

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977,  
316 pages.

Jeannette Laillou Savona

Volume 13, Number 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500534ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500534ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Savona, J. L. (1980). Review of [Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, 316 pages.] *Études littéraires*, 13(3), 565–569.  
<https://doi.org/10.7202/500534ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

de saisir la nouveauté et l'originalité de l'entreprise de Patrice Pavis. La question du découpage du texte est traitée ici avec finesse et la solution préconisée, une synthèse de la segmentation selon le message et de la division selon le code, semble s'imposer. D'autre part, la représentation est étudiée en tant que forme de codification spécifique du réel, comme une entité autonome qui, par son pouvoir de signalisation transformante de tous les autres codes (sociaux, idéologiques, etc.), s'offre à nous comme un champ sémiotique d'une grande richesse. Cette «écorce signifiante» des «signifiés du code» (p. 132) devrait pouvoir s'affirmer comme ce qu'elle est vraiment : une mise en signes. En dernier lieu, l'auteur esquisse une sorte de typologie des diverses mises en scène et parvient à proposer plusieurs voies d'investigation sémiotiques qui s'avèrent convaincantes : selon la manipulation des sous-systèmes de signes et de leur rapport (si elle est englobante, il s'agira d'art total ; si elle est fragmentée et distancée, on a affaire à une mise en scène auto-référentielle), selon les possibilités plus ou moins claires de décryptage révélées par le jeu des index, selon le degré de polysémie qui repose sur la variété des connotations, et finalement selon l'usage plus ou moins développé des trois fonctions (sémantique, syntaxique et pragmatique) des signes.

*Problèmes de sémiologie théâtrale* s'efforce de faire la synthèse d'une multiplicité de concepts souvent hétérogènes empruntés à la linguistique et à la sémiologie de la langue, ce qui explique son caractère parfois trop théorique et même, ici et là, un peu obscur. Peut-être pourra-t-on lui reprocher surtout de ne pas avoir assez clairement distingué la sémiotique du texte de celle de la représentation, car les notions de «visuel» et de «textuel» sur lesquelles il s'appuie n'aident pas du tout à dissiper le malentendu qu'Anne Ubersfeld a su si bien dénoncer dans *Lire le théâtre*. Mais cette ambiguïté découle d'un désir légitime de traiter le «signe» du théâtre comme une unité autonome qui puisse englober tous ses aspects (linguistique, visuel et auditif) et c'est à ce titre que ce livre paraît innovateur, car il formule les prémisses théoriques d'une sémiotique de la mise en scène qui ne devrait pas forcément passer par une étude préalable du texte. De plus, son appareil méthodologique (message/code ; triade du signe ; dimensions sémantiques, syntaxiques et pragmatiques) est non seulement très opératoire, mais il permet aussi, dans la troisième partie du livre, une exploration pénétrante des structures et de la représentation. Enfin, *Problèmes de sémiologie théâtrale* offre une excellente bibliographie des livres et articles de sémiologie du théâtre.

Jeannette LAILLOU SAVONA

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, 316 pages.

Cet ouvrage part d'une problématique de la spécificité du texte dramatique pour poser les jalons d'une méthode de lecture sémiologique du théâtre. Ses six chapitres (Texte et représentation ; Modèles actantiels au théâtre ; Person-

nage; Théâtre et espace; Théâtre et temps; Discours théâtral) abordent de façon systématique la plupart des grands problèmes posés par toute étude contemporaine de l'œuvre dramatique. Ces développements successifs impliquent un travail de synthèse intellectuellement rigoureux où l'auteur se situe par rapport à un grand nombre de travaux théoriques : Jakobson, Benveniste, Ducrot, Prieto, Barthes, Greimas, Eco, Lotman, et par rapport à des textes plus précis portant sur la sémiologie du théâtre : Mounin, Rastier, Kowzan, ou du cinéma : Metz; ils réussissent cependant à présenter en même temps un point de vue extrêmement cohérent et personnel. D'autre part, l'auteur qui a voulu atteindre une grande variété de lecteurs, parvient à utiliser une terminologie allégée — qui se trouve d'ailleurs étayée par des définitions et un index — sans pour autant vulgariser en rien ses démonstrations ni en simplifier la teneur.

