

La couronne du Roi Lear ou POUR UNE POÉTIQUE DE L'OBJET THÉÂTRAL

Anne UBERSFELD

Au théâtre, autrefois, il n'y avait que des accessoires. A présent, on prend en compte le signifiant théâtral (texte, représentation) (1). Et l'accessoire (du jeu, de l'action) devient élément d'une lecture.

L'objet, en lui-même si l'on peut dire, n'est pas commode à définir ; selon Larousse, l'objet est « *une chose existant en dehors de nous-mêmes (...) une chose placée devant, avec son caractère matériel* ». Nous voilà bien avancés. Bergson, astucieusement inscrit le mot *objet* dans une phrase qui le détermine à défaut de le définir : « *Reconnaître un objet usuel, c'est savoir s'en servir* ». Bien, mais ce n'est pas concluant dans un monde où le nombre n'est pas petit d'objets que je sais reconnaître, mais dont je ne sais pas me servir : une locomotive, un ordinateur.

Disons — cela devra nous suffire pour l'instant — qu'un objet est plus qu'une chose. C'est une chose (un élément dans et du monde), mais reprise et humanisée par l'usage qu'en font les hommes, même au cas où ils ne l'ont pas créée : « *La pierre ne deviendra objet que promue au rang de presse-papier* » (2).

L'objet au théâtre

Toute « chose » figurant sur une scène est un objet : l'objet théâtral est une « chose » reprise et recomposée par une activité artistique. Tout ce qui est sur scène devient signifiant pour et par l'homme ; l'activité théâtrale présente au spectateur un monde recomposé par le travail artistique de la scène. On comprend pourquoi la mise en scène contemporaine attache une telle importance à l'objet, pourquoi elle en fait un usage si riche et si diversifié. Ce n'est pas dû seulement, comme le veut Baudrillard, au « *développement de la tendance à l'acquisivité lié à la civilisation bourgeoise* » ou « *de la consom-*

(1) Le mot représentation, si inexact qu'il soit pour désigner la production scénique est si usuel que l'on peut difficilement en faire l'économie.

(2) Baudrillard, *Le Système des objets*.

mation ostentatoire liant peu à peu le statut social à la possession d'objets » (quoique ce soit indiscutable), — mais aussi au fait que la représentation contemporaine évolue dans le sens d'une construction « poétique » de l'espace théâtral, dont l'objet est un élément, une « brique » constitutive.

Si nous essayons de définir d'une façon un peu plus précise l'objet scénique, nous dirons qu'il s'agit d'une chose *figurable* sur la scène, et *manipulable* par les comédiens (quel que soit le type de manipulation) ; objet donc une marionnette, même géante, le volet d'une fenêtre, les chaussures, si on les enlève ou les met, tel élément de décor si les comédiens le déplacent : le décor lui-même ne peut être dit objets, même les meubles, si les comédiens ne les manipulent pas. On peut même dire que deviennent objets par le travail du comédien ces choses qui n'y ont pas vocation naturelle, non seulement telle partie de décor ou telle partie de vêtement ; mais même les parties du corps de l'acteur, des animaux, voire des êtres humains peuvent être *faits objets* par la représentation ; des choses trop grosses pour être objets peuvent devenir tels par la miniaturisation. Au reste les cas limites, indélicables, sont toujours passionnants à interroger.

L'objet-signe

Dans le torrent des signes de la représentation, la saisie d'unités minimales est à la fois utile à toute analyse et plus que difficile, quasiment impossible. Il se trouve que toute analyse sémiologique de la représentation théâtrale bute sur ce problème des unités minimales ; la solution de T. Kowzan, découpant dans la représentation des tranches verticales unissant des signes dont la substance de l'expression est différente, cette solution est peu acceptable du fait de la rémanence, de l'inégale durée temporelle des signes de la représentation (3), et du fonctionnement aléatoire de ces signes dans la perception du spectateur. On peut difficilement tenir personnages et objets pour ces signes minimaux ; il n'en reste pas moins que l'objet scénique est un signe particulièrement saisissable, même si nous mettons en question pour finir la notion même de signe théâtral. Nous serions tentés par une solution voisine de celle d'Umberto Eco substituant à la notion de signe, celle, plus souple de fonction sémiotique, fonction complexe découpant dans une « galaxie textuelle » « une nébuleuse de contenu » selon la formule (approximative) de Barthes. Que l'inquiétante imprécision de cette formule ne nous soit pas l'occasion de baisser les bras et de jeter aux chiens la sémiologie théâtrale. Ce qui est complexe est tout de même analysable, et l'objet scénique est un bon objet d'étude.

