

**FRANCOEUR, Louis, avec la collaboration de Marie
FRANCOEUR, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002,
233 p.**

Shawn Huffman

Numéro 35, printemps 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041568ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041568ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société
québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Huffman, S. (2004). Compte rendu de [FRANCOEUR, Louis, avec la collaboration
de Marie FRANCOEUR, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002, 233 p.]
L'Annuaire théâtral, (35), 210–213. <https://doi.org/10.7202/041568ar>

FRANCŒUR, Louis, avec la collaboration de Marie FRANCŒUR, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002, 233 p.

Charles Sanders Peirce, père de la sémiotique américaine, était fasciné par le théâtre. L'art dramatique était pour lui un riche terreau de réflexion et une source inépuisable d'exemples pour l'élaboration de sa théorie sur le signe et sur les processus de la signification. Curieusement, ces réflexions n'ont jamais abouti à la formulation d'une méthode d'analyse propre au théâtre, ni par Peirce ni par ses successeurs. Comme on le sait, la sémiotique théâtrale que nous connaissons actuellement dérive principalement de la sémiotique européenne d'inspiration linguistique et formaliste. Véritable œuvre de bricolage théorique, la sémiotique théâtrale se construit *pièce par pièce*, à commencer par l'intense réflexion menée par l'École de Prague autour du signe. Ce travail sur le signe cède graduellement la place à une tentative d'identifier une « grammaire dramatique », à l'instar des études formalistes de Propp sur le conte. Souriau propose alors son essai *10 000 situations dramatiques* dans lequel il identifie un processus de double articulation selon lequel un nombre limité de « morphèmes » dramatiques génère un nombre illimité de situations dramatiques. Il

s'ensuit une période de foisonnement autour du signe, de la structure et de la réception au théâtre. Encore aujourd'hui les études de Pavis, Ubersfeld, Elam, Kowzan et Fischer-Lichte, pour ne nommer que celles-là, font école dans ce domaine. De nos jours cependant, la sémiotique théâtrale connaît de moins en moins de faveur auprès des critiques et des théoriciens. Insatisfaits de l'*a priori* linguistique qu'ils voyaient dans cette approche, ils ont graduellement gravité vers d'autres méthodes d'analyse, plus respectueuses, selon eux, du versant scénique de l'objet théâtral. L'essai de Francœur, texte posthume qui rend hommage à la vie et à la carrière d'un sémioticien, se situe dans la foulée de ce mouvement, en proposant une étude qui suit les principes de la sémiotique de Peirce.

À la différence de la sémiotique européenne, la sémiotique élaborée par Peirce constitue une vision plus organique, dans la mesure où elle résulte du travail d'une seule personne. De plus, le sémioticien américain a mené son étude dans le contexte d'une réflexion logique et philosophique. Sa théorie est donc libre des assises linguistiques dénoncées dans la sémiotique européenne. Toutefois, ces attributs positifs sont aussi source de nombreuses difficultés. Comme théorie organique, la sémiotique présente un complexe système de classification et d'organisation basé sur différentes opérations logiques et sur le contexte d'émergence du signe. En fait, une solide formation philosophique (Hegel, Husserl) est nécessaire pour pouvoir la manipuler. Malgré cela, dans *Le théâtre brèche*, Francœur tâche de faciliter cet apprentissage tout en montrant comment cette théorie peut constituer une

approche pour la compréhension du théâtre et ses processus de signification.

L'essai est organisé en huit chapitres dans lesquels le critique aborde des aspects de la sémiotique peircienne en rapport avec l'analyse théâtrale. Même si chaque chapitre est conçu comme une unité, il y a un développement qui les traverse, surtout dans l'explication et l'application des concepts fondamentaux, tels que la priméité, la secondéité et la tiercéité. L'ouvrage se complète avec un glossaire, placé en annexe, qui explique et résume les termes principaux de la sémiotique peircien.

Le premier chapitre, qui reprend le titre du volume, propose la notion de « théâtre brèche ». La brèche décrit une rupture opérée par le spectateur dans la suite des événements qu'il perçoit lors de la représentation. Cette rupture engendre alors un moment suspendu dans le temps, mais qui en même temps est inscrit dans la mouvance de la signifiante culturelle, scientifique, sociale etc. Dès lors, la brèche est réinterprétée à l'optique du signe peircien et assimilée à la sémiose *ad infinitum* qui a pour effet de renouveler les signes iconiques, indiciels et symboliques du théâtre (p. 34). Pour baliser cette réflexion philosophique, Francœur se réfère à plusieurs œuvres théâtrales dont celles de Beckett et de Lepage. C'est dans les créations de ce dernier, en particulier, que la notion de brèche proposée par le sémioticien s'avère la plus convaincante.

Francœur prolonge cet examen de la sémiose dans le deuxième chapitre, intitulé « L'action du signe théâtral ». Dans cette section, l'auteur pose ses balises théoriques,

situant le signe théâtral, exemplifié par deux types de spectacles, dans la première des trois dimensions identifiées par Peirce, à savoir le fondement. L'identification du fondement, selon Francœur, permet de comprendre, dans le cas de Robert Lepage, la mobilité sémantique comme étant le résultat d'un objet (une boîte à chaussures) dont le sens émerge d'une série de contextes (fondements).

