

Du lisible au visible

Louis Francoeur

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041087ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041087ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Francoeur, L. (1988). Du lisible au visible. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 387–398.
<https://doi.org/10.7202/041087ar>

Louis Francoeur

Du lisible au visible

Que notre théâtre témoigne d'importantes mutations dans la culture québécoise contemporaine, nous n'avons pour nous en persuader qu'à observer le sort que sa propre structure sémiotique réserve aujourd'hui aux signes verbaux. Fait sans précédent dans l'histoire de la culture occidentale, la parole dramatique a cessé, depuis peu, d'engendrer le monde. Comme la culture qui le créait et qui, en quelque sorte était créée par lui, le théâtre québécois, en effet, depuis ses origines, proposait inlassablement un même univers dont l'ordre était assuré par la logique du langage verbal. De Toupin à Dubé et à Tremblay, la parole, souvent accusatrice, était néanmoins salvatrice. Ne dépassant jamais les limites de l'univers dont elle établissait elle-même les règles et les conditions d'existence, elle donnait accès à la mémoire de Phèdre et au souvenir de Prométhée pour l'explication décisive de notre inhumaine condition. Notre théâtre était la parfaite illustration d'une culture dans laquelle la parole poétique, souveraine, se faisait l'organisatrice fondamentale des idéologies. L'oeil et le geste avaient été réduits à une pure fonction ancillaire. Mais ne voyons-nous pas aujourd'hui que cet ordre que nous croyions immuable n'est plus? N'entendons-nous pas, au loin, les chants de Carmen couvrir, pour notre confort, la plainte exaspérante d'Électre? N'apercevons-nous pas déjà, sous notre fenêtre, la séguedille se déployer, pour notre édification, sur les pas expiatoires d'Antigone?

Depuis plus de deux mille ans, la culture occidentale créait, à notre insu, son propre chaos et ouvrait le passage du *logos* au *phaneron*, du lisible au visible. Heureusement pour nous et pour notre postérité, ce changement radical dans l'utilisation des signes culturels dramatiques pourra être observé par la sémiotique de la culture. Elle le fera d'abord de l'intérieur puis, d'un point de vue externe, celui du métasystème qu'elle utilise pour décrire cette mutation.

Lorsqu'elle est vue de l'intérieur, la culture est conçue par les membres qui l'ont en partage comme un territoire bien délimité, fermé même, auquel s'opposent, comme par une nécessité intrinsèque, tous les faits de l'activité humaine qui se situent en dehors d'elle. Ainsi, la notion de culture, de ce seul point de vue interne, est-elle indissociablement liée à ce que nous nommons, indépendamment de toute axiologie, la non-culture¹. Ce qui à l'instant vient d'être affirmé pour la culture considérée comme une totalité, doit l'être tout autant pour tous les éléments qui la composent et, singulièrement, pour le théâtre. Du coup, nous pouvons poser qu'un discours dramatique apparaîtra comme texte culturel, dans une culture comme la culture québécoise, au moment même où sa seule manifestation ne pourra plus être considérée comme suffisante pour qu'un tel discours dramatique devienne texte². Nous éviterons alors de tenir pour synonymes la notion de texte telle qu'elle est utilisée par la critique dramatique et celle proposée ici par la sémiotique de la culture, dans la mesure où ne seront retenus comme textes dramatiques que les discours qui seront porteurs d'une fonction sociale déterminée et d'une signification intégrale, comme être un texte dramatique ici, maintenant, pour nous. Il existe, en effet, un lieu et un mécanisme culturels qui définissent le texte et le non-texte et, en l'occurrence, ce qui, dans la culture québécoise, est considéré comme du théâtre et ce qui ne l'est pas. Impossible dès lors d'analyser un texte dramatique indépendamment de l'interprète collectif en fonction duquel il est organisé et qui, en quelque sorte, le crée³. Si notre culture, de par ses composantes idéologiques, sociologiques, psychologiques ou autres, a permis dans le passé et permettra encore dans l'avenir la production d'un type de texte dramatique, elle a interdit et en interdira d'autres, pour des raisons différentes et, parfois, pour les mêmes, comme ce fut le cas jadis pour l'oeuvre dramatique de Claude Gauvreau ou comme nous pouvons l'observer présentement quand ses porte-parole «autorisés» cherchent naïvement dans le «post-

¹ V.V. Ivanov et al., «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Recherches internationales*, 81, 1974, p. 125.

