Document généré le 2 juin 2025 14:30

Jeu
Revue de théâtre

Un discours théâtral?

Rodrigue Villeneuve

Numéro 24 (3), 1982

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29470ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Villeneuve, R. (1982). Un discours théâtral? *Jeu*, (24), 56–67.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

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/

un discours théâtral?

« ...car malheur au pays qui n'a pas besoin d'acteur. » François Regnault, *Peer Gynt* d'Ibsen/Chéreau.

Voici des notes. Ce sont des observations, des réflexions, des éclaircissements, produits pour leur auteur d'abord, sans prétention à l'originalité, nés au contraire de diverses lectures et de la nécessité — j'allais dire de la vieille nécessité — de mettre en forme, ne serait-ce que partiellement et provisoirement, ce que l'on croit savoir d'élémentaire du théâtre. Non pour le plaisir d'élaborer des modèles ou de fixer quelque canon abstrait. On verra plus loin ce qu'il faut penser de l'envie qui tenaille toujours une certaine sémiotique (disons, pour aller vite, celle de Greimas) de mettre au jour des formes antérieures à l'énonciation et dotées d'un statut transcendantal.

Bien au contraire, ces notes n'ont à voir, de toutes les matières, qu'avec la pratique du théâtre. Elles en originent et devraient nécessairement y ramener. Elles se trouvent motivées par la désespérante pauvreté qu'on observe trop souvent dans le théâtre d'ici (je devrais dire le spectacle peut-être) et la conviction qu'une meilleure connaissance de ce qu'on peut tout de suite appeler le discours théâtral, ou du moins une attention à cet autre niveau d'existence du théâtre, est une condition nécessaire à son exercice large, renouvelé et fécond. Elles ne sont donc finalement que des éléments d'un plaidoyer en faveur d'une plus grande « jouissance » (Brecht) au théâtre ou, plus radicalement encore, un appel pour qu'au moins cette jouissance existe. On s'ennuie si souvent au théâtre! Mais aussi quelle chose prodigieuse parfois (quand, par exemple, la scène éclairée alimente sans cesse chez le spectateur l'étonnement que *ça* existe).

Il y aurait donc un « discours théâtral », dont la sémiologie du théâtre serait le métadiscours.

1. un seul objet théâtral: la représentation

Patrice Pavis s'en prend, dans un article d'*Organon 80,* à cet « on-dit bavard » qui veut que la sémiologie du théâtre reste à faire. Il renvoie avec raison aux nombreux

Lysistrata d'Aristophane, production de l'Université du Québec à Chicoutimi en avril 1981. La mise en scène est de Pierre Fortin.

écrits théoriques qui ont paru dans ce domaine ces dernières années[1]. Ce qui manque, dit-il, ce sont plutôt des travaux de sémiologie appliquée. Mais ceux-ci viennent aussi et on devine que ce ne peut être que là que la réflexion théorique trouvera son sens et qu'on pourra mesurer la pertinence de ses diverses formulations.

Commençons par ce qui pourrait sembler une banalité à quelqu'un pour qui les études théâtrales seraient un domaine étranger. Une chose est maintenant admise par tous les spécialistes ou presque: il existe un objet théâtral et cet objet, c'est *le spectacle ou la représentation.* Une question se pose immédiatement: qu'arrive-t-il alors du texte dramatique qu'en tant que tel cette définition semble exclure?

On observe sur ce point une grande différence entre les positions de Greimas et d'Ubersfeld. Il vaut la peine de la faire ressortir. On pourra au moins mesurer à quel point la question des rapports entre texte et représentation est loin d'être résolue.

