La parole en retrait

Louis Francoeur

Number 7, Spring 1990

Les femmes dans les radio-feuilletons québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041096ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041096ar>

[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. (1990). La parole en retrait. *L'Annuaire théâtral*, (7), 67–82.
<https://doi.org/10.7202/041096ar>

Louis Francoeur

La parole en retrait

Hermogène disait: «La nature n'assigne aucun nom en propre à aucun objet: c'est affaire d'usage et de coutume chez ceux qui ont pris l'habitude de donner les noms»¹. Depuis ce célèbre dialogue entre Cratyle et Hermogène, nous avons toujours été placés dans une situation similaire à celle de Socrate appelé à trancher leur pénible débat concernant le caractère arbitraire ou motivé des signes linguistiques. Du reste, nous savons d'expérience quelle importance revêt cette question quand il nous faut nous pencher sur la nature même des signes dramatiques, ceux que nous sommes encore convenus de distinguer entre signes linguistiques et signes iconiques, comme si nous voulions toujours marquer leur différence, en les opposant radicalement l'un à l'autre. C'est que nous sommes inconsciemment tributaires du débat instauré par Platon il y a plus de deux mille ans: «Le plus grand déchirement de notre temps vient du bruit formidable que fait le langage pour prétendre qu'il produit le siècle alors que nous vivons, taciturnes, dyslexiques, noyés parmi les objets»².

Fascinés par le sort que réservaient les mythes grecs aux passions du coeur humain, condamnés, nouveaux Sisyphe, à chercher inlassablement des réponses à nos interrogations les plus secrètes, nous avons acquis la certitude que nous trouverions toujours dans le langage des dieux une parole qui fût à la mesure de nos espoirs. Des tragiques grecs à la littérature française contemporaine, Antigone, Oedipe, Orphée, Protée, Eurydice et Médée, nous étaient devenus à ce point familiers que nous n'aurions jamais douté de leur présence salutaire dans notre mémoire collective. Eschyle, puis Racine, Cocteau, Claudel, Anouilh et Montherlant nous avaient habitués à confier au langage grec le soin d'établir les

¹ Platon, *Oeuvres complètes*, tome V, 2^e partie, Cratyle, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Société d'édition «Les Belles-Lettres», 1950, 384d.

² Michel Serres, *Statues*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», p. 51.

frontières de notre culture. La famille des Amphitryons ne pouvait s'éteindre avec le personnage de Giraudoux. Tôt ou tard apparaîtrait, espérons-nous, un trente-neuvième époux d'Alcmène qui serait «un petit Messie pour trois ou quatre phrases»³. Et voilà que, plutôt, surgit sous nos yeux incrédules un univers de dragons, verts, rouges, blancs, qui nous parlent en diverses langues d'un pays aux horizons encore inconnus.

Le théâtre que nous nous plaisons volontiers à reconnaître, parmi tous les genres littéraires, comme celui dont le rythme de développement est plus lent, n'en constitue pas moins dans toutes les cultures un témoin privilégié des mutations profondes susceptibles de s'y produire. Le nôtre n'échappe pas à cette réalité. Nous n'avons présentement qu'à observer sa structure sémiotique pour nous persuader que des changements de la plus haute importance sont en train de se produire. La parole est comme placée en retrait. Elle qui s'était vu reconnaître depuis plus de deux mille ans le pouvoir unique d'engendrer le monde, est confinée depuis peu, impuissante, à un rôle secondaire dans l'univers dramatique. C'est que la logique qui guidait l'être humain dans la création et l'organisation du monde change progressivement de support. La parole cède peu à peu sa place à l'objet. Ce n'est pas une mince révolution qui secoue ainsi le monde de la dramaturgie, si nous nous souvenons que depuis les premières pièces d'Euripide jusqu'à celles de Corneille ou de Ionesco, ce fut toujours par la magie de la parole que nous sommes parvenus à nous rendre le monde acceptable. Chaque soir, toutes les scènes théâtrales du monde nous rappelaient le pouvoir unique de la parole à organiser l'idéologie que nous souhaitions voir dominer le monde. Nous n'avions que faire du geste et du regard que nous avions, du reste, relégués au second plan, tout juste bons, pensions-nous, pour servir la parole souveraine. Nous avons cru cet ordre pérenne. Comment se pouvait-il que nous entendions aujourd'hui le chant des dragons couvrir, pour notre confort, la plainte exaspérante d'Amphitryon? Comment aurions-nous pu, hier encore, imaginer voir sur la scène le tai-chi se déployer, pour notre édification, sur les pas aériens d'Alcmène? Nous n'avions pas remarqué que depuis plus de deux mille ans, notre culture

³ Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, Oeuvre romanesque, tome 1, Paris, Grasset, 1955, p. 601.

avait sans cesse oeuvré à créer son propre chaos, un univers autrement organisé, qui permettrait la substitution de l'objet à la parole. Possesseurs d'une culture que nous ne pouvions imaginer différente, arpenteurs des limites que nous lui avions tracées, nous acceptions sans trop de peine que ce qui se trouvait en dehors de ses frontières fût sa négation même. Au reste, aussi longtemps que nous prétendions donner de l'être humain une définition qui trouvât dans la parole le critère discriminant, faisant de l'homme, parmi tous les animaux, «celui qui parle», nous n'avions pas à craindre de perdre notre identité. L'énumération de tous les autres attributs dont l'homme avait été l'objet n'avait toujours été, en réalité, que l'inventaire de ses aptitudes à demeurer l'«être parlant». Si, en effet, les Romains s'étaient plu à retenir en l'être humain la dimension rationnelle de cet être raisonnable entre tous, ils ne l'avaient jamais fait au détriment de la parole qui, chez lui, donnait accès à la représentation et à la communication de la pensée. L'*homo faber* du début de l'ère moderne n'avait pas laissé d'être aussi un homme de parole, dans la vie quotidienne comme au théâtre. Comme l'aura été, en son temps, l'*animal laborans* que nous avaient offert comme héros les philosophes du XIX^e siècle. Rouage essentiel de la désormais nécessaire productivité, l'homme ainsi défini ne vivait pas moins sous le joug léger de la même loi de transformation «linguistique» de son travail. En établissant les conventions qui définissaient les conditions et les règles de son activité quotidienne, l'homme se donnait toujours l'illusion sinon la certitude de dominer l'objet sur lequel il devait se pencher tous les jours. Bref, tout était pour le mieux dans notre culture aussi longtemps que la parole, véritable légisigne, pouvait forger la loi. Facilitant l'éclosion d'un certain type de textes dramatiques, sanctionnant, juge suprême, le permis et l'interdit, combattant même les oeuvres pour elle trop encombrantes, la parole assurait son règne, comme elle l'avait toujours fait, par sa transcendence incontestée. Aujourd'hui encore, menacée par la soudaine invasion de l'objet sur la scène, comme en témoignent les spectacles du Théâtre Repère et de Carbone 14, la parole feint d'ignorer le danger. Le Bérenger de *Rhinocéros* ne doit-il pas son salut à l'impuissance qu'il éprouve à métamorphoser la parole humaine en barrissements?

Ahh, Ahh, Brr! Non, ce n'est pas ça! Essayons encore plus fort! Ahh, Ahh, Brr, non, non, ce n'est pas ça! Que c'est faible! comme cela manque de vigueur! Je n'arrive pas à barrir.

Je hurle seulement. Ahh, Ahh, Brr! Les hurlements ne sont pas des barrissements! [...] Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!⁴

Souveraine parole, qui, dans l'aveu même de son assujettissement, ouvre la voie de la libération de l'homme qui la prononce, comme le fait aussi Clov dans *Fin de partie*:

On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, mais si mais si, crois-moi. [...] On m'a dit, Mais c'est ça, l'amitié, mais si, mais si, je t'assure, tu n'as pas besoin de chercher plus loin. On m'a dit, C'est là, arrête-toi, relève la tête et regarde cette splendeur. Cet ordre! On m'a dit, Allons, tu n'es pas une bête, pense à ces choses-là et tu verras comme tout devient clair. Et simple⁵.

Les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay se trouvaient-elles moins sous le pouvoir libérateur du langage quand elles découvraient dans le rythme incantatoire du bingo l'unique issue à leur servile condition de ménagères?