² J.M. Lotman et A.M. Pjatigorskij, «Le texte et la fonction», *Semiotica*, 2, 1969, p. 208.

³ Louis Francoeur, *les Signes s'envolent*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1985, p. 214.

référendaire» ou dans le «multiculturalisme» une explication plausible à un certain langage dramatique illustré par le Théâtre Repère ou par Carbone 14. Dans ces derniers cas, notre culture, du point de vue qui est le sien, ne retrouve pas la logique du monde que lui assurait auparavant la transcendance de la parole souveraine. Elle ne reconnaît pas l'ordre des choses qu'Eschyle avait instauré par la magie de la parole des dieux, elle se sent impuissante, dans ce nouveau langage, à s'approprier le passé, à expliquer le présent, à prévoir l'avenir comme elle s'était habituée à le faire jusqu'ici. En un mot, notre culture, rejetant tout ce qui lui est opposé ou étranger, entend poursuivre, aujourd'hui encore, pour sa survie, la sémiosis verbale inaugurée il y a plus de deux mille ans. On ne s'étonnera donc pas que ses manifestations ne diffèrent guère de ce dont la culture occidentale s'était toujours efforcée de nous persuader. Michel Tremblay en était lui-même conscient, qui écrivait dans le programme du Rideau Vert de 1968, au moment de la création des *Belles-Soeurs*: «On comprendra que cette pièce était impensable autrement qu'en joual». Loin de proposer une nouvelle dramaturgie, Tremblay était, par la transcendance qu'il reconnaissait à la langue, la parfaite incarnation de la tradition dramatique d'Occident. La grandeur du chant des *Belles-Soeurs* résidait tout entière dans une langue dont la tragique poésie évoquait, pour nous, comme en un lointain mais familier écho, celle du chœur des captives troyennes implorant la Muse: «Chante Ilion, ô Muse, que son nouveau destin inspire un chant funèbre à ta voix déplorée. Oui, je veux entonner une ode pour Troie»⁴. Vue de l'intérieur de la culture occidentale, la querelle que suscita la pièce de Michel Tremblay n'aurait pas dû dépasser les frontières d'un territoire habitué depuis Vaugelas à se voir définir les règles de la bienséance dans l'usage de la langue souveraine.

Car la conception que notre culture se faisait de son théâtre demeurerait inchangée. Elle se plaisait toujours à y voir un même système sémiotique hétérogène dont les éléments constitutifs, linguistiques et iconiques, obligatoirement présents, sont mis au service des messages syncrétiques. Elle ne décelait aucune redondance entre les deux types de langage mais elle y remarquait plutôt une complémentarité et surtout un

⁴ Euripide, *les Troyennes*, trad. L. Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1959, pp.512-515.

type de relation hiérarchisée. L'un livre une information qui ne saurait être transmise de façon intégrale par l'autre et réciproquement. Particulièrement, elle observait entre eux une relation d'interprétance qui assure la cohérence de leurs rapports. En effet, les signes iconiques ne peuvent, de toute évidence, se commenter eux-mêmes; ils ne peuvent davantage commenter ceux de la langue. Les signes linguistiques, en revanche, sont théoriquement aptes à interpréter tous les signes iconiques et, par mode de métalangage, à s'interpréter eux-mêmes. Cette transcendance linguistique exercée sur toutes les autres formes de langage assurait à notre culture, depuis les temps homériques, un mode de connaissance du monde naturel essentiellement fondé sur l'inférence de type linguistique. Dans le processus d'interprétation sémiotique où les pensées-signes s'interprètent les unes dans les autres, le lisible donnait sens au visible et en assurait la compréhension d'une triple manière, soit par abduction, soit par induction, soit, enfin, par déduction. Les deux dernières inférences, que nous pouvons retrouver dans plusieurs types de discours culturels, scientifiques, logiques ou philosophiques, sont bien connues des chercheurs qui ont toujours vu dans la langue le moyen privilégié d'énoncer leurs syllogismes.

