

# LES ÎLES INCERTAINES

*L'objet de la sémiotique théâtrale*

---

Rodrigue VILLENEUVE  
Université du Québec à Chicoutimi

*- Il y a de quoi devenir fou ... murmurai-je.  
- Mais non, il n'y a pas de quoi.  
Simplement, vous ne savez pas ce que c'est que le  
théâtre. Il y a dans le monde quantité de machines  
compliquées, mais le théâtre est la plus compliquée  
de toutes ...  
Mikhaïl Boulgakov, **Le Roman théâtral**.*

Je vais partir d'un fait qui caractérise, me semble-t-il, fondamentalement les études théâtrales, un fait incontournable qu'évitent pourtant de considérer, avec une constance aveugle, la plupart des travaux dans ce domaine : je veux parler de l'absence de l'objet d'analyse. La sémiotique théâtrale, pour ne prendre que cette section du champ des études théâtrales, a en effet ceci de particulier qu'elle ne dispose pas d'objet empirique. Son objet, la représentation<sup>1</sup>, s'évanouit - meurt, devrait-on plutôt dire - dans l'instant qui suit sa présentation.

Qu'en advient-il? Elle sombre pour l'essentiel dans ce qu'il convient peut-être d'appeler l'imaginaire du spectateur. Le spectacle dont on parle généralement, y compris dans les travaux savants, c'est en effet là qu'il se trouve d'abord, réduit à des images, quelques phrases, des impressions. Ces "traces mnésiques" constituent un contenu subjectif, incertain, parfois très chargé libidinalement, qui tient à la fois du souvenir, du fantasme (re-scénarisation), voire du rêve (déplacement, condensation), mais dont nous verrons qu'une part peut aussi être considérée comme l'ébauche d'un objet de connaissance.

Il n'y a pas là, dira-t-on, de quoi fonder un travail sérieux d'analyse. À quel objet, en effet, le rapporter pour confirmer ou contredire tel ou tel de ses développements? L'analyste de la représentation aura sans doute pris des notes, éventuellement des photos. Il renverra certainement au texte de la pièce. Il fera ceci de façon généralement peu rigoureuse et sans

considérer les effets de sens propres à chacun des discours rapporteurs. De telles mesures d'ancrage, bien relatives, changent peu de choses finalement au fait qu'on parle "scientifiquement" de la représentation comme si les échos qu'en garde le sujet spectateur en constituaient sinon l'équivalent, du moins une image sûre. L'absence de la représentation n'interdit-elle pas qu'on tienne sur elle le discours de maîtrise dont on voit par ailleurs tant d'exemples? N'oblige-t-elle pas que le doute du moins s'y manifeste, qu'une grande prudence le guide?

C'est un lieu commun de dire qu'une part du plaisir qu'on prend au théâtre vient de son caractère éphémère. Ce que je vois, ce que j'entends ce soir-là ne peut être arrêté et ne sera jamais répété. La "bonne représentation" devient ainsi un objet de délectation, du registre de l'imaginaire, préservé de l'épreuve de réalité. J'ai mon **Ring** (Chéreau-Boulez), ma **Tempesta** (Strehler), ma **Nuit des rois** (Mnouchkine), mon **Homme rouge** (Maheu) ... L'existence de cette théâtrothèque imaginaire, la première et peut-être la seule "vraie"<sup>2</sup>, celle en tout cas où l'on va chercher, comme si cela allait de soi, le spectacle dont on va parler, est un phénomène singulier à propos duquel on peut s'étonner que rien ou si peu de choses aient été écrites, comme s'il était invouable pour le chercheur qu'à ces traces se ramène d'abord son objet d'analyse.

Disparition définitive de la représentation d'une part, dont il faut prendre et garder conscience; d'autre part caractère inacceptable, pour le théâtrologue bien sûr, mais même pour l'amateur, de cette disparition, fût-elle source de délectation. Il se pourrait bien qu'existe en effet ce qu'André Bazin appelle le "complexe de la momie", sorte de pulsion universelle, aux formes multiples, qui nous pousse à vouloir "sauver l'être par les apparences"<sup>3</sup>. Le sauver de la disparition définitive par l'image ressemblante, par

la trace conservée pieusement ou perversement, par la remémoration rituelle. Bazin voit là l'origine de la représentation dans l'art occidental dont l'évolution aurait été profondément modifiée par l'invention de la photographie, puis du cinéma. La précarité de l'image théâtrale fait que l'amateur de théâtre participe certainement de ce complexe.

De telles généralisations anthropologisantes peuvent susciter avec raison de la méfiance. Cependant l'entêtement du théâtrologue à vouloir comprendre ce qui s'est passé sur la scène est plus facile à admettre. Et aussi qu'il lui faille pour cela se donner un objet plus sûr que ce qui s'est déposé dans sa mémoire, ou disons plus justement qui soit fait de ces traces mnésiques, qui en constitueront toujours l'essentiel<sup>4</sup>, et d'une sorte de support matériel construit à partir des éléments-témoins (images, descriptions, texte...) auxquels a spontanément recours l'analyste. Pour n'être que de relais, souvent partiels, ces éléments n'en fourniraient pas moins, peut-être, les conditions d'un travail d'analyse vérifiable.

Une première formulation de l'"incertitude motrice"<sup>5</sup> qui est à l'origine de ce travail pourrait donc être celle-ci: comment concilier l'absence de la représentation avec la nécessité de la faire accéder malgré tout au discours théorique. Comment la "sauver" de l'imaginaire. Je veux bien me garder ici de la fausse certitude, de la prétention à la scientificité d'un certain type de discours sur le théâtre. Mais il est clair aussi que l'espèce de dérélition post-moderne à laquelle le théoricien serait aujourd'hui condamné n'est pas davantage acceptable. Le discours critique qui refuse l'illusion de dire le réel comme représentation exacte n'est pas pour autant condamné, sous prétexte de référentiel à tout jamais perdu - c'est précisément le cas des études théâtrales - à produire de purs "simulacres"<sup>6</sup>.

\*

De Marinis est, avec Pavis, l'un des rares théoriciens de la représentation à avoir abordé précisément cette question de l'objet de la sémiotique théâtrale<sup>7</sup>. L'un et l'autre y proposent des réponses différentes qui, dans chaque cas, ne sont pas, me semble-t-il, satisfaisantes. Ils ont cependant procédé à un débroussaillage fort utile.

Qu'est-ce qui a disparu? De Marinis répond: le **Texte Spectaculaire** (TS), c'est-à-dire cette "unité de manifestation théâtrale qu'est le spectacle, pris dans son aspect de "procès" signifiant complexe, à

la fois verbal et non verbal"<sup>8</sup>. Texte est employé ici dans le sens que lui a donné Metz et qu'on retrouve chez Ubersfeld par exemple. Son origine linguistique se trouverait chez Hjelmslev<sup>9</sup>. La notion s'oppose à celle de message. Le texte résulte de la coexistence de plusieurs codes ou sous-codes; il est donc composé de messages entrelacés et possède son système propre. Tous ses éléments se trouvent en effet réordonnés selon un code singulier auquel Eco donne le nom d'idiolecte<sup>10</sup>. Le message est, à l'opposé, ce qui se décode en faisant référence à un code général. Les productions signifiantes dites esthétiques sont en général des textes, même si, comme le précise Metz, une oeuvre n'est jamais pure et qu'on y trouve à la fois du texte et du message, du systématisable et du décodable.

Ces précisions ne sont pas inutiles. Elles vont permettre de mieux cerner l'absence dont il est ici question - absence spécifique à la sémiotique de la représentation théâtrale - et surtout de peut-être dessiner comme en pointillés un espace intermédiaire entre le TS disparu et le système que l'analyste doit produire au terme de son travail, espace qui serait occupé par un objet de substitution à mi-chemin entre l'objet matériel disparu et l'objet de connaissance appréhendé par une théorie sémiotique.

Il s'agit là d'une hypothèse. Pavis la refuse. Il n'en voit apparemment ni la nécessité ni la pertinence. Au départ on ne trouve pas chez lui de conscience aiguë de la perte de l'objet d'analyse, pas de regret apparent devant l'impossibilité de faire justice à la représentation théâtrale "dans son corps même"<sup>11</sup>. Quand par exemple De Marinis lui demande, dans **Voix et images de la scène**, quelle solution la sémiotique peut proposer aux problèmes causés par la disparition des signes de la représentation et la nécessité de leur "reconstruction", il donne au mot "reconstruction" son sens abstrait de structuration (mise en évidence des systèmes de signes, de leurs unités, de leurs règles) et écarte par le fait même la solution d'une reconstitution à laquelle pourrait participer par exemple l'enregistrement magnétoscopique qui, dit-il, ne "reconstruit rien du tout mais se contente de fixer sur la pellicule le flot signifiant de l'événement"<sup>12</sup>. Dans un autre article de **Voix et images de la scène** consacré à la "notation de la mise en scène", on retrouve - dès le titre qui réduit le spectacle à la mise en scène - la même conviction qu'il n'est d'autre opération valable après la disparition du spectacle que de structuration et d'interprétation. Ce serait le cas de la notation, à la fois (de façon indiscernable) opération de retenue du spectacle et première étape d'une démarche sémiologique.

Ce qui me semble difficile à accepter ici, aussi bien chez Pavis que chez De Marinis et d'autres théoriciens de la représentation théâtrale (Ubersfeld par exemple), c'est une attitude générale, plus ou moins clairement manifestée, qui fait qu'on renvoie dans une zone indéfinissable tout ce qui n'est pas traduction linguistique de l'objet scénique. C'est le peu d'importance - et le peu d'intérêt finalement, même si leur appui est très souvent sollicité - qu'on accorde, tant au plan théorique qu'à celui de leur utilisation, aux documents photographiques ou audio-visuels, qui permettent précisément d'éviter l'effet d'aplatissement linguistique. C'est d'abord, dans les études connues, l'absence même d'inventaire des documents - plus nombreux, plus variés et plus riches qu'on le laisse entendre - qui se situeraient dans cet espace intermédiaire entre texte spectaculaire (TS) et lecture du texte spectaculaire (Str. TS) dont on vient de poser l'existence.

