

## La poétique de la détection dans *Provincetown Playhouse*

Stéphanie Nutting

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Charette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201497ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201497ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nutting, S. (2000). La poétique de la détection dans *Provincetown Playhouse*. *Voix et Images*, 25(3), 462–470. <https://doi.org/10.7202/201497ar>

Article abstract

Can theories on the transmission and creation of meaning shed light on the vision of beauty (and its counterpart, ugliness) in Normand Charette's play *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans? Just as the process of detection works within a system based on relations of substitution, the play's aesthetic vision works through metaphoric thought. Thus, the creation of meaning and the creation of feeling would appear to be aspects of a single awe-inspiring process.

# La poétique de la détection dans *Provincetown Playhouse*

Stéphanie Nutting, Université de Guelph

---

*Comment les théories sur la transmission et la création du sens peuvent-elles éclairer la vision de la beauté (et de son pendant, la laideur) dans la pièce de théâtre Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette? De même que le processus de détection fonctionne dans un système basé sur des relations de substitution, la vision esthétique de la pièce passe par la pensée métaphorique. Du coup, la création du sens et la création du sentiment ressemblent au même mécanisme redoutable.*

---

Lieu, date, âge — le titre de la pièce de théâtre de Normand Chaurette évoque le moment précis où le protagoniste, le jeune Charles Charles, s'abîma dans la folie. Le titre combine ainsi la fonction «référentielle» d'un rapport médico-légal et les marqueurs déictiques caractéristiques d'un monologue, d'un journal intime, ou même d'un récit poétique. Mais il ne désigne pas d'action. Il invoque, en fait, le contraire: un temps d'arrêt, un «vide<sup>1</sup>» car toute la fable de la pièce, on le sait, porte sur «la narration d'un blanc<sup>2</sup>».

Dans cette optique, le titre et la fable existent plutôt dans une relation de tension mécanique. C'est comme si la fable était un ressort monté qui n'attendait qu'une chiquenaude — les trois coups effectués par Charles Charles du revers de sa cigarette — pour se déclencher. Une fois mise en mouvement, la fable se déploie à rebours. En principe, elle devrait livrer des révélations successives menant au point zéro de l'événement — c'est-

- 
1. «Ce texte se désigne sans fin. Éviter de voir ou de traiter cela sérieusement [...] c'est le priver de son caractère tragique. C'est à la limite en faire une histoire de mœurs, une intrigue policière, un tableau de genre ou l'exposé d'un cas. Mais ce n'est pas montrer qu'il y a en son centre: non pas la mort, mais, bien pire, le vide.» Rodrigue Villeneuve, «*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*: À la lettre», *Jeu*, n° 64, 1993, p. 124-125.
  2. Gilles Chagnon, «La scène cautérisée», Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 14.

à-dire à la transgression — appelé et délimité par le titre. Celui-ci signale l'alpha et l'oméga de la fable, sa naissance et sa destination ultime dans laquelle elle s'épuisera. Cette structure, qui ressemble à ce que le philosophe Clément Rosset appelle « le mécanisme tragique », s'inscrit dans une tradition occidentale qui remonte à *Cédipe Roi* et sans doute au-delà<sup>3</sup>.

Pour mieux saisir la pertinence de cette « mécanique » dans l'œuvre de Chaurette, il convient d'évoquer d'abord les grandes lignes de l'histoire et les énigmes que celle-ci pose. Charles Charles (38 ans), interné dans une clinique à Chicago, revit à perpétuité le « drame » survenu 19 ans auparavant, le jour de son anniversaire, à Cape Cod, au Provincetown Playhouse le 19 juillet 1919, un soir de pleine lune. Avec ses amis Alvan et Winslow (son amant), Charles Charles écrit et monte une pièce intitulée « Théâtre de l'immolation de la beauté ». À la fin, Alvan transperce de dix-neuf coups de couteau un sac contenant un enfant ; mais le sac devait contenir de la ouate représentant la forme d'un enfant (nommé Astyanax, pour renouer avec le mythe grec du sacrifice de l'enfant du même nom). Pourtant, ce soir-là, quelqu'un a substitué un enfant véritable à la ouate, d'où l'énigme de la pièce : « Savaient-ils que ce sac contenait un enfant<sup>4</sup> ? » Winslow et Alvan sont condamnés à la pendaison et Charles Charles, le « véritable » assassin, est confiné à la clinique.