Dès le début, Anne Ubersfeld insiste à juste titre sur la nécessité de ne pas confondre la sémiologie du texte avec celle de la représentation. Sa discussion détaillée des caractéristiques du texte et de celles de la représentation la conduit à dénoncer la théorie « classique » qui fait de la représentation une simple « traduction » des signes du texte. Elle souligne ensuite le caractère unique et paradoxal du référent théâtral qui se compose de deux référents textuels : référent scénique et référent dans le monde, et de trois référents de la représentation : référent du texte (R), référent de la représentation elle-même (RP) et référent dans le monde (r). Chaque représentation nouvelle (P) reconstruirait ainsi son propre référent (PR) comme référent nouveau du texte (R) avec un référent dans le monde (r) différent. Cette thèse ingénieuse permet de rendre compte de l'importance de « la pratique idéologique » (p. 39) de toute représentation. Ce premier chapitre se termine par une théorie de l'illusion, cette dernière notion se trouvant remplacée par une dialectique entre la dénégation freudienne (telle que Mannoni l'a brillamment appliquée au théâtre) et la théâtralisation (Brecht, Shakespeare et tous les procédés auto-réflexifs du théâtre). Cette théorie sert à montrer la futilité du naturalisme et l'efficacité de la double négation dans laquelle la zone théâtralisée, celle du théâtre dans le théâtre, finit par devenir celle où s'affirme « le vrai ». Ce dernier développement, l'un des plus fins et des plus pertinents de tout le livre, se trouve brillamment repris dans le chapitre sur l'espace.

Dans le chapitre 2, l'auteur décompose le modèle actantiel de Greimas (six actants) en trois couples dialectiques et en trois triangles (actif, psychologique et idéologique) dont elle analyse le fonctionnement avec acuité. Elle met en lumière le phénomène de la division et de la dualité du sujet qui serait la caractéristique du texte dramatique ainsi que l'importance des glissements d'un modèle à un autre qui marquent le développement de l'action. Illustré de nombreux exemples et schémas, ce chapitre réussit à prouver que si on les utilise avec souplesse les procédures actantielles sont beaucoup plus qu'une démarche opératoire, puisqu'elles peuvent aider à comprendre « les structures inhérentes à l'objet » (p. 95) étudié.

Dans le chapitre suivant qui vise à la destruction d'une vision idéaliste et psychologique du personnage, Anne Ubersfeld préconise trois axes d'étude sémiotique. Le premier considère le personnage en tant que lexème : dans ses fonctions syntaxique (modèle actantiel) et poétique (comme métaphore,

métonymie et surtout oxymore d'un référent historique et social). Le deuxième axe traite le personnage comme un ensemble sémiotique (acteur ; rôle codé ; traits distinctifs). Le troisième axe est celui du discours : sujet de son énonciation, le personnage ne parle qu'en fonction de sa situation de parole qui ne peut se comprendre qu'en étudiant les rapports de force qui sous-tendent tous les discours de la pièce. Selon cette triple perspective, le personnage apparaît comme le point de rencontre de trois réseaux structurels et comme le médiateur entre le texte et la représentation aussi bien qu'entre le dramaturge et le spectateur. Sur ce dernier point, Anne Ubersfeld s'explique en ces termes : « [...] la parole du personnage — parole derrière laquelle il n'y a aucune "personne", aucun sujet — contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole » (p. 151). Dans ce chapitre comme dans l'ensemble du livre, on assiste à une occultation voulue du référent de la double énonciation théâtrale, mais la métaphore employée ici (« le vide » qui « crée » « une aspiration ») semble suggérer qu'une telle occultation ne se fait pas sans peine et que l'auteur qui conçoit le personnage comme « l'insoluble question posée » (p. 151), ne postule peut-être l'insolubilité de cette question que pour les besoins de l'analyse sémiotique.