Pourquoi refuser aux documents l'examen attentif qu'ils mériteraient, ne serait-ce que parce qu'ils risquent d'être les plus proches de l'objet scénique disparu?

Il n'est pas sans intérêt, comme l'affirme Pavis, que l'enregistrement magnétoscopique, "dans les meilleures conditions" certes, soit une "conservation fidèle de la mise en scène"<sup>13</sup>! Pourquoi l'admettre en passant comme une chose sans importance parce que pré-sémiotique, ou, "purement mimétique"<sup>14</sup>. C'est précisément parce qu'on peut espérer y approcher l'objet spectaculaire disparu de manière plus directe qu'il faut s'y attacher. Peut-on sérieusement faire l'économie de l'iconicité dans l'analyse de la représentation théâtrale?

Cette conviction que j'ai que la sémiotique théâtrale peut s'approcher davantage du corps disparu de la représentation ne m'empêche pas d'être conscient d'un certain nombre de difficultés - ou de dangers -, et d'abord des effets de distorsion provoqués par le passage du texte spectaculaire à un autre système sémiotique (la photographie par exemple). Elle ne nous empêche pas non plus d'être sensible au caractère fortement contemporain qui marque toujours, et de façon si évidente parfois, tous ces retours à ce qui s'est "vraiment" passé ou à la "vraie" manière dont se faisaient les choses.

Ces limites et les précautions qu'elles imposent, ces difficultés, et de nombreuses autres qu'il est assez facile de prévoir, n'enlèvent rien à la nécessité d'examiner cet ensemble encore indéterminé de traces et

peut-être même de fragments de la représentation. Nécessité qui vient des faits eux-mêmes : ces divers documents existent et sont constamment utilisés, sans précaution généralement. Nécessité qui vient aussi d'une exigence méthodologique : il me semble risqué d'accepter si facilement de se passer de ce que Greimas appelle une "sémiotique-objet"<sup>15</sup> - nous y reviendrons - et de faire le saut, ainsi qu'on le fait d'habitude, des traces mnésiques et d'un premier travail d'élaboration du sens déjà effectué dans la salle, à la sémiotisation proprement dite.

Il y aurait peut-être là comme une façon de ne pas faire le deuil de la représentation disparue en échappant à ce que Freud appelle la remémoration. Le désir théorique (ou théoricien) s'enracine, dans le cas de l'analyse de la représentation théâtrale, dans une expérience souvent à forte résonance libidinale, un choc, un plaisir provoqué par un objet "événementiel" qui excédera toujours, forcément, le discours par lequel on essaiera d'en rendre compte. On ne peut refuser de considérer ce "savoir" extra-sémiotique : ce que je sais pour avoir été témoin de l'événement ne peut être refoulé au moment de l'analyse<sup>16</sup>. Mais pour cela même, précisément, il faut s'obstiner à retrouver ce que l'on peut de la couche signifiante de l'objet scénique, même si on en sait l'irréductibilité. Autrement ce qui menace, pour poursuivre le rapprochement avec le travail du deuil, c'est la mélancolie, c'est-à-dire l'identification avec l'objet disparu : qu'il n'y ait pas matière à opposer au savoir extra-sémiotique, qu'il n'y ait ni vérification ni comparaison possible, qu'on soit amené à parler la représentation plutôt qu'à en parler.

\*

Il y aurait donc d'un côté le TS (texte spectaculaire) disparu, de l'autre - à l'autre bout de la chaîne - un objet de connaissance à construire, un système ou une structure à produire, ce que De Marinis appelle la Str.TS. D'ordinaire, et innocemment dirait-on, le théâtrologue procède à l'élaboration de cette Str.TS à partir surtout des traces mnésiques et de ce qui a déjà été ébauché comme objet de connaissance lors de la représentation. Un certain nombre d'éléments s'ordonnent en effet à ce moment-là en un premier système, ou plutôt en un premier message, puisque cette opération est davantage de l'ordre du sens donné et se fait principalement à partir du texte.

Traces mnésiques et premier message de dénotation, voilà ce que d'habitude on considère comme l'objet empirique de la sémiotique théâtrale. C'est

ce qu'on étudiera comme étant la représentation. On l'a vu, d'autres "documents" peuvent s'ajouter aux souvenirs. Ordinairement l'analyste recourra à des notes, à des photos, au texte, comme à de nécessaires supports. La matière première de son discours demeurera cependant remarquablement incertaine.

Le discours sur la représentation s'ancre cependant quelque part. L'absence de la représentation est toujours compensée. La première erreur est de faire croire qu'on parle de la représentation quand évidemment on parle de ce qui en reste. La seconde est de refuser de donner un statut aux discours substitutifs à l'origine du discours d'analyse, et peut-être d'abord un nom à l'espace qui les réunit. La troisième est de renoncer si facilement au "corps théâtral", au scénique (comme Barthes parle du filmique<sup>17</sup>) et de ne pas souhaiter produire à l'aide des discours substitutifs une sorte de reconstitution de la représentation disparue qui tenterait de s'approcher, de retenir ou de retrouver quelque chose du signifiant scénique, quelque chose à opposer, comme une résistance, au passage trop facile, au glissement de l'imprécision et du désordre post-représentationnels au système sémiotique de la représentation.

On le sait : cette reconstitution n'est pas possible. On ne la posera donc pas comme une hypothèse. C'est cependant un fantasme du sujet scientifique qu'il ne faut pas s'empresse de refouler.

On peut en effet retenir de ce "scénario imaginaire" un objectif : se donner un objet empirique; une préoccupation : la matérialité signifiante de la représentation; un cadre : l'organisation métadiscursive des divers restes, traces, discours. Il constitue aussi, par sa seule formulation, une mise en garde: rien ne peut contrer, ni combler, la disparition du spectacle. Rien donc ne délivrera le spectateur de théâtre, et le sémioticien, de son rôle forcé de co-producteur sur une scène imaginaire<sup>18</sup>.

Éteinte, la scène réelle est à tout jamais disparue. Mais elle n'est pas inconnaissable. De Marinis fait l'hypothèse d'un "métatexte spectaculaire" qu'il pose comme condition préalable à l'identification et à la représentation de la structure textuelle du TS : "(...) considérons un TS dont on est arrivé à remplacer l'"absence" au moyen de divers documents qui ont permis de décrire et de transcrire le TS en un métatexte spectaculaire (...)"<sup>19</sup>.

Malheureusement la notion n'est pas davantage explicitée, malgré la grande importance que De

Marinis lui accorde dans le processus d'élaboration de la Str.TS : il pose clairement que sans métatexte il n'y a pas d'analyse possible.

De Marinis parle de divers documents qui remplacent l'"absence" du TS en permettant sa description et sa transcription en un "métatexte spectaculaire". Qu'est-ce à dire? Sont-ce ces divers documents qui, en tant que description et transcription du TS, forment le métatexte? Ou faut-il entendre plutôt qu'à partir d'eux il est possible de produire un métatexte (linguistique)? Dans un cas comme dans l'autre les difficultés sont nombreuses. Si ce sont les documents eux-mêmes qui forment le métatexte, en quoi d'abord sont-ils un texte : peuvent-ils former un "tissu" malgré leur très grande hétérogénéité? quel lien nécessaire les réunit? peuvent-ils tous être considérés comme des éléments entretenant entre eux des rapports syntagmatiques? Et en quoi sont-ils un métatexte : ces discours - d'ailleurs nous verrons que tous ces documents n'appartiennent pas à des systèmes discursifs - ne sont pas tous des discours rapporteurs, des discours sur, à commencer par le texte de la pièce.

Si les documents servent plutôt à produire le métatexte (comme transcription du TS), les objections soulevées par les positions de Pavis réapparaissent : éloignement de la matérialité de la représentation (ce qui en reste), rejet de l'iconicité, risques de sémiotisation anticipée.

La discussion de ces questions premières (fondamentales) ne peut davantage être poursuivie. Il faudra d'abord faire l'inventaire des documents, et probablement se livrer à l'analyse de certains d'entre eux, avant de pouvoir déterminer quel est le statut de l'objet formé par ces éléments épars, différents, qui combrent partiellement l'absence du TS. Sans doute saura-t-on du même coup nommer cette zone intermédiaire (entre le TS et la Str.TS) dont on ne peut pour l'instant que poser la nécessité.

Il semblerait donc prudent, à ce moment-ci, de désigner cet "ensemble signifiant que l'on soupçonne, à titre d'hypothèse, de posséder une organisation, une articulation interne autonome" par le terme de sémiotique-objet qui convient, selon le **Dictionnaire** de Greimas-Courtès, à "tout ensemble signifiant, dès l'instant où l'on envisage de le soumettre à l'analyse"<sup>20</sup>.

Je vois là une première réponse, modeste, à la question posée au départ : comment concilier l'absence de



la représentation avec la nécessité de la faire accéder au discours théorique. Une sémiotique-objet, dont on devine déjà le contenu, pourrait bien représenter l'objet empirique qu'on cherche pour l'étude de la représentation. Un objet de substitution, certes, mais concret et déjà précisément situé (entre TS et Str.TS), qui permettra peut-être de sortir la représentation de l'imaginaire rarement reconnu dans lequel trop souvent la recherche continue à la laisser reposer, soit en faisant comme si elle n'était pas disparue, soit en faisant comme si elle ne pouvait plus être approchée.