Pour le reste, nous, spectateurs ou lecteurs, poursuivons la quête de la vérité qui recèle une autre question, plus déroutante encore que celle qui est explicite : « Quel rapport peut-il y avoir, dans le monde des idées, entre la beauté et l'assassinat d'un enfant ? » Autrement dit : « Quel cheminement de la pensée permet de se méprendre si horriblement sur la nature de la beauté ? » La réponse se trouve peut-être dans le fait que le texte conjugue deux systèmes de communication *a priori* irréductibles : le modèle « de détection » (ou son corollaire, le modèle de l'interrogation) et le modèle poétique.

Étudions d'abord le modèle de détection. L'idée d'un crime est annoncée dès le début du spectacle. Charles Charles désigne le sac et annonce le dénouement au public :

Mesdames et Messieurs, le théâtre auquel vous allez assister ce soir va vous prendre à témoin du sacrifice de la beauté. Ce sac contient un enfant. À la fin de la pièce, l'enfant sera éventré de dix-neuf coups de couteau sous vos yeux. (PP, 27-28)

Mais la dénégation propre à l'instance théâtrale empêche une interprétation littérale de cette affirmation. Or, lorsqu'on remplace l'idée par l'acte,

3. Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1960.

4. Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

«le signe par la chose», l'irréparable ainsi que son ombre, le tragique, surgissent<sup>5</sup>.

Le processus de détection est mis en branle. Sont placées sur l'échiquier les trois «pièces maîtresses»: le crime mystérieux; le détective (à la fois nous et les enquêteurs du tribunal ultérieur); l'enquête<sup>6</sup>. Cependant, la clef de cette énigme ne se trouve pas tant du côté de l'identité (qui a porté les coups fatals?) ni du côté de l'exécution (comment l'enfant a-t-il trouvé la mort?), que du côté de la conscience (savaient-ils que ce sac contenait un enfant?). Aussi l'énigme centrale évoque-t-elle justement la «métaphysique» de la littérature de détection qui s'appuie sur une opération intellectuelle et donc, par extension, sur la conscience: «La racine profonde et pour ainsi dire métaphysique du roman policier est là: nous sommes des êtres voués à extraire, vaille que vaille, l'intelligible du sensible<sup>7</sup>.»

Chaurette présente un mystère que l'on s'applique à découper en éléments causals. Du point de vue théorique, on transforme le mystère, qui participe de l'inhumain, en problème, c'est-à-dire en question à résoudre. Il s'agit de construire un agencement de données qui mènerait à la démultiplication du problème. Ici, l'affirmation de Boileau-Narcejac quant à l'opération intellectuelle effectuée dans les romans policiers est particulièrement éclairante: «Dès que l'esprit a su découper dans la masse du mystère deux éléments qui s'ajustent et amorcent un lien causal, dès qu'il a isolé une relation, le mystère change en problème<sup>8</sup>.»

Or, dans l'œuvre de Chaurette, il est impossible de découper dans la masse du mystère. Au lieu d'agencer des liens causals et d'isoler des relations qui permettraient de traduire le mystère en idée, les instances judiciaires butent contre un blanc:

CHARLES CHARLES 19

Pour ce qui est de Winslow et d'Alvan, eux, ils s'y sont pris trop tard. Ils avaient déjà dit trop de choses cohérentes pour qu'on crût qu'ils étaient fous. Pourtant, Dieu sait si nous étions fous tous les trois... D'autant plus qu'Alvan avait avoué le meurtre et qu'ils avaient réussi à prouver que l'enfant, c'était bel et bien Winslow qui l'avait mis dans le sac. Comment ils ont réussi à le prouver? Je vous le donne en mille: à cause d'un blanc! (*PP*, 101)

Ne se souvenant plus de ce qu'ils avaient fait entre six et sept heures ce jour du 19 juillet 1919, Alvan et Winslow furent condamnés à la pen-

5. «Au théâtre, semble dire *Provincetown* [...], on ne remplace pas impunément le signe par la chose, ou alors, dernier cercle d'enfer, on en reste prisonnier.» Rodrigue Villeneuve, «*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*», Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t. VI: 1976-1980*, Saint-Laurent, Fides, p. 664.

6. Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Presses universitaires de France, 1982 [1975], p. 22.

