

STATUT SÉMIOTIQUE DE L'OBJET THÉÂTRAL.

Il semble que cette étude ait été placée de bout en bout sous le signe de la hâte : tout d'abord, lorsque j'ai dû la préparer à partir de notes de cours pour une communication orale au congrès 1983 de la S.A.E.S. à Reims et, ces derniers jours, en vue d'une publication dans *Coup de théâtre*. Je dois m'excuser auprès de l'éventuel lecteur de n'avoir pas pu (su ?) 'reprenre les choses en mains' dans l'entre-temps. L'essentiel de l'article, dans son inachèvement même, demeure ce qu'il n'a jamais cessé d'être, une invitation à la recherche dans un domaine où les choses changent difficilement.

C'est que le théâtre est une institution et toute institution a un côté fonctionnel et un côté phénoménal. Seul le côté phénoménal (historique, sociologique, esthétique) est le plus souvent abordé. On admet volontiers que le théâtre évolue dans sa forme et dans ses thèmes, on admet plus difficilement que soient remises en cause les conceptions par lesquelles les hommes se représentent ce mode de communication. Ces concepts remontent à quelques variantes près aux grands penseurs grecs. Il semble même que les périodes les plus fécondes sur le plan théâtral soient caractérisées par une très remarquable absence de réflexion sur les conditions de la communication théâtrale, comme si la réflexion théorique inhibait la création. Peut-être, les hommes ont-ils ressenti une certaine gêne à s'interroger sur des sujets qui les impliquaient aussi fortement que le langage ou sur cette autre forme de DISCOURS qu'ils s'adressent *collectivement* les uns aux autres, le théâtre. Ils se sont donc contentés d'images 'naïves' ou, en tout cas non-compromettantes (compromission au sens où l'on peut difficilement s'exprimer et simultanément, sous peine de *double jeu*, remettre en cause cet acte de communication) comme celles que nous allons essayer d'analyser en relation avec l'objet théâtral.

Lorsqu'on essaye de se représenter ce que pourraient être l'objet et, moins malaisément, les objets au théâtre, on se heurte à des certitudes d'autant plus suspectes qu'elles se donnent comme des évidences. Est objet tout ce qui est spatialement repérable, détachable, manipulable, identifiable. Outre l'évidente pétition de principe d'une telle définition, il apparaît que ces déterminations ne font que transposer les données du monde empirique dans celui du théâtre. Est objet au théâtre tout ce que, dans la vie, nous identifions comme tel. On passe de la tautologie à la circularité de la référence à l'expérience commune. Lorsque le rideau se lève, les objets réels, simulés ou stylisés, que nous découvrons sur scène sont tout à fait conformes à ceux que nous rencontrons tous les jours autour de nous. Certes, ils ne sont pas placés en situation réelle mais ils pourraient l'être, apparemment sans changement fondamental. L'évidence de ces quelques constatations est à la fois nécessaire et trompeuse : nécessaire parce qu'elle assure l'indispensable identification (reconnaissance et participation) du spectateur ; trompeuse parce qu'elle empêche de replacer l'objet dans un cadre conceptuel susceptible de lui donner sens.

Ce cadre conceptuel ne peut être que le polysystème sémiotique du spectacle théâtral. En effet, le théâtre, tout en étant dans le monde (son insertion sociale, aussi marginale qu'elle puisse être parfois, ne saurait être remise en cause) constitue un univers indépendant fondé sur le Signe et la Représentation (1). Le système des objets, en tant qu'ensemble structuré de signes posé par l'instance énonciatrice, doit être étudié en relation avec tous les autres systèmes de signes et à l'intérieur de la matrice sémiotique de l'oeuvre représentée.