Là, c'est ben simple, j'viens folle! Mon Dieu, que c'est donc excitant, c't'affaire-là! Chus tout' à l'envers, j'ai chaud, j'comprends les numéros de travers, j'mets mes pitounes à mauvaise place, j'fais répéter celle qui crie les numéros, chus dans tous mes états! Moé, j'aime ça, le bingo! Moé, c'est ben simple, j'adore ça, le bingo! Moé, y a rien au monde que j'aime plus que le bingo! La partie achève! J'ai trois chances! Deux par en haut, pis une de travers!⁶

Loin de proposer une nouvelle dramaturgie, comme on aurait voulu nous le faire croire, les oeuvres de Beckett, de Ionesco et de Tremblay étaient, par la transcendance qu'elles reconnaissaient à la langue, la

⁴ Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Théâtre III, Paris, N.R.F., 1963, acte III, p. 117.

⁵ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Édition de Minuit, 1957, pp. 107-108.

⁶ Michel Tremblay, *les Belles-Soeurs*, Théâtre vivant 6, Montréal, CEAD, 1968, acte II, p. 55.

parfaite incarnation de la tradition dramatique d'Occident. La grandeur tragique des hurlements de Bérenger, de la plainte de Clov ou du chant des belles-soeurs résidait tout entière dans une langue dont la poésie créatrice évoquait, pour nous, l'aveu sublime de Phèdre: «Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche?» Vanité des débats qui entourèrent ces oeuvres, lorsque nous nous souvenons qu'elles se nourrissaient toutes à la même source grecque.

Du reste, toutes les irrévérences que l'on avait osé commettre envers le ciel, toutes les transformations que l'on avait fait subir à l'itinéraire terrestre des dieux, toutes les sanctions que l'on s'était avisé de prendre à l'encontre des créatures célestes avaient toujours été accomplies dans le respect absolu, non pas de la légende, tant s'en faut, mais du langage grec dans lequel les hommes parlaient des dieux. Giraudoux en est un témoin privilégié dans son *Amphitryon 38* dont l'héroïne a cent fois «changé, par une phrase humble ou charmante, la vérité divine en vérité humaine»⁷. Le sujet n'est certes pas nouveau et l'auteur tient à préciser, avec l'humour qu'on lui reconnaît volontiers, qu'il a eu trente-sept devanciers. Le compte est-il juste? À vrai dire, Giraudoux se soucie aussi peu de faire de l'arithmétique que de se conformer à la légende grecque elle-même.

Dans le récit antique, Alcmène appartient à la race de Persée. D'une beauté remarquable, elle a été confiée par son père à Amphitryon sans que celui-ci, cependant, n'obtienne l'autorisation de consommer leur mariage avant qu'il ne l'eût vengée de la mort de ses frères. Ils vivront pendant un certain temps en exil, à Thèbes. Puis Amphitryon partira en expédition contre les Téléboens. C'est au moment où, vainqueur, il revient dans son pays d'adoption que Jupiter décide de s'unir à Alcmène. Puisque la vertu de la jeune femme est aussi bien connue des dieux que des hommes, le maître de l'Olympe revêtira l'aspect d'Amphitryon. Lorsque celui-ci rentre chez lui, il est tout étonné de ne pas recevoir un accueil empressé. De surcroît, lorsqu'il commence à raconter à Alcmène sa campagne militaire et sa victoire, celle-ci répond qu'elle en connaît

⁷ Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, Théâtre, tome 1, Paris, Grasset, 1958, II, 3, p. 168.

déjà tous les détails. Consulté au sujet de ce mystère, Tirésias, le devin, révèle au nouvel époux son infortune glorieuse. Amphitryon songe à punir l'épouse «infidèle» mais l'intervention de Jupiter l'en empêchera.