\*

Concrètement, qu'ai-je à ma disposition pour approcher le spectacle? Ou encore : de quoi serait faite cette sémiotique-objet ? Livrons-nous d'abord à un examen rapide, sur lequel ensuite nous reviendrons.

Le texte se présente "naturellement" comme le premier élément de l'ensemble signifiant que nous essayons de décrire. La pratique sémiologique courante le considère comme le "reste" le plus important et lui fait une place majeure, sans prendre toujours la peine d'établir précisément son statut par rapport à la représentation. Il semble cependant clair que dans la perspective de l'analyse de la représentation, et plus précisément comme élément d'une sémiotique-objet, le texte ne puisse être utilisé que comme transcription des paroles qui ont été prononcées sur la scène. Cela suppose évidemment qu'au besoin il ait été corrigé, puisqu'il arrive rarement que le texte passe sans altération du livre (ou du manuscrit) à la scène. S'agit-il encore du texte de la pièce dans ce cas-là, ou simplement d'un expédient utile servant à la notation des signes linguistiques sonores de la représentation?

La question n'est pas futile. Elle met en évidence l'ambiguïté qui accompagne généralement l'utilisation du texte dans les analyses de la représentation. Le texte apparaît d'habitude comme le "reste" principal de la représentation perdue. Mais le livre (ou le manuscrit) n'est pas une trace du spectacle. Il représente plutôt un matériau d'origine, projet ou partition, un élément extra-scénique de même nature que la maquette du décor, les notes préparatoires du metteur en scène ou le plan d'éclairage. Il n'y a pas de texte dans la représentation; il n'y a que la matière sonore du dialogue prononcé/entendu ce soir-là, qui peut ne coïncider que partiellement avec le texte (ce que révélera la transcription).

Travailler à partir du texte, c'est, pour l'analyste de la représentation, se mettre en position de ne pouvoir échapper totalement aux dangers qu'on connaît bien : réduire la représentation à une traduction du texte, ou encore accorder spontanément aux éléments linguistiques la place principale parmi les éléments signifiants de la représentation. Il va arriver par exemple (pour des raisons de commodité?) qu'on va faire précéder l'analyse de la représentation d'une analyse textuelle. L'équilibre ainsi créé va jouer fatalement en faveur du "texte" (c'est-à-dire en faveur d'un élément extra-scénique). On place au point de départ la proposition textuelle, forcément plurielle, comme une aune à laquelle on va juger le spectacle, qui n'apparaîtra plus ainsi comme une création artistique autonome mais seulement comme la réalisation scénique d'une ou de certaines virtualités du texte. Ce rapport texte-représentation qu'on installe au départ de l'analyse de la représentation risque de limiter sérieusement le dialogisme caractéristique du fonctionnement scénique<sup>21</sup>.

Ce qu'on appelle le texte figurerait donc de deux manières différentes dans l'inventaire de la sémiotique-objet : comme transcription des paroles prononcées et comme proposition textuelle de départ. Seule la première est totalement admissible, car c'est alors seulement que le texte rapporte un élément de la réalité scénique. Comme proposition textuelle de départ, sens où on l'entend d'habitude, le texte représente tout au plus une source secondaire de renseignements fournissant un éclairage complémentaire, celui qui fournit le projet à l'étude de la chose réalisée.

\*

Vieux réflexe logocentrique propre à la culture occidentale, embarras devant la matérialité signifiante, tradition littéraire qui a si longtemps dominé le théâtre, voilà autant de bonnes raisons de privilégier le texte au détriment de la représentation. Elles comptent; elles sont certainement même déterminantes. Il en est pourtant une autre, d'un tout autre ordre, qu'il ne faudrait pas négliger et qui renforce les premières.

Le texte est la seule "image" de la représentation facilement accessible, disponible, même si, répétons-le, à rigoureusement parler il n'est la représentation de quoi que ce soit du spectacle. Paradoxalement, c'est ce qui est le moins un document qui est le plus facilement utilisable ... et le plus utilisé. Et l'inverse est vrai.

En effet, le spectacle meurt mais tout ne disparaît pas. Des restes, et ce qu'on pourrait appeler des énoncés d'intentions, subsistent souvent. Ce sont des éléments qui ont un rapport très étroit avec la représentation. Mais lacunaires, dispersés, difficiles à atteindre, ils sont pour ainsi dire inutilisables. Et pas seulement pour des raisons pratiques. On ne sait pas appréhender théoriquement des éléments de décors par exemple, des toiles peintes, des costumes, des accessoires. Ces "signes", sortis de leur contexte, sont devenus muets, opaques, d'aucun secours dirait-on. Ce sont plus justement des signifiants qui renvoient à l'absence de l'objet. Processus ordinaire au cinéma où, comme dit Metz, le rendez-vous entre l'objet vu et le spectateur est toujours manqué. Mais au théâtre, où il y a création dans l'espace scopique de l'illusion d'une plénitude du rapport objectal<sup>22</sup>, ceci est inhabituel. Ces restes sont un peu comme la mèche de cheveux conservée de la personne disparue. Elle rappelle la personne et en même temps son absence. Fétiches comme elle - objets matériels, objets partiels, ils peuvent en effet jouer ce rôle - ces restes du spectacle pourraient bien d'abord n'avoir, comme la mèche, d'autre fonction que celle, extra-sémiotique, de permettre d'aimer encore : "Grâce au fétiche qui couvre la blessure et devient lui-même érogène, l'objet tout entier redevient désirable sans trop de peur"<sup>23</sup>.

Le fétiche a ainsi valeur de connaissance, en ce sens qu'il met en place des conditions (libidinales) qui permettent d'accéder au discours théorique. Mais celui-ci aussitôt l'écarte, sa fonction étant précisément de suppléer, "par les seules forces symboliques", au fétiche. Ces conditions n'écartent absolument pas l'usage documentaire qui peut être fait des "restes" ou des fragments. Elles en montrent seulement les grandes limites et les difficultés.

Il en va autrement des "énoncés d'intentions": plans (ceux du scénographe, de l'éclairagiste...), dessins, maquettes, cahiers de régie. Symboliques, appartenant à des systèmes de représentation, ils sont dans la pratique et d'un point de vue épistémologique d'un usage plus facile. Cependant, ils ne sont ni images, ni composantes du spectacle. Ils sont donc voués, comme le texte, à fournir un éclairage complémentaire et n'appartiennent qu'indirectement à la sémiotique-objet, contrairement aux "restes" matériels qui y sont de plein droit même si, apparemment, ils "parlent" peu.

Peut-on dire en passant, même si c'est de l'ordre de l'évidence, qu'ici se dessine une règle : la puis-

sance de signifier des éléments appartenant à la sémiotique-objet, éléments qui doivent être reconnus comme signifiants dès la description<sup>24</sup>, est liée à leur appartenance à un système discursif. Précisons encore que les liens que les "plans" entretiennent avec la représentation, tout indirects qu'ils soient, sont cependant plus étroits que ceux qu'entretient le texte puisque les intentions qu'ils portent sont celles et seulement celles de la représentation, alors que le texte, "éternel"<sup>25</sup>, excède manifestement celle-ci et jouit d'une autonomie que n'ont pas ce que j'ai appelé les "énoncés d'intentions" du spectacle.

\*

Dans cet inventaire sans ordre qu'on systématisera plus tard, les photographies occupent certainement une place importante. Elles viennent dans l'usage bien après le texte, bien que leur valeur de témoignage soit plus évidente. Mais comme les restes matériels du spectacle, elles "pétrifient" toujours un peu l'analyste, comme si toute photo possédait cette aura que W. Benjamin prêtait aux seules photos du premier âge de la photographie. Selon Benjamin, cette aura s'interpose comme un voile entre l'objet photographié et le spectateur de la photographie. Elle a un double effet : elle empêche de bien voir l'objet (le réel photographié) et elle oblitère le caractère d'image de la photographie (le réel photographique)<sup>26</sup>. Il s'agit d'une magie, dit Benjamin, une séduction à laquelle il faut résister, qu'il importe de pomper du réel "comme l'eau d'un navire qui sombre"<sup>27</sup>.

La notion a un pouvoir d'explication certain. Elle rejoint le punctum de Barthes<sup>28</sup> : y a-t-il des photos sans punctum ? Et dans quelle mesure cette présence (aura) ne constitue-t-elle pas un obstacle au studium, sinon à le ramener au décodage référentiel le plus élémentaire ? Déjà là se trouve souligné un des problèmes essentiels que pose l'analyse de la photographie : comment l'impression de "ça a été", de "vrai" peut-elle être dépassée par le discours théorique ? Je me contenterai pour l'instant de quelques observations :

1. L'usage de la photographie de théâtre est très largement répandu ; j'entends l'usage documentaire, celui qu'en font les livres sur le théâtre, les revues, les analyses... Cet usage est ancien. Il remonte aux origines de la photographie (voir les Nadar), qui prit dès sa naissance le relais des divers procédés de gravure associés depuis la Renaissance à la publication des textes dramatiques et au discours sur le théâtre. Écartons l'usage commercial et publicitaire, de même que l'usage esthétique, pour le moment du moins et lorsque manifestement il est la fonction dominante du message.