Statut de l'objet théâtral

L'objet au théâtre est trois choses à la fois : objet *concret* d'une activité concrète (de jeu), il est aussi le signe (*représentamen*) d'autre chose (une chaise sur scène, image ou « icône » d'une chaise ailleurs dans le monde), il est enfin le *référent* d'un mot du texte théâtral.

a) En tant que concret, il occupe un espace réel qu'il sert à modeler, et il y a un lien avec l'activité physique (le jeu) du comédien.

(3) Nous n'avons pas la place d'entrer ici dans le détail de la discussion touchant le signe minimal au théâtre.

b) En tant qu'« icône », il n'est pas en général un signe « icônique » (c'est-à-dire ayant un certain nombre de traits de ressemblance avec son *repraesentatum*), il est bien plutôt un *double* ou une *réplique* (4) (plus ou moins parfaite : une chaise sur la scène ne ressemble pas à une chaise, elle est un exemplaire de la série chaise. Elle n'est pas un « symbole » valant pour un objet absent, elle est la chose même, de même nature et de même matière que la chose à laquelle elle réfère (*homomatérielle* à son référent).

c) Par une curieuse inversion, l'objet théâtral au lieu d'être un signe *valant pour* un mot, en est le référent, et c'est le mot qui peut apparaître comme le signe de l'objet (le *valant pour*) (5).

Si l'objet théâtral est un signe, il est donc un signe de nature paradoxale, et on en rendra mieux compte en substituant à son égard à la notion de signe, celle que nous venons d'évoquer de *fonction sémiotique* ; l'objet au théâtre apparaîtra, non pas une fonction sémiotique, mais le lieu et le croisement de plusieurs fonctions sémiotiques (6). Peut-être sur cette base serons-nous plus à l'aise pour tenter d'élaborer une rhétorique et une poétique de l'objet théâtral.

La méthode : le point de départ

Etant bien entendu que le signe textuel de l'objet c'est un lexème dans le texte, on peut tenir l'objet scénique comme le référent de ce signe textuel ; par une extrapolation qui se révèle assez productive, nous considérerons l'ensemble de la représentation (métaphoriquement) comme un discours organisé, et à l'intérieur de ce discours les objets (comme les personnages d'ailleurs) feront fonction de *lexèmes*. Tout en nous gardant bien de considérer le discours textuel et le discours scénique comme homologues et d'imaginer qu'à un lexème - objet textuel va correspondre un lexème - objet scénique. Mais parallélismes et discordances permettent de rendre compte d'un certain type de rapport entre les deux discours, donc de comprendre le fonctionnement de la mise en scène.

Le travail textuel

La première démarche, sur laquelle nous ne nous étendrons pas plus que de raison, est celle qui consiste à faire un relevé exhaustif des lexèmes dont le référent est un objet *figurable*, que la place de cet objet soit prévue sur scène ou hors-scène (voire même si son existence est purement métaphorique), — le scénique et le hors-scène faisant partie du même *espace textuel*, et ne pouvant pas être distingués par la seule lecture textuelle, avant la mise en espace (7).

(4) Voir les distinctions et les analyses d'Umberto Eco, « Pour une reformulation du signe iconique », *Communications*, 29.

(5) Peut-être tenons-nous là une des clefs inaperçues du rapport du texte et de la représentation, l'un ne dépendant pas de l'autre, mais l'un et l'autre étant le produit d'un même génio-texte, deux pratiques différentes engendrées par le même procès.

(6) V. dans U. Eco ; op. cit. les notions d'*ostension* (le signe qui est là pour être montré) et celle de *stimulation programmée* (un signe utilisant un minimum de traits pertinents peut fonctionner comme stimulus : ex. : le bâton servant de cheval).

(7) V. infra l'exemple des *Burgraves*.