Pour Greimas, l'organisation narrative, sous-jacente à la forme dialoguée, obéit aux principes de la sémiotique *littéraire* et seule « la structure discursive de surface constituerait la spécificité du texte théâtral »[2]. L'analyse sémiotique du texte dramatique relèverait donc de la sémiotique littéraire. Ubersfeld insiste au contraire, tout au long de *Lire le théâtre,* pour dire que si le texte théâtral peut être étudié, il ne peut jamais l'être en lui-même; qu'il a comme spécificité d'être « troué »; qu'il se définit donc essentiellement comme un appel à autre chose, cette autre chose étant évidemment la représentation. Il existe, écrit Ubersfeld, des « matrices textuelles de représentativité »[3]. Et comme le prouve le chapitre consacré au modèle actantiel, ces matrices appartiennent aussi à la structure profonde du texte (nécessité, par exemple, d'une double structure actantielle). Le texte théâtral serait donc inassimilable au texte littéraire « ordinaire », au plan même de l'organisation narrative. Il appellerait des procédures d'analyse spécifique fondées sur le fait fondamental qu'il ne possède pas à proprement parler d'autonomie, qu'il est accroché à une réalisation nécessairement toujours virtuelle.

Ubersfeld va plus loin (ou tout simplement conclut logiquement): le texte théâtral, hors de la représentation, avant sa mise en bouche, *n'a pas de sens.* La signification n'apparaît que dans le procès d'énonciation: « Le texte est de l'ordre de l'illisible et du non-sens; c'est la pratique qui constitue, construit le sens. Lire le théâtre, c'est préparer simplement les conditions de production de ce sens »[4]. On ne peut être plus clair. Si le texte théâtral est spécifique, il n'est pas autonome; ou plus précisément: sa spécificité vient de sa dépendance absolue, et constitutive. Il en va de même des signes théâtraux non linguistiques, dépourvus eux aussi de sens hors de la représentation.[5] Pour Ubersfeld, il n'y a pas de signification théâtrale antérieure au spectacle.

1. Citons parmi les plus récents ceux qui ont inspiré ces notes: A. Ubersfeld, *l'École du spectateur,* Paris, Éditions sociales, 1981; « Sémiologie et théâtre », *Organon 80,* Université de Lyon II; R. Durand *et alii, la Relation théâtrale,* Lille, Presses universitaires de Lille, 1980; « Drama, Theater, Performance, A Semiotic Perspective », *Poetics Today,* vol. 2, n° 3, printemps 1981; « Théâtre et théâtralité », *Études littéraires,* Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 13, n° 3, déc. 1980.
2. A.J.Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979, article « Sémiotique théâtrale ».
3. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre,* Paris, Éditions sociales, 1977, p. 20.
4. *Ibid.*, p. 301-302.
5. A. Ubersfeld, *l'École du spectateur,* Paris, Éditions sociales, 1981, p. 23.

Au tournant du siècle s'amorce l'ère de la mise en scène qui ouvre la voie à l'étude de la représentation théâtrale. Une scène de *la Terre,* montée au Théâtre Antoine en 1902.

2. pratique/théorie

Il s'agit là d'un renversement important dans les études théâtrales. Il n'y a pas si longtemps encore, la représentation était définie comme la traduction scénique d'un texte écrit. Il ne faudrait cependant pas croire que le spectacle a acquis un statut d'objet théâtral autonome du seul fait de récents développements théoriques. Cette modification de point de vue, qui trouve maintenant expression et renforcement du côté des études sémiologiques, a été amorcée dès le début du XXe siècle par des travaux comme ceux d'Appia ou de Craig. Elle s'accompagne aussi de l'apparition, puis de la montée (de l'envahissement, diraient certains) du metteur en scène, qui réclame pour lui aussi le statut de créateur pour un spectacle qui est maintenant devenu une « oeuvre », au même titre qu'un roman ou qu'un tableau. Comment ne pas voir finalement dans cette reconnaissance par la théorie de la représentation l'aboutissement des réclamations d'Artaud: « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret »[6]? C'est donc une certaine évolution de la pratique théâtrale contemporaine que sanctionne le discours théorique, celle qui menait à la prise de conscience d'un « langage théâtral » subsumant ce que Greimas appelle « l'ensemble des langages de manifestation » (gestualité, lumière, proxémique, intonation, etc.) auxquels le théâtre a recours, y compris le texte verbal.