Peu de gens aujourd'hui après Pavis, Ubersfeld ou Elan sont disposés à mettre en doute le bien-fondé d'une telle assertion, surtout présentée sous une forme aussi générale. Il n'est pas sûr pour autant que toutes les conclusions qui en découlent en ce qui concerne l'objet théâtral aient été tirées. Tout d'abord, quelles que soient les précautions que l'on prenne, il est difficile de se représenter des objets issus de la réalité comme objets-signes d'autant que l'essentiel de l'effet-théâtre consiste à nous convaincre de leur réalité. Nous sommes pris, comme l'a justement souligné A. Ubersfeld, entre deux sentiments contradictoires : une incrédulité qui nous porte à déréaliser les objets et une 'suspension of disbelief' qui nous conduit à en admettre l'existence - sous condition. L'important est de noter que les deux versants de cette attitude contribuent également à renforcer le statut réel de l'objet. C'est donc de cette donnée empirique de l'expérience théâtrale qu'il faut repartir pour en montrer les limites et les insuffisances, quitte à retrouver plus tard nos présupposés théoriques.

Une fois accordé que l'objet-signe a, comme l'objet réel, une existence tangible, indépendante, repérable, qu'il est tout ce que l'on peut manier, déplacer, contourner, s'approprier, il convient de ne pas perdre de vue qu'il s'agit là de sa face 'signifiante'. A ce titre, elle est soumise à des relations de ressemblance et d'opposition avec d'autres signifiants de même nature mais, en aucune façon, aux contraintes de la réalité empirique. Fort de cette observation, on s'aperçoit que tous les objets repérables sur une scène sont loin d'avoir la même 'magnitude'. Dans le *Nuage Amoureux* de N. Hikmet (2), les personnages évoluent au milieu d'un fatras d'objets hétéroclites : meubles, emballages, vieux bidons qui semblent entraver leurs évolutions. Ces objets scéniques paraissent parfaitement vides ou neutres ; on dirait presque que cette accumulation désigne précisément la perte de la notion même d'objet. Dans une pièce comme *Platonov* de Tchekhov, dans sa récente mise en scène par D. Mesguich, certains objets comme les mouettes mortes qui gisent à terre les ailes grandes ouvertes dans diverses scènes de la pièce, sont tellement chargés de signification qu'ils deviennent de véritables défis adressés à la perspicacité du spectateur. Les objets du théâtre ont donc, comme ceux de la vie, une charge sémantique variable mais cette charge est acquise de façon sensiblement différente dans les deux cas. La valeur référentielle des objets devient purement nominale au théâtre (signifiant de signe) et leur valeur acquise (charge affective et symbolique) n'est pas liée à l'usage mais à la visualisation de ces objets dans le cadre du spectacle.

Même si l'on tient compte de cette pondération de la valeur des objets, il n'est pas sûr que l'ensemble des objets-signes d'une pièce se limite à ceux qui sont effectivement repérables sur la scène. Dans la réalité, les objets même lointains, disparus ou inaccessibles sont pris dans la continuité des apparences sensibles. Le théâtre, au contraire, quels que soient ses 'débordements' est un univers par définition clos. Cette clôture institue une cassure dans l'univers des signes entre deux modes

d'existence des objets-signes, tout aussi intenses l'un que l'autre : il y a le représenté et le non-représenté, qu'il soit imaginaire, absent, disparu, proche ou lointain, visible ou invisible. Si l'on n'accorde pas le statut d'objet-signes aux objets non-représentés, on risque d'appauvrir singulièrement les possibilités de la représentation théâtrale. Quel autre statut donner à la cassette d'Harpagon ou au 3ème bras disparu du héros de la dernière pièce de Albee, *The Man who had Three Arms*?

Si l'on admet l'existence de ces objets liés, pour une large part, à l'évocation qu'en font les personnages, il n'y a pas de solution de continuité apparente entre ces objets non-représentés et l'ensemble des 'objets de discours'. Peut-on, avec A. Ubersfeld, faire une distinction entre les "bords de Trézène" figurables sur scène et les "rivages de la Crète", selon le même auteur, non figurables (3) ? Certes non, mais on est confronté alors à une difficulté encore plus redoutable : ayant perdu toute consistance, l'objet-signe se perd dans le glissement indifférencié des signes du langage. Le théâtre est discours et il n'est pas surprenant que l'une de ses catégories constitutives (l'objet théâtral) participe de sa nature. Mais ce discours est soumis à un jeu (enjeu ?) mettant en présence le Personnage et l'Espace. Il est donc légitime de rapporter le statut de l'objet à ces deux valeurs fondamentales du spectacle théâtral.