Qu'il suffise donc de rappeler dans les grandes lignes leur fonctionnement respectif. La déduction relève de ce que nous pouvons appeler l'inférence *explicative*. Il s'agit de cette sorte de raisonnement dans lequel les faits rapportés dans la conclusion sont déjà impliqués dans les prémisses, sans être explicites. En conséquence, ils ne seront pas remarqués tant que l'inférence ne sera pas achevée. Pour cette raison, le langage théâtral ne recourt pas à la déduction dans le processus génératif de la signification. L'induction et l'abduction, en revanche, s'opposent toutes deux au raisonnement déductif en ce que les faits résumés dans leurs conclusions ne comptent pas parmi ceux qui sont mentionnés dans les prémisses: ce sont des faits différents. L'une et l'autre relèvent de l'inférence *ampliative*, celle par laquelle la pensée se développe. Dans l'induction, l'esprit procède d'une connaissance de l'échantillon à une connaissance du tout. Bref, d'un certain nombre de cas choisis au hasard, dont nous avons pu observer qu'une chose est vraie, nous inférons qu'elle l'est aussi pour l'ensemble de ces cas, pour toute la catégorie à laquelle ils appartiennent. Le hasard joue dans ce mode d'inférence un rôle prépondérant. Pour cette raison, le langage théâtral ne recourt pas à l'induction pour assurer la transmission de l'information. En revanche,

l'abduction, le troisième et dernier mode de raisonnement, en réalité le premier dans l'ordre logique et, malheureusement le moins connu⁵, fonde l'essence même du théâtre du *logos*. Située à l'origine de tout le processus intellectuel et artistique, l'inférence abductive est le moyen privilégié qu'ait trouvé notre culture pour créer l'univers dramatique. Ainsi, dans la pièce de Jean Barbeau, *Ben-Ur*⁶, le personnage de Ben qui soliloque devant l'encyclopédie américaine qu'il vient de se procurer, tient un discours qui repose tout entier sur ce genre d'indifférence abductive:

Continuons l'encyclopédie... (sortant de l'encyclopédie ouverte un livre de bandes dessinées) Pis ça sert à rien de t'en faire accroire, Ben... Tu passeras jamais au travers si tu lis des comiques au lieu de te cultiver... J'aurais donc dû pas acheter ça, c'te encyclopédie-là... C'est tout écrit en anglais... Comment veux-tu que j'lise ça... J'aime mieux mes comiques.

Non seulement le discours linguistique de Ben accompagne-t-il son activité gestuelle qui consiste à dévoiler pour lui-même et pour les spectateurs le livre de bandes dessinées caché dans le premier tome de l'encyclopédie, mais il l'aide à surmonter sa culpabilité, favorise une plus juste appréhension de son identité culturelle et, surtout, permet-il à son esprit de s'orienter de façon décisive vers les souvenirs et les jeux de son enfance. L'énoncé «J'aime mieux mes comiques», constitue la conclusion de l'inférence abductive effectuée par Ben. Sans le savoir, bien entendu, Ben nous fait part d'un *cas*, d'un fait nouveau, curieux, inexplicable même, vraisemblablement pourtant, mais qui ne peut être autrement vérifié par les spectateurs. Ce *cas*, unique en son genre, devient pour ces spectateurs l'ouverture *inattendue* sur le monde merveilleux de Ben. Dans la culture du *logos*, ce type d'inférence était, en réalité, la seule opération logique qui permettait au dramaturge de poser un univers dans lequel l'homme jouissait encore de quelque liberté dans le choix des objets qui rendaient sa condition moins inhumaine. Il pouvait même, à sa convenance, les détruire: «J'vas vous faire disparaître...J'vas vous rayer de

⁵ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, 5.171.