2. Cet usage documentaire est généralement peu développé. La photographie est soumise au commentaire, qu'elle illustre selon un rapport qui est rarement explicite. Elle n'est donc pas lue; elle est rarement considérée comme une trace du réel de la représentation à étudier pour elle-même. Peut-être pour les raisons évoquées plus haut et faute de moyens (une problématique générale des études de la représentation, des concepts opératoires, des travaux antérieurs qui pourraient éclairer, sinon servir d'exemples) la photographie de théâtre reste sous-utilisée.
3. Si on veut conserver à la photographie toute sa puissance de signification, il faut affirmer simultanément, sans en sacrifier une à l'autre, ce qui me semble être ses deux dimensions principales :
  - la photographie a une valeur mimétique; elle reproduit, fait voir, un moment de la représentation dont elle saisit matériellement la trace (iconique);
  - cette dimension analogique est parfois opposée à la dimension discursive de la photographie. Celle-ci est en effet aussi un langage et à ce titre elle est dotée d'une capacité d'intervention sur le réel. Elle n'est pas que trace de la représentation; elle est en même temps commentaire, explication, structuration du réel spectaculaire.
4. Puisque nous en sommes aux grands traits, j'en soulignerai un dernier : la photographie, seule, ne dit rien. Il faut la faire signifier et pour cela la mettre dans une sorte de rapport d'actualisation avec d'autres éléments relatifs à la représentation (restes, traces, descriptions, texte ...). C'est seulement alors qu'elle pourra se déployer et devenir un des pôles dynamiques de la sémiotique-objet.

Ce phénomène d'interaction au centre duquel se trouve la photographie pourrait bien être un des principes constitutifs de l'objet sémiotique que nous cherchons à nous donner. Il faut toutefois mettre à part, pour son statut sémiologique difficile à établir, un de ces éléments dont a besoin le message photographique pour être "révélé". Il s'agit de la connaissance qu'on peut avoir de l'objet photographié (l'expérience de spectateur du sujet scientifique). Les traces mnésiques n'interviennent pas qu'à propos de la photographie. Elles peuvent aussi activer le texte, une vidéo, une maquette ... Mais c'est peut-être à propos de la photographie qu'il est le plus facile d'apercevoir leur rôle et les difficultés qu'elles posent. Une photo de théâtre ne saurait être valablement utilisée pour l'analyse que par quelqu'un qui a aussi vu le spectacle. Comment mesurer ce savoir dont on a déjà dit qu'il serait illusoire (et stupide) de vouloir se passer? Et quelles en seraient (par exemple) les règles d'utilisation?

\*

On ne peut en effet dresser cet inventaire des documents sur la représentation sans se demander si les souvenirs en font partie. Mais auparavant les "absences" de la photographie (son et mouvement surtout) appellent un autre type de documents, les enregistrements audio-visuels, qui apparaissent souvent comme l'aboutissement - et bien sûr le dépassement - de l'intention photographique. L'image fixe et muette s'anime et parle.

Le film et la vidéo, puisqu'il s'agit d'abord et surtout d'eux, provoquent des sentiments contradictoires. D'une part il nous semble bien être en présence de ce qui peut satisfaire pleinement notre "complexe de la momie" : où trouver plus beau simulacre du vivant? Quelle dimension n'en est pas saisie, dirait-on naïvement? Par ailleurs - et là encore interviennent les traces mnésiques - la réaction de déception qui suit le visionnement est aussi bien connue : "Ce n'était pas ça". Comme si une promesse n'avait pas été tenue.

À la première croyance se rattache un indéniable et précieux apport documentaire, sur lequel il serait un peu vain d'insister. Le film et la vidéo rapportent de la représentation une quantité importante d'informations qui seraient perdues autrement. Mais il semble clair aussi qu'ils ne sont pas les instruments efficaces et innocents qu'on voudrait qu'ils soient. Assez curieusement on leur reprochera à la fois de mal retenir la "présence" théâtrale et de fournir peu de points d'ancrage à l'analyse. Ils seraient "bavards".

À l'origine de ces reproches il y a peut-être la fausse ressemblance que le film cultive plus ou moins consciemment. Cette fausse ressemblance est d'abord celle qui est établie entre le spectateur de théâtre et le spectateur de cinéma. Le film prétend les confondre en forçant l'identification du spectateur de cinéma à l'oeil de la caméra qui se donne comme celui du spectateur de théâtre. Or les différences entre les deux sont nombreuses, à commencer par la liberté scopique dont jouit le spectateur de théâtre et le rapport objectal qu'il a l'illusion d'entretenir avec la réalité spectaculaire. Mettre en place un mécanisme qui prétend les confondre ne peut donc produire que malaise et déception. D'où l'échec fréquent du film de théâtre : il ne satisfait ni l'amateur de cinéma ni l'amateur de théâtre<sup>29</sup>. Une solution apparaît pourtant simple : filmer le théâtral (comme tel) en ne craignant pas l'affirmation d'un point de vue cinématographique. Car la transparence ici encore est un leurre. D'autant que le cinéma "naturalise" facilement l'image et donne avec une efficacité redoutable l'impression d'être là. En soulignant la découpe au lieu de la

banaliser (et ainsi de l'occulter), en faisant assumer le point de vue par le médium, entre autres choses, on arriverait certes à faire du film (et de la vidéo) un meilleur outil non seulement de perception mais d'analyse de la représentation théâtrale.

Il n'est pas certain malgré cela que le théâtral puisse s'appréhender mieux par le cinéma que par la photographie par exemple, ce qui pourtant, au premier abord, semble être une évidence, le champ du "saisissable" par le cinéma étant beaucoup plus large. On a déjà parlé à plusieurs reprises des traces mnésiques. On peut ainsi se demander si les "moments" photographiques ne s'articulent pas mieux aux effets du travail de la mémoire que l'écoulement spatio-temporel du cinéma<sup>30</sup>. Mais la question pour l'instant n'est pas là. Plus personne aujourd'hui n'oserait prétendre que le cinéma subsume la photographie. Ils constituent l'un et l'autre des moyens différents (ils ne saisissent pas la même chose, de la même manière - et la manière n'est pas indifférente à ce qui est saisi) et féconds, et comptent parmi les constituants les plus riches de la sémiotique-objet.

\*

Photographies et enregistrements audio-visuels, parce qu'ils montrent, nous semblent spontanément devoir être privilégiés. Pourtant, si les études théâtrales sont toujours prêtes à reconnaître leur importance, c'est seulement en tant qu'évidences, morceaux de réel qu'on pose au milieu du discours et qui s'imposent par leur seule présence, fût-elle médusante. Leur absence d'autonomie, leur usage difficile expliquent sans doute une part de la méfiance qui les entoure. C'est encore au langage, et principalement à l'écriture, qu'on a d'abord recours pour constituer la "mémoire du théâtre" : "La mémoire du théâtre ne peut être que de l'ordre de l'écrit", affirme Georges Banu<sup>31</sup>. La photographie, la vidéo, figent, dit-il, datent à l'excès, ne savent capter que l'apparence... Voyons donc ce qu'il en est de cette mémoire écrite et de sa place parmi les autres éléments de l'objet sémiotique que nous cherchons à nous donner.

La difficulté ici vient de ce que la formulation linguistique est le propre autant de ce qu'on pourrait appeler les témoignages sur la représentation (descriptions, notations, récits ...) - et qui appartiennent sans conteste à la sémiotique-objet - que de l'analyse sémiotique proprement dite. On l'a déjà vu à propos de la notation théâtrale : où se trouve la ligne de partage? à partir de quand y a-t-il franchement travail de systématisation? La question ne me semble

pas insoluble, à condition que l'on veuille bien ne pas chercher de réponse trop simple, ni s'accrocher à des principes trop rigides. L'espace de la sémiotique-objet ne peut, dans le cas de la représentation théâtrale, qu'être un espace intermédiaire, donc incertain. Jamais ses frontières ne seront nettes. À l'exception d'assez pauvres restes matériels, tout ce qui y participe est déjà de l'ordre du médiatisé, donc du commentaire, de la sémiotisation embryonnaire. Les faits signifiants qui forment la sémiotique-objet sont des faits de report. Il ne faut donc pas attendre d'eux la pureté du fait brut.

Les récits des artisans de la représentation (metteur en scène, comédiens, scénographe ...) et des spectateurs, qu'on peut certainement assimiler à des exercices d'élaboration secondaire, les descriptions auxquelles souvent se livrent en début d'analyse le chercheur et même les critiques, tout cela entre dans la catégorie des témoignages. Il faut ajouter à cette catégorie, bien que le rapport avec le spectacle soit plus lointain, celle des textes d'intentions (notes préparatoires du metteur en scène, analyses du dramaturge ...). Or témoignages et textes d'intentions, par les objectifs modestes qu'ils se donnent (rendre compte, proposer), par l'absence de visée méthodologique et de recours à un ensemble conceptuel précis qui les caractérise, se distinguent franchement du travail de systématisation et de figuration en quoi consiste l'analyse sémiotique proprement dite. Assez clairement pour que, malgré l'usage métalinguistique de la langue qu'ils partagent avec l'analyse, ils prennent place de plein droit aux côtés des autres composants déjà reconnus de la sémiotique-objet.

\*

Pour échapper au flou, celui de la mémoire surtout, auquel nous condamnons la disparition de la représentation comme objet sémiotique, il a fallu se mettre en quête d'un objet empirique de substitution. On voit cependant qu'il est impossible d'échapper à la mémoire. Elle réapparaît à chaque détour, comme le diable chassé par la porte revient par la fenêtre, ou comme le refoulé fait retour : le texte lui sert de support, elle réactive la photo; plus proche encore, elle prend forme dans les récits et les descriptions du spectacle. À quoi donc sert-elle? Où est sa place? Comment s'en servir sciemment (plutôt que scientifiquement, ce qui n'aurait pas beaucoup de sens ici)?

