

LINGUISTIQUE

RELATION THÉÂTRALE, RELATION OBLIQUE.

Une question serait de savoir dans quelle mesure et comment la parole crée aussi son propre code.

A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, p. 257, note 18.

Il est convenu d'accepter comme une vérité d'évidence le syncrétisme du phénomène théâtral et sa dilution dans un ensemble de phénomènes socio-culturels dont le théâtre formerait une synthèse non-spécifique. Sans retourner à une conception essentialiste, il nous a paru utile d'adopter dans cette étude un point de vue sensiblement différent. Il convient, en effet, de tirer la problématique du théâtre du domaine de l'esthétique où elle est condamnée à s'enliser en considérations formelles et théoriques. L'ensemble de notre argumentation visera à resituer le débat dans le cadre de la communication humaine pour montrer que la relation théâtrale est à la fois générale dans sa dispersion et spécifique dans son principe.

Mais, s'interroge-t-on vraiment sur le principe du théâtre ? On fait du théâtre, on écrit pour ou sur le théâtre, on ne le remet généralement pas en question. Comme toutes les grandes fonctions de l'existence, on prend l'habitude de vivre avec et grâce à elles sans les soumettre à examen. Il semblerait même que leur statut mi-social mi-psychologique les situe en deça ou au centre de la pensée réflexive. C'est sur ce double statut qu'il convient d'abord de s'interroger.

On doit respecter, lorsqu'on aborde le phénomène théâtral un double niveau de définition : le théâtre est à la fois un spectacle et un phénomène relationnel. Cette seconde dimension, dont l'analyse va constituer l'essentiel de notre propos, comporte un aspect contractuel qu'il faut examiner en premier lieu ; ainsi seront nettement définis le théâtre (institution), la relation théâtrale (relation de signification) et les rapports qu'ils entretiennent. Il n'y a pas théâtre tant que cette relation n'est pas instituée ; par contre, notre intention est de montrer qu'elle peut se réaliser en dehors des limites du théâtre pris au sens étroit d'aire de spectacle. La relation est première et forme la condition nécessaire et suffisante pour que se réalise une situation de théâtre, elle n'en détermine pas pour autant son identification en tant qu'activité spécifique. Il faut, pour ce faire, que soit réuni un ensemble de conditions minimales dont les variables sont purement sociales.

Compte tenu de notre absence de compétence dans ce domaine et de l'incidence marginale de ce problème sur notre propos, nous nous contenterons de procéder de manière empirique et différentielle pour isoler ces facteurs de définition externes. Il suffira de faire varier les paramètres mis en jeu au sein de diverses pratiques signifiantes pour déceler à partir de quel(s) seuil(s), on commence à se trouver dans

une situation que l'on peut qualifier de théâtrale. Pour faire apparaître ces marques distinctives, il suffira de placer en regard de la situation théâtrale une série de spectacles apparentées.

Persuadé du fait que le choix d'un point de vue et de règles d'observation n'est jamais neutre et qu'il engage et hypothèque aussitôt que posé les résultats de l'enquête, nous avons adopté le schéma le plus simple de la communication : Destinateur - Message - Destinataire. Il permet provisoirement, d'envisager le phénomène en tant que structure de transfert indépendamment du contenu sémantique du message. Nous nous contenterons d'analyser les facteurs de définition externes (et non extérieurs (1)) de *la relation théâtrale fondée en son principe sur le double plan entre communication (relation) et représentation (spectacle)* (2).

L'une des conditions minimales de la relation théâtrale est liée précisément à l'existence de ce double plan. On considérera qu'il n'est plus réalisé lorsque les deux termes apparaissent séparément : une représentation sans relation nous ramène au spectacle de divertissement dont on peut trouver une illustration au music-hall ou au cirque dans lesquels l'échange, sans disparaître tout à fait, se trouve réduit au minimum. Par contre, lorsque dans le discours la composante spectaculaire est réduite au minimum (dans le discours scientifique par exemple), on retourne à la pure et simple situation de communication. Si l'on veut bien nous accorder que tout discours est spectacle, on comprendra que cette situation est exceptionnelle.

