Paradise Now : liens entre forme et sens, au service de l'exhortation du spectateur

Blandine Pennec et Henri Le Priault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/3290>
DOI : 10.4000/esa.3290
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018
Pagination : 113-138
ISBN : 978-2-36442-083-0
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Blandine Pennec et Henri Le Priault, « *Paradise Now* : liens entre forme et sens, au service de l'exhortation du spectateur », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 20 mars 2019, consulté le 21 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/esa/3290> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.3290>

***Paradise Now* : liens entre forme et sens, au service de l'exhortation du spectateur**

Blandine PENNEC
Henri LE PRIEULT

Université Toulouse-Jean Jaurès
Laboratoire CAS (EA 801)

Paradise Now est une production du *Living Theater* datant de 1968¹. Cette pièce se fonde sur un texte hors normes, que l'on pourrait qualifier de polymorphe, polygénique et polyphonique. Le *Living Theater*, contrairement à ses débuts au cours desquels le texte est prépondérant, évolue par la suite vers un théâtre davantage fondé sur l'improvisation et sur l'engagement corporel de l'acteur. Nous émettons l'hypothèse que le texte servant de point de départ aux représentations de *Paradise Now* fournit toutefois un ancrage essentiel, tant du point de vue du contenu que du point de vue formel et des effets recherchés. La façon dont le script est rédigé doit donner à ressentir l'état d'esprit que les auteurs cherchent à insuffler. Ceci est vrai des phrases prévues pour être prononcées par les acteurs, mais également de toutes les instructions, y compris du cadrage effectué dans la préface. L'ensemble du texte se démarque par un style dont les caractéristiques récurrentes peuvent être décrites grâce à certains

¹ Le *Living Theater* est une compagnie fondée à New York en 1947 pratiquant une forme de théâtre expérimental radical d'inspiration anarchiste, combattant l'autorité, les cadres établis et prônant la non-violence. Elle connut un grand succès à partir de la fin des années cinquante et s'exila en Europe en 1964. La troupe évolue alors vers un syncrétisme mystique et produit des spectacles résolument participatifs et provocateurs (nudité, engagement du public, improvisation, représentations hors les murs, etc.), à l'instar de *Paradise Now*, dont la première fut présentée à Avignon en 1968. Le texte fut progressivement fixé et publié en 1971. Pour plus d'informations, voir en particulier Jouve 2018.

outils linguistiques et stylistiques que nous souhaitons mettre en lumière. Il s'agit plus précisément de déterminer la nature du conditionnement qui est effectué grâce à ce script, sachant que ce conditionnement passe par l'agencement des mots, créant lui-même des effets physiques. Le but de ce texte semble être d'exhorter le spectateur à une forme de libération politique et sociale, et nous verrons comment les acteurs sont préparés dans la perspective de produire eux-mêmes ces effets sur le spectateur.

En premier lieu, il semble essentiel de rappeler la structure de cette œuvre atypique ainsi que les principes qui ont présidé à sa construction collective. L'ouvrage s'ouvre par un graphique complexe qui couvre une double page, sorte de cartographie, de tableau synoptique des enjeux, des ressorts, des processus, comme des prolégomènes et des objectifs de la pièce : « The Chart ». Il permet tout d'abord de figurer la macro-structure de la représentation : huit actes ou « rungs » la structureront, comme autant de « révolutions dialectiques ». A chacune de ces huit étapes seront associés trois oracles obtenus par la technique des trois pièces de monnaie (selon le « Traité canonique des mutations », manuel chinois datant du 1^{er} millénaire avant notre ère), une partie spécifique du corps humain, et un ou deux des dix attributs sacrés de la Kabbale.

Cette première macro-structure est étendue et systématisée autour d'un seuil, entre le 4^{ème} et le 5^{ème} Rung, qui marque le passage entre la fin du « Capitalisme » et de l'« Etat » et le début de la « re-structuration sociale anarchiste ». A chacune de ces huit étapes, sont proposés un « rite », une « vision » et une « action ». Le tout est conçu, huit fois de suite, aux fins de conduire à une « révolution » spécifique². Enfin, pour compléter l'ensemble, une coloration scénographique est associée à chaque acte, ainsi qu'une nécessaire préparation selon les règles du Yoga et une « confrontation » structurante, comme, par exemple pour le 1^{er} Rung, celle de « l'assaut esthétique » et de la culture.