On imagine sans peine les difficultés lexicologiques, les cas incertains ; un obstacle majeur : l'objet ne prend sens que de son contexte ; d'où la nécessité d'un fastidieux relevé dans l'ordre du texte.

Après quoi, il faut se livrer à un certain nombre de relevés taxinomiques qui ne fonctionnent pas nécessairement dans tous les textes :

a) Classement des objets — selon les personnages (ex. : l'argent et la nourriture pour Don César de Bazan dans le *Ruy Blas* de Hugo), — selon les œuvres (ex. : récurrence de la présence du livre dans la *Cerisaie*, de la vie animale dans le *Roi Lear*) (8), — selon les écrivains (ex. : objets du jeu et de la boisson chez Tchekhov) (9).

b) Classement des objets selon les champs sémio-lexicaux (ex. : la nourriture, les objets fabriqués, etc...).

c) classement des objets en ensembles plus vastes, à l'intérieur d'« espaces » textuels fonctionnant en opposition couplée (10) : dehors/dedans, intégration/non intégration, peuple/non peuple, nature/culture.

De toute manière, aucun classement ne peut être fait sans qu'il soit pondéré par le fait de la récurrence de l'objet, de la fréquence de son apparition, de sa place dans la suite textuelle, autrement dit de son fonctionnement dans la diachronie du texte.

Ce type de recherche permet le repérage :

a) d'un code des objets proprement théâtraux, en relation avec l'utilisation codée des objets à tel moment de l'histoire du théâtre ;

b) d'un usage « anthropologique » de l'objet, en relation avec l'usage sociologique de l'objet (nature/culture, le cuit et le cru de la nourriture, le fait-main et le fait-machine, tels du moins que le texte le suggère, etc...).

c) d'un fonctionnement psychique des objets ; ainsi la présence récurrente de la *clef* ou de l'*or monnayé* dans le théâtre de Hugo (d'où lecture possible d'un symbolisme des objets).

Nous ne nous appesantirons pas sur ce programme, qui apparaît comme un préalable à la représentation, le travail propre de la mise en scène (qui est notre visée actuelle) étant d'opérer un choix entre ces lectures, en vue d'une figuration concrète. Avec tous les *déplacements* possibles, le repérage d'objets textuels n'étant jamais contraignant pour le praticien. Ainsi quand Vitez met en scène *les Burgraves*, dans une mise en scène pauvre, non-historique, il procède à un déplacement ; il ne prend pas en compte les objets-décor des didascalies, et c'est à l'intérieur des éléments hors-scène (le *pain*, la *barbe*) ou du système des métaphores (le *géant*, la *statue*, la *ruine*), qu'il élit des éléments lui permettant de construire le système des objets scéniques, en particulier, un objet-décor (manipulé par les comédiens), la tête et la main ruinées d'une statue géante.

L'œil du spectateur

Notre tâche actuelle est de tenter de rendre compte du système des objets dans une représentation. La première démarche (qui double dans une

(8) Présence textuelle des petits animaux grouillants : rats, lézards, grenouilles, puces, etc...

(9) V. notre analyse des objets récurrents chez Hugo in *Le Roi et le Bouffon*, Corti, 1973.

(10) V. notre *Lire le théâtre*.

certaine mesure celle du spectateur lui-même) est celle qui consiste — a) à repérer les objets à mesure que se déroule la représentation, comme *éléments discrets* dans l'indifférenciation du regard ; c'est le travail de la mise en scène qui conduit ce regard indifférencié, englobant la totalité visuelle de la scène, vers des objets isolés ; — b) à les reconnaître en tant qu'objets, c'est-à-dire à les nommer, même quand la nomination est difficile ou incertaine ; ex. : quand le spectateur ne comprend pas ce qu'il voit (11) ou quand il hésite à reconnaître un objet qui lui paraît insolite : ainsi la table d'opération au beau milieu du palais (*Les mignons et les guenons* de Witkewicz, monté par le metteur en scène polonais T. Kantor).