On ne peut également pas parler de situation théâtrale lorsque l'une des 2 composantes se trouve asservie à la seconde ; c'est le cas de la "moralité" dans laquelle l'élément spectaculaire sert de support à la transmission d'une idéologie. De même dans le psychodrame ou l' "acting-out", la mise en spectacle de rapports humains contribue à induire une relation analytique. Dans un cas, la relation est mise au service du message, dans l'autre le spectacle sert à produire une relation. Le rapport d'interdépendance entre les deux fonctions n'est pas réalisé.

Il faut enfin citer le cas de la communication esthétique dans laquelle le double plan est respecté mais où l'orientation de la relation se trouve inversée : dans les phénomènes artistiques, la communication ne s'accomplit pas dans la réception mais dans un retour sur l'origine (3).

Une fois le double-plan établi, un certain nombre de conditions régissent les composantes ainsi mises en présence.

Pour qu'on puisse parler de *relation théâtrale*, il faut que soient réunies deux instances distinctes : l'instance destinatrice et l'instance réceptrice. La relation s'interrompt dès l'instant où l'un de ces deux pôles disparaît ; c'est le cas du jeu et, plus généralement, de toutes les activités ludiques et sportives dans lesquelles ne figure pas l'orientation du spectacle. Si les jeux et les sports peuvent effectivement se "donner en spectacle", ils ne sont pris en charge ni par les participants, ni par un quelconque destinataire autre que parfois mercantile dans le cas du sport. Ils ne sont surtout pas pratiqués à l'intention exclusive de qui que ce soit : il s'agit d'activités autonomes qui trouvent en elles-mêmes leur propre fin et peuvent, dans le cas du sport, être utilisées pour le divertissement. On ne peut pas parler, dans tous ces cas, de pratique signifiante.

Inversement, lorsque disparaît l'instance réceptrice, on cesse de se trouver dans une situation proprement théâtrale ; c'est le cas du "happening" dans lequel un spectacle lancé par des comédiens s'achève avec la participation de l'audience. Le fantasme et le psychodrame présentent un autre exemple de non-réalisation de la relation théâtrale. Dans le cas du fantasme, l'instance destinatrice et l'instance réceptrice sont effectivement présentes : l'enfant à la bobine se joue la scène de la disparition de son jouet ; s'il l'éloigne volontairement de son entourage, il s'étonne de bonne foi de le voir à chaque fois réparaître. De même, les participants à une séance de psychodrame se représentent les uns aux autres leurs conflits enfouis ; mais, ici comme là, il n'y a pas véritablement transfert, échange d'une signification, dès lors que l'origine et le but sont confondus dans le cas du fantasme ou bien, dans le psychodrame, lorsque l'origine se sert de l'autre comme d'un miroir pour se révéler à elle-même.

Tout un ensemble de déterminations gouvernent la communication théâtrale saisie sous l'angle de la *représentation*. Il n'y a pas de situation de théâtre sans une structure de médiation qui sert d'intermédiaire entre les deux termes définis précédemment. Cette structure n'est pas directement ou indirectement informative, sinon on se trouve aussitôt ramené à des situations de discours didactique ou allusif ; elle est porteuse d'un sens incomplet et ininterprétable en tant que tel ; la signification du texte de la pièce ou la signification de la représentation ne constituent pas une fin en soi ; elles ne trouvent leur accomplissement qu'une fois resituées dans la relation théâtrale qui les domine. Un exemple de théâtralisation dans la presse populaire illustrera notre propos. Après la mort brutale d'une actrice de cinéma, on a pu lire, dans un magazine à sensation, la manchette suivante : "R. . ., nous t'aimons". De toute évidence, le message adressé à la personne disparue est sans effet ; l'essentiel de l'intention de signification se situe entre le destinataire-journaliste et ses lecteurs : il s'agit d'exprimer et de partager *publiquement* un attachement collectif brusquement bouleversé par la mort de l'actrice : on est en pleine situation de théâtre.