Gardons-nous cependant de simplifier. Il y aurait beaucoup à dire sur ces rapports théorie/pratique. Ce que montre l'histoire de la pratique théâtrale depuis la fin du XIXe siècle, c'est précisément l'impossibilité du clivage, ou encore de la détermination d'une antériorité quelconque en faveur de l'une ou de l'autre. Nous souhaitions tout à l'heure que se développe ici une réflexion théorique (au sens large), ce

6. A. Artaud, *le Théâtre et son double,* t. IV des *Oeuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1964, p. 45.

développement nous apparaissant comme une condition nécessaire au renouvellement du discours théâtral, c'est-à-dire de la pratique québécoise du théâtre. En fait, nous devrions savoir, depuis Meyerhold par exemple, que le travail concret avec les éléments scéniques, et au premier chef l'acteur, ne peut se faire avec efficacité et rigueur, ne peut prendre sens que s'il s'appuie sur un cadre, des recherches, une vision qu'il viendra enrichir en les renforçant ou en les contrariant.

3. un discours spécifique

On a ainsi gagné — ce qui aurait toujours dû apparaître comme une évidence — que ce qui fait que le théâtre est le théâtre, à savoir la représentation, soit le coeur, l'objet « unique et véritable » précise de Marinis[7], des études théâtrales. Victoire sur l'école et son logocentrisme. Victoire dont le caractère tardif tient à quelques traits spécifiques du théâtre que nous examinerons tout à l'heure.

Ce qu'on appelle maintenant en sémiologie du théâtre le *discours théâtral* recouvre la représentation. Celle-ci est ainsi définie comme un procès sémiotique, mettant en cause un ensemble de pratiques discursives, linguistiques et non linguistiques. On parle de plus en plus de *texte spectaculaire,* texte étant synonyme de discours et désignant comme lui l'axe syntagmatique des sémiotiques linguistiques et non linguistiques[8]. C'est le cas de de Marinis[9], d'Ubersfeld et de Pavis, avec cependant des nuances d'importance variable pour ces deux derniers.

Ubersfeld préfère utiliser l'expression « la représentation comme texte (R.T.) »[10], sans que soit modifié le sens de *texte.* Pavis parle bien lui aussi du « texte spectaculaire », sauf que, pour lui, l'expression ne désigne pas tout ce qui se passe sur la scène au moment du spectacle, mais la reconstitution de son « déploiement sur l'axe syntagmatique » que doit effectuer le spectateur pour « visualiser la composition polyphonique de la mise en scène »[11]. Il s'agit donc dans ce cas-là d'un après-coup, de la construction pour des fins d'analyse d'un simulacre de la représentation. Opération qui semblerait recouvrir ce que Greimas appelle la « textualisation »[12] et mener à son terme une entreprise de regroupement des « traces » à laquelle est obligé de se livrer tout spectateur de théâtre.

Si on peut dire qu'effectivement la représentation est production du sens, qu'en dehors de la mise en rapport des signes à l'intérieur de l'espace du spectacle chaque langage de manifestation qui y concourt reste sémiotiquement inactif, il serait tout aussi juste de dire, d'un autre point de vue, que le spectateur seul est agent de productivité signifiante. Il en est de même, dira-t-on, de n'importe quelle manifestation signifiante. On sait bien que non. D'une part, il existe des signes univoques, clairement lexicalisés, utilisés pour des messages où ce travail de productivité chez le récepteur est pratiquement inexistant. Le sens, dans ces cas, est donné. D'autre part, les signes théâtraux — ou ce qu'on peut commodément appeler tels — très

7. M. de Marinis, « Le spectacle comme texte », dans *Organon 80, op. cit.*, p. 195.
8. Voir Greimas et Courtés, *op. cit.*, articles « Discours », « Texte » et « Textualisation ».
9. De Marinis, *op. cit.*, p. 196-197.
10. A. Ubersfeld, *l'École du spectateur, op. cit.*, p. 27.
11. P. Pavis, « L'espace des *Fausses confidences* et les fausses confidences de l'espace », dans *Organon 80, op. cit.*, p. 166.
12. Greimas et Courtés, *op. cit.*, article « Textualisation ».