Outre sa construction systématique, la pièce est remarquable du fait de la répartition quantitative et qualitative du langage au fil des Rungs, des Rites, des Actions. Projetés sur sa trame dense, elle présente trois niveaux de discours subtilement entremêlés (didascalies, inclusions méthodologiques et script de la pièce). Si les didascalies fournissent aux acteurs des instructions scéniques plus ou moins directes, on lit également

² Par exemple, pour le premier Rung : le « rite du théâtre de la guérilla » cède la place à la « vision de la mort et de la résurrection de l'Indien américain », qui à son tour débouche sur l'Action située à New York, destinée à provoquer la « révolution des cultures ».

toute une série de longs paragraphes qui relèvent davantage d'un discours de la méthode, d'une éducation aux nombreuses influences qui convergent et se superposent (le Yi Jing, la Kabbale, le Yoga, etc.). Ces inclusions méthodologiques semblent être tout à la fois adressées aux acteurs et aux lecteurs potentiels de la pièce. Elles resurgissent ici et là, collaborent avec le troisième niveau de discours, celui-ci attendu dans le script d'une représentation théâtrale : le texte qui doit être prononcé par les acteurs.

Néanmoins, ces trois niveaux de discours ne constituent pas la garantie suffisante pour que le texte soit équitablement réparti à tous les moments de la représentation. Si les Rites représentés par les acteurs sont clairement assimilés à des rituels, à des cérémonies censées aboutir à une forme de transe, les Visions sont davantage conçues comme fournissant des images, des symboles. C'est l'accumulation de ces deux premières étapes qui est propre à provoquer la prise de conscience du public et, à l'image des réactifs d'une catalyse, amène à « précipiter » l'Action. Celle-ci est lancée par les acteurs, mais vise à l'implication directe du public et s'ancre, à chaque fois, dans une reconstitution politico-historique, prélude à la révolution ciblée par le Rung. On se rend alors compte que les Rites n'ont recours au langage qu'au début de la pièce et sont rapidement rythmés par des bruits et des cris. Les Visions également, quoique de façon plus désordonnée, ont recours soit aux mots, soit aux cris, parfois aux deux, pour culminer dans la profération d'une syntaxe brisée (7ème Rung), voire dans la reprise synthétique d'échantillons des paroles énoncées tout au long de la pièce (8ème Rung). C'est bien dans les Actions que la parole prend toute sa place, selon le principe édicté en ouverture : le texte est là pour stimuler, suggérer, défier, encourager, amener le public à participer à la situation révolutionnaire de chaque acte : « The text is a call to action ».

Les outils privilégiés pour cette étude étant quant à eux largement empruntés au domaine linguistique, rappelons un principe fondamental qui sera au cœur de notre approche. Il s'avère que tout énoncé peut – à la suite d'Austin (1962)³ – se décrire grâce à trois niveaux d'analyse que sont le niveau locutoire, correspondant à ce qui est dit littéralement dans l'énoncé, le niveau illocutoire, correspondant à l'acte de langage ou action effectuée par le biais de cet énoncé, et enfin le niveau perlocutoire,

³ Le titre de l'ouvrage, *How to Do Things with Words*, est éloquent, destiné à souligner que les énoncés que l'on produit sont rarement purement constatifs.

correspondant à l'effet (émotionnel, affectif, physique) produit sur le ou les interlocuteur(s), en l'occurrence les spectateurs. Ici, nous nous intéresserons principalement aux niveaux illocutoire et perlocutoire, mais toujours en lien avec les paramètres formels des énoncés eux-mêmes, autrement dit en prenant en compte les caractéristiques linguistiques responsables des effets stylistiques et rhétoriques produits.