De cette légende qui fut tant de fois l'objet de la sémiosis dramatique, Giraudoux respectera les grandes lignes, tout en lui conférant une signification très personnelle. Chez Plaute et chez Molière aussi bien que chez leurs nombreux imitateurs, l'intrusion de Jupiter dans l'heureux ménage servait de simple prétexte à un quiproquo qui pouvait mettre à profit toutes les facettes de la comédie légère. Le chassé-croisé des personnages, Alcmène trompée par Jupiter, Amphitryon abusé par le dieu, tous ces personnages qui ne savent plus où ils en sont dans le drame dont ils sont les innocentes victimes, cela pouvait, en effet, fournir une abondante matière à comédie. Giraudoux, pourtant, en reprenant la vieille légende, la ramène à ses sources grecques. Il n'était d'ailleurs pas le premier depuis Molière à renouveler ainsi la légende de la naissance d'Héraclès. Un siècle avant lui, Kleist, le dramaturge allemand, avait déjà choisi cette voie. C'est lui qui, en particulier, avait fait passer le rôle principal d'Amphitryon à Alcmène⁸. La vierge fidèle était une passionnée d'absolu qui aimait moins dans Amphitryon le héros réel que celui dont elle nourrissait ses rêves. En revanche, l'orientation que Giraudoux donnera à la fable grecque, s'expliquera bien plus par la conception qu'il se fait de l'ordre de l'univers que par le besoin d'absolu de ses personnages. Chez les auteurs grecs, Alcmène était avant tout le symbole de la fidélité conjugale, tandis que les dieux engagés dans cette aventure personnifiaient la puissance despotique de l'ordre divin. Si les promesses de Jupiter pour s'approcher de la jeune femme conféraient au refus d'Alcmène une valeur héroïque, cela ne diminuait en rien l'autorité et le prestige du maître de l'Olympe, familier de ces aventures galantes. Chez Giraudoux, il en ira tout autrement pour les dieux qui ne sortiront pas grandis de leur incursion dans l'intimité des hommes⁹. Ainsi, non seulement Giraudoux dirige-t-il notre attention sur Alcmène plutôt que sur

⁸ Jacques Voisine, *Trois Amphitryons modernes (Kleist, Henzen, Giraudoux)*, Archives de lettres modernes, 1961, III, n° 35.

⁹ René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1957, p. 360.

Amphitryon mais encore fera-t-il de son héroïne le symbole de la créature humaine parfaite. La fidélité conjugale n'est plus une fin en soi, comme avaient pu le concevoir les fabulistes grecs, elle devient un moyen de s'accomplir pleinement à l'intérieur de la création, tout en permettant de s'opposer aux avances des dieux.

J'ai des sens mesurés, et qui ne s'égarent pas. Je suis sûre que je suis la seule humaine qui voie à leur vraie taille les fruits, les araignées, et goûte les joies à leur vrai goût. Et il en est de même de mon intelligence. Je ne sens pas en elle cette part de jeu ou d'erreur qui provoque, sous l'effet du vin, de l'amour, ou d'un beau voyage, le désir de l'éternité¹⁰.

Pour Giraudoux, la tragédie des dieux et des hommes implique le bonheur et le salut de la création tout entière. Un bonheur menacé, certes, et par quelles ruses divines, mais qui pourrait ne jamais disparaître si les hommes et les dieux consentaient à vivre en harmonie dans l'univers que le poète leur destine. Le regard que pose Alcmène sur l'ensemble des créatures les rassemble toutes dans un même sentiment d'unité cosmique et sa voix, quand elle les nomme, met à l'unisson toutes les voix de la création. L'univers poétique qui nous est ainsi proposé repose essentiellement sur le pouvoir de la parole qui crée l'harmonie et règle les rapports des dieux et des hommes. «Et maintenant que la légende est en règle, comme il convient aux dieux, réglons au-dessous d'elle l'histoire par des compromissions, comme il convient aux hommes»¹¹, suggérera Alcmène à Jupiter. Ainsi la légende grecque a-t-elle acquis une nouvelle dimension, grâce à la parole du sourcier de l'Eden, comme Giraudoux aimait se nommer.

Entre le mont Olympe et le Taygète, par une opération habile, nous avons fait sortir des sillons un beau gazon, qui deviendra blé, et lancé sur les seringas deux vagues entières d'abeilles. Sur les bords de la mer Égée, la vue des flots et des étoiles n'opprime plus le coeur, et dans l'Archipel, nous avons capté

¹⁰ *Amphitryon* 38, II, 2, p. 162.

¹¹ *Ibid.*, III, 6, p. 218.

mille signaux de temples à astres, d'arbres à maisons, d'animaux à hommes¹².