Au cours de la représentation de *Lysistrata,* le spectateur comprend que la valeur de la représentation est renversée quand les signes d'asservissement (paniers à linge = travail ménager) deviennent les signes de la révolte des femmes (paniers à linge = barricades à l'entrée de l'Acropole).

souvent n'ont pas de contenu sémantique stable, arrêté (même les signes verbaux); mais ils partagent cette caractéristique avec beaucoup d'autres « langages ». Ils sont cependant les éléments d'un discours, le discours spectaculaire, que deux traits spécifiques distinguent de tous les autres discours artistiques. Et ces deux traits, de manière différente, ont à voir avec ce qu'Ubersfeld appelle le « travail du spectateur », ce travail de productivité dont l'importance donne au théâtre, sur ce plan-là, une place à part.

Voyons le premier.

4. parce que remarquablement complexe

Le discours théâtral est d'abord d'une remarquable complexité. C'est un lieu commun, depuis du moins que Barthes, dans le début des années soixante, cherchant à définir la *théâtralité,* proposa d'y voir une « épaisseur de signes », une « véritable polyphonie informationnelle »[13]. La formule fit fortune, comme une autre expression, de Kowzan celle-là, produite à peu près à la même époque: la « dépense sémiologique »[14]. De là cette image du théâtre comme une « machine à signifier » particulièrement complexe, mettant en branle une série de ce que certains appellent des codes ou sous-codes (linguistiques et non linguistiques[15]), d'autres des « langages de manifestation »[16], ou encore, comme Ubersfeld, tout simplement des « catégories ».

13. R. Barthes, *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1964, p. 258.
14. T. Kowzan, « Le signe au théâtre », dans *Diogène,* janv.-mars 1968.
15. R. Chambers, « Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre », dans *Études littéraires, op. cit.,* p. 398. Voir aussi M. de Marinis, *op. cit.,* p. 197.
16. Voir Greimas et Courtés, *op. cit.,* article « Sémiotique théâtrale ».

Le travail du spectateur: « lire le théâtre », selon les termes d'Anne Ubersfeld. « Le spectateur seul est agent de productivité signifiante. » Son rôle et celui du sémioticien sont fondamentalement de même nature.

Le problème de la classification des signifiants théâtraux n'est pas résolu. Il ne semble pas non plus qu'il faille attendre qu'il le soit pour procéder à l'analyse sémiotique du spectacle. On s'entend généralement pour reconnaître certaines catégories plus ou moins larges comme la gestualité, la proxémique, l'intonation, les objets, etc.

Chacune de ces catégories, ou codes, produit un texte (ou microtexte). La question qui se pose est de savoir s'il faut considérer chacun de ces microtextes comme des totalités déjà structurées et analysables en tant que telles ou seulement comme des éléments mis en rapport les uns avec les autres et produisant un seul grand texte spectaculaire.

Ubersfeld, qui, par ailleurs, insiste beaucoup sur la dimension dialogique du théâtre, qui rappelle sans cesse son mode de signifier « tabulaire », qui pose avec force que le signe tout seul n'a pas de signification au théâtre, refuse, pour cela précisément, de considérer la représentation comme un texte unique. Il lui apparaît plutôt collection de voix « dialectiquement concourantes ou divergentes »[17]. Et ne serait-ce que pour des raisons de méthodologie, il ne semble guère possible de procéder à l'analyse de la représentation sans commencer par l'étude d'un ou de plusieurs des « textes » qui y participent. Le morcellement ne risque-t-il pas cependant de trop éloigner l'analyse de la réalité du spectacle, forcément faite, elle, de l'émission simultanée de plusieurs textes? À considérer ainsi, séparément, chacun des langages, aux manifestations si soigneusement enchevêtrées parfois pour former

17. A. Ubersfeld, *l'École du spectateur, op. cit.*, p. 31.

justement le tissu textuel, ne risque-t-on pas de passer à côté de ce qui fait que le discours théâtral est *discours* justement?