À quoi sert-elle? Elle fournit le premier référent - et le référent habituel - du discours sur la représentation. En disparaissant, la représentation laisse



d'abord et surtout des traces dans la mémoire du spectateur à qui elle était adressée. Il a vu, entendu, éprouvé ce qui n'était fait que pour cela : nourrir un procès singulier, vivant, de communication. Il a pu aussi photographier, filmer, transcrire, noter, raconter, décrire, mais accessoirement, ou secondairement.

Il a d'abord vu et entendu. Ce qui reste du spectacle et ce qu'il en sait se ramènent à ce qu'on a appelé jusqu'ici, sans référence précise à Freud mais seulement parce que l'expression nous convenait, des traces mnésiques<sup>32</sup>. Le caractère événementiel du théâtre contraint le chercheur à être d'abord un témoin. Ces traces internes, subjectives, forment son "thesaurum", son objet dans sa première et sa plus dense formulation. Ainsi l'objet du discours scientifique se trouve d'abord et principalement à l'état de souvenir dans le sujet d'énonciation du discours. Quand Krejca demande : "Où le théâtre existe-t-il?"<sup>33</sup>, la première réponse qui vient c'est : "Dans la tête du spectateur".

Je reviens à mon étonnement initial : quel autre discours sur l'art est ainsi construit sur le souvenir sans que jamais on ne s'intéresse à cette spécificité? Celle-ci n'est pas niée, elle n'est pas formulée, elle est tue. Pourquoi?

Parce qu'elle est embarrassante :

- d'abord en raison de la difficulté que représente, du point de vue de sa saisie, l'objet spectaculaire. Cette difficulté tient à deux traits principaux. La représentation théâtrale fait partie de ce que Eco appelle les "messages esthétiques"<sup>34</sup>, c'est-à-dire qu'elle est de ces productions signifiantes qui se distinguent par leur résistance au décodage et par leur caractère auto-référentiel. Ces traits les dotent donc d'une plus grande opacité. À cet obstacle s'en ajoute un autre de nature différente. En effet l'événement théâtral ne se ramène pas tout entier à une expérience sémiotique. Il possède une dimension affective, ou plus globalement produit divers stimuli (sensoriels, psychiques) qui s'inscrivent eux aussi dans le sujet, simultanément aux représentations et avec le risque de la brouiller. Comment opère la mémoire au contact d'un tel objet?
- il est également difficile pour le chercheur d'admettre, en regard des autres sémiotiques, qu'il n'a pas d'objet matériel - un objet dont l'existence serait en quelque sorte indépassable - mais seulement des traces dont les premières et les principales, les traces mnésiques, semblent inaccessibles et incernables. Le discours scientifique, de par sa rationalité, répugne

"naturellement" à appréhender un tel matériel. La position de l'analyste de la représentation est en effet pour le moins singulière. Il est dépositaire, comme témoin, d'un savoir essentiel. Ce savoir est fait d'éléments (les souvenirs) qui ont une double dimension : ils signifient par eux-mêmes et ils sont aussi des agents de réactivation des autres types de traces. Mais ce savoir nécessaire n'a pas de statut sémiologique et on peut déjà affirmer qu'il ne peut comme tel figurer parmi les éléments composant la sémiotique-objet.

Il est sans doute possible de connaître plus précisément la nature des traces mnésiques sans pour autant prendre en compte l'ensemble des théories sur la mémoire et en particulier les théories neuro-physiologiques. Les quelques considérations qui suivent sont d'abord redevables à la psychanalyse, qui s'est évidemment beaucoup intéressée à l'origine et aux effets de l'inscription des représentations d'événements dans le sujet. D'autre part on trouve chez Ubersfeld, dans l'**École du spectateur**, des éléments d'une théorie de la réception du spectacle théâtral qui renvoient eux aussi au travail de la mémoire. À partir de là, peut-être peut-on distinguer utilement deux types de mémoire que j'appellerais, de façon très conventionnelle - mais c'est sans doute le fait de les distinguer qui l'est d'abord et qui même, à la limite, n'a pas de sens -, la mémoire affective et la mémoire intellectuelle<sup>35</sup>.

La mémoire affective serait le lieu des traces mnésiques proprement dites. Je rends alors à Freud l'expression, qui désigne précisément les inscriptions d'un événement dans le sujet selon deux systèmes mnésiques, le préconscient et l'inconscient<sup>36</sup>. Les souvenirs préconscients peuvent être actualisés, alors que les traces du système inconscient ne peuvent telles quelles parvenir à la conscience. En droit tous les souvenirs sont inscrits. Là où il y a jeu, c'est au niveau de l'utilisation des traces.

Pour être accessibles, les traces mnésiques ont besoin d'être investies d'un certain quantum d'affect. Leur utilisation est d'abord liée à l'histoire psychique du sujet scientifique. Et encore là ne s'agit-il que de la part de l'événement qui s'est déposée dans le système préconscient. Il faut supposer que les éléments devenus inconscients ne pourront figurer dans le récit du spectacle que remaniés sous l'effet de mécanismes semblables à ceux du travail du rêve (condensation, déplacement, figuration), ce qui rapproche ce récit, partiellement, des scénarios imaginaires que sont le rêve et le fantasme.

“Au théâtre”, dit Ubersfeld, “il va bien falloir que le spectateur cadre, organise sa perception, se souvienne (...) Il faudra qu’il tâche de comprendre et de se souvenir, comme si sa vie en dépendait, - aussi concentré qu’aux échecs - (...)”. Et plus loin : “L’éducation la plus importante pour le spectateur est celle de la mémoire”<sup>37</sup>. On comprend pourquoi. Tout le chapitre 7 de *l’École du spectateur*, intitulé “Le travail du spectateur”, veut démontrer qu’en dernière analyse c’est le spectateur qui est producteur du spectacle parce que c’est lui qui en fabrique le sens. Et pour cela la mémoire lui est nécessaire. En tant que destinataire du spectacle, non seulement reçoit-il sans cesse des signes mais est-il contraint, s’il est bon spectateur, à déjà les organiser. Les signes ne se stockent pas n’importe comment. Ainsi à l’aide de la mémoire, l’intellectuelle, se construit, lors du spectacle, la première image, et le premier sens, de la représentation. Ce sens premier, surtout rattaché à ce que Ubersfeld appelle la “fiction”, devra être sémiotisé en regard cette fois de la “performance”<sup>38</sup> (du travail théâtral proprement dit).

Ce premier système, si superficiel soit-il, est construit en fonction de la communication (il importe peu pour l’instant que le destinataire soit imaginaire ou se ramène à soi). La représentation théâtrale est ainsi déjà réduite à un message dont l’essentiel vient probablement du décodage des éléments linguistiques. En effet, ce sont eux surtout qui “donnent” le sens de ce que Ubersfeld appelle la fiction, niveau premier de signification dont très souvent l’“histoire” constitue le support principal. Cette première image de la représentation, ce premier modèle grâce auquel sont choisis et retenus les signes principaux, semble le résultat d’une activité consciente. Il s’élabore dans le “feu” de la représentation, mais dans un but de communication immédiate. Ainsi nous distinguerions les deux mémoires, l’intellectuelle et l’affective, non seulement quant à leurs résultats, mais aussi quant aux systèmes où s’inscriraient leurs représentations, et par conséquent quant à leur règle d’usage. En effet l’une, la mémoire affective, serait faite des représentations et des stimuli inscrits dans les systèmes préconscient et inconscient, selon une logique qui serait plutôt celle des processus primaires. Leur réactivation serait liée à l’économie affective du sujet. La mémoire intellectuelle se présenterait, elle, comme un outil permettant d’organiser, au moment où ils s’y déposent, un certain nombre de signes de la représentation en un message immédiatement communicable. Cette opération, pour ce qui est de son résultat en tout cas, obéirait à des processus secondaires et serait, par conséquent, de l’ordre du conscient.

Mais on ne peut pas, en toute prudence, voir là autre chose qu’un partage effectué en fonction de dominantes. Les couples mémoire affective/ préconscient-inconscient et mémoire intellectuelle/ conscient n’ont d’étanchéité que théorique. Les deux mémoires fonctionnent simultanément; et il n’est qu’à se demander, par exemple, en fonction de quels critères s’effectue le choix des signes principaux par la mémoire intellectuelle, pour se rendre compte que toutes les deux se chevauchent et constituent les deux parts difficilement sécables du savoir dont dispose le chercheur au moment d’entreprendre l’analyse de la sémiotique-objet. Le diviser ne se ramène cependant pas à un exercice stérile de scholastique contemporaine. Ce parcours, malgré ses approximations, permet de mettre en évidence la richesse et la complexité du “trésor” formé par les traces mnésiques : plus accessible et plus lointain aussi qu’on l’imaginait, mieux structuré et plus “sauvage”, il rejoint à la fois le rêve brechtien du spectateur-producteur<sup>39</sup> et celui d’Artaud d’un théâtre de la résonance émotionnelle et de la contagion<sup>40</sup>.

Le rôle des traces mnésiques consistera surtout à activer les différents documents sur la représentation - les seuls objets admissibles comme sémiotiques - dans un procès en aller-retour où elles serviront de révélateurs et les documents de limites. C’est donc dire qu’en tant que variables extra-sémiotiques les traces mnésiques ne seront sensibles dans l’analyse que par leurs effets. Leur existence n’est ni scandaleuse ni intolérable. Il s’agit tout simplement d’un fait spécifique aux études théâtrales dont il faut chercher, à l’intérieur d’un discours de rigueur comme celui de l’analyse sémiotique de la représentation, à distinguer et à contrôler les effets de connaissance et les effets de dérive. Il sera toujours vain de vouloir ramener la représentation théâtrale à un univers clos, surtout que sa disparition pose la nécessité du témoignage et donc de la ré-énonciation du fait sémiotique. Mais même sans cela, le fait que le théâtre s’inscrive dans un procès de communication “réel” (interpersonnel) interdit déjà qu’on le considère seulement comme un énoncé. Le spectaculaire échappe d’évidence à la clôture du champ sémiotique<sup>41</sup>.