⁶ Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Montréal, Leméac.

la surface de la terre...», énonce Ben, en détruisant ses livres de bandes dessinées. «Moi, j'suis fatigué...J'vas me coucher...» De fait, il ira, comme son père jadis, s'étendre sur le divan pour y dormir. Rien n'a changé dans la condition *héroïque* de Ben, pas plus, au reste, que dans le destin émouvant de la Geneviève d'*Au retour des oies blanches* ou dans la tragique situation de l'Albertine de Tremblay. Rien n'a été affecté et, pourtant, tout espoir nous était encore permis dès lors que l'inférence abductive pouvait nous servir de recours ultime pour la création, l'instant de la parole, d'un paradis que nous croyions perdu.

Car, si dans notre culture la logique de l'inférence abductive possède cette vertu irremplaçable de pouvoir créer des mondes fictifs aussi réels que le réel, c'est parce que nos dramaturges ont appris à nommer les choses que leurs sens percevaient. Ils ont cru qu'en nommant ainsi les êtres, non seulement parviendraient-ils à ordonner l'univers mais encore seraient-ils en mesure de créer leur propre monde, et le nôtre. C'était du moins ainsi qu'on avait défini le langage verbal comme véhicule de l'inférence abductive. En disant le monde, nos dramaturges croyaient, comme on leur avait enseigné depuis longtemps, le réinventer⁷. Du reste, ne le découvraient-ils pas, ce langage, dans les habits mêmes que la logique de la langue avait coupés pour le présenter à leur public? De la *Poétique* d'Aristote à la *Grammaire* de Port-Royal à la *Linguistique cartésienne* de Noam Chomsky, on a inlassablement énoncé que le processus et le système linguistiques se présentaient dans un parfait parallélisme avec le processus et le système logique⁸. Faut-il nous étonner, aujourd'hui, que de Sophocle à Jean Racine à Marcel Dubé et à Jacques Ferron, la performance dramatique de chaque auteur, comme mue par une nécessité intérieure, ait eu recours à la compétence linguistique pour assurer la logique de son univers. La langue de nos dramaturges leur permettait de recréer chaque fois le monde, en le soumettant à l'ordre logique de ses propres catégories conceptuelles⁹. Ceci était particulièrement pertinent pour les catégories de l'espace et du temps.

⁷ Claude Hagège, *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, pp. 129-130.

⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

La parole dramatique, en mentionnant le temps réel, se l'approprie pour le transformer en mesure de son propre temps intérieur, comme le faisait le fils dans la pièce de Jean-Claude Germain, *Diguidi, ha!ha!ha!*

[...] nous autres, *astheure*, on s'entend ben...ça p'tête pas toujours été d'même, mais *astheure* on s'entend ben... (Un temps.) *Astheure*...parce qu'avant...mon père *stait* un lâche, *stait* tellement un lâche qu'y a rien qu'y *aurait pu* l'empêcher d'être un lâche.

Seule la parole pouvait ici, par la distribution de la logique temporelle, la logique qui s'appuie sur les formes verbales au passé et au présent de l'indicatif tout autant que les adverbes temporels, permettre aux spectateurs d'avoir accès à l'irréel, au temps de la vie intérieure de la célèbre famille créée par les Enfants de Chénier.

D'un autre côté, nous devons nous souvenir avec quelle force mais aussi avec quelle frénésie la langue dramatique de Sauvageau créait dans *Wouf Wouf* des espaces utopiques dont les frontières étaient celles-là mêmes de son imaginaire linguistique¹⁰.

Un pape à Padoue
Tapotait de doux papous
Un pou pas papou
Tapotait des poux papous
Un pape à Padoue
Tapotait des Papineaux papous
Et papotait des papotages
Au papelin-pantin, pendu, pantois
Au tout petit poteau type
Au tout petit poteau type

Dans l'un et l'autre cas, la langue de nos dramaturges n'était pas simple instrument de découverte de la réalité spatio-temporelle, elle était,

¹⁰ Sauvageau, *Wouf Wouf*, Montréal, Leméac, 1970, p. 14.

pour chacun d'eux, pur moyen d'expression de leur vérité, comme l'avait été, de façon unique, celle d'Oedipe¹¹.