On répondra qu'un texte (oserais-je dire un « bon texte » ou laisserais-je simplement entendre que le terme a ici la valeur hypostatique que lui donne Barthes en l'opposant à l'oeuvre?) n'est jamais fusion de ses éléments composants, qu'il y a toujours, au contraire, jeu entre ceux-ci et part de discontinu. Le texte spectaculaire, même classique, a toujours permis de vérifier cela. Tout simplement parce qu'il y a entre les divers codes hétérogénéité de la matière de l'expression. Mais aussi parce que, très souvent, la multiplicité des signifiants correspond effectivement à une multiplicité des signifiés. On a trop souvent tendance à croire que les signifiants des divers codes s'empilent en quelque sorte et recouvrent un signifié unique, renforcé ainsi par la redondance. Cette croyance s'appuie sur une pratique courante et paresseuse du théâtre; mais même dans ce cas-là, elle néglige trop facilement le fait, souligné par Benvéniste, que « deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles »[18]. En d'autres mots, un signifiant laisse toujours une « trace » sur son signifié, même si ce dernier peut sembler commun à plusieurs signifiants de matière différente (son, geste, couleur, etc.).

Cette question fondamentale du rapport entre les divers microtextes ne peut être développée ici. Soulignons seulement que postuler leur examen séparé n'implique pas qu'il faille les considérer comme des systèmes clos (le voudrait-on qu'on ne le pourrait pas), et que c'est sans doute la seule manière de bien saisir le rapport particulier qu'entretiennent les signes verbaux (ceux qui viennent du texte écrit) avec les autres signes de la représentation.

5. parce qu'absent

En mettant de l'avant la notion de productivité signifiante, nous nous trouvions à privilégier, comme point de vue sur le discours théâtral, celui de l'énonciation (par rapport à l'énoncé): un acte de communication, impliquant la visée d'un effet sur un récepteur. Ce point de vue me semble à plus d'un titre imposé. Mais la première raison, la plus importante, est sans doute — c'est aussi notre deuxième trait spécifique — *l'absence du texte spectaculaire.*

Celui-ci a, en effet, cette particularité, qui le distingue des autres « textes artistiques », de se dissoudre aussitôt après avoir été manifesté. Il n'y a donc pas de présence matérielle du discours théâtral. Tout au plus des traces, qui ne sont rien d'autre que des souvenirs et/ou des supports mémoriels (photos, bandes magnétiques, cahiers de régie, vidéo, etc.). Le plus étonnant, lorsqu'on lit les travaux des sémioticiens du théâtre, c'est de voir que si tous font cette observation capitale, tous ne semblent pas en tirer la conclusion qui s'impose: le texte spectaculaire, pour lequel chacun s'évertue à trouver des modèles d'analyse, est toujours une *reconstruction,* un métatexte. L'observation faite, on procède en effet comme si la représentation était toujours là, immuable, disponible à la manière du texte littéraire ou du tableau.[19]

18. Cité par M. Corvin, dans un important article sur cette question de la redondance, « La Redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », dans *Degrés,* n° 13, printemps 1978, p. C-5.
19. C'est le cas, par exemple, d'Ubersfeld, dans *l'École du spectateur.*

Seule la définition de Pavis du texte spectaculaire, citée plus haut, semble en tenir compte. Sauf qu'il est difficile dans ce cas-là de trancher: ce dont Pavis parle renvoie-t-il à une transcription la plus fidèle possible du spectacle, transcription à partir de laquelle il sera possible de produire une lecture, d'élaborer une structure textuelle du spectacle[20], ou bien sa définition ne renvoie-t-elle pas déjà à cette structure et n'équivaut-elle pas à une systématisation évidemment interprétative?

L'embarras où nous nous trouvons (c'est sans doute celui de Pavis aussi) montre à quel point en effet la position du spectateur et la question de la productivité signifiante sont ici des éléments fondamentaux. Le spectateur (ou le critique, à un autre degré) doit produire l'objet qu'il analysera ensuite. Comment penser qu'il soit possible de dissocier absolument les deux opérations? Que l'effort de construction de l'objet ne soit pas déjà au travail de structuration du sens?