\*

Voilà donc terminé l’inventaire de ce qui peut rester de la représentation, la refléter et la rapporter une fois constaté le vide laissé par son inéluctable effacement : un texte (appelons-le encore ainsi); des restes matériels; des esquisses, des maquettes et des plans; des photographies; des enregistrements au-

dio-visuel; des notes, descriptions, récits; des traces mnésiques. Voilà donc la matière dont peut disposer le sémiologue de la représentation théâtrale. C'est là son objet (et non la représentation qui n'existe plus), qu'on a aussi désigné comme une sémiotique-objet, c'est-à-dire, rappelons-le, un ensemble de faits signifiants susceptibles d'être pris en charge par une métasémiotique<sup>42</sup>. Échappent à cet ensemble, rappelons-le également, les traces mnésiques. Elles forment un savoir "représentationnel" qui ne peut précisément être pris en charge sémiotiquement, malgré son caractère premier et sa richesse. Une richesse à ce point nécessaire qu'on peut se demander - cela sans doute n'a pas de sens d'un point de vue épistémologique - si elle n'est pas constitutive de l'objet sémiotique que nous cherchons à nous donner et dont elle est exclue!

Si on devait classer ces éléments, on mettrait naturellement en tête ceux qui ont le plus haut degré de proximité avec la représentation, puisque notre objectif est de la retrouver, ou du moins de s'en approcher le plus possible. Viendraient donc dans l'ordre :

1. les restes du spectacle
  - décors, accessoires, costumes...
2. les traces de la représentation
  - (les traces mnésiques)
  - les photographies
  - les enregistrements audio-visuels
  - le texte modifié (transcription des paroles dites en scène)
3. les comptes rendus
  - notes prises pendant le spectacle
  - descriptions
  - témoignage des participants
  - témoignage des spectateurs
  - (critiques)
4. les énoncés d'intentions
  - le texte de l'auteur
  - plans, esquisses et maquettes
  - notes et textes du metteur en scène, du dramaturge, du scénographe, etc.
  - le lieu théâtral

Ce classement selon le critère de la proximité est révélateur. Il suggère quelques commentaires.

On voit tout de suite que la fréquence d'utilisation de certains documents et l'importance qui leur est accordée par le chercheur ont peu de rapport avec leur place dans le classement. Ceci est particulièrement évident pour le texte - celui de l'auteur, imprimé - qui, en queue de classement, est certainement le plus utilisé. En revanche, les "restes" de la représentation,

qui sont comme des morceaux du réel spectaculaire, semblent, pour l'analyse, inutilisables.

Les raisons qui sont à l'origine de cette situation sont nombreuses et, dans l'ensemble, pas très difficiles à déterminer. Quelques-unes ont déjà été proposées plus haut. Il est inutile d'y revenir, sauf peut-être pour souhaiter qu'une plus exacte définition de l'objet de la sémiotique théâtrale conduise à un rééquilibrage de la situation.

Un renversement est impossible. L'avantage majeur du texte est d'être immédiatement utilisable, alors qu'on peut par exemple se demander si, hors de l'enchaînement syntagmatique, coupés de la "parole" spectaculaire, les fragments - au sens archéologique - du spectacle ne voient pas leur valeur signifiante considérablement appauvrie. Comme s'ils étaient vidés de leur substance et que hors de la représentation, sans contexte, ils n'avaient plus de référent. Et ces remarques ne vaudraient-elles pas aussi, à un degré moindre, d'une autre manière, pour la photographie et peut-être pour tous les enregistrements audio-visuels? Il ne s'agit plus là de restes mais de traces. Eux aussi cependant sont liés à l'acte d'énonciation (spectaculaire). Et d'eux aussi il semblerait qu'il ne soit possible, dans un premier temps, que de prendre acte.

Mais en réalité films et photographies sont, à la fois, des traces et des signes de l'événement théâtral, ou, si on préfère, des indices (au sens peircien) et des représentations. Comme traces matérielles ils se ramènent à cette part du document qui relève de l'inscription, au sens physique, des émanations lumineuses de l'objet sur une pellicule sensible. De là le ravissement qu'ils produisent (je pense surtout à la photographie) et qui provoque comme une suspension de la parole : "C'était ça!" Mais ils sont aussi des "langages", ils ne sont pas qu'inscriptions : à l'aide de signes, ils parlent de <sup>43</sup>. Cette part sémiotisable de la photographie (ou du film) devra bien entendu être discursivée. Étant faite principalement de signes iconiques, elle offrira des résistances qui cependant ne lui sont pas propres et ne sont pas invincibles. L'iconique sera forcément traduit en langage naturel. De la sorte "aplati", il ira rejoindre le texte, qui verra sa position rétroactivement renforcée en quelque sorte : il était déjà de ce côté. Photos et films "disent" beaucoup, mais encore faut-il les faire parler : "Une image vaut mille mots, d'accord, mais seulement si tu regardes l'image et que tu dis ou tu penses mille paroles"<sup>44</sup>. Nouvelle affirmation de la nécessité de l'ancrage linguistique.

Il n'en reste pas moins que la part inassimilable de la photographie ou du document audio-visuel et leur résistance, en tant qu'objet iconique, à la sémantisation expliquent assez bien qu'ils doivent partager la méfiance, sinon le rejet, qu'inspire au discours des études théâtrales la matérialité de la représentation. Cela justifie également que, sans crainte de les réduire ou de les trahir, il faille les maintenir au coeur de ce discours, comme des éléments heureusement perturbateurs que le traitement sémiotique ne parviendra pas à épuiser.

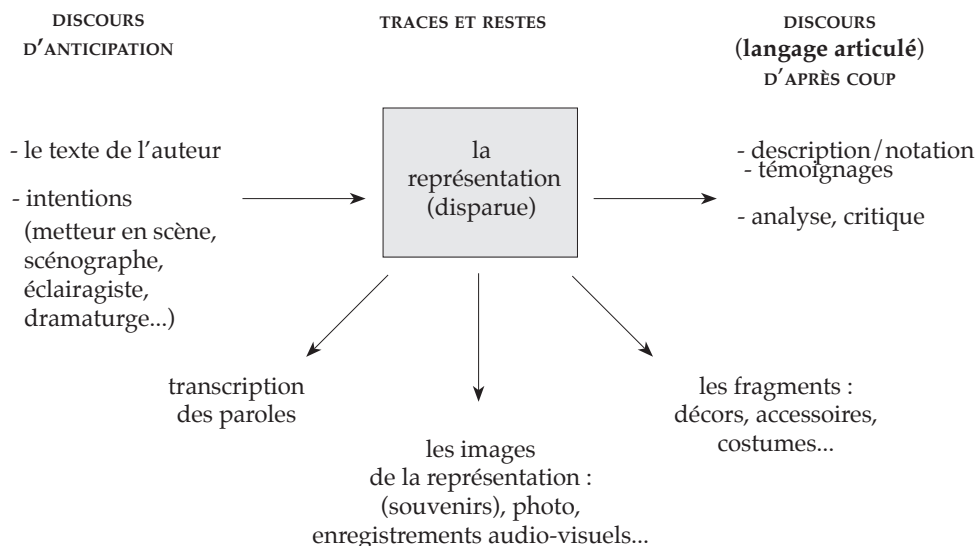
Permettons-nous encore une observation au sujet de cette prépondérance des éléments linguistiques de la sémiotique-objet et de l'inévitable traitement linguistique des autres, prépondérance et traitement que ne semble pas justifier le classement proposé plus haut. Dès le départ, à la réception du spectacle, c'est par le code linguistique (part dénotative) que le sens passe d'abord au théâtre. D'où par la suite cet attachement au texte de l'auteur et, comme naturellement, la préférence donnée au traitement linguistique de la représentation (témoignages, récits, descriptions, notations...). À leur tour, ainsi qu'on l'a vu, les documents qui conservaient quelque chose de la matérialité du spectacle sont recouverts de langage, avec cet effet généralisé d'effacement du caractère tabulaire et dialogique du théâtre. Sans compter que la sémiotique littéraire est apparue la première, a connu un développement qui l'a maintenue, et de très loin, en tête des autres sémiotiques et qu'elle s'est vue finalement conférer un rôle de modèle. Ceci est particulièrement évident pour cer-

taines questions, comme celle de la narrativité par exemple, où il se pourrait que l'approche imposée ne tienne pas toujours compte de la spécificité des champs sémiotiques.

À toutes ces bonnes raisons qui cherchent à expliquer l'écart entre le classement et l'utilisation par l'analyse des composants matériels et iconiques (surtout) de la sémiotique-objet, depuis la mauvaise conservation et l'inaccessibilité des documents jusqu'au peu de développement de la réflexion théorique et des concepts opératoires, il faut peut-être en ajouter une dernière, plus générale. Ne serait-on pas, au fond, bien content de ne pas avoir d'objet empirique? Il est ainsi possible de ramener cet art d'histriens et de cabotins, ce divertissement éphémère à qui seuls les "grands" textes donnent sa noblesse, à une sorte d'objet quintessencié digne de travaux savants. N'y aurait-il pas à la base des études théâtrales telles qu'on les a longtemps pratiquées (hypostase du texte, négligence des restes et des traces de la représentation, occultation des traces mnésiques) comme une pulsion d'éloignement de la "sale" réalité théâtrale, un processus de sublimation dont les condamnations du théâtre par l'Église (voir Bossuet), ou par certains philosophes des Lumières (voir Rousseau<sup>45</sup>) seraient des formes historiques lointaines?