Dans le quatrième chapitre, Anne Ubersfeld analyse le signe spatial de la représentation qu'elle définit comme « non arbitraire » et iconique. Si le signe spatial est toujours « la mimesis de quelque chose d'autre » (p. 164), il est aussi une partie d'un ensemble concret autonome (la scène en tant qu'aire de jeu). La tâche du sémiologue serait de trouver à l'intérieur du texte « les éléments spatialisés ou spatialisables » qui peuvent « assurer la médiation » entre le texte et la représentation (p. 167). Le postulat qui relie les structures textuelles aux « structures spatio-temporelles de la représentation » constituerait donc une hypothèse de base nécessaire à l'étude sémiotique de l'espace, quoiqu'il se trouve lui-même difficile à justifier (pp. 166-167). C'est ici, nous semble-t-il, que l'auteur souligne très clairement le dilemme inévitable de toute étude textuelle de l'espace théâtral. Elle suggère ensuite plusieurs modes de décodage des signes spatiaux : selon un code social et culturel, la scène serait la transposition topologique des caractéristiques de l'espace social ; selon un code psychique, elle pourrait se déchiffrer comme « l'autre scène » freudienne du jeu des fantasmes ; selon le code narratif actantiel, il serait possible d'envisager toute l'action d'une pièce comme un investissement ou un désinvestissement d'un certain espace par les personnages principaux. En dernier lieu, en se fondant sur Iouri Lotman et sur le résultat de ses propres recherches sur V. Hugo (cf. : *Le Roi et le bouffon*), l'auteur propose une théorie de l'espace dramatique qui permettrait d'établir deux paradigmes ou sous-espaces dont la structure interne se distinguerait et s'opposerait par un certain nombre de « sèmes spatiaux » à « fonctionnement binaire » (p. 189) : clos-ouvert ; haut-bas ; circulaire-linéaire ; un-éclaté, etc. L'un de ces espaces se trouverait assez souvent « textuellement et scéniquement privilégié » (p. 189) par rapport à l'autre. Cette théorie s'applique parfaitement bien, à nos yeux, au théâtre romantique où le contraste et l'oxymore créent une binarité structurelle, mais elle est trop simple pour pouvoir rendre compte des formes subversives du théâtre contemporain, semble-t-il. Dans l'ensemble le chapitre quatre nous a paru particulièrement

riche par l'originalité de ses prémisses et par la variété de ses suggestions méthodologiques ; il représente, pour nous, la meilleure étude de l'espace théâtral qui ait été écrite jusqu'à ce jour.

Le chapitre sur le temps nous a semblé beaucoup moins innovateur. Il pose le problème du découpage du texte en micro-structures, en proposant l'utilisation des notions barthesiennes de catalyse et de noyau. Il introduit aussi le concept de présupposé tel que Ducrot le définit dans *Dire et ne pas dire*. Dans la discussion qui est amorcée ici et développée dans le dernier chapitre à propos de la recherche des présupposés de l'énonciation qui déterminent la position respective des locuteurs, ce concept tel que l'auteur l'applique au discours s'avère extrêmement utile et pertinent.

Le dernier chapitre analyse le phénomène de la double énonciation théâtrale à l'aide de la thèse des « quatre voix » : celle du scripteur qui s'exprime le plus directement par la didascalie ou instruction de scène, celles des personnages (dialogues et monologues) qui forment un discours constamment fracturé en deux voix, et la voix implicite du spectateur toujours présente à l'intérieur des trois autres sous la forme d'une reprise positive ou négative du discours dominant, puisque « Tout texte théâtral est la réponse à une *demande* du public » (p. 265). Le statut de la didascalie fait l'objet d'une étude originale. Elle est à la fois « un message » et une indication des « conditions contextuelles d'un autre message » (p. 254). En tant que « signes linguistiques *commandant* les signes non linguistiques » (p. 256), elle présente une sorte de modalisation qui serait un impératif destiné aux praticiens et au public. L'auteur étend cette notion de mode impératif aux dialogues qui auraient pour présupposé un ordre adressé aux acteurs (celui de dire les répliques) et aux spectateurs (celui d'écouter les acteurs). Cette vue pragmatique du discours théâtral semble en partie juste, mais elle ne peut guère servir à une étude du discours qui se fonde sur la lecture du texte. Car le texte lu invite d'abord à la construction d'une diégèse. Il n'est même pas du tout certain que, pour les praticiens, la lecture qui précède la pragmatique puisse se concevoir comme la réception d'ordres et de commandements. Ceci dit, le chapitre 6 propose un grand nombre de procédures intéressantes d'analyse du dialogue. Il apparaît comme le point culminant de tout le livre car il synthétise plusieurs notions explicitées ailleurs ; il s'avère donc essentiel à une vue d'ensemble de cet ouvrage.