6. du métatexte à la structure du spectacle

Ceci montre à quel point nous en sommes encore au b-a, ba de l'analyse sémiotique du discours théâtral. Ce retard est certainement imputable en partie au caractère « volatil » du texte spectaculaire et à la complexité de sa trame. Il existe aussi d'autres résistances, par exemple à la démarche elle-même, plus importantes peut-être et qu'on évoquera brièvement en conclusion. Pour l'instant, les questions qui se posent sont: comment fixer le texte d'abord, puis quel modèle d'analyse adopter? Les développements récents de la sémiologie du théâtre, théoriques et pratiques, ne permettent de répondre de façon satisfaisante ni à l'une ni à l'autre, ils suscitent plutôt d'autres questions.

Certaines viennent d'être posées à propos de l'élaboration nécessaire d'un métatexte. Comment limiter la part inévitable d'interprétation qui s'y glissera? Quel usage faire des documents, les photos par exemple, ou les bandes vidéo, qui sont eux-mêmes déjà des discours, qui ne restituent le « réel » spectaculaire que selon certaines règles, certaines découpes? Faire comme s'ils n'avaient qu'un contenu référentiel simple, c'est à la fois s'aveugler et les appauvrir.

Quant au modèle d'analyse, il faut se demander quel avantage il y aurait à orienter la recherche du côté des structures profondes (pour fournir, par exemple, les articulations d'une langue théâtrale) ou encore, d'une façon bien plus éloignée du procès sémiotique, à s'interroger sur une compétence sémio-narrative antérieure à l'énonciation théâtrale.[21]

Le programme proposé par de Marinis semble plus prometteur, parce que collant de plus près à la singularité du texte et n'ambitionnant pas la production de catégories transcendantales. Précédée d'une description des « caractéristiques textuelles principales et spécifiques de ces unités de manifestation théâtrale que sont les spectacles », l'analyse du métatexte prendra la forme de ce qu'il appelle une « structure textuelle de spectacle »[22].

Il s'agira bien sûr d'un « objet idéal » dont un certain nombre d'isotopies pourront

20. Pour toute cette question, voir l'article très éclairant de de Marinis, déjà cité, p. 207-214.
21. Voir à ce sujet les hypothèses que Greimas et Courtés mettent de l'avant dans les articles « Discours » et « Théâtre (sémiotique) » de leur *Dictionnaire sémiotique*.
22. De Marinis, *op. cit.*, p. 195.

Par le décodage des divers signifiés du « signe théâtral », le spectateur parvient à un nouveau « texte spectaculaire ».

constituer les axes. Cet autre travail de reconstruction, surtout de type paradigmatique celui-là, est constitutif même du parcours sémiotique: passage d'un sens donné (dénoté) à la production de significations nouvelles (connotées) grâce à l'effort qui est fait pour déterminer les fonctions (lexicale, syntaxique, rhétorique) d'une certaine combinatoire de signes.[23]

On aura compris qu'on essaie seulement ici de voir un peu clair et de tracer des grandes lignes. L'ironie, ou disons le scepticisme, que peuvent susciter des formulations aussi générales n'échappent à personne. Ils ne seront dissipés que par des travaux pratiques d'analyse que Pavis et d'autres sémioticiens du théâtre appellent de tous leurs voeux.

7. nous sommes tous sémioticiens, dieu merci, voyez *lysistrata*

On aurait cependant tort de croire qu'il s'agit là d'opérations de spécialistes. Nous n'avons jamais, dans ces notes, dissocié le rôle du « sémioticien » de celui du spectateur. Ce sont fondamentalement des rôles de même nature. Imaginons un instant un spectateur assistant par exemple à une représentation de *Lysistrata* d'Aristophane, montée récemment par Pierre Fortin[24]. (On aura ainsi le plaisir de voir au moins passer la représentation et celui d'ébranler par une trace du réel le discours théoricien.)

Que voit-il? Des femmes dont les costumes, les perruques, les objets, les gestes appartiennent tous, au départ, à leur univers conventionnel: les travaux domesti-

23. Voir Ubersfeld, *l'École du spectateur, op. cit.*, p. 319 et p. 32.
24. En avril 1981, avec les étudiants du Certificat en théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi et la collaboration d'étudiants en arts plastiques de la même université.