7. *Ibid.*, p. 8.

8. *Ibid.*, p. 10; nous soulignons.

daison («[O]n leur dit gentiment que ce blanc d'une heure dans leur vie jouait beaucoup contre eux. Ils avaient décidé que c'était une preuve suffisante.») (*PP*, 103-104)

La pensée «raisonnée», celle que réclament la science et le droit, construit ici une signification non pas selon un agencement logique — si l'on entend par ce mot «enchaînement cohérent d'idées» — mais selon un système *métaphorique*. Les conjonctions, les analogies, la création de modèles, tous ces phénomènes appartiennent à la sphère de la rhétorique, dont les deux principaux outils sont la métonymie et la métaphore.

Le sens est engendré par la juxtaposition de deux segments qui résistent, en principe, à tout rapprochement<sup>9</sup>. Du coup, il existe un jeu d'équivalence entre un blanc et une preuve de culpabilité. Sous ce rapport, les enjeux sont immenses, car là où l'on pensait avoir deux systèmes distincts de création du sens — la logique et ce que nous pourrions appeler «le métaphorique» — il n'y en a qu'un seul qui s'applique à juxtaposer des choses sans aucun rapport entre elles.

Dès lors, il devient évident que toute la pièce est investie par ce mécanisme qui consiste à unir ce qui ne peut l'être. Ce paradoxe éclaire ce qui est au centre du trope : la brèche, ou, mieux encore, le blanc. Voilà le modèle épistémologique révélé par la pièce qui, du même coup, affirme que toute connaissance comporte des brèches ; «tous les savoirs présentent des lacunes», déclare l'anthropologue américain Gregory Bateson, qui établit une distinction entre le modèle de communication basé sur la *quantité* d'information, et les théories de la communication fondées sur les relations, sur le *pattern* d'information<sup>10</sup>.

Comment de telles notions sur la transmission et la création du sens (et de l'information) peuvent-elles éclairer la vision de la beauté (et son

9. Voir Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Ann Shukman (trad.), Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990. Lotman, qui jette une nouvelle lumière sur l'engendrement du sens par l'utilisation des procédés rhétoriques, qualifie d'«iso-fonctionnel» la métaphore et la métonymie. «[...] their purpose is not to employ a particular semantic shift to express what could be expressed without it, but to express a content, transmit information, which could not be transmitted any other way.» (p. 41). «Leur utilité ne vise pas à provoquer une variation sémantique pour exprimer ce qui pourrait l'être autrement, mais bien pour exprimer un contenu, transmettre une information, qui ne pourrait pas être transmise autrement.» (Nous traduisons). Ailleurs, il souligne la jonction nécessaire qui existe entre la pensée créatrice et la pensée scientifique : «[...] it would be a mistake to contrast rhetorical thinking with scientific thinking on the grounds that rhetorical thinking is specifically artistic. Rhetoric is just as much a part of the scientific consciousness as it is of the artistic one.» (p. 45) «Ce serait une erreur d'opposer la pensée rhétorique et la pensée scientifique en partant de l'idée que la première est essentiellement artistique. La rhétorique concerne autant la conscience scientifique que la conscience artistique.» (Nous traduisons).

10. Gregory Bateson et Mary Catherine Bateson, *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Macmillan, 1987, p. 150.

pendant, la laideur) dans la pièce de Chaurette? De même que la détection passe par les tropes, le crime lui-même peut être attribué à une pensée métaphorique «défectueuse», voire «détraquée». Il est possible d'assimiler les symptômes de folie chez Charles Charles à la violation des distinctions subtiles qui existent dans la communication humaine. Si l'on travaille avec l'hypothèse de Bateson qui propose que la schizophrénie est liée à l'incapacité d'utiliser ou d'interpréter les métaphores, le comportement de Charles Charles devient, du moins en partie, un problème de connaissance<sup>11</sup>. C'est précisément son incapacité à saisir la signification métaphorique de l'enfant qui l'amène à le substituer à la ouate. L'idée de l'enfant dans le sac est de l'ordre de la métaphore, tandis que la substitution véritable de l'être vivant pour l'idée viole les lois de la création du sens. Il va sans dire qu'un sac rempli de ouate ne peut jamais être du même ordre ontologique et axiologique qu'un enfant, mais le protagoniste prend la métaphore *à la lettre*: les deux deviennent interchangeables. Surgit alors l'horreur de ce que Julia Kristeva appelle l'object: ce moment précis où l'être humain devient objet pur<sup>12</sup>.