Certains trouvent confirmation de l'existence de l'objet dans son opposition au personnage de théâtre. Serait objet - 'objectum', jeté devant selon l'étymologie - tout ce qui s'oppose à l'humain. Mais le personnage, selon nous Corps-Signifiant, c'est-à-dire union problématique d'un sens (dont la Parole) et d'un Corps, est directement impliqué, par le corps, dans le monde des objets. Leur existence plus ou moins séparée, qui permet au personnage d'accéder à la réalité des autres et à la sienne propre (on pense à la valeur objectale du corps de l'une des bonnes, lorsque sa compagne 'prend le dessus' dans *les Bonnes* de Genêt), ne fait que dramatiser - ou redoubler - le conflit majeur qui unit le corps à la signification. La différence conventionnelle entre le corps et les choses ou, pourrait-on dire entre 'objets conjoints' et 'objets disjoints' est, dans certains cas - limites si mince qu'elle semble disparaître : c'est le cas de l'Avare qui semble avoir 'incorporé' l'objet-cassette ou de Phèdre apparemment dépersonnalisée par son corps devenu une entité incontrôlable.

*"Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler."* (4)

Il nous suffit de constater pour l'instant qu'une fois de plus la notion d'objet échappe à l'analyse et se confond à la réalité qui était censée contribuer à la cerner.

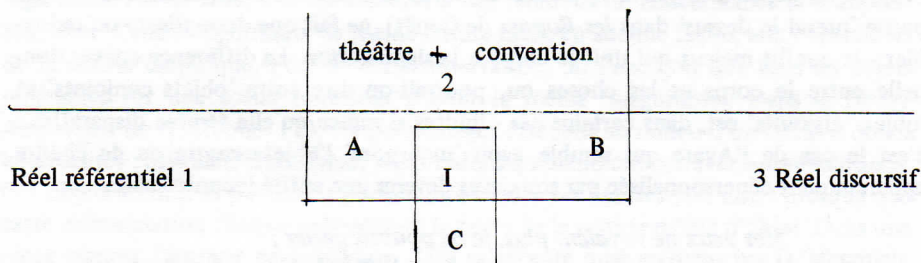
On peut envisager par ailleurs que l'objet et le corps-objet tirent leur définition d'un certain rapport avec le réel non-humain que présente la pièce. L'objet serait comme une extension du réel, une extension expressive dans le cas du corps, une extension mobile dans le cas de l'objet. Mais ici encore, on s'aperçoit qu'on a affaire à un continuum plus qu'à une dualité. Le Réel et l'objet ne font qu'une seule et même substance ou plutôt, les différences qui apparaissent ne font que rehausser les complexités d'une catégorie protéiforme. Le meilleur exemple à l'appui de cette thèse pourrait être l'immense rideau de scène du *Hamlet* de Lioubimov (5) tour à tour image du royaume du Danemark et masse indifférenciée secrétant les différents objets de la pièce, escamotant ou soulignant le corps des acteurs.

Au terme de ce long détour à partir d'une définition référentielle de l'objet, il apparaît à l'évidence que l'objet théâtral ne saurait tirer sa substance d'une quelconque ressemblance avec l'objet réel, ni surtout d'une opposition avec les autres catégories du spectacle théâtral. Il n'y a pas de différence d'espèces entre ces diverses substances mais des relations de ressemblance et d'opposition à l'intérieur de la matrice sémiotique du spectacle théâtral.

Il faut donc poser clairement que la notion d'objet est un *construit* sémiotique et non un donné de l'expérience commune. L'objet participe de la nature du signe : son signifiant est dérivé à partir de l'ensemble des objets *culturels* de référence, son signifié est défini à l'intérieur du système des objets de la pièce, sa signification ultime dépend de l'ensemble plurisémiotique dans lequel il s'intègre.

En l'état présent des études sémiotiques appliquées au théâtre, il convient d'insister sur deux aspects assez mal définis de l'objet-signe théâtral : sa *constitution* et son *énonciation*.