Fille du vieil aveugle, Antigone, où sommes-nous ici? De quel peuple est-ce le pays? [...] Allons!, ma fille, si tu vois un endroit où je puisse m'asseoir, soit en terre profane, soit dans l'enclos d'un dieu, arrête-moi et installe-moi là.

Voyons-nous, enfin, que l'espace réclamé par Oedipe ne peut lui être consenti que par la parole créatrice du dramaturge? Pour ce qui est du temps qui est le sien, on semblait savoir, bien avant que Freud ne le suggère, qu'il s'identifie avec celui de l'humanité pensante, donc parlante.

Considérée ainsi de l'intérieur, notre culture dramatique constitue un territoire bien délimité par l'usage qui s'y trouve fait de la langue, territoire auquel s'oppose, avons-nous dit, l'activité théâtrale qui se situerait en dehors, c'est-à-dire là où la langue ne parlerait plus du monde, là où elle ne créerait plus le monde, là, surtout, où l'ordre des mots ne refléterait plus l'ordre du monde. Depuis des siècles, en effet, la sémiosis qui permettait de saisir et d'exprimer le monde naturel en français s'effectuait toujours dans une même distribution fondamentale des signes dont le discours fameux de Rivarol proposait l'explication: «Le français nomme d'abord le sujet de la phrase, ensuite le verbe qui est l'action et enfin l'objet de cette action: *voilà la logique naturelle* à tous les hommes»¹². On aura compris que derrière cette logique naturelle qui s'était donné toutes les apparences de la conviction se dissimulait une idéologie dominante qui se plaisait à concevoir les dieux et les hommes comme des sujets, principes premiers de l'univers, qui voyaient leurs gestes et leurs actions comme nécessaires à l'organisation de la nature, sinon à sa réalisation, et qui, enfin, envisageraient le monde comme pur objet de leur activité dominatrice. *Sujet, verbe, objet*, l'ordre du monde était dans l'ordre des mots.

¹¹ Sophocle, *Oedipe à Colone*, texte établi par A. Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1960, v. 1-10.

¹² Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, LXV, Classiques Larousse, 1936, p. 49.

Qui oserait croire qu'un tel arrangement fût le fait du hasard? Toute cette activité dramatique allait s'inscrire dans une série culturelle, vaste domaine, où se côtoient, non pas dans le chaos, mais plutôt selon un principe d'organisation hiérarchique, des oeuvres aussi diverses que le sont celles de Toupin, de Dubé, de Loranger mais aussi celles de Tremblay, de Dubois ou de Laberge. La série culturelle, que nous observons depuis le début de cette étude, peut ainsi être définie comme un polysystème composé de plusieurs textes dramatiques qui ont pour caractéristiques communes d'être en interaction continue, à l'intérieur d'une hiérarchie avec croissance successive, dont le sommet est occupé par un système linguistique qui agit comme principe premier codant, et dont la durée du rôle structurant et la sphère de prégnance permettent de délimiter les coordonnées spatio-temporelles¹³.

Si cette série culturelle se voit ainsi caractérisée par la transcendance du code linguistique, c'est cependant dans chaque oeuvre dramatique particulière que nous en retrouvons la manifestation. L'observation pourra nous guider ici vers différentes classes de textes réunis dans cette série. Toutes sont, toutefois, dépendantes du même code linguistique. La première classe, que nous nommerons la classe du IL, en raison de la primauté de la dimension sémantique ou référentielle du texte, offre aux spectateurs un ensemble de signes, linguistiques et iconiques, dont la fonction consiste à représenter un univers auquel ils peuvent s'identifier. Dans une première approximation, nous pouvons loger dans cette classe les oeuvres de Dubé, par exemple, celles de Ferron, de Gurik ou de Languirand, et les premières pièces de Loranger. La seconde classe, celle du JE, possède une organisation syntaxique des signes qui confie à son énonciation même l'essentiel de sa signification. Dans cette classe, que nous pourrions qualifier de déictique, s'inscrit le monologue intérieur dramatique, comme l'ont traité Tremblay dans *la Duchesse de Langeais* et Barbeau dans *Ben-Ur*. La troisième classe, celle du TOI, regroupe des oeuvres dramatiques dont la fonction première est pragmatique. Il s'agit moins, dans ce cas, de représentant ou d'énonciation que d'action dramatique orientée vers la modification de l'ameuble-