Globalement, le style, dans *Paradise Now*, se caractérise par des récurrences concernant les formes de phrases employées, qui reflètent les revendications politiques et sociales. L'emploi de la copule joue par ailleurs un rôle fondamental dans l'exhortation du spectateur. Le texte de départ est aussi marqué par une tendance à la création de parallélismes, grâce à l'emploi de structures paratactiques ; or l'absence de subordination syntaxique corrélativement observée n'est sans doute pas sans lien avec l'insubordination prônée sur le plan politique. Enfin, l'examen des groupes nominaux permettra de poser la question suivante : nommer revient-il simplement à représenter ? Grâce à tous ces éléments, nous tâcherons ainsi de montrer que la forme est au service du sens, et que l'appel à l'action est inscrit au cœur même du texte servant de point de départ.

Caractère signifiant de certaines formes de phrases, en lien avec le message politique et social

Le texte présente certaines caractéristiques récurrentes en termes de formes de phrases et de procédés sémantico-pragmatiques associés. Il s'avère en outre que ces éléments formels se conjuguent et s'articulent au service du message véhiculé par la pièce. Trois principaux phénomènes peuvent plus précisément être relevés en raison de leur saillance : les procédés de personnification, les emplois de voix passive au service de l'expression de la coercition, et l'utilisation d'injonctions prenant des formes variées. Or chacune correspond à un maillon du message de la pièce, qui peut se traduire par le biais d'une relation causale : en effet, une forme de révolte est en marche, en raison d'une situation de coercition déplorée. Cette coercition elle-même entraîne la nécessité que tout un chacun rejoigne le mouvement. La mise en œuvre linguistique de ce message passe donc par des formes identifiables et réitérées, leur martèlement reflétant la nécessité du changement.

Procédés de personnification, en lien avec l'une des notions-clés du texte

La personnification, en tant que figure de style attribuant des propriétés humaines à un animal ou une chose inanimée, permet de les faire parler, vouloir, ou encore agir. Fontanier (1977) précise que la personnification opère sur un thème qui n'est pas une personne, et sur un phore (élément associé, dont la référence est finalement portée par le premier) qui est, lui, une personne, via un lien de relation analogique, logique, ou de proximité. Dans *Paradise Now*, c'est une forme de révolution intellectuelle et politique qui est prônée. Il va de soi que la révolution en elle-même ne peut être dotée de volonté, et seuls les individus qui la mènent peuvent théoriquement être associés à des éléments lexicaux porteurs d'un trait intentionnel. Il y a donc ici une relation de proximité, et plus précisément de métonymie, entre la révolution et ses acteurs. Le texte présente ainsi cette révolution en ayant recours à une personnification, elle-même reflétée par l'emploi d'un verbe agentif : « seek » en l'occurrence, qui lui est relié. Rappelons que ce verbe, en tant qu'agentif, requiert théoriquement la présence d'un sujet doué de volonté ; de fait, c'est la révolution elle-même qui est animée. La personnification est d'ailleurs soulignée visuellement par la majuscule qui est employée à l'initiale de ce terme, comme on le voit dans le prologue à la pièce intitulé « Preparation » :

The Revolution in all its stages is counterviolent and **seeks** the emergence of a state of being in which the causes of violence are no longer active.

The Revolution seeks to establish a State of Being of Interdependence between the Individual and the Collective.

Par ce procédé, il semble que se produise un effet d'incontestabilité, celle d'un phénomène qui préexiste. Il est mû par ses propres forces. Les spectateurs peuvent rejoindre le mouvement : il est déjà en cours. Il s'agit d'une entité, et les personnes prenant part au spectacle peuvent s'y agréger. Une raison fondamentale de s'y joindre est d'ailleurs celle de la coercition qui prévaut, et contre laquelle il faut s'ériger.

Expression de la coercition, en lien avec l'emploi de la voix passive

L'expression de cette coercition passe fréquemment par l'emploi de verbes « allow » à la forme négative, ce qui est notable car l'autorisation est préconstruite pour pouvoir être niée. On remarque en outre que les

phrases sont le plus souvent à la voix passive, permettant de ne pas mentionner les agents. L'on peut néanmoins reconstruire leur identité à l'aide du contexte. Il s'agit globalement du système étatique, contre lequel la rébellion est préconisée, mais il s'agit aussi de la morale, des convenances, des contraintes sociétales en général. Le caractère diffus des sources d'interdiction est précisément entretenu par l'absence de compléments d'agent, au sein de la voix passive, comme dans ces exemples extraits du premier Rite :

I am not allowed to travel without a passport.
I'm not allowed to smoke Marijuana.
I'm not allowed to take my clothes off.