On ne peut pas parler non plus de représentation s'il n'y a pas, clairement définie et surtout nettement délimitée, une *aire de spectacle*. Dans notre exemple, le support de presse va faire fonction de démarcation entre l'origine et le but de la relation. Au théâtre, le plus souvent, ce sera la rampe ou l'espace scénique qui marqueront aux yeux de tous l'espace mis en représentation. Quelles que soient les conventions scéniques et surtout, récemment, les libertés prises avec ces conventions, on retrouvera toujours cette division de l'espace entre réception et représentation.

L'essentiel de la représentation est liée, par ailleurs, à la présence tangible du *corps signifiant*. La situation théâtrale peut être réduite à la voix (pièce radiophonique) ou à la trace significative de ce corps (*Krapp's Last Tape*) ; ces réductions ne font qu'en souligner l'importance primordiale. Ce qui distingue radicalement le cinéma et le théâtre filmé du théâtre, c'est précisément cette absence de relation au corps signifiant. Le spectacle de marionnettes est plus difficile à écarter de la sphère du théâtre. Pourtant, il montre à l'évidence, à cause du décalage quasi-imperceptible entre la voix et le corps l'absolue nécessité de leur conjonction. Par contre, la parole n'est pas indispensable au mimodrame pour figurer parmi les arts de théâtre, seule compte l'intention de signification que l'on ne retrouve pas nécessairement dans la danse.

Une dernière condition définit le *statut* de la représentation qui est à la fois réelle et déréalisée et non irréelle comme le voudrait Ubersfeld au terme d'une comparaison abusive avec le fantasme onirique : "Le théâtre a le statut du rêve" (4). Le théâtre n'est pas un espace fantasmatique où le réel est alternativement invoqué et disqualifié comme dans le jeu de l'enfant à la bobine : le réel est évoqué pour signifier autre chose qui le dépasse mais qui trouve dans la représentation son support et sa justification.

Avant d'esquisser un modèle explicatif de la relation théâtrale, il faut passer en revue les différentes interprétations proposées dans la littérature théorique ou critique contemporaine.

Les études traditionnelles tendent, dans l'ensemble, à neutraliser le double plan mis en évidence précédemment : le spectacle théâtral est conçu comme la traduction des intentions de son auteur ou bien, inversement, il met en scène une structure conflictuelle dans laquelle se résout l'affrontement des idées et des hommes. Pour les uns, le théâtre propose un message, pour les autres un débat.

Il faut donner acte à Anne Ubersfeld d'avoir débarrassé la critique théâtrale de ces notions peu productives. Son ouvrage de synthèse méthodologique ne montre pas la même circonspection à l'égard de certaines transpositions mal contrôlées de concepts empruntés à la sémiologie et à la linguistique. La communication théâtrale est ainsi assimilée au discours rapporté (5), pur phénomène de décalage syntaxique et non énonciation dédoublée et, plus loin, à la composante illocutoire présente dans tout énoncé, ce qui amène Ubersfeld à déceler curieusement des ressemblances entre le théâtre et "un manuel d'infanterie ou (à) un missel."!... (6)

Plus intéressantes quoique difficilement tenables sur le plan théorique apparaissent ses tentatives pour présenter le théâtre comme un "discours à quatre voix." Mais, peut-on dire que la voix du personnage a le même statut que celle du (des) destinataire(s) du spectacle ? Peut-on réellement affirmer, par ailleurs, que le destinataire s'exprime à travers l'un quelconque ou l'ensemble des personnages mis en scène ? Les difficultés de cette approche empirique, apparaissent clairement lorsque Ubersfeld est amenée à dédoubler le discours du personnage (7), découvrant ainsi tous les inconvénients méthodologiques d'une ("mise à plat" du double plan de la relation théâtrale).