Lysistrata met en scène des hommes et des femmes de l'ancienne Grèce, en lutte.

ques et, parmi tous ceux-là, le travail de la laine. La valeur de cette représentation est renversée quand elles décident de faire de ces signes d'asservissement des armes. Les paniers servent à barricader l'entrée de l'Acropole, les quenouilles à mettre en déroute les vieillards vaniteux, etc. À l'opposé, des hommes qui promènent d'énormes — et inutiles — phallus, en rodomonts, puis en gémissant.

Il saisira sans aucun doute que ce sont là des hommes et des femmes de l'ancienne Grèce, en lutte; il remarquera le travail rythmique des choeurs ou s'étonnera des faux corps que portent les comédiens; il verra qu'on a opposé des « symboles » à un « symbole » et que ce n'est ni le plus imposant, ni le plus valorisé culturellement, qui l'emporte.

Après la représentation, s'il en a le goût et l'occasion, il poursuivra, dans une conversation par exemple, ce travail d'« élaboration secondaire ». Tout cela est déjà activité sémiotique. Il y manque la conscience et des instruments.

Imaginons qu'il les acquière. La démarche s'affinera et tendra à se donner le cadre et les assises d'une activité scientifique ou du moins d'un savoir. Ainsi, il distinguera dans le signe théâtral, par exemple une comédienne, deux si ce n'est trois signifiés de dénotation: un signifié fictionnel (Lysistrata fomentant une grève), un signifié de performance (X se déplaçant de telle manière, sans moulage), un signifié de mise en scène (l'absence de moulage, ou encore le parti-pris métonymique).[25] Cette étape le conduira à une meilleure saisie du texte spectaculaire et lui en procurera un plaisir plus complexe, donc plus grand. Il pourra se mouvoir sans cesse, revenant de la structuration du texte et, s'il est praticien, de cette expérience de signification à la

25. Ubersfeld, dans *l'École du spectateur, op. cit.*, p. 26, ne dénombre que deux signifiés de dénotation. Voir aussi, dans le même ouvrage, p. 40-42.

production d'un nouveau texte spectaculaire.

La force du théâtre, son grand pouvoir d'attraction, c'est d'être fondé sur le manque et d'entretenir l'illusion, irrésistible, qu'il le comblera. La représentation renvoie toujours à un ailleurs, malgré son toujours visible support matériel, ou plutôt grâce à celui-ci, parce qu'en même temps c'est lui seul qui rend possible le transfert.[26] Et l'absence irrémédiable qui résultera de la dissolution de la représentation est encore une figure du manque sur laquelle s'acharneront, pour le plaisir, le spectateur et le « sémioticien ».

Faut-il voir dans ce vieux commerce avec le signe pour lequel le théâtre offre de si nombreuses et singulières occasions une forme dépassée d'aliénation sémiotique? Au lieu de ce constant report, de ces incessantes reprises, ne vaudrait-il pas mieux offrir au spectateur contemporain l'occasion de participer à un réseau « énergétique » trouvant en lui-même et dans l'instant sa pleine réalisation et sa pleine justification? Lyotard le suggère.[27]

Cette critique du théâtre le renvoie hors du symbolique. La représentation ou le signe, ces « tenant lieu », ne sont pas que des leurres. Ils organisent le monde, donnent prise sur lui, même si c'est toujours temporairement.

Je voudrais bien qu'Ibsen, que paraphrase Regnault, qui parodie Brecht (c'est déjà là un bel exemple de l'incessant et libre usage des signes) ait raison: « malheur au pays qui n'a pas besoin d'acteur », c'est-à-dire, ultimement, de signes.

rodrigue villeneuve

26. C'est la thèse maintenant classique du fonctionnement de la dénégation (*Verneinung*) dans la saisie de l'image théâtrale. Voir O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, et les développements importants que fournit Ubersfeld, dans *l'École du spectateur*, aux propositions de Mannoni.

27. J.-F. Lyotard, « La dent, la pomme », dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, G.E., 1973 (coll. 10/18). Voir à ce propos l'article de R. Durand, « La voix et le dispositif théâtral », dans *Études littéraires, op. cit.*, p. 387-395.