Voilà le nouvel ordre du monde qu'entendent instaurer Alcmène et Amphitryon. Jupiter a créé la terre, certes, «mais la beauté de la terre se crée elle-même» ou presque. Car, après tout, Jupiter n'a peut-être pas fait exprès pour créer ce monde dont il se montre si fier maintenant? «Mais crois-tu que Jupiter ait su vraiment, le jour de sa création, ce qu'il allait faire?», s'enquiert Alcmène¹³. Car elle a vu, elle, l'univers se transformer sous ses yeux; elle a assisté, émerveillée, à une nouvelle création, celle dont son époux a été l'auteur. Alors que Jupiter n'a rien fait d'autre que de plonger l'humanité «dans un terrible assemblage de stupeurs et d'illusions»¹⁴, Amphitryon a tout fait exprès pour elle: c'est lui qui a donné naissance aux pins parasols, aux pins cèdres, aux pins cyprès, à toutes ces masses vertes ou bleues sans lesquelles un paysage n'existe pas. C'est lui aussi qui a procuré à Alcmène ses couleurs préférées; non pas celles de l'arc-en-ciel, oeuvre bâclée de Jupiter, mais le mordoré, le pourpre, le vert lézard, c'est lui qui a trouvé le moyen, entre deux guerres, d'inventer une nouvelle greffe pour les vergers et un système de poulies pour fenêtres! «Tu as modifié pour moi le goût d'une cerise, le calibre d'un rayon: c'est toi mon créateur»¹⁵. Tel est le pouvoir de l'être humain qui rend à la création l'harmonie, la beauté et la fantaisie que Jupiter avait été impuissant à lui transmettre. *Amphitryon* 38 devient, par la parole du poète, la nouvelle histoire du paradis perdu et retrouvé. Le petit messie a suscité sous nos yeux un monde parfaitement ordonné, unifié, qui tire sa beauté et son harmonie des êtres humains qui acceptent de se solidariser avec lui. Ce qui est particulièrement vrai du couple que forment Amphitryon et Alcmène. Jupiter lui-même ne reconnaîtra-t-il pas, à la fin de son aventure terrestre, la puissance de cette union? «J'aime, au début des ères humaines, ces deux

¹² *Ibid.*, I, 2, p. 132.

¹³ *Ibid.*, II, 2, p. 159.

¹⁴ *Ibid.*, II, 2, p. 160.

¹⁵ *Ibid.*, II, 2, p. 161.

grands et beaux corps sculptés à l'avant de l'humanité comme des proues»¹⁶.

Si *Amphitryon 38* est parvenu à nous offrir un univers aussi parfait c'est que son auteur a conféré à ses personnages un tel pouvoir de persuasion sur la création et sur les dieux qu'ils éliminent du même coup toute possibilité de désordre. Un univers aussi merveilleux pouvait-il exister ailleurs que dans l'imagination créatrice du poète et grâce à la puissance de son verbe?

Ainsi la pièce de Giraudoux est-elle, pour nous, la manifestation éclatante de la conception que se faisait notre culture de sa dramaturgie. Nous étions toujours conviés à y observer le même système sémiotique hétérogène dont nous remarquons que les éléments constitutifs, fussent-ils linguistiques ou iconiques, obligatoirement présents, étaient souvent mis au service des légendes venues des temps les plus reculés. Nous ne pouvions observer aucune redondance de l'un à l'autre. Nous remarquons plutôt qu'ils étaient complémentaires et, surtout, qu'ils étaient situés dans une relation hiérarchisée. Nous n'aurions pu trouver chez l'un une information qui appartint à l'autre. Nous observions dès lors, entre eux, une relation d'interprétance qui devait assurer la cohérence parfaite de leurs rapports. De par leur nature même, les signes iconiques ne peuvent se commenter eux-mêmes et n'ont aucune possibilité de commenter les signes linguistiques. En revanche, les signes linguistiques sont tout à fait aptes à interpréter les signes iconiques et à s'interpréter eux-mêmes. Nous avons ainsi la certitude que, grâce à cette transcendance linguistique sur toutes les autres formes de langage, notre culture, comme elle l'avait fait depuis les chants d'Homère, possédait un modèle adéquat du monde. Les procédés de singularisation qui nous permettaient de voir, de sentir, d'éprouver le monde, étaient des procédés linguistiques. Situés à l'origine de toute vision nouvelle de l'univers, les procédés linguistiques de singularisation avaient toujours constitué le moyen privilégié qu'ait retenu notre culture pour créer son univers dramatique. Ainsi dans *Amphitryon 38*, Alcmène tient-elle à Jupiter un discours qui repose tout entier sur ce genre d'inférence:

¹⁶ *Ibid.*, III, 4, p. 207.