Dans le droit fil des présupposés théoriques de la sémiologie, deux autres analystes du fait théâtral neutralisent la dimension relationnelle et considèrent le théâtre en tant qu'entité autonome ; "hypothetical construct" ressortissant à la logique des mondes possibles pour K. Elam (8) ou "système modelant secondaire" pour P. Pavis (9). Le théâtre est un univers clos, intérieurement codifié, coupé de toutes attaches avec son contexte alors qu'en réalité il est traversé, informé, justifié, dans notre optique, par une pratique.

L'obstacle majeur à une prise en compte authentique du phénomène théâtral est la référence constante au schéma de la communication et à la théorie de l'information. Cette théorie, issue d'une conception utilitariste de l'information, a servi d'écran dans l'analyse des phénomènes discursifs. Sur le modèle de l'idéologie mercantile, l'information y est conçue comme une valeur soumise à l'échange entre deux

parties prenantes. A chaque transfert, l'information est ainsi enrichie ou dépréciée par l'acte de transmission auquel elle est soumise. Or, la notion d'échange ne paraît pas pertinente dans le cas de la relation théâtrale. Il n'y a pas véritablement d'apport informatif, ni, comme l'a montré Mounin, de réaction de la part de l'audience : les tentatives pour assimiler les bruits, applaudissements et manifestations diverses du spectateur à des réponses ne font que confirmer l'inutilité du schéma de la communication. Pour les mêmes raisons, les notions de Destinateur et de Destinataire s'appliquent difficilement dans la mesure où l'on a affaire aux deux "bouts" de la relation à des entités diffuses : d'une part, *l'instance d'orientation*, sujet multiple pouvant rassembler auteur, metteur en scène et comédien sans rapport avec la notion d'Auteur, détenteur d'un savoir et originateur du discours et, d'autre part, *l'instance réceptrice*, sujet collectif dans lequel s'accomplit la relation.

Pour penser les différents éléments de cette relation, il faut avoir recours au concept d'OSTENSION par lequel nous désignons de façon très large le fait de "signifier en montrant". Il faudra distinguer l'Ostension de la Déixis qui décrit le recours à l'acte de montrer à la place d'une énonciation ou en liaison avec elle ; l'ostension ne désigne pas un sens qui peut s'exprimer autrement mais dont l'existence même est indissolublement liée à l'acte de montrer. Pour les mêmes raisons, la définition du dictionnaire de P. Pavis (10) ne saurait nous satisfaire : il ne s'agit pour lui que de l'ensemble des référents visuels à l'intérieur de la représentation, le "montrer" par rapport au "dire" ; de ce fait, l'ostension n'est jamais totale alors que, dans notre optique, elle désigne l'ensemble du phénomène de "monstration" qui inclue l'ostension au sens où l'entend Pavis.

Pour isoler le principe d'Ostension, il est indispensable de se défaire des concepts traditionnels de l'esthétique théâtrale ainsi que des leures de la critique sémiologique dont les analyses doivent être resituées dans un cadre plus large. L'ostension est une relation et un comportement de signification. Il faut, une fois de plus, prendre le détour du texte freudien pour découvrir le lien qui unit signification et relation. L'ostension s'apparente au mot d'esprit (11) dans son fonctionnement et sa psychosociogenèse. L'analogie est à la fois abusive car les phénomènes ne se situent pas au même niveau (12) et pertinente, car elle montre la corrélation des phénomènes psychiques et sociaux et leur dissémination.

Le mot d'esprit, comme le spectacle théâtral, est source de plaisir. Ce plaisir est lié à la satisfaction plus ou moins intense ("sidération") du désir libéré des contraintes de l'interdit. Cette gratification libidinale, qui nous semble également être à la base du plaisir théâtral, est liée au processus d'épargne de la dépense psychique que nécessite le refoulement. Cette épargne correspond dans les arts du spectacle à un soulagement plus ou moins durable des contraintes de la vie de l'individu en société, contraintes dont on peut voir la cause dans le conflit entre l'intérêt collectif et l'intérêt particulier.