Lorsqu'on dit que la substance de l'objet-signe est constituée à partir de l'ensemble des objets culturels de référence, nous entendons, une nouvelle fois, disperser l'illusion référentielle et poser nettement le statut culturel de l'objet théâtral. L'objet, tel qu'il est perçu sur la scène, se situe au point de rencontre des trois systèmes-sources que sont le Réel référentiel, le Réel théâtral (le lieu et les conventions du théâtre) et le Réel discursif. Il y a donc trois types de Réalité culturelle à partir desquels l'objet théâtral se réalise en combinaisons variables. Nous avons essayé de représenter ces recouvrements à partir des différentes aires définies précédemment et placées en relation d'intersection :



Si l'objet théâtral se situe le plus souvent à l'intersection (I) des trois aires associées selon des proportions les plus diverses, toutes les combinaisons intermédiaires sont envisageables. On peut imaginer des objets strictement référentiels (1) transposés sans aucune transformation et toute la gamme des stylisations imaginables. On peut envisager également des objets de théâtre (2) (praticables, fosse d'orchestre, projecteurs, etc.) utilisés significativement à l'intérieur du spectacle de même que l'ensemble des conventions propres à des époques ou à des communautés données comme source inépuisable d'objets. Il faut finalement accepter comme faisant partie de la substance objectale, l'ensemble des objets du discours (3) des personnages ou du discours collectif (littérature, tradition, mythes).

Certaines zones de recouvrement partiel peuvent être repérées comme celle que nous avons désignée par la lettre A qui représente un objet réel transformé par la tradition théâtrale : pensons, par exemple, à la transformation conventionnelle

du lieu théâtral en huis-clos. La zone B pourrait désigner un objet imaginaire uniquement matérialisé par la tradition théâtrale comme les piliers de scène du Nô japonais ou les différents jeux de masque en relation avec les états psychologiques d'un personnage. La zone C pourrait correspondre enfin à un objet réel directement évoqué dans le discours des personnages, un amphithéâtre antique dans une pièce grecque. L'important dans ce jeu de combinaisons est de saisir que l'objet théâtral se situe au point de rencontre de trois ensembles culturels et qu'il tire sa richesse et sa complexité de la variété potentiellement infime de leurs combinaisons.

Cet objet-signe une fois constitué est ensuite pris en charge par l'instance dramaturgique de la pièce, le groupe destinataire composé de l'auteur, du metteur en scène, des comédiens et des autres techniciens du spectacle (6). Ce signe est donc *théâtralisé*, c'est-à-dire intégré à une relation de communication mettant en jeu un destinataire et un destinataire. Cette théâtralisation va porter simultanément sur les trois composantes de l'objet théâtral telles que nous les avons représentées dans notre diagramme page précédente :

- sur sa nature *discursive* : le destinataire pourra choisir de représenter ou non, de désigner ou non, d'utiliser ou non les objets du spectacle.
- sur sa nature *théâtrale* : le destinataire pourra subvertir ou suivre fidèlement les conventions de représentation des objets en vigueur à une époque donnée. Ainsi la représentation de l'objet pourra aller du réalisme caricatural du 'Bread and Puppet Theatre' à la dramaturgie déréalisante du théâtre de Brecht.
- sur sa nature *référentielle*, en reproduisant ou en modifiant les données empiriques : ainsi des corps pourront devenir des objets comme dans le S.A.D.E. de Carmelo Bene et des objets des animés les plus surprenants comme la corde dans *Le Boa sous la cloche* de Bernard Mazéas.

Une fois définies la nature et la substance de l'objet théâtral, il faut préciser sa place dans le spectacle théâtral. Déjà, la recherche d'une définition nous avait permis de prendre conscience de l'importance *différentielle* de l'objet. S'il était difficile à cerner par contraste avec le Personnage et le Réel, il se situait naturellement dans le prolongement de ces deux catégories fondamentales. Il est naturel d'admettre à présent que l'objet réalise leur mise en relation, qu'il n'est rien d'autre, du point de vue fonctionnel, que l'aire d'interaction entre personnage et espace, spirituel et matériel, objectif et subjectif, redoublant en cela la relation conflictuelle déjà signalée à propos du Corps signifiant. L'objet théâtral est donc fondé sur une interface entre intériorité et extériorité dont il va tirer sa charge signifiante.