Le premier travail de lecture de l'objet à l'intérieur de la représentation théâtrale consiste dans le relevé exhaustif, dans l'ordre, de tout ce qui est perçu comme objet et peut fonctionner comme tel : une sorte d'inventaire, analogue à l'inventaire que l'on peut faire sur le texte théâtral. Mais ce n'est pas une opération simple ; ce serait une vue étroitement positiviste que de le croire ; surtout dans certains types de représentation moderne (ceux où l'objet justement joue le plus grand rôle), on s'aperçoit que repérer un objet, ce n'est pas nécessairement repérer son usage, et qu'à la lettre on peut ne pas savoir comment le nommer : quand un bâton sert de canne, est-ce un bâton ou une canne ? Quand, dans sa mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, Planchon met dans le décor une carcasse d'avion, peut-on dire que c'est un avion ? et si ce n'est pas un avion, qu'est-ce que c'est ?

Sémantisme de l'objet

Il est clair que l'objet scénique est un lexème particulièrement polysémique ; non seulement son sémantisme comprend les sèmes qui appartiennent au lexème verbal, mais sa matérialité (matière, fabrication, forme, couleur, usage, codes, âge, usure et styles) lui apporte une richesse sémantique presque infinie, et dans laquelle l'analyse peut se perdre.

La première idée qui vient à l'esprit est d'utiliser la distinction classique du plan de dénotation et du plan de connotation. La dénotation correspondrait au sens vulgaire de l'objet : une chaise est une chaise et le spectateur la reconnaît en tant que telle, tandis que toutes ses caractéristiques secondaires, son style, sa matière (fer ou bois), l'univers socio-culturel auquel elle paraît appartenir, correspondraient au plan de connotation. Or cette distinction semble peu pertinente touchant l'objet théâtral :

a) souvent la tâche du metteur en scène est de faire oublier le sens dénotatif, toujours quelque peu tautologique (une chaise est une chaise) au profit des réseaux « connotatifs » ; dans bien des cas, il y a inversion, et c'est la connotation qui devient dénotation : quand dans *l'Ecole des Femmes* (Molière-Vitez), le jeune Horace, un peu cassé, s'appuie sur un bâton, le sens dénotatif est clair (bâton = canne), mais ce dénoté était le connoté des scènes précédentes, où le bâton était avant tout un outil à donner des coups (bâton-pouvoir), même si par dessus le marché, il arrivait à Arnolphe de s'appuyer dessus.

b) il est probablement plus efficace de distinguer : 1° des sèmes pertinents (et de pertinence variable) ; ces sèmes pertinents ne sont pas seulement

(11) Ainsi dans la représentation du *Livre des Splendeurs*, (Richard Foreman, metteur en scène américain), le spectateur ne peut pas identifier les étranges machines qui peuplent la scène.

et pas nécessairement inscrits dans le sémantisme du lexème, ils sont privilégiés par l'action (gestuelle-verbale) du comédien qui opère la transformation sémantique : ainsi un bâton peut être un sceptre, si le comédien le dispose selon l'image traditionnelle du roi porteur de sceptre ; 2° en fonction de ces sèmes, des champs sémio-lexicaux, constituant des ensembles, au sens mathématique du terme, l'objet scénique lui-même figurant à l'intersection de plusieurs ensembles. Ainsi la couronne du Roi Lear (mise en scène G. Strehler) est à l'intersection de deux ensembles principaux :

— un ensemble (une classe de signes) comportant le sème *royauté* (comprenant entre autres le sceptre, le manteau royal, le langage « royal », etc.),

— un ensemble couvrant le champ sémio-lexical du grotesque carnavalesque : du fait de la *matière* (carton doré) et de la *forme* (couronne traditionnelle du roi de la fève), ce champ étant lui-même divisible en deux sous-ensembles : la fête carnavalesque et le théâtre (le cirque).

On voit immédiatement comment une analyse sémique de ce type mène tout droit à une mise en lumière du fonctionnement syntaxique de l'objet théâtral et de son fonctionnement rhétorico-poétique : l'objet théâtral n'est pas isolé, il a rapport avec les éléments qui font partie du même ensemble (rapport de divers types syntaxiques) ; du même coup, on voit aussi comment il peut avoir un fonctionnement métonymique à l'intérieur du même ensemble — et métaphorique s'il est à l'intersection de deux ensembles différents.

