5 fois)

Après deux semaines
d'abstinence.../.../

en-fin... quèqu'un qui
m'a r'connue sus a rue
...quèqu'un qui savait
qui cé qu'j'étais.../.../
dans mon propre pays!

Didascalies:

le geste de Tony
là musique

Signifiés

dénotation: désigne l'accompagnateur

connotation: québécitude, perceptible dans
l'accent

supériorité de la diva sur

l'accompagnateur, perceptible dans
le ton

désir de garder des «distances»

(elle ne l'appelle pas Tony)

marque l'entrée de la vedette, entrée tant
attendue par le public et par la vedette
triumphalisme

conscience d'être le point de mire

double plaisir: être reconnue

dans son pays

l'utilisation du mot «enfin», ici, vient augmenter
la polysémie du même mot prononcé isolément
avant, en effet, ici, il est utilisé dans un contexte
qui restreint son sens à «on m'a enfin reconnue
sur la rue», ce qui relie plusieurs «plaisirs» celui
de la vedette sur la scène, dans la rue et celui
du public; annonce l'important thème du contact
humain et de l'importance de la «réponse»
du spectateur

grandiose

code musical: l'ouverture (transgression puisque
«c'est en fait une longue suite de finales»)

ponctuation de l'entrée

panneau qui tourne	attire l'attention sur un point de la scène soulignant l'importance de l'entrée
Sarah s'arrête et se sourit à elle-même	narcissisme (suffisance?) de l'Artiste contentement, bonheur, plaisir
maquillage délicat mais savant	professionalisme, séduction calculée
l'œil vif, moqueur et émerveillé,	impétuosité, maîtrise de soi
l'air crasse	l'«ivresse» du monde du spectacle
la diva «new look»	espièglerie, québécoisité (par l'expression)
chapeau d'amazone à fruits	l'hétéroclite
fraise autour du cou	le tape à l'œil
manteau-cape en patchwork	l'excentricité
souliers à boucles	
musique	
pas de french cancan	le spectacle est commencé
endiablé	les Folies Bergères (déjà annoncées)
	la culture étrangère
	la fougue, l'entrain
	etc.

En associant ces signifiés, nous constatons la présence simultanée de la québécoisité et du modèle culturel étranger; de plus, le spectateur apprend à connaître le personnage principal qu'est la diva dès ses premiers gestes et ses premières paroles; les traits de caractère déjà présents seront développés au long de la monologuerie: le dynamisme et l'auto-satisfaction, le sens du plaisir devant la «reconnaissance du spectateur», etc.

Cette lecture-écriture pourrait se poursuivre selon le même processus en découvrant le plus de sens possible, en les additionnant, les confrontant, pour aboutir à un regard «à la loupe» du spectacle théâtral. Ce type d'approche comporte de nombreux avantages, à notre avis; entre autres, celui de permettre une description minutieuse du «système textuel» (l'expression est de Christian Metz) qu'est le produit culturel en lui-même et ensuite permettre de faire correspondre ce produit à une réalité socio-culturelle spécifique. Ces deux dimensions nous apparaissent essentielles. Nous croyons qu'il est important de souligner, de découvrir, au théâtre le travail de matérialisation de signifiés, d'agencement de signifiants, de création d'images, car ce sont ces images qui sont la plaque tournante où se rencontrent et s'influencent la société et le théâtre.

Germain insiste lui-même, il le fait ici même, dans ce numéro, dans un entretien avec Bernard Andrés, sur l'importance du travail du metteur en scène comme artisan de ces images, et nous, nous croyons, qu'une fois ses tâches à lui terminées, soit celle d'auteur et celle de metteur en scène, il y a place pour une autre tâche, celle du commentateur qui doit toujours chercher à multiplier les moyens d'aiguiser notre perception de ces images.

1. Il est impossible, dans le cadre de cet article de déborder du texte publié, mais il est certain que toute représentation ajouterait d'autres signes à ceux mentionnés.
2. Jean-Claude Germain, *Les hauts et les bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes*, Montréal, VLB éditeur, 1976.
3. Richard Demarcy, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, UGE, 10/18, 1973, p. 369.
4. Richard Demarcy, op. cit. p. 378; cf. également: Richard Demarcy, «Le spectateur face à la représentation théâtrale» in *Travail théâtral*, no 1, oct.-déc. 1970, pp. 44-54.
5. Roland Barthes, «L'imagination du signe» in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 206-212.
6. Roland Barthes, «Éléments de sémiologie» in *Degrézéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1970, p. 165; ou encore: on reconnaît au signifié de connotation des attributs «relevant soit d'un choix subjectif, soit d'une convention sociale» *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 62.
7. Roland Barthes, «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe» in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 50.
8. Nous tenons à répéter que nous ne visons pas l'exhaustivité! Il est impossible de mentionner tous les sens de tous les signes, nous désirons simplement montrer une «marche à suivre» que nous espérons susceptible d'«ordonner» le travail d'analyse (d'un spectateur... d'un étudiant «en mal de méthode» pour ce travail qu'il a à faire... ou d'un critique...).
9. Richard Demarcy, article cité, p. 51.