Nous laisserons de côté la transposition de ces phénomènes sur le plan psycho-social pour nous attacher à isoler les mécanismes qui mettent en jeu le phénomène de l'épargne psychique. Ils consistent en la mise en place d'un double système de relations : le *trait d'esprit* proprement dit (que l'on peut retrouver éventuel-

lement dans un recueil de bons mots) que nous assimilons au spectacle théâtral et la *situation de récitation* que nous comparons au rapport entre l'instance destinatrice et l'audience.

Le "trait d'esprit", comme le spectacle, se développe sur un double plan : le niveau ostensible présente une *fable* (l'intrigue, lorsqu'elle est présente, au théâtre) destinée à faire accroire un double sens qui constitue le contenu latent du mot d'esprit et du spectacle dramatique. Ce double sens, qui peut d'ailleurs s'exhiber dans l'absurde sans le prétexte de la "fable", est une évidence perdue, oubliée ou partiellement entrevue que la mise en spectacle permet de reconnaître. Cette *reconnaissance* est la seule justification de la relation d'ostension. Elle n'a rien de commun avec la communication informative puisque rien n'est transmis et qu'il n'y a rien à transmettre. S'il n'y a pas transfert d'information, l'*échange* subsiste néanmoins. Il s'agit au théâtre comme dans le trait d'esprit de "retrouver le connu" (13), c'est-à-dire le contraire d'une situation entropique, mais un connu qui n'est pas formulable ni concevable par le couple destinateur/destinataire autrement que par le relais de la mise en spectacle. L'essentiel dans ce type de communication est de révéler ce qui n'était plus perçu ou perceptible. L'étendue de cette révélation peut être extrêmement variable : elle va des représentations narcissiques et complaisantes du théâtre de boulevard jusqu'à l'illumination "sidérante" des formes supérieures de l'art dramatique. Cette sidération ne s'apparente que par ses effets secondaires à la "catharsis" aristotélicienne. Il ne s'agit nullement de purger, évacuer, exorciser des passions mais de produire chez le spectateur un saisissement et une prise de conscience brutale des complexités de sa situation. Le théâtre s'oppose en cela à la fête où il y a effectivement défolement des passions contrariées mais, également, au rituel dans lequel la théâtralisation contribue à sacraliser un dogme ou un principe unitaire.

Cette révélation passe par la médiation d'une production signifiante ambivalente qui met en jeu le mécanisme d'épargne dans le cas du mot d'esprit et d'ostension au théâtre. Il convient de distinguer nettement l'*ambivalence*, valeurs opposées dont on affirme la coexistence, de la *contradiction* qui montre l'intenable conflit de deux valeurs antinomiques et déclenche logiquement leur résolution dialectique. Au théâtre, comme dans le trait d'esprit, le "double sens", dont les formes sont des plus variées depuis le conflit dramatique jusqu'à la métaphore verbale, n'est pas une situation instable (on passe toujours au théâtre d'une ambivalence à une autre) mais la condition même de la communication ostensive. Le théâtre n'est pas une machine logique destinée à réduire des conflits, d'où l'échec relatif de l'application de la sémiotique narrative au théâtre. C'est dans la juxtaposition de valeurs contradictoires et dans le processus de conviction mis en œuvre pour justifier leur coexistence plus que dans leur résolution finale (les conflits sont-ils jamais résolus au théâtre ?) que s'accomplit ce type de communication propre au théâtre. On pourrait dire que le "dénouement" marque les limites extrêmes d'une révélation qui constitue la fonction du spectacle théâtral. Le théâtre contemporain montre bien à cet égard, que la situation théâtrale ne disparaît pas avec l'absence de dénouement ; on peut dire, par contre, que l'ambivalence centrale s'en trouve considérablement renforcée. Chez Beckett ou Ionesco, on contemple un théâtre à découvert, totalement dépouillé du leurre de la cohérence.