\*

On pourrait schématiser l'inventaire qu'on vient de faire de la manière suivante :





Ce tableau fournit une réponse “factuelle” à ma question de départ : voici ce dont je dispose comme documents sur la représentation morte, le TS disparu. Ces documents réunis forment une sémiotique-objet : un ensemble de faits sémiotiques se situant entre le fait sémiotique d’origine, avec lequel ils entretiennent des rapports de substitution sur une base soit de contiguïté soit de ressemblance, et l’analyse sémiotique qui construira, à partir de cet ensemble, un objet de connaissance qu’on a appelé la Str. TS (le système du texte spectaculaire). Ces divers éléments forment un ensemble parce qu’ils renvoient tous à la représentation et aussi parce qu’ils s’appellent nécessairement pour signifier.

Il serait difficile d’encore prétendre que la sémiotique-objet fournit une “reconstitution de l’objet spectaculaire”. Il est en effet illusoire d’attendre d’éléments divers, partiels, désordonnés, qui de plus entretenaient avec le TS des rapports de nature et de niveaux différents, qu’ils fournissent une image homogène de l’objet disparu : soit qu’ils n’éclaircissent pas la même portion de la réalité spectaculaire, soit qu’ils l’éclaircissent selon des points de vue différents. Plusieurs de ces éléments appartiennent à des discours de report (métadiscours) qui représentent chacun un système sémiotique différent : linguistique, photographique, filmique... Chacun produit ses propres effets de sens. Même s’ils ont le même objet (TS), il n’est pas justifiable théoriquement d’assimiler leur message. Rappelons à ce propos le principe posé par Benveniste de l’absence de “synonymie” entre systèmes sémiotiques<sup>46</sup>. De plus, il manquera toujours à cette reconstitution rêvée la part de la mémoire qui est exclue de la sémiotique-objet.

Quel est donc dans ce cas l’objet de la sémiotique théâtrale? Peut-on encore maintenir que c’est le texte spectaculaire (TS) et le résultat de l’analyse sémiotique la systématisation de ce texte (Str.TS)? Il semble clair que le seul objet empirique dont nous pouvons disposer au départ nous est fourni par la sémiotique-objet, une sémiotique-objet qu’on ne peut pas prendre, ainsi qu’on vient de le voir, pour un “métatexte spectaculaire” se substituant sans difficulté, à la manière d’une bonne reconstitution, au spectacle théâtral. L’un n’est pas mis à la place de l’autre de façon qu’on puisse bien parler de celui-ci à travers celui-là. Qu’est-ce donc à dire? Qu’en toute logique la systématisation produite par l’analyse sémiotique n’est pas celle du texte spectaculaire (TS) mais celle de la sémiotique-objet?

Ce n’est pas certain. Le texte spectaculaire se

dissout à la fin de la représentation. L’objet, c’est évident, n’est plus disponible à l’analyse. Il est par ailleurs possible de rassembler une certaine quantité de documents sur le texte spectaculaire (TS) et de donner ainsi un objet matériel d’analyse, la sémiotique-objet. La question est de savoir si on peut passer, par l’analyse sémiotique, de cet objet matériel dont le référent est le spectacle à un objet scientifique (un “objet idéal”<sup>47</sup>) qui aura lui aussi le spectacle comme référent et non pas la sémiotique-objet, comme cela devrait être normalement.

Posée ainsi la question peut passer pour du jonglage théorique. Il m’est cependant nécessaire de me convaincre de la légitimité méthodologique de ce passage d’un niveau à l’autre et d’en voir les conséquences. D’ordinaire l’objet matériel est le référent de l’objet scientifique, alors qu’ici objet matériel et objet scientifique ne font que partager le même référent. Leurs rapports ne se résument pas à cela. Il faudrait ajouter que la sémiotique-objet est ce par quoi un référent est fourni à l’analyse. On voit qu’il s’agit là beaucoup plus que de subtilités. Est introduit un niveau supplémentaire de médiatisation, c’est-à-dire l’ensemble des discours qui rapportent le TS, avec la richesse et le désordre qu’on a vus. Cette nuance a son importance! Par exemple une photographie du **Rail** de Maheu rapportera un instant du spectacle mais dira aussi quelque chose sur le spectacle. Sa transparence limitée devra être prise en compte dans le travail de systématisation du TS qui visera, lui, directement l’objet photographié (la représentation). C’est dans ces conditions précises, à travers l’écran de plusieurs discours lacunaires, que se fera la construction d’un modèle du spectacle disparu<sup>48</sup>.

Il ne fait pas de doute que ce qui est décrit ici au niveau des généralités se révèle, dans l’exercice critique, d’une extrême complexité. Il n’est que de penser qu’il faudra passer d’un ensemble de restes, de traces et de métadiscours (la sémiotique-objet) à une structure textuelle (la Str.TS) qui représentera elle aussi un ensemble mais cette fois de micro-structures se rapportant chacune aux divers langages de manifestation scénique : l’espace, la gestualité, la langue naturelle, etc. Au dialogisme “factuel” de la sémiotique-objet - l’uniformisation linguistique observée est partielle et n’en fait pas un ensemble homogène, loin de là - correspond un dialogisme structural du côté du système textuel.

On dira : à un ensemble complexe de faits sémiotiques, structure complexe. Sauf qu’ici la structure n’est pas celle de l’ensemble. Dans un cas (celui de la

sémiotique-objet), la complexité vient de la diversité des supports du document, dans l'autre elle vient de la diversité des langages de manifestation de l'objet. Il y a dans le passage de l'un à l'autre comme une torsion entre deux distributions d'éléments qui n'obéissent pas aux mêmes critères. Ainsi le support photographique rapportera plusieurs éléments signifiants du spectacle appartenant à différents langages scéniques. Le film également, de même que les textes et tous les autres documents qu'on aura réunis et accepté de considérer. Non seulement ces éléments appartiendront-ils à plusieurs langages scéniques, mais ils ne coïncideront pas entre eux. Tel élément que le film montre ne sera pas rapporté par la photographie ou par la notation linguistique, ou sera rapporté autrement. L'analyse sémiotique procédera par la suite en retirant ces éléments de leur système sémiotique propre (la photographie, le film, etc.) et en les réordonnant dans un autre (la gestualité, les objets, les déplacements, etc.). On se trouve donc toujours à devoir affronter la même question, celle des effets sémiotiques des diverses médiatisations de l'objet spectaculaire. Peut-on faire comme si tel geste retenu, tel déplacement, tel effet d'éclairage venait tout droit du spectacle, comme la lumière d'une étoile éteinte depuis longtemps?

Nous poserons finalement comme hypothèse que la sémiotique théâtrale a un double objet - comme toutes les sémiotiques - un objet empirique et un objet idéal (un texte et un système du texte), mais qu'ils ne s'articulent pas directement (comme par exemple, idéalement, le TS et la Str.TS). Le premier parle de ce que le second fera signifier en le structurant.

Je suis au fond dans la position de n'importe quel historien, de quiconque a l'événement comme objet et des documents comme moyens. Je n'oublie pas qu'ici l'événement est un message esthétique et qu'il constitue un acte d'énonciation bien précis. Je me rappelle aussi avoir posé au départ - différence fondamentale - que pour le théâtre l'"historien" (l'analyste de l'événement théâtral) devait être un témoin, c'est-à-dire un des destinataires de la communication, ou plus justement un des énonciataires : un de ceux qui, de façon toute particulière, auront à devenir à leur tour, dans le cadre de la lecture, des sujets de l'énonciation<sup>49</sup>. En effet, le spectacle, parce qu'il disparaît, exige, plus que n'importe quel autre objet sémiotique, d'être réénoncé.

\*

Je reviens à l'entêtement qui est à l'origine de cette recherche d'un objet pour la sémiotique théâtrale. Cet entêtement, c'est une croyance, ou un postulat : que le théâtre met en signes (en représentation, en spectacle, c'est la même chose) le réel et que la photographie - particulièrement la photographie de théâtre qui serait le document que je privilégierais - fait de même. L'un et l'autre transforment le monde en spectacle du monde. Leur regard, par ses effets de découpe, d'encadrement, de distanciation et de composition, fait "prendre" le monde, il saisit un fragment du monde qu'il métamorphose en image. Le théâtre appelle la photographie de diverses manières ainsi qu'on pourrait le voir. Mais il l'appelle peut-être d'abord comme une autre forme de la même réaction face au réel, de la même "pulsion" de représentation. La photographie de théâtre est la "spectacularisation" d'un réel qui se trouve à être déjà un spectacle.

Mon acharnement consiste donc à maintenir à propos du théâtre d'abord, puis de la photographie de théâtre, qu'il y a à chaque fois représentation, c'est-à-dire renvoi à quelque chose. Je pense que jamais la représentation n'est "sacramentelle", pour reprendre la terminologie de Baudrillard, qu'il n'y a jamais équivalence du signe et du réel. Elle est plutôt généralement une "mauvaise" apparence. Elle se contente même de simuler parfois. Mais elle appelle toujours son dépassement.

Il n'est pas question d'aborder ici le problème du statut du référent. Le théâtre, et encore plus la photographie de théâtre sont des univers où il se pose de manière particulièrement difficile. Ce que je crois, c'est qu'ils sont, l'un et l'autre, comme tout ce qu'on a introduit dans la sémiotique-objet, des "îles incertaines"<sup>50</sup>, des représentations incertaines. Mais des représentations, et non pas des simulacres sans rapport à quelque réalité que ce soit. Je refuse (naïvement?) la tentation, même pour une "science" sans objet matériel (la sémiotique théâtrale), d'un monde de "référentiels perdus"<sup>51</sup>. Je préfère encore la "délicieuse opacité des reflets" (Bachelard<sup>52</sup>), et, pourquoi pas, l'émoi de Hans Castorp lorsque Behrens, dans la **Montagne magique**, lui dit : "Nous avons là votre dernière photo. Approchons un peu de la lumière cet objet magique"<sup>53</sup>. La révélation, quelle qu'en soit encore une fois la netteté, a toujours lieu. Le théâtre ne s'abîme jamais tout à fait, et la photographie ne renvoie jamais non plus qu'à son langage.