¹³ Louis Francoeur, *op. cit.*, p. 70.

ment mental des spectateurs, étant entendu par ailleurs que les deux premières dimensions ne peuvent être entièrement ignorées. *Médium saignant* et *Double Jeu* de Loranger appartiennent à cette classe. Toutes les combinaisons sont encore possibles entre ces trois personnes linguistiques fondamentales et leurs classes, comme par exemple dans *les Beaux Dimanches* où le discours d'Olivier (classe 3 du TOI) enchâssé dans un texte référentiel (classe 1 du IL) donne naissance à une nouvelle classe, celle du VOUS. Autre combinaison dans *les Belles-Soeurs* et dans *Diguidi, diguidi, ha!ha!ha!* où alternent des éléments monologiques (classe 2 du JE) et des éléments référentiels (classe 1 du IL) pour créer la classe du NOUS.

Cette sémosis, ou interprétation sémiotique des signes à l'oeuvre dans cette série culturelle, pourrait, théoriquement du moins, se poursuivre indéfiniment. L'observation de la création dramatique présente au Québec confirme, au reste, l'incontestable domination de la structure linguistique sur toute autre forme de langage. Toutefois, des manifestations dramatiques, d'abord marginales puis, maintenant, de plus en plus nombreuses, sont apparues sur nos scènes, qui offrent aux spectateurs, pour leur plaisir mais aussi pour leur étonnement, une imprévisible organisation de signes. Pour la première fois, peut-être, depuis les tragiques du siècle de Louis XIV, la structure linguistique *sujet, verbe, objet*, cède le pas à un système dramatique tout à fait opposé, dont l'ordre logique serait plutôt celui qui présente d'abord l'objet, puis l'action de cet objet et, enfin, le sujet passif de l'action, l'être humain. Cet objet nous est d'abord donné à voir, pour ensuite s'animer, non pas sous l'action de l'homme, mais plutôt comme mû par sa propre force intérieure. Dans l'irrépressible mouvement de l'objet, le sujet, autrefois souverain comme la langue qu'il parlait, se trouve maintenant emporté.

Faut-il nous étonner de cette radicale transformation des signes dramatiques? Il eût fallu prévoir une telle mutation. Depuis l'instant même où la série culturelle d'obédience linguistique était créée pour comprendre et dire le monde, à sa manière, elle était condamnée à engendrer ce qui, pour elle, devait être conçu comme de la non-culture. Face à la culture du *logos*, il était inévitable que se dresse, un jour, une culture du *phaneron*: la frontière du lisible se confond, ici, avec celle du visible. Nous l'avions, sans doute, oublié. La sémiotique de la culture