Syntaxe de l'objet

Dans la phrase (ou les phrases que l'on peut construire sur ou à l'aide des éléments de la représentation l'objet-lexème assume telle ou telle fonction syntaxique. Grossièrement parlant, on peut dire que l'objet a une fonction de prédicat ou une fonction de déterminant.

a) il peut avoir une fonction de *prédicat* par rapport à l'action du comédien personnage ; ainsi dans la mise en scène déjà citée du *Roi Lear*, le roi (divisant son royaume entre ses deux filles)

déchire *la toile-carte* représentant son royaume,
donne *les deux moitiés* (de la toile) à ses filles.

Les filles roulent soigneusement chacune *sa moitié de toile* (= prennent possession de leur moitié de royaume). L'objet toile fonctionne comme le prédicat des « verbes » (actions successives).

b) L'objet peut fonctionner comme déterminant du sujet (un attribut royal, par exemple la couronne ou le sceptre) ou comme déterminant de l'action : une lampe allumée dira *à la nuit*, un arbre en fleurs dira *au printemps*.

La fonction syntaxique indiquera le *procès* (ou les *procès* successifs) dans lequel l'objet est impliqué : ainsi la toile-carte, par rapport à l'acte de diviser le royaume.

Parfois le fonctionnement syntaxique, en liaison avec le sens du verbe, par une sorte de réversion, modifie le sémantisme de l'objet : c'est ainsi que l'on peut analyser les *transformations* scéniques de l'objet : ainsi une passoire peut servir de casque (12), mais elle peut aussi revenir à sa nature de pas-

(12) Dans la représentation du *Cercle de Craie Caucasiens* de Brecht (mise en scène Mehmet Ulusoy).

soire : elle est passoire si on la prend pour passer la purée, casque si on la met sur la tête pour se protéger.

Syntagmatique de l'objet théâtral

Si on saisit le fonctionnement paradigmatique de l'objet théâtral dans son appartenance à des champs sémio-lexicaux, son fonctionnement syntagmatique n'est pas toujours aisé à prendre en compte. Le rapport et l'articulation de l'objet avec les autres éléments de la représentation se lisent sur deux plans :

a) *le plan synchronique* : l'objet est en liaison avec d'autres objets et avec des parties du discours : ainsi la couronne de Lear prend sa place à côté d'autres objets signes (sceptre, manteau royal) par rapport auxquels elle s'organise pour former un tableau signifiant, la figure du *roi Lear* ; l'objet est un élément dans une synchronie iconique, formant un ensemble signifiant ; notons là que par rapport aux éléments sérieux et somptueux, par rapport au langage d'autorité, la couronne apparaît en décalage du fait de son aspect dérisoire. D'autre part tout objet, à l'intérieur d'un *tableau* spectaculaire, apporte une *valeur* (couleur, forme, relief) qui se combine avec les autres éléments esthétiques du même tableau ; aux rapports sémantiques de l'objet avec le reste du tableau s'ajoute un rapport esthétique, dont l'importance est grande dans la signification du tableau : ainsi n'est-il pas indifférent que le seul élément de brillance dans un tableau aux tons sourds soit précisément cette couronne de pacotille.

b) *Le plan diachronique* :

Il ne faut pas oublier que le tout de la représentation s'inscrit dans le temps et que la première apparition d'un objet conditionne toutes les autres ; il n'est pas indifférent qu'un objet soit d'abord perçu confusément dans un ensemble-décor ou costume avant de faire l'objet de manipulations. Par le fait de la rémanence des perceptions, il se fait tout un travail de superpositions ; qui contraint l'objet à garder quelque chose de ses premières apparitions : de là une sorte de sémantisation spontanée de l'objet par superposition d'usages et de significations.

D'autre part l'objet prend son sens dans la succession de la diégèse : ainsi la couronne de Lear, abandonnée par le Roi en même temps que le sceptre et le manteau, passe sur la tête d'Albany ; non seulement de ce fait la royauté de Lear est apparue transitoire et caduque, mais le même caractère de dérision (royauté de carton) affecte à présent le personnage d'Albany, lui aussi promu au rang de roi de carnaval ; enfin le caractère unique de la couronne qui pour dérisoire qu'elle soit, ne peut se partager montre ici son défaut, car elle ne peut coiffer en même temps le chef de l'autre gendre, Cornouailles : la couronne apparaît ici doublement *annonce* diégétique : le royaume ni la royauté ne se partagent sans catastrophe. Il arrive que l'objet soit comme le témoin immobile des phases de l'action, tandis que dans d'autres cas la fable peut apparaître l'histoire de ses transformations.