Le troisième chapitre est l'occasion pour le sémioticien de proposer un autre concept, celui du « méga signe dramatique » (p. 60) et qui décrit le « texte » théâtral au sens large et sans égard au support matériel (écrit ou scénique). Ce faisant, il identifie un renversement important dans l'évolution du théâtre, à savoir la transformation d'un théâtre lisible en théâtre visible. Le théâtre se libère en quelque sorte du carcan linguistique et de sa syntaxe (sujet-verbe-objet) pour découvrir un « langage » qui renverse cette syntaxe afin de mettre toute l'importance sur l'objet en premier, ensuite le verbe et finalement le sujet.

Cette réflexion sur l'objet théâtral se poursuit dans le chapitre suivant, plus exactement par le biais d'une étude du signe iconique. Francœur soutient qu'à l'instar de l'icône, tous les signes au théâtre sont à la fois arbitraires (conventionnels) et motivés (p. 84 et p. 89). Cette affirmation le conduit à l'indifférenciation, du point de vue de la sémiose, du verbal et du non-verbal, du logos et de l'objet. Cette façon de concevoir le signe théâtral permet de saisir la valeur iconique de la parole, manifestée par exemple chez Molière ou encore chez Tremblay.

Dans le cinquième chapitre, le sémioticien se penche sur la deuxième dimension de la phanéroscopie peircienne, à savoir la secondéité, afin de faire ressortir ce qu'il nomme une « écosémiotique ». Ce terme, inspiré par l'École de Tartu, décrit les mécanismes contextuels du théâtre qui s'articulent en trois temps: l'immédiat, le proche et l'éloigné. Le contexte, tributaire de la secondéité, fait partie intégrante du signe. Il se prête également à la comparaison, car les différents contextes qui émergent sont nécessairement en relation les uns avec les autres. Finalement, le contexte oriente l'interprétation du signe.

Francœur consacre le chapitre suivant au *work in progress* et sa façon particulière d'engendrer la signification. Selon le critique, la notion de *work in progress* constitue le fondement pour les signes qui en émergent. Ce fondement instaure une autre logique de l'interprétance, plus exactement celle de l'abduction, processus qui décrit le développement de la pensée ou de la découverte. Encore une fois, le théâtre de Lepage, bien connu pour sa résistance à la téléologie du spectacle, exemplifie cette logique.

Le septième chapitre, intitulé « Logique de l'art dramatique et culture », constitue une analyse du théâtre québécois, plus particulièrement dans sa fonction de mémoire et de programme de la collectivité. À cet argument, bien connu dans la critique théâtrale au Québec, Francœur ajoute une troisième fonction, en l'occurrence, l'interprétation qui correspond aussi à la troisième dimension du signe peircien. Selon le critique, le théâtre québécois opère une certaine herméneutique

selon laquelle les signes qu'il produit servent d'interprétant (p. 136) pour la collectivité. Se penchant alors sur le théâtre de Tremblay, Francœur démontre comment cette dramaturgie sert de légende pour comprendre le Québec, ce pays « sans statut juridique, mais non sans réalité politique » (p. 151).

Dans le dernier chapitre, le sémioticien poursuit sa réflexion sur l'interprétance, mais en rapport avec le spectateur cette fois-ci. Caractérisé aussi de *work in progress*, le travail de ce dernier se trouve assimilé à la sémiose théâtrale; le spectateur fait désormais partie de la « grammaire » du spectacle. Son rôle d'interprétant, rôle foncièrement actif au sein de la sémiose, le soustrait à la conception passive que l'on a du spectateur. Il devient une instance créatrice, au même titre que les interprètes, les dramaturges, et les metteurs en scène.

L'essai de Francœur, par son envergure philosophique et littéraire, constitue un outil indispensable à l'enseignement de la théorie théâtrale. Cette vocation pédagogique se confirme dans le glossaire, dans la synthèse et l'illustration de la sémiotique de Peirce par le théâtre et dans le vaste répertoire d'exemples (de Platon à Lepage) fourni aux peirciens « apprentis ». En revanche, on ne saurait lire dans *Le théâtre brèche* une contribution originale ni à la sémiotique théâtrale ni à la critique du théâtre québécois. Dans un premier temps, Francœur passe sous silence la sémiotique théâtrale européenne actuelle, se contentant de citer quelques passages de Saussure pour faire la démonstration d'un parti pris linguistique dans ce courant. Comment prendre au sérieux les nombreuses attaques à l'égard de cette

sémiotique quand elle est présentée sous sa forme embryonnaire? Dans un deuxième temps, Francœur ne présente aucune analyse dans son essai, les exemples servant plutôt de démonstration des idées de Peirce. Par conséquent, les conclusions auxquelles il arrive sont sensiblement les mêmes qui sont déjà connues dans la critique théâtrale québécoise: le pouvoir du langage chez Tremblay, l'importance du théâtre de l'image chez Carbone 14, la poétique de l'objet chez Lepage. Malgré ces réticences, j'hésite à parler de faiblesse critique, voyant plutôt dans ces omissions le signe des conditions difficiles dans lesquelles l'auteur a dû produire son essai.

Shawn Huffman

Université du Québec à Montréal