D'ailleurs, Charles Charles est conscient du glissement esthétique qui menace de toutes parts la «beauté» de sa mise en scène, mais il attribue cette dénaturation aux éléments accessoires telles les «choses péjoratives» parues dans les journaux ou les détails du procès qui s'ensuit: «Ici, la beauté et la laideur voisinent avec un certain acharnement, mais ce qui semble des siècles de laideur ne saurait amoindrir en aucune façon ces quelques heures de beauté.» (PP, 73)

Pour Charles Charles, tout est métaphore et rien ne l'est, car il ne conçoit pas la brèche immanente qui, entre autres, maintient à la fois la tension sémantique et l'intégrité de celle-ci.

Voilà pourquoi, dans les représentations ultérieures à son internement à la clinique, il propose des substitutions pour le moins étranges. Au sac contenant l'enfant, tantôt il substitue un lapin, tantôt un tracteur. Plus il progresse dans sa maladie, plus il rejette l'iconicité des objets sur la scène et plus les métaphores — fussent-elles des métaphores brisées — prolifèrent.

Par ailleurs, si les objets existent dans une relation métaphorique dysleptique, les mots aussi s'inscrivent dans des systèmes anomiques où il n'y

11. «In Palo Alto we had gotten to the point of understanding that schizophrenia had something to do with metaphor — not knowing that metaphors are metaphors, or taking literal things and handling them as if they were metaphors, or something screwy in that region.» (Gregory Bateson, *op. cit.*, p. 125) «À Palo Alto, nous en sommes arrivés à la conclusion que la schizophrénie avait quelque chose à voir avec la métaphore — parce que la métaphore n'est pas perçue par le schizophrène comme une métaphore, parce que les choses sont prises au sens littéral et utilisées comme si elles étaient des métaphores, ou quelque chose de tordu de ce type-là.» (Nous traduisons).

12. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

a pas de substitution permise. Par exemple, quand le Charles Charles âgé de 19 ans, jouant le rôle du juge, interroge le Charles Charles de 38 ans sur le «meurtre» de l'enfant, ce dernier insiste pour que le juge dise «immolation» et non «meurtre» («L'immolation. Dites «immolation», s'il vous plaît...» *PP*, 45). D'autres exemples ponctuent le texte : «cohérence» remplace «sadique» (*PP*, 47) ; «victime» tient lieu d'«enfant» (*PP*, 36) ; «occire» se substitue à «tuer» (*PP*, 57). Il s'agit, en l'occurrence, d'un système rigide qui résiste à la souplesse du paradigme, contrairement au système iconique caractérisé par son extrême instabilité paradigmatique qui atteint l'aléatoire.

La beauté visée est paradoxale. D'une part, elle est liée à une idée de l'Absolu qui ne supporte aucun «jeu» au plan sémantique, d'autre part, elle est censée jaillir d'une métaphorisation à outrance qui rendrait l'immolation «réellement concrète» (*PP*, 37). Mais surtout, la notion de la beauté est rattachée ici à une *erreur* (acte de l'esprit qui tient pour vrai ce qui est faux et inversement), puisque le protagoniste ne sait pas faire le partage entre l'événementiel, qui surprend, et le beau, qui, d'après Kant, est associé à l'harmonie<sup>13</sup>.

Le but avoué était d'écrire «un coup de théâtre prodigieux! Sublime! Inouï!» (*PP*, 59-60) Or, le sublime et la beauté suscitent deux sentiments distincts. Le sublime, ce sentiment contradictoire, mélange de plaisir et de peine, plaisir qui *vient de la peine* engendrée par l'échec de la faculté de présentation, est associé, par Jean-François Lyotard, à l'avant-gardisme. Selon ce dernier, la tâche fondamentale de l'œuvre sublime est d'être «témoin de l'inexprimable» et d'opérer ainsi une sorte de «désarmement» de l'intelligence : «L'inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci : qu'il arrive (quelque chose)<sup>14</sup>.» Ce dérèglement des facultés d'intellection donne lieu à l'extrême tension qui caractérise le pathos du sublime<sup>15</sup>.