Métonymies

— 1) Le statut même de la représentation et l'incessant rapport du visuel et du verbal qu'elle suppose privilègie dans la rhétorique théâtrale et particulièrement dans la rhétorique de l'objet, le fonctionnement métonymi-

que. A l'intérieur même de la représentation, l'objet scénique est perpétuellement un rappel : rappel d'une parole antérieure, d'une action antérieure ; la coupe de vin, si on est chez les Borgia, est métonymie d'empoisonnement. L'objet est une sorte de concentré (13) de ce qui a été dit et fait par lui, avec lui et même autour de lui. Il est métonymie d'éléments intérieurs au spectacle avec lequel il forme réseau : ainsi la couronne en carton de Lear est la métonymie de ce grand cirque scénique qui l'entoure, et de ce fou dont le chapeau de clown sera à son tour, par un renversement prévu, le rappel métonymique de la couronne dérisoire. La représentation se constitue pour part d'une série de va-et-vient métonymiques entre les éléments scéniques concrets.

Ainsi un objet peut être la métonymie d'un personnage : dans *l'Ecole des Femmes* de Molière (mise en scène par Vitez), la robe destinée à Agnès et l'ouvrage qu'elle tricote deviennent la métonymie de sa personne : et c'est par sa gestuelle (les caresses) que le comédien jouant Arnolphe (14) transforme la robe en fille.

— 2) Mais principalement la métonymie est la figure qui montre sur scène, ce que pour des raisons diverses on ne peut pas montrer, le concret présent figurant un réel absent beaucoup plus vaste : l'objet scénique désigne alors la place du non-figurable. De là des jeux d'objets imprévus : des corbeaux (15) sont figurés par des disques que les comédiens font voler : la gestuelle ajoutée à la couleur noire et à la parole qui le désigne comme corbeau, font d'un disque banal la métonymie d'un objet non figurable. Figuration métonymique qui ne va pas sans métaphorisation subséquente.

L'objet théâtral (textuel-scénique) renvoie essentiellement, par métonymie à son référent : étant un objet réel, il renvoie à un réel (non figurable ou difficilement figurable) dont il peut être une part (*synecdoque*) (16) : une assiette est la métonymie du réel quotidien (outre celle d'un fonctionnement théâtral : la séquence-repas) : sa nature, luxueuse ou populaire, assiette de vermeil ou faïence ébréchée renvoie métonymiquement à une certaine classe sociale ; la manière dont les comédiens l'utilisent indique une certaine sociologie de la nourriture ou du rite du repas. Le nombre des fonctions métonymiques possibles est presque infini ; c'est la mise en scène qui construit ou confirme les réseaux métonymiques et par là constitue non seulement la signification, mais la poésie du spectacle.

Métaphores

a) L'ensemble du travail de la représentation fait métaphore avec les objets scéniques : la succession diachronique des divers usages du même objet produit dans la mémoire du spectateur un effet-métaphore ; métaphore encore quand aux sèmes visuels s'ajoute le sémantisme du discours. Métaphore enfin quand la condensation de deux métonymies la produit : la couronne de Lear (à l'intersection de deux « ensembles ») est à la fois métonymie de la royauté et par sa matière métonymie du grotesque : la condensation

(13) On voit par cet exemple qu'il est dangereux d'identifier sans nuances la métaphore à la condensation et la métonymie au déplacement.

(14) Didier Sandre.

(15) *Légendes à venir* (Mehmet Uluosoy).

(16) La partie pour le tout (une voile, synecdoque d'un bateau).

de l'un et de l'autre donne à l'objet son statut de métaphore : la royauté est illusion grotesque. Le *détournement* de l'objet produit par condensation une métaphore visuelle, un objet nouveau : par exemple la passoire-casque que nous évoquons plus haut, chargée de dire (comme le veut le texte), les rapports nouveaux que produit la paix : on n'a plus d'autres outils pour figurer la guerre que des ustensiles de cuisine.