Finalement, l'ostension théâtrale ne peut s'accomplir que dans une relation spécifique, relation de connivence dont Freud a montré, dans le cas du trait d'esprit, qu'elle était une structure à 3 termes : le destinataire-instigateur de la relation, le référent de l'allusion et le récepteur qu'il s'agit de convaincre de partager le double-entendre et qui réalise, par sa compréhension du mot d'esprit, la décharge pulsionnelle. Ce processus de persuasion ambiguë est également l'essentiel du phénomène d'ostension et peut produire des effets de nature imprévisible : plaisir, douleur ou indifférence, c'est-à-dire acceptation ou refus du double-entendre en fonction du système d'attentes du récepteur. Cette relation tripartite est facilement transposable au théâtre. L'essentiel est de saisir qu'il s'agit d'un *rapport* et non d'un *apport*. Le Destinataire du spectacle déclenche par la médiation du spectacle ambigu un acte de reconnaissance chez le Destinataire qui en retire une sorte de plaisir. Ce plaisir, dont l'un et l'autre ne sauraient jouir séparément ni en dehors de la relation ainsi établie, reste indépendant de la nature euphorique ou dysphorique du spectacle car il est fondé sur la réussite d'un rapport de connivence entre Destinataire et Destinataire. Sa caractéristique est qu'il ne met pas plus en valeur l'origine (il n'émane pas de . . .) que le but de la relation (il converge vers . . .) ; il n'y a pas échange mais induction de la signification. Le sens n'est pas formulé mais réactivé chez le spectateur ; d'où la piètre estime dans laquelle il est tenu dans nos sociétés mercantiles et transformatrices par rapport à d'autres systèmes sociaux où il est le seul rapport authentique de signification.

Dans ce type de relation, le dramaturge s'apparente à l'artiste : comme lui, il est producteur d'ambivalence. L'un et l'autre ne cherchent pas à créer des nouveaux rapports dans le tissu culturel, à montrer sa cohérence ou l'étendre jusqu'aux limites du concevable. Leur projet commun tout aussi licite mais fort mal connu et marginalisé dans des systèmes qui privilègent le savoir-découverte et la production-transformation, est de révéler les contradictions inhérentes au système de représentation. La différence essentielle entre le dramaturge et l'artiste, c'est que l'artiste produit de nouvelles ambivalences ("Je est un autre", "La terre est bleue comme une orange.") alors que le dramaturge se contente de révéler les valeurs contradictoires existant dans le système. Cette différence théorique n'empêchera pas le dramaturge d'être aussi un artiste (au sens étroit par lequel nous désignons sa *fonction*), elle n'associe pas pour autant le phénomène théâtral à la fonction esthétique. Si l'on peut concevoir un théâtre à finalité esthétique, il n'y a pas de fait théâtral sans une situation ambivalente reconnue comme telle dans un contexte donné.

On comprend finalement pourquoi le "message" théâtral n'est pas intenté par son auteur, ni isolable dans son texte ou dans l'une quelconque de ses représentations. Il est toujours dissocié entre les 3 termes de la relation et tel un puzzle (au découpage à chaque fois renouvelé !) il ne révèle son motif que lorsque toutes les pièces sont en place. Par ailleurs, le sens du spectacle théâtral est toujours en attente et donc infiniment renouvelable ; sa signification ne s'accomplit, en dernière analyse, que dans le public auquel il s'adresse.