Saisi conjointement avec le modèle de détection — qui repose sur une «joie intellectuelle» que procure la résolution du problème —, le sentiment du sublime est le contraire de l'esthétique policière, car il découle d'une espèce de syncope de l'intellect devant l'occurrence (le «Il arrive que»). Autrement dit, le sublime et le délice de la détection tiennent tous deux de l'indéterminé, mais l'un stimule la faculté cognitive, tandis que l'autre la paralyse.

Toujours est-il qu'un abîme se creuse entre l'effet recherché (le sentiment du sublime ou, plus précisément, du beau) et l'exécution de l'enfant

13. Emmanuel Kant, dans *Kritik der Urteilkraft* (1990) (*Critique de la faculté de juger*) définit le sentiment du beau comme un plaisir suscité par une harmonie libre («einem freien Spiele») entre la fonction des images et celles des concepts à l'occasion d'un objet d'art ou de nature (p. 132).

14. Jean-François Lyotard, *L'inbumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 104-105.

15. *Ibid.*, p. 110.

qui tient de l'horreur. Au lieu de porter « la Beauté » à l'incandescence ou à l'« apothéose » (PP, 77) comme il l'entendait, l'auteur/metteur en scène fait basculer la transcendance vers une immanence effroyable.

Encore s'agit-il de système de signification erroné, de pensée métaphorique *fautive*<sup>16</sup> qui crée un circuit réflexif. « J'étais la beauté » déclare le protagoniste ; dès lors on saisit, à rebours, l'enjeu symbolique. Le sac de ouate qu'on éventrait devait signifier l'auteur naissant, la destruction à la fois du sac utérin qui le protégeait et, au deuxième degré, la fin de la pureté, de l'innocence originelle. L'erreur (la *cobérence fautive*) fut de vouloir donner corps, au sens fort du mot, à ce qui aurait dû rester abstraction (auteur naissant = enfant dans un sac). Bref, il y eut collision fatale entre l'engendrement du sens (la pensée créatrice) et la production de l'occurrence (le sublime).

Pour Pascal Riendeau, la « cohérence fautive », cet énoncé bizarre qui paraît au dernier fragment des « Mémoires » de Charles Charles, prend tout son sens au quatorzième tableau où « la réalité et la vérité semblent former un signifié commun, traité avec une logique qui frôle la perversion<sup>17</sup> ».

ALVAN

Ce qu'il aurait fallu dire au public, c'est que dans la réalité le sac contenait de l'ouate. Mais ç[a] aurait été lui mentir, parce que dans la réalité il contenait un enfant. Et moi j'ajoute que c'est moi qui ai donné le coup fatal. Mais sans le savoir. Alors j'ai commis le crime parfait d'un autre. Alors, suivez l'ordre parfait des choses. *Pendez-en un autre pour moi.* (PP, 96 ; nous soulignons)

« La réalité » se fait et se défait à partir d'un système infini de *substitutions* discrètes (au sens mathématique du terme). Encore faut-il relativiser, car le terme « réalité » est piégé, surtout dans l'univers chauretien. D'autres critiques ont déjà relevé avec finesse les différentes stratégies textuelles que déploie Chaurette pour brouiller l'opposition traditionnelle entre la représentation théâtrale et le cadre limitatif (ou référentiel, ou « réel »)<sup>18</sup>. Le renversement des rôles, la mise en abyme, l'hybridité générique au sein des didascalies, la facture à la fois tronquée (« Cette pièce n'a qu'un début », PP, 57) et ouverte à des répétitions sans fin — tous ces phénomènes font de la pièce « l'expérience des limites de la représentation<sup>19</sup> » et, par une logique de contiguïté donc, l'expérience limite de la réalité.

Si Lotman et Bateson ont raison, si la pensée métaphorique est à la base non seulement de la conscience créatrice mais de toutes les relations

16. « Ce qui caractérisait d'abord et avant tout notre vie de cette époque-là, c'était la cohérence fautive. » (PP, 85)

17. Pascal Riendeau, *La cobérence fautive*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 86.

18. Il serait intéressant, voire important, d'analyser plus en profondeur la relation synecdochique qui existe entre la mise en abyme (le procès et « Le Théâtre de l'immolation de la beauté ») et la représentation limitative mais, faute d'espace, nous réservons cette réflexion pour un travail ultérieur.

19. Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 70.

organiques entre les créatures vivantes, la pièce de Chaurette révèle cette relation profonde et combien perturbatrice qui fait de l'art et de la réalité les analogies l'une de l'autre<sup>20</sup>. Ce fonctionnement s'exprime dans le modèle de détection où les procédés épistémologiques consistent à mettre en relation des systèmes d'information asymétriques, fondamentalement paradoxaux, et à créer de nouvelles significations dans l'espace qui les sépare, c'est-à-dire dans le blanc.

L'analogie s'étend également, et ceci est essentiel pour notre propos, à l'expérience esthétique. Comme il le fait avec la représentation, Chaurette joue sur l'expérience limite. S'il s'agit d'une pièce de théâtre «sur le thème de la beauté», où se trouve le beau?

Dans la mise en scène d'Alice Ronfard à l'Espace Go en 1992, la scène apparaît comme «île de la beauté», où l'azur du fond et les couleurs «naturelles» des objets et des costumes se conjuguent pour conférer au milieu «une beauté fragile mais pénétrante<sup>21</sup>». Cependant, dans l'univers du texte, dépouillé de ses réalisations scéniques composites, l'idée de la beauté est plus farouche. Le «drame dans le drame» rappelle davantage l'observation faite par Gilbert Durand sur l'art contemporain en général: «L'œuvre d'art n'est qu'une projection du moi et la «beauté est convulsive» ou n'est pas<sup>22...</sup>». On serait même autorisé à dire que, dans le texte de Chaurette, l'Abject et la Beauté, deux concepts antinomiques par excellence, sont placés et maintenus par force dans une relation de substitution irréversible. Voici ce qui explique l'insistance sur les mots *appropriés* («immolation» plutôt que «meurtre»; «cohérent» plutôt que «sadique»). Le mystère se trouve dans leur relation perverse, à même l'indéterminé qui les juxtapose et qui, pour ce faire, doit, comme l'effet du sublime, tenir en échec la faculté d'entendement du contemplateur. Mais le mystère est fragile; il se transforme en problème et ensuite se dissout presque totalement lorsque s'introduit dans la fable un mobile. On apprend que Charles Charles, cocu, a lui-même effectué la substitution pour punir Winslow et

20. «In «Aristotle's Spyglass» [Il Cannochiale Aristotelico] Tezauro elaborated his theory of Metaphor as the universal principle of the human and of the divine consciousness. It is based on wit — thinking that brings together the dissimilar and unites what is not unifiable. The metaphoric consciousness is equated with the creative consciousness, and even the act of divine creation is thought of by Tezauro as a supreme Witticism which, through metaphor, analogies and conceits, creates the world. (Yuri Lotman, *op. cit.*, 43). «Dans «Aristotle's Spyglass» [Il Cannochiale Aristotelico], Tezauro élabore sa théorie de la métaphore comme principe universel régissant l'humanité et la conscience divine. Il s'appuie sur l'esprit [wit] — sur l'idée de réunir les différences et d'unifier ce qui ne peut l'être. La conscience métaphorique est similaire à la conscience créatrice, et même la création divine est pensée par Tezauro comme un suprême mot d'esprit grâce auquel, à travers la métaphore, les analogies et les images [conceits], le monde a été créé. (Nous traduisons).

21. Marta Dickman, «Le triomphe de la beauté», *Jeu*, n° 64, 1992, p. 127-128.

22. Gilbert Durand, «La Beauté comme présence paraclétique: essai sur les résurgences d'un bassin sémantique», *Eranos Jahrbuch*, n° 53, 1984, p. 170.

Alvan, et que l'histoire emprunte désormais le parcours d'un crime passionnel.

Cependant, un résidu sémiotique persiste. Le contact brutal du beau et de l'abject ne se fait pas sans l'intrusion du doute, sans occasionner des dégâts dans le système. Il s'agit d'un petit dérèglement aussi perceptible que les empreintes digitales sur un mégot. Dans le sillage du postmodernisme, alors qu'on évoque le vacillement des grands récits, l'effondrement des certitudes et des vérités immuables associées au logocentrisme, on oublie parfois qu'au théâtre, comme dans la vie, la substitution est l'un des dispositifs les plus merveilleux et les plus dévastateurs dans la création du sens. Il suffit parfois de donner une petite chiquenaude pour l'enclencher.