Non seulement l'objet se trouve investi d'un *sens acquis*, la valeur qui lui est socialement, empiriquement, traditionnellement reconnue dont il ne faut surtout pas minimiser l'importance mais il acquiert un *sens induit* dans le rapport interactif qu'il établit entre Personnage et Espace.

D'une part, l'objet sert à 'sémantiser' l'espace, il l'identifie et le fait exister de façon reconnaissable. Par l'objet, l'espace indéfini et illimité prend sens : l'arbre désigne la forêt. Il acquiert mobilité, identité et définition mais, en même temps, et c'est là l'un des aspects du paradoxe de l'objet, il se dévalue et finalement se détruit en tant qu'espace : par l'objet, l'espace atteint la finitude et s'engage dans

la voie de l'anéantissement. L'unique arbre du *Godot* de Beckett en est un exemple frappant : il n'y a plus de forêt, de bosquet ou même de jardin derrière cet unique représentant de l'espèce ('route de campagne avec arbre') à travers lequel le monde se trouve résumé et finalement aboli.

D'autre part et par un processus exactement symétrique, l'objet sert à fixer, arrêter, concrétiser ce qui fuit et échappe, à savoir le sens du discours. L'objet prête vie au réel et au sens substance. Il est l'anti-parole par lequel le Personnage découvre que les mots ont un sens et surtout un référent. Le crâne de Yorick ou la tache imaginaire sur la main de Lady Macbeth prouvent que c'est dans l'objet (et le corps au premier chef) que l'être de discours trouve un point d'ancrage à son désir ou à sa hantise, qu'il découvre sa nature profonde et reçoit confirmation de son existence. Comme précédemment, la signification de l'objet est paradoxale : il est à la fois le répondant et la négation de l'humain. Par rapport à la mobilité de la vie et à la multiplicité du sens, l'objet représente ce qui résiste et ce qui dure, la *Trace*, à la fois accomplissement et destruction du sens investi dans le Personnage.

Cette position ambivalente de l'objet se trouve résumée dans sa fonction primordiale de producteur et d'accumulateur du sens. Au point de rencontre entre Spirituel et Matériel, tel qu'il a été décrit précédemment, se produit une induction sémantique dans laquelle, de façon massive ('leit-motiv') ou diffuse (imagerie) va se réaliser une part importante de la signification de la pièce. Il est facile de reconnaître la fonction *symbolique* de l'objet théâtral dont les manifestations sont bien connues mais qui prend un relief accru replacée dans un schéma interactif entre Espace et Personnage.

L'essentiel des analyses que nous avons exposées dans la présente étude tend à réaliser la jonction entre les études d'inspiration sémiologique et les approches traditionnelles du fait théâtral. Il est apparu que l'une et l'autre de ces visées étaient plus ou moins limitées dans leur développement, d'une part, par le statut particulier de l'objet théâtral, perpétuant une confusion tenace entre objet réel et objet sémiotique et, d'autre part, par la position de l'objet à l'articulation entre les deux registres majeurs du spectacle théâtral. Ce statut et cette position une fois admis et dûment repérés, il n'est pas sûr que la *notion* même d'objet ne constitue pas un dernier obstacle à contourner pour accéder à la *fonction* essentiellement interactive qui se cache derrière ce concept d'une évidence trompeuse.

Jacky MARTIN
(Montpellier III)

NOTES

(1) Par représentation, nous faisons allusion à la relation de communication spécifique dont nous avons essayé de préciser l'originalité dans *Coup de théâtre*, N° 2.

(2) Nous nous référons pour nos exemples à la très utile anthologie de photos et de diapositives de A. Ubersfeld, *L'Objet théâtral*, C.N.D.P., n° 40, 1978.

(3) A. Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris : Éditions Sociales, 1978), p. 195.

(4) *Phèdre*, Acte I, scène 2.

(5) Cf. A. Ubersfeld, *L'Objet théâtral*, *op. cit.*

(6) Cf. sur ce point, notre article dans *Coup de théâtre*, N° 2.