## Notes

1. On considérera ici comme une évidence que le théâtre n'existe que joué et qu'en conséquence le spectacle théâtral (la représentation) est le premier et le seul "véritable" objet des études théâtrales. Voir à ce propos M. De Marinis, "Le Spectacle comme texte", dans **Organon** 80, Université Lyon II, p. 195. Les deux livres d'A. Ubersfeld, **Lire le théâtre** (Éditions Sociales, 1977) et **L'École du spectateur** (Éditions Sociales, 1981) sont fondés sur le même postulat. Pour un exposé plus détaillé de cette position, voir R. Villeneuve, "Un Discours théâtral?", dans **Jeu**, no 24, 1982, p. 57-60.
2. Les souvenirs ("traces mnésiques") sont à distinguer absolument de toutes les autres traces, images, témoignages de la représentation théâtrale. Ils fournissent une information essentielle et pourtant, on le verra plus loin, inutilisable d'un point de vue strictement sémiotique.
3. A. Bazin, "Ontologie de l'image photographique", dans **Qu'est-ce que le cinéma**, Paris, Éd. du Cerf, 1975, p. 9.
4. L'étonnement qui est en partie à l'origine de ce travail et qui réapparaîtra ici et là, c'est qu'on n'ait jamais fait place à cette évidence qui spécifie les études théâtrales.
5. Expression qui appartient à Christian Metz, "Le Signifiant imaginaire", dans **Communications**, no 23, 1975, p. 12.
6. Voir R. Durand, "Sémiologie et relations dans le champ du spectaculaire", dans **Degrés**, no 29, hiver 1982, p. d/3, où se trouve développée la notion empruntée à Jean Baudrillard.
7. Voir M. De Marinis, "Le Spectacle comme texte", dans **Organon** 80 (déjà cité), p. 195-257; P. Pavis, "Débat sur la sémiologie théâtrale", dans **Voix et images de la scène**, Lille, P.U.L., 1982, p. 21-31, et aussi "Réflexions sur la notation de la mise en scène théâtrale", dans le même ouvrage, p. 145-159.
8. M. De Marinis, **op. cit.**, p. 197.
9. Voir C. Metz, **Langage et cinéma**, Paris, Larousse, 1971, p. 66 et p. 56-57; A. Ubersfeld, "La Représentation comme texte", dans **L'École du spectateur**, p. 27-28.
10. Voir U. Eco, **La Structure absente**, Paris, Mercure de France, 1973, p. 129; du même auteur, **A Theory of Semiotics**, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 270-273.
11. Voir J. Aumont, "L'Espace et la matière", dans **Théorie du film**, Paris, Éd. Albatros, 1980, p. 9.
12. P. Pavis, "Débat sur la sémiologie", dans **Voix et images de la scène**, p. 27.
13. **Idem**, "Réflexions sur la notation de la mise en scène théâtrale", dans **Voix et images de la scène**, p. 157.
14. **Ibid.**, p. 156.
15. A.J. Greimas et J. Courtés, **Sémiotique**, Paris, Hatte, 1979, article "Sémiotique", p. 339.
16. On peut déjà penser que les traces mnésiques compteront parmi les éléments importants d'un hypothétique métatexte spectaculaire. Tout n'y sera donc pas, loin de là, de l'ordre de la matérialité signifiante.
17. R. Barthes, "Le Troisième sens", dans **L'Obvie et l'obtus**, Paris, Éd. du seuil, 1982, p. 59.
18. Voir M. Corvin, "Sémiologie et spectacle : Georges Dandin, (mise en scène de D. Benois)", dans **Organon** 80, p. 148.
19. M. De Marinis, **op. cit.**, p. 212.
20. Greimas-Courtés, **op. cit.**, p. 339.
21. Pour toute cette question, voir A. Ubersfeld, **L'École du spectateur**, chap. I "La Scène et le texte", p. 9-18; du même auteur, **Lire le théâtre**, chap. I "Texte-représentation", p. 13-57.
22. C. Metz, "Le Signifiant imaginaire", **op. cit.**, p. 44.
23. **Ibid.**, p. 52.
24. Voir Greimas-Courtés, **op. cit.**, p. 339.
25. Voir A. Ubersfeld, **Lire le théâtre**, : "Mais le texte, lui, est au moins théoriquement intangible, éternellement fixé", p. 13.
26. W. Benjamin, "Petite Histoire de la photographie", dans **Essais I**, Denoël/Gauthier, 1983, no 240, p. 158-162 (Coll. "Médiations").
27. **Ibid.**, p. 161.
28. Voir R. Barthes, **La Chambre claire**, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, 1980 : "C'est par le studium que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le studium) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions. Le second élément vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (...), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. (...) Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)", p. 48-49.
29. Problème déjà remarquablement exposé par A. Bazin, "Théâtre et cinéma", **op. cit.**, p. 129-178, et qui trouve des échos chez C. Metz, "Le Signifiant imaginaire", **op. cit.**, p. 44 sq. et dans le no 46 des **Cahiers Théâtre Louvain** intitulé "Filmer le théâtre".
30. Voir D. Sallenave, commentaires de photos des **Géants de la montagne** de Pirandello, mise en scène de Georges Lavaudant, dans **L'Annuel du théâtre**, saison 1981-1982, Paris, Éd. de l'Aire et Les Fédérés, 1982, p. 173. Aussi, du même auteur, des interventions lors d'une discussion avec A. Mnouchkine rapportée par les **Cahiers Théâtre Louvain**, no 46, p. 44.
31. G. Banu, **Le Théâtre, sorties de secours**, Paris, Aubier, 1984, p. 8.
32. Voir Laplanche et Pontalis, **Vocabulaire de la psychanalyse**, Paris, PUF, 1968, p. 489-491.
33. Voir les **Cahiers Théâtre Louvain**, no 46, p. 39-40.
34. U. Eco, **op. cit.**, p. 124 sq.
35. J'ai tenté, dans mon article qui paraîtra bientôt ("Je me souviens comment?"), d'aller plus loin et de décrire une "métapsychologie" freudienne de la mémoire.
36. Voir Laplanche et Pontalis, **op. cit.**, article "Trace mnésique", p. 489-491. Aussi article "Après-coup", p. 33-36.
37. A. Ubersfeld, **L'École du spectateur**, p. 304 et p. 323. Voir le chap. 7 : "Le Travail du spectateur".
38. **Ibid.**, p. 319.
39. Voir les derniers paragraphes du **Petit Organon** (76-77).



40. Voir A. Artaud, **Le Théâtre et son double**, en particulier "Le Théâtre et la peste", Paris, Gallimard, 1964, p. 19-45 (Coll. "Idées").
41. Voir R. Durand, *op. cit.*, et aussi R. Chambers, "Le Masque et le miroir", dans **Études littéraires**, Québec, PUL, 1980, vol. 13, no 3, p. 403 sq.
42. Voir Greimas-Courtés, *op. cit.*, article "Métasémiotique", p. 228.
43. Barthes dirait : ils n'ont pas qu'un sens obtus, il ont aussi des sens obvies, à propos de la photographie justement, ou plus précisément du photogramme. Voir **L'Obvie et l'obtus**, "Le Troisième sens", p. 55-56.
44. W. Saroyan, introduction de **Look at us**, album de A. Rothstein.
45. Voir par exemple la **Lettre à d'Alembert sur les spectacles** et le long commentaire de Rousseau qu'on trouve dans **De la Grammatologie** de Derrida.
46. Voir E. Benveniste, **Problèmes de linguistique générale**, t. II, Paris, Gallimard, p. 53 : "Il n'y a pas de "synonymie" entre systèmes sémiotiques; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à base différente. Cela revient à dire que deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles (...). L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le MÊME rapport de signification".
47. C. Metz, **Langage et cinéma**, p. 79.
48. Voir à ce propos M. De Marinis, *op. cit.*, p. 207-209 et A. Ubersfeld, **L'École du spectateur**, p. 31-32 (4.4).
49. Voir "Énonciateur/Énonciataire", dans Greimas-Courtés, **Sémiotique**, p. 125.
50. "Face à la forme incomplète, instable et sans fin que prend la réalité dans notre expérience, face aussi à son apparence dont nous n'avons qu'une connaissance partielle, face à la compréhension qu'on en a, la réponse sera toujours constituée par des fragments alignés - et en cela même on ne peut avoir de certitudes sur la durée ou les limites ou la dimension de ces "îles" ou chaînes d'îles. La compréhension est toujours en retard sur le temps. Elle lui est toujours inférieure de quelques dimensions". M. Badura, "Objectivation de la réalité. La réalité comme fragment", dans **Art Actuel Skira Annuel 1976**, cité par J.L. Daval, **La Photographie**, Genève, Skira, 1982, p. 244.
51. Voir R. Durant, *op. cit.*, p. d/3.
52. Cité par A. Fleig, "Zielke et la transparence des choses", dans les **Cahiers de la photographie**, no 8 et no spécial 2, 4<sup>e</sup> trimestre 1982, p. 95. (Actes du colloque "L'Acte photographique".)
53. T. Mann, **La Montagne magique**, t. 2, **Le Livre de Poche**, p. 387.



*La Donna delinquenta - Théâtre Corona, Montréal. Photo Marick Boudreau*