On voit, du même coup, que le propos du théâtre se situe à l'opposé de la communication informative même s'il est possible de se servir du théâtre pour faire passer de l'information. Il est, par ailleurs, difficile de concevoir un discours informatif se privant des services de l'exemple ou de la figuration qui, dans notre optique,

relèvent de la théâtralisation du discours. Pour les mêmes raisons, le théâtre se situe à l'opposé de la communication partisane et didactique même si l'on constate souvent qu'il sert de support aux idéologies. Le théâtre, à proprement parler, n'a rien à dire, ni personne à informer ou à convaincre. Il se contente de créer les conditions d'une connivence et de révéler le destinataire à lui-même. Cette prise de conscience constitue une fin en soi. Elle n'est pas sans rapport avec le *savoir* (systèmes cognitifs) et les *valeurs* (systèmes axiologiques) qui, de façons différentes, structurent le système de représentation.

Une fois reconnu le fait essentiel que ce qui apparaît sur la scène n'est pas un segment de la réalité isolé, projeté et représenté à l'intention des spectateurs mais l'instrument dont se sert le destinataire du spectacle pour établir avec l'audience un lien signifiant, il est temps de revenir sur les valeurs de la représentation. Même si l'on découvre au théâtre les mêmes objets que dans la vie quotidienne, des personnes semblables à celles que l'on fréquente communément, ces personnes et ces objets n'ont pas le même statut. Dès l'instant où ils viennent à signifier un sens qui les dépasse, ils sont déréalisés. C'est d'ailleurs pour cette raison que ces "transfuges" du réel coexistent sans solution de continuité avec des artifices ou des éléments scéniques manifestement fabriqués. Faux-semblants de la représentation, invraisemblances manifestes dans la continuité, sont pris dans le processus d'ostension dont la conséquence immédiate est une sémiotisation globale des éléments soumis à reproduction. Ce phénomène a été clairement mis en évidence, dans le prolongement des travaux des Formalistes russes, par K. Elam, quoique strictement limité à une perspective immanentiste : ". . . theatrical semiosis invariably, and above all, connotes *itself*." (14) Dans cette optique, les distinctions traditionnelles de la communication utilitaire disparaissent : il n'y a plus de barrière insurmontable entre objectif et subjectif, réel et conceptuel, discours et référent. Toutes ces catégories sont refondues dans un ensemble de codes et de sous-codes qui rythment la représentation. Certains aspects particuliers comme la "langue", la "personne" ou le "monde" peuvent se trouver requalifiés par telle ou telle convention théâtrale, leur statut sémiologique n'en demeure pas moins identique : il conviendra de rechercher par exemple, sous les variations de la notion de personne dans le théâtre occidental, l'invariant sémiologique inévitablement mis en jeu.

La conséquence immédiate de la sémiotisation est la disparition de la double illusion constitutive du sujet dans les formations discursives (15) : l'illusion *signifiante* et l'illusion *téléologique*. En vertu de la première illusion, la totalité du réel est mobilisée au service de l'énoncé pour définir une signification ; selon la seconde, ces énonciations signifiantes formeraient un ensemble orienté dans lequel elles trouveraient leur finalité ultime. Le monde n'existe que pour et par la signification et cette signification trouve sa justification dans un destin. Ces deux illusions se trouvent neutralisées dans l'illusion globale du spectacle théâtral.

Le théâtre, dans son principe, s'oppose également à la continuité et à la finalité. Il juxtapose une série de présents qu'il est difficile de prendre en compte dans un quelconque devenir. Même si l'intrigue ostensible du théâtre européen nous invite avec insistance à le faire, il n'est pas utile, au niveau sémiologique, de construire des enchaînements, ni surtout de subordonner le spectacle à son dénouement. Montrer revient fondamentalement à juxtaposer et à faire accepter les conséquences de ces juxtapositions. Le théâtre de Brecht est presque tout entier fondé sur ces discontinuités

tandis que le théâtre classique français les dissimule sous l'apparence d'une logique impeccable. Cette absence de "telos", selon nous caractéristique du spectacle théâtral, n'exclue pas des jeux complexes de variations, mutations ou parallélismes dans le "glissement" des codes idéologiques. S'il y a tout intérêt à rapprocher ces phénomènes de l'intrigue ostensible de la pièce, on comprend pourquoi une approche uniquement narratologique manquerait son objet.