ALCMÈNE: Et si je vous offrais mieux que l'amour? Vous pouvez goûter l'amour avec d'autres. Mais je voudrais créer entre nous un lien plus doux encore et plus puissant: seule de toutes les femmes je puis vous l'offrir. Je vous l'offre.

JUPITER: Et c'est?

ALCMÈNE: L'amitié!

JUPITER: Amitié! Quel est ce mot! Explique-toi. Pour la première fois, je l'entends¹⁷.

Non seulement le discours linguistique d'Alcmène engendre-t-il son activité de persuasion à l'endroit de Jupiter, lui proposant son amitié plutôt que de se rendre complice d'un amour divin par trop encombrant, mais il l'aide à demeurer fidèle à son époux, il lui permet de garder sa place dans son univers parfait qui est le sien et, surtout, il apporte un dénouement heureux à la situation ambiguë dans laquelle la jeune femme se trouvait compromise depuis le début de la pièce. L'énoncé «Et si je vous offrais mieux que l'amour» constitue ce procédé linguistique de singularisation utilisé par Alcmène pour créer une vision nouvelle des rapports entre les dieux et les hommes. Celle-ci énonce une hypothèse, un CAS, qui ne peut être vérifié. Ce CAS, unique en son genre, devient pour les spectateurs l'ouverture *inattendue* sur le monde merveilleux d'Alcmène. Dans la culture dominée par la parole, ce type de procédé linguistique était, en réalité, la seule opération logique qui autorisait le dramaturge à poser un univers dans lequel une jeune femme parfaite pouvait offrir au maître des cieux une vertu étrangère à l'Olympe, l'amitié.

Si, dans notre culture, les procédés linguistiques de singularisation possèdent ce pouvoir irremplaçable de créer des mondes fictifs, c'est parce que, à l'instar de Giraudoux, nos dramaturges, eux aussi petits messies pour trois ou quatre phrases, ont appris à nommer les choses que

¹⁷ *Amphitryon* 38, III, 5, p. 209.

leurs sens percevaient. Ils ont cru, à leur tour, qu'en nommant ainsi les êtres, non seulement parviendraient-ils à ordonner l'univers, comme le fit Alcène pour sa modeste part, mais encore seraient-ils en mesure de créer leur propre monde, et le nôtre. Dire le monde, c'était faire le monde. Du moins était-ce là la foi des dramaturges qui, de tout temps, réinventaient ainsi la vision que nous pouvions avoir de notre univers et de son destin¹⁸. D'Aristote à Chomsky, il avait toujours été entendu que le processus et le système logiques trouvaient leur parallélisme dans le processus et le système linguistiques¹⁹. Faut-il nous étonner, aujourd'hui, que de Sophocle à Giraudoux 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 conceptuelles²⁰. Ceci était particulièrement pertinent pour les catégories de l'espace et du temps.

En faisant du temps un procédé linguistique de singularisation, la parole dramatique se l'approprie pour le transformer en mesure de son propre temps intérieur, comme le fait Alcène en présence de Jupiter:

ALCÈNE: Si tu n'es pas celui près de qui je m'éveille le matin et que je laisse dormir dix minutes encore, d'un sommeil pris sur la frange de ma journée, et dont mes regards purifient le visage avant le soleil et l'eau pure; si tu n'es pas celui dont je reconnais à la longueur et au son de ses pas s'il se rase ou s'habille, s'il pense ou s'il a la tête vide, celui avec lequel je déjeûne, je dîne et je soupe, celui dont le souffle, quoi que je fasse, précède toujours mon souffle d'un millième de seconde; si tu n'es pas celui que je laisse chaque soir s'endormir dix minutes avant moi, d'un sommeil volé au plus vif de ma vie, afin qu'au moment même où il pénètre dans les rêves je sente

¹⁸ Claude Hagège, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, pp. 129-130.

¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

²⁰ *Ibid.*, p. 145.

son corps bien chaud et vivant, qui que tu sois, je ne t'ouvrirai point!²¹

Seule la parole, en faisant voir le temps comme instrument de désautomatisation de la vie réelle, pouvait permettre aux spectateurs d'avoir accès à l'irréel, qui est le temps de la vie intérieure de l'héroïne de Giraudoux.

De la même manière pouvons-nous pénétrer dans l'espace que dessine pour nous Alcène lorsqu'elle entreprend de rassurer son époux au sujet des visées de Jupiter:

ALCÈNE: Ayons confiance en sa bonté... À cette place où nous recevons les hôtes de marque, dans nos cérémonies, attendons-le. J'ai l'impression qu'il ignorait notre amour. Du plus profond de l'Olympe, il faut qu'il nous aperçoive ainsi, l'un près de l'autre, sur notre seuil, et que la vision du couple commence à détruire en lui l'image de la femme isolée...²²

Dans l'un et l'autre exemple, la langue du dramaturge n'est pas simple instrument de représentation de la réalité spatio-temporelle, elle devient le moyen par excellence d'exploration et de découverte de son propre monde intérieur.

Ainsi, depuis des siècles de culture occidentale, il avait été entendu que la saisie et l'expression du monde naturel devaient s'effectuer dans un ordre des mots qui reflétait un ordre du monde. Que le sujet, le verbe et le complément apparaissent dans cette fondamentale distribution n'offrait aucune surprise à ceux qui avaient entendu le discours de Rivarol²³, selon lequel le français nommait d'abord le sujet de la phrase, ensuite le verbe qui est l'action et enfin l'objet de cette action. Il faut bien comprendre que derrière cette logique naturelle qui s'était attribué

²¹ *Amphitryon* 38, I, 6, p. 150.

²² *Ibid.*, III, 3, p. 202.

²³ Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, LXV, Classiques Larousse, 1936, p. 49.

toutes les apparences du syllogisme se dissimulait une idéologie dominante qui se plaisait à concevoir les dieux et les hommes comme des sujets, principes premiers de l'univers, qui voyait leurs gestes et leurs actions comme nécessaires à l'organisation de la nature, sinon à sa réalisation, et qui, enfin, envisageait le monde comme pur objet de leur activité dominante.

Notre observation de la création dramatique en Occident, et tout particulièrement au Québec, confirme, au reste, l'incontestable domination de la structure linguistique sur toute autre forme de langage. Toutefois, des expériences dramatiques, d'abord marginales puis, maintenant, de plus en plus nombreuses, sont apparues sur nos scènes, qui nous offrent une organisation des signes théâtraux que nous n'aurions pu prévoir. Pour la première fois, en effet, depuis les tragiques du siècle de Racine, 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 ensuite l'action de cet objet et, enfin, le sujet passif de l'action, l'être humain. À y regarder de plus près, nous constatons que cet objet nous est d'abord donné à contempler, 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, du reste, la langue qu'il parlait, se trouve maintenant emporté.

L'ordre du monde qui nous est aujourd'hui présenté sur la scène, pour être nouveau, n'en est pas moins aussi naturel que le premier. L'accent seul a été déplacé. Condillac, pour sa part, avait déjà noté que les sourds-muets expriment leur pensée dans l'ordre de la gesticulation de l'action²⁴. L'antériorité chronologique 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, auquel correspond un 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. Les spectateurs qui, au Québec ou

²⁴ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 171.

en Europe, ont assisté à la représentation de la *Trilogie des Dragons* de Robert Lepage n'ont pu pénétrer dans l'espace des dragons verts, rouges et blancs que grâce à une double modélisation d'objets. À l'aide de boîtes à chaussures, modélisation métaphorique d'abord de maisons, de boutiques, de commerces de toutes sortes d'où Jeanne et Françoise feront surgir leurs inséparables compagnons du jeu de la vie et de la mort. Modélisation métonymique dans la suite de la pièce quand, au début de la deuxième partie, Jeanne, enceinte, fera découvrir, à de petits souliers blancs d'enfants, l'univers caché de son ventre. Nouvelle modélisation métonymique d'objets dans cette autre scène dramatique où plusieurs paires de chaussures blanches seront écrasées sous les bottes de militaires, transformées pour la circonstance en patins à lames. Cette double modélisation d'objets n'avait pas, pour être comprise par les spectateurs, à être traduite dans des signes linguistiques. Sa seule existence comme signe iconique suffisait déjà à créer un nouveau type d'inférence abductive. La vision des boîtes à chaussures puis des chaussures elles-mêmes devait permettre aux spectateurs de formuler l'hypothèse qu'ils se trouvaient en présence d'un monde d'objets dont la logique inédite les conviait à une fête originale de l'esprit et du cœur.