Cette voix passive permet de ne se concentrer que sur le résultat de cette interdiction, en l'occurrence sur ce qui est considéré comme une privation de liberté exercée sur le citoyen (désigné ici par le pronom « I »). L'emploi de « I » en position de sujet permet une thématization de ce dernier, et même une topicalisation (c'est-à-dire une thématization à l'échelle du texte, cf. Mignot 2016, 265). Ainsi, la voix passive permet de remettre le sujet au centre du discours, favorisant une identification du spectateur. Cette voix passive fait elle-même écho à celle qui est employée dans la phase de « Preparation », qui décrit l'absence de limites devant caractériser l'ascension spirituelle de l'homme :

No limits are set to the ascent of man.

Une fois encore, les instances pouvant établir ces limites sont passées sous silence. Toute forme d'autorité est à la fois inqualifiable et rejetée. Elle est ici littéralement évacuée de l'espace discursif. La part belle est en revanche donnée aux interlocuteurs-spectateurs, invités – et même exhortés – à agir en rejetant les contraintes.

Formes de phrases hautement significatives : les injonctions

Dans ce contexte d'exhortation, des formes de phrases particulièrement révélatrices sont bien entendu les injonctions. A l'occasion de l'Action 1, elles peuvent prendre des formes diverses, allant des plus prototypiques à d'autres formes plus discrètes, mais rejoignant le même objectif pragmatique.

Free theater [...] Act. Speak. Do whatever you want.

L'emploi d'impératifs, qui peut dans d'autres circonstances prendre des effets de sens d'invitation ou de conseil, traduit ici des injonctions. On remarque là un paradoxe, en un sens, étant donné que le texte exhorte le spectateur à faire ce qui lui plaît. Il se produit une contradiction (même si elle n'est qu'apparente) entre la forme et le sens, contradiction qui s'étend tout au long de la pièce comme le montreront d'autres exemples *infra*. L'exhortation doit en effet mener à la libération de l'individu. Plus loin (toujours dans l'Action 1), on observe un mécanisme similaire :

Be the police
Be a foot
Express the point of view of the Maoists.

On le voit, la sollicitation est permanente ; elle doit conduire à une forme de réflexion concernant la nature des injonctions, mais aussi mener à l'action. Chaque individu est invité à transcender sa place habituelle (ex : « Be the police »), autrement dit à transgresser les cadres établis.

Parfois, les injonctions – envers les acteurs et spectateurs – sont exprimées par le biais de modaux, mais sans emploi de pronoms référant à des actants, en raison de la voix passive. On peut néanmoins les reconstruire facilement, comme c'est le cas ci-dessous (entre crochets). Ce procédé permet d'exhorter le spectateur, mais en partant du postulat que le changement est nécessaire, qu'il s'impose de lui-même. Ce procédé semble lui aussi conférer une incontestabilité à la nécessité du changement, comme c'est le cas dans l'introduction du premier Rung :

The Culture must be changed [by you]. Perception must be changed [by you]. So that the usefulness of the Revolution can be understood [by you].

L'emploi du modal « must », associé ici à une valeur déontique, autrement dit à une valeur de pression inter-sujets, figure néanmoins dans des propositions thématiques les éléments à changer, et non les acteurs du changement. Ces derniers sont pragmatiquement évidents : il s'agit des spectateurs, que l'on incite à agir, intellectuellement comme concrètement.

Par ailleurs, lorsque les actants, autrement dit les acteurs du changement, les spectateurs visés, sont mentionnés par le biais de pronoms, ces derniers sont associés à des références vagues ou génériques. Ils ne sont en aucun cas spécifiques, ce qui confère encore une fois une valeur universelle aux injonctions – soit directes, soit indirectes – qui sont effectuées, notamment dans le premier Rite :

I don't know how to stop the wars.
You can't live if you don't have money.