nous avait pourtant enseigné que l'organisation linguistique du langage dramatique créait son propre chaos, qui lui appartenait en propre et n'appartenait qu'à elle¹⁴. Ce que nous dévoile le nouveau théâtre québécois et, au reste, tout le théâtre occidental, ce n'est donc pas l'existence d'une non-culture ou d'une contre-culture. Encore un coup, nous savions déjà que la culture vit de l'opposition avec ce qui lui est extérieur et nous n'ignorions pas qu'elle en éprouve un besoin essentiel pour sa propre survie. Car, si de l'intérieur de la culture du *logos*, il se trouve encore des spectateurs et de trop nombreux critiques pour penser que ces nouvelles manifestations dramaturgiques sont des phénomènes de l'inorganisé, de la contre-culture, la sémiotique, en tant que métasystème de description des signes théâtraux, y voit plutôt la révélation d'un monde culturel *autrement organisé*. L'extension de la sphère culturelle du *logos* devait nécessairement mener à la sphère paraculturelle du *phaneron*. Ainsi, une autre série culturelle devait apparaître dans laquelle le rôle purement ancillaire de la parole n'offrait plus le même espace au déploiement de l'inférence abductive. Place, donc, à l'iconicité! Place au langage des sourds-muets! L'ordre du monde qui est, de cette façon, représenté sur scène, pour être nouveau, n'en n'est pas moins aussi naturel que le premier. Condillac n'avait-il pas déjà noté que les sourds-muets expriment leur pensée dans l'ordre de la gesticulation de l'action?¹⁵ L'antériorité chronologique des noms, et des objets qu'ils désignent, est suivie par l'expression de l'action dans les gestes puis par le sujet qui parle. Nouvel ordre des mots, nouvel arrangement du monde: *objet*, *verbe*, *sujet*, soit exactement l'inverse de la structure que l'on avait crue canonique. Si le «naturel» de type linguistique nommait l'agent en premier, le «naturel» de type spatial propose d'abord ce qui crée l'espace, c'est-à-dire l'objet. Pour qui a vu *Vinci* de Robert Lepage, le train électrique, par exemple, a d'abord été l'objet de curiosité, immobile, avant de s'animer par sa propre force. *Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen* offrait aussi à la contemplation des spectateurs cette machine, d'abord immobile, qui ensuite devenait personnage parmi les personnages, sorte d'héroïne épique protéiforme des temps modernes. La métamorphose du derrick en affût de canon n'avait pas, pour être comprise, à être

¹⁴ V.V. Ivanov et al., *op. cit.*, pp. 126-127.

¹⁵ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 171.

traduite dans des signes linguistiques. Sa seule existence comme signe iconique suffisait à créer un nouveau type d'inférence abductive. La conscience de la dérision de la séguedille face au monstre de fer devenait l'unique moyen d'échapper à notre condition inhumaine. En nous présentant ce nouveau *cas*, le théâtre nous proposait une logique inédite et nous octroyait un sursis.

On aura compris que dans cette nouvelle série culturelle, le *logos* se manifeste de manière particulière dans le rôle qui lui est assigné dans l'ensemble des signes théâtraux. Loin d'occuper la place prépondérante qu'il lui était réservée dans la série précédente, tantôt il sera relégué à la fonction ancillaire d'accessoire, comme le seraient le costume ou la canne d'un personnage, tantôt il se fera décor quand il sera retenu pour sa seule beauté sonore, comme le sera l'utilisation de l'italien ou du chinois, tantôt il se contentera d'être un sous-titre, légende disons-nous, du latin *legendum* qui signifie *qui doit être lu*, qui doit être lu pour comprendre l'image, *Big Ben* ou *Virgin and Child with St. Ann*, pour ceux et celles qui ont préféré emprunter d'autres sentiers que ceux qui mènent à Londres et à sa National Gallery. Ce retrait du *logos*¹⁶ aura permis d'entendre le langage du *phaneron*, parole inédite d'objets et de musique, poésie neuve née du rythme même des objets, écologie d'un paysage sonore encore inconnu, écriture d'ombre et de lumière, source d'émotions inattendues. L'âme est aussi dans l'oeil.

Qu'avons-nous à regretter? Le théâtre du *logos* est riche, il est vrai, de tout le passé de l'humanité. À n'importe quel moment de leur histoire, personnelle ou collective, auteurs et spectateurs, puisant dans cet héritage commun, retrouveront un ordre du monde qui les rassurera devant l'inévitable assaut du destin. Cet ordre n'est plus unique. Un autre aujourd'hui apparaît, qui représente un nouvel état de la culture québécoise, comme du reste de toute la culture occidentale. La primauté de l'objet force le regard vers le devenir.

¹⁶ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, pp. 126-128.