Autre conséquence de l'ostension, le langage théâtral perd son rôle prépondérant "d'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non linguistiques." (16) La relation saussurienne d'inclusion du linguistique dans le sémiotique, justement dénoncée par Benveniste, se trouve vérifiée dans les limites étroites du théâtre. Le langage, noyé dans la complexité du champ sémiotique, devient un code parmi les autres codes dont l'importance variera en fonction des genres et des conventions. Dès lors, la notion de *signifiante* disparaît au profit d'une polyvalence de la sémiotisation. Le sens du spectacle se constitue dans un jeu multipolaire de correspondances caractérisé par la plurivalence, la commutabilité et la polysémie. Cet éclatement de la signification, diversement perçu par le spectateur, n'exclue pas l'existence de centres organisateurs et d'axes de structurations qui rythment le syncrétisme des codes. Comme précédemment dans le cas de l'intrigue, il conviendra de comparer ces dominantes avec les motifs thématiques plus ou moins clairement affirmés par la pièce.

L'ensemble des caractéristiques de la relation théâtrale définit le champ d'exploration et les limites des différentes approches du phénomène théâtral :

- l'approche *textuelle* longuement caractérisée par A. Ubersfeld fondera ses analyses sur la trace tangible et observable du spectacle dramatique : le *texte* dans sa double définition, texte d'acteurs et texte de commentaire (les didascalies et l'ensemble des analyses proposées par les autres parties prenantes du spectacle),

- l'approche *sémiologique* est liée à la *représentation* du texte. Elle définira à partir des indications du texte de commentaire l'économie, la mise en place et l'articulation des codes sémiologiques et leurs relations avec les conventions socio-culturelles de la réception.

- l'approche *ostensive* prendra en compte la *relation* et intégrera les deux niveaux précédents pour définir, indépendamment des systèmes d'attente du spectateur, la nature profonde du rapport de signification qui s'établit à travers le spectacle ostenté. Si le sens ultime de la représentation livrée à l'interprétation échappera toujours à l'analyse, il est néanmoins possible, comme dans le trait d'esprit, d'isoler les conditions qui le déterminent. Un nouveau champ d'investigation s'ouvre à la recherche théâtrale.

Jacky MARTIN
(Montpellier III)

NOTES

(1) Le théâtre ne se fait pas en marge de ses déterminations socio-psychologiques, mais à partir d'elles.

(2) Il ne s'agit ni d'un paradoxe ni d'un oxymore, comme le voudrait Ubersfeld, mais d'une relation fonctionnelle à deux termes.

(3) Qu'il nous soit permis de laisser cette distinction sous cette forme peu explicite, quitte à y revenir par la suite.

(4) A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1978, p. 47.

(5) A. UBERSFELD, *op. cit.*, p. 254.

(6) *Ibid.*, p. 257.

(7) A. UBERSFELD, p. 147.

(8) K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londres, 1980, p. 100 et seqs.

(9) P. PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires du Québec, Montréal, 1976, p. 100.

(10) P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1980, pp. 278-80.

(11) La référence constante sera : S. FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Idées, Paris, 1930.

(12) Si l'on prolonge les analyses de Freud, *op. cit.*, p. 275, on peut dire que si le rêve est un processus asocial et le mot d'esprit un phénomène interpersonnel, l'ostension participe des phénomènes collectifs.

(13) S. FREUD, *op. cit.*, p. 183.

(14) K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londres, 1980, ch. 2, p. 12.

(15) Voir à ce propos l'article de M. PECHEUX et C. FUCHS, "Mise au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours", *Langages*, 37, Mars 1975.

(16) E. BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique Générale*, II, Gallimard, Paris, 1974, p. 60.