Il n'est pas étonnant que dans cette nouvelle série culturelle²⁵, la parole se manifeste d'une manière particulière dans le rôle qui lui est assigné parmi tous les signes théâtraux. Loin d'occuper la place prépondérante qui lui était réservée dans la série précédente, la parole sera reléguée à la fonction ancillaire d'accessoire, comme le seraient le costume ou la canne d'un personnage. Elle se fera décor, pour sa seule beauté sonore, lorsqu'elle se dira en français, en anglais, en italien ou en chinois. Elle se contentera, surtout, d'accompagner le geste créateur, comme dans cette réplique de Jeanne: «O.K. Pis là y'a un homme qui arrive, qui fabrique des souliers pis qui voudrait qu'on les vende»²⁶.

²⁵ Louis Francoeur, *les Signes s'envolent*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1985, p. 70.

²⁶ Diane Pavlovic, «Reconstitution de la trilogie», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1987, 4, n° 45, p. 45.

Si le retrait de la parole²⁷ a permis l'émergence du langage de l'objet, elle ne se trouve pas complètement exclue de la dramaturgie contemporaine, tant s'en faut. Non seulement est-elle encore présente dans et autour de la *Trilogie des Dragons*, mais elle est appelée à jouer un rôle indispensable dans la sémiosis dramatique. Le titre même ne devient-il pas un signe indiciel qui a justement pour fonction d'indiquer aux futurs spectateurs le type de relations qu'ils devront établir avec la scène: une promesse, d'abord, reliée à la trilogie, celle de trois étapes dans le récit, et une énigme, ensuite, celle de la nature des dragons. Nul ne sait encore s'ils seront rouges, blancs ou verts. Pourtant les affiches qui allient l'écriture au dessin, les caractères chinois à la représentation du dragon, ne laissent pas de nous rassurer sur l'univers dans lequel nous sommes conviés à entrer, grâce à la présence de l'écriture romaine, si familière à notre regard et, pour cette raison, si rassurante: la *Trilogie des Dragons* est bien l'oeuvre de gens de chez nous, elle sera jouée par des comédiens que nous avons appris à apprécier, la mise en scène a été conçue par celui-là même — vous souvient-il? — qui nous avait enchantés dans *Vinci*. C'est écrit en toutes lettres sur l'affiche: qu'avons-nous à craindre? «Le langage veut que le monde ne vienne que de lui. Au moins le dit-il»²⁸. Nous n'aurions donc plus qu'à lire pour nous sentir réconfortés. Et à l'intérieur de la pièce elle-même, la présence du journal quotidien comme la lettre au fiancé, comme la leçon de dactylo, comme l'identification du *Chinatown*, comme les dialogues mêmes constituent autant de points de repère qui pour nous sont aussi des balises lumineuses.

Que le théâtre, enfin, devienne une écriture d'ombre et de lumière, un texte né du rythme des objets, n'empêchera jamais la nécessité de son interprétation linguistique. Un signe sans interprète n'est pas un signe. Pour que le théâtre puisse assumer tout son poids de signe culturel, son interprétation devient nécessité absolue. Le travail que s'imposent les critiques n'aura jamais été aussi essentiel. Le plaisir du commentaire que se permettent les spectateurs n'aura jamais été aussi fécond. Toutefois,

²⁷ George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, pp. 126-128.

²⁸ Michel Serres, *op. cit.*, p. 111.

si le déplacement d'accent de la parole à l'objet nous trouble à ce point, c'est que nous avons oublié que «nous venons des choses avant de naître à la parole»²⁹. Prisonniers de la tradition stoïcienne et saussurienne, il faudrait bien que nous consentions un jour à entendre la voix de Cratyle. Peut-être, à cet instant, serons-nous sur le point de découvrir que les mots aussi avaient leur poids d'iconicité. Alors, Hermogène serait mort? À suivre.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.