*Lire le théâtre* est loin de résoudre tous les problèmes posés par la sémiologie du théâtre. Certaines de ses prémisses philosophiques pourront paraître ambiguës et même contradictoires. Ainsi l'auteur parle d'« ouverture » du texte et préconise un code psychanalytique de lecture qui permettrait de déchiffrer « les différentes instances du moi » (p. 168), mais, en niant totalement la notion de « personne » à l'intérieur et à l'extérieur du texte, elle le clôt à toute tentative de saisie phénoménologique. D'autre part, aux yeux du rhétoricien ou du linguiste pointilleux, certaines utilisations pourront sembler osées ou dangereuses : le personnage vu comme un oxymore, la théorie des voix ou l'application des fonctions du discours (Jakobson) aux signes de la représentation. Mais ce qui fait le très grand mérite et la valeur heuristique exceptionnelle de ce livre c'est qu'Anne Ubersfeld n'a pas hésité à tenter de résoudre les questions les plus épineuses posées par la lecture intelligente du

théâtre. Cette audace qui semble issue d'un engagement passionné et qui se fonde sur une réflexion personnelle approfondie, donne à son livre son caractère excitant et dynamique. Comme les qualités pédagogiques de *Lire le théâtre* sont en même temps indéniables, on voit qu'il s'agit d'un manuel idéal à l'usage des étudiants et praticiens du théâtre et de tous les spectateurs curieux de savoir ce que la sémiologie peut apporter à la compréhension de l'art du spectacle.

Jeannette LAILLOU SAVONA

Gilles GIRARD, Réal OUELLET et Claude RIGAULT, **L'Univers du théâtre**, Paris, PUF, 1978, 230 pages.

S'attaquer à l'étude de « l'univers du théâtre » à une époque où la plupart des recherches dans le domaine théâtral tendent à se vouloir morcelées, fragmentaires (études sur le décor, sur le personnage, sur la fable) et qui, ce faisant, reconnaissent leur impuissance à cerner le phénomène théâtral, relève pour Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault d'un véritable défi. Car c'est supposer dès le départ qu'il reste possible de parler d'une « entité » appelée « théâtre » qui, au delà des diverses évolutions dont elle fut l'objet, aurait survécu (et survivrait encore) aux multiples transformations et expérimentations dont elle fut (et est encore) fréquemment le lieu. Or une telle entité existe-t-elle ?

Face à une critique axée sur une valorisation du morcellement et de la marginalité, l'entreprise est certes courageuse d'autant plus qu'elle vise à couvrir le phénomène théâtral dans son ensemble, sans exception de genre ni de lieu : éléments constitutifs, modalités d'intervention de ces éléments sur scène, imbrication des systèmes signifiants, objectifs visés par le théâtre, manifestations diverses, sont tour à tour examinés.

Une telle approche du phénomène théâtral pose nécessairement en son principe certains *a priori* : d'une part que le théâtre est avant tout communication (chapitre premier), d'autre part qu'il est signe (premier chapitre également) ou « épaisseur de signes » pour reprendre ici la réflexion de R. Barthes sur le théâtre, placée en exergue à ce premier chapitre (et qui semble valoir pour tout le recueil et être le fil directeur de tout le livre). Car s'il est une définition du théâtre que semblent adopter G. Girard, R. Ouellet et C. Rigault, c'est assurément celle qui met l'accent sur la « spatialité » du phénomène théâtral : « Le théâtre est d'abord *lieu social* où il se passe quelque chose pour des gens rassemblés de plein gré » (p. 10).

Là se trouvent déjà posés à la fois l'originalité et l'ambiguïté d'un tel travail. Originalité, car à orienter leur travail vers le théâtre comme représentation (la première partie s'intitule *Représentation* alors que la seconde porte comme en-tête *Fable et partition*), les auteurs répondent à juste titre à l'évolution actuelle qui veut que le théâtre soit avant tout spectacle et spectacle en formation, en mouvement permanent, appelé à disparaître au terme de la