Dans d'autres cas, c'est la condensation à l'intérieur de l'image visuelle de rapports iconiques (17) et métonymiques qui produit la métaphore signifiante : ainsi telle grosse soupière aux flancs larges n'est pas seulement métonymie de la nourriture, elle est utérus, ventre maternel et dit dans le contexte, avec la plus grande clarté, la nostalgie de la mère absente (18),

b) Ce qui nous apparaît dans ce dernier exemple, c'est le phénomène de « remétaphorisation » de la métonymie ; d'après la loi qui veut que tout élément scénique même purement référentiel soit « resémantisé » sur scène, de même tout objet, même employé comme la simple métonymie du réel (le verre et la bouteille pour la boisson, voire pour l'ivresse) (19) est immédiatement « remétaphorisé » : le verre deviendra la figure d'une soif qui peut être celle du désir, de la quête d'amour ou de communication. C'est ce *recreusement métaphorique* que l'on voit à l'œuvre par exemple dans le fauteuil-trône figurant dans la *Phèdre* montée par Vitez (20) : ce fauteuil Louis XIV est métonymie sans ambiguïté à la fois du pouvoir royal et du siècle de Louis XIV ; mais la position du trône, la gestuelle des comédiens qui l'investissent ou l'abandonnent, « remétaphorisent » les métonymies, autrement dit rechargent l'objet de sens : ce trône vide ou étrangement occupé devient la métaphore de cette vacuité du trône abandonné par le départ de Thésée, l'objet devient le lieu d'une condensation sémantique.

c) Enfin, l'objet scénique est toujours *métaphore du théâtre*, ce qu'il dit, le fait d'être objet pour un spectacle, c'est toujours, outre le reste, le fonctionnement ludique du théâtre. Ainsi, si l'on balaie sur scène, ce n'est pas que la scène ait besoin d'être balayée, mais que le travail du balai est spectacle.

Figures

Le fonctionnement rhétorique de l'objet théâtral ne se réduit pas aux deux axes métaphore-métonymie. Même si toutes les autres figures s'y concentrent, y trouvent leur place, les figures constitutives du travail théâtral, comme l'antithèse et l'oxymore, dont la couronne du Roi Lear, comme la passoire-casque, est un exemple parlant ; antithèse du majestueux et du dérisoire, mais aussi par les possibilités de condensation polysémique, oxymore grotesque, union du royal et du bouffon, de la grandeur et de la folie.

Cette figure est la racine même du poétique au théâtre, de ce rabatement du paradigme sur le syntagme, vieille définition de la fonction poétique selon Jakobson. Le paradigme de la royauté de carnaval se déploie tout au

(17) Sur ce type de fonctionnement iconique, v. U. Eco, op. cit. la notion de stimulation programmée (iconisation partielle).

(18) *Travail à domicile*, de l'auteur allemand F.X. Kroetz, mise en scène Jacques Lassalle.

(19) V. *Les Derniers* (Gorki, monté par L. Pintillé).

(20) Ce n'est pas par hasard si tant de nos exemples sont empruntés à Vitez qui pousse très loin les recherches sur l'objet.

long de la pièce, jusqu'au dénuement, un dépouillement final, jusqu'au retrait de toute « grandeur d'établissement ». Aussi l'objet est-il le lieu privilégié d'une poétique théâtrale à construire.

Conclure ?

La poétique théâtrale (dont les recherches sur l'objet ne sont qu'une part) n'est pas un donné, mais une pratique ; elle est non à lire, mais à construire, et l'analyse purement textuelle n'en donne que des éléments discontinus : c'est le travail de la représentation, et en particulier la gestuelle du comédien, qui privilégie les réseaux, quand elle ne les construit pas. Peut-être les recherches sur une poétique de l'objet sont-elles le lieu privilégié pour l'analyse du rapport entre une poétique du texte et une poétique de la représentation théâtrale, comprise à la fois comme pratique signifiante et comme pratique artistique. Elles peuvent aider à une typologie des représentations (21), comme à une analyse des données nouvelles de la représentation contemporaine (22).

(21) Bernard Dort, avec son groupe, dans le cadre de la recherche sur programme de l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, travaille à cette tâche.

(22) Cette mise au point donne une idée des travaux du séminaire de recherche que je dirige ; les analyses des représentations paraîtront dans l'ouvrage collectif qui sera publié en 1980 par les soins de l'Université de Paris III.