Les pronoms déictiques « I » et « you » dépassent ici amplement, bien entendu, une simple référence à l'énonciateur ou au co-énonciateur. Il se produit un mouvement allant du particulier au général, et l'identification de tout un chacun est supposée possible. On remarque en outre que ces formes de phrases, tout en ne constituant pas des injonctions à proprement parler, sont fondées sur des remises en cause, et invitent potentiellement à changer l'état de faits. On peut ainsi lire dans ces formulations des actes de langage dérivés⁴ (cf. Searle 1969, 1975), signifiant : « we should stop the wars », et « we should be able to live without money ». On le voit, les injonctions prennent donc des formes multiples, et ne se limitent pas aux impératifs à proprement parler.

L'emploi de la copule, au service de l'exhortation

Intéressons-nous maintenant à une structure toute particulière, qui semble intervenir à des moments-charnières du texte : la structure dite copulative, où le verbe copule (« be ») relie deux constituants : le sujet grammatical et l'attribut du sujet. Avant d'observer son emploi en contexte dramaturgique, il convient de rappeler ses principales caractéristiques intrinsèques, et en particulier la façon dont les linguistes contemporains débouchent sur une classification de ces structures.

Les deux syntagmes qui entourent la copule doivent tout d'abord être compris dans la dynamique même du discours et de la transmission d'une information : le sujet grammatical est ainsi la base de départ à partir de laquelle un énonciateur construit une représentation (« moi, ma soeur, son vélo, on lui a volé »). Le thème, ce que l'on dit, généralement ce qui est partagé comme connu (« moi », « ma soeur »), est ainsi relié au rhème (« elle a un vélo », « on lui a volé »), l'information nouvelle que l'énonciateur apporte et partage avec le co-énonciateur. Ce fonctionnement est prototypique de toute relation prédicative : du connu vers le nouveau, comme autant de pas successifs qui permettent l'échange,

⁴ Un acte de langage dérivé se caractérise par un découplage entre la forme et le sens (et donc entre le plan locutoire et le plan illocutoire).

auquel contribue, tour à tour, chaque co-énonciateur. Ainsi le langage est fondé sur une trame invariable : connu₁ + nouveau = connu₂ ; + nouveau = connu₃, etc. Dans le cas des relations copulatives, il convient de considérer le thème et le rhème dans toute leur spécificité et de juger du type de relation ainsi établie.

La linguistique contemporaine (Ruwet 1982, Huddleston & Pullum 2002, Gécseg 2012) distingue tout d'abord une relation de type « prédicationnelle » (« ascriptive » dans la littérature anglophone), comme dans « Jacques est un rigolo » ou « Ma voiture est bleue ». Dans ce premier cas, le point de départ, le « connu », est un sujet référentiel, généralement défini, et le « nouveau » est un prédicat adjectival ou nominal non référentiel qui dénote une propriété du sujet grammatical. L'énonciateur prédique bien alors une propriété du sujet et apporte une information nouvelle au co-énonciateur. Tout comme le font les auteurs de la « Preparation » de *Paradise Now* : « the play is a social voyage ».

La réversibilité de ce type de structures ne peut être envisagée que dans l'exemple « L'acteur principal est Julian ». Elle est rendue possible par le caractère défini de l'attribut du sujet (« Julian »). Elle serait impossible pour un attribut non référentiel (« *Un rigolo est Jacques »). Cette configuration en symétrie inversée amène à poser un deuxième type de structures copulatives : les structures « spécificationnelles » (« L'invitée du jour est Camille » ; « L'objectif de la pièce est la révolution »). Dans ce deuxième cas, le sujet grammatical, bien que défini, n'est pas référentiel, mais dénote un membre d'une classe (« les invités », « les objectifs »). C'est le prédicat qui permet d'identifier la valeur de cette variable, et de répondre à une attente que ne manque pas de susciter le thème, ce connu qui est encore trop indéterminé. Ces structures spécificationnelles sont également présentes dans *Paradise Now* : « The cell is the basic unit of life », par exemple, qui permet de spécifier une notion générique, et de contribuer ainsi à affiner la représentation, l'information du co-énonciateur⁵.

⁵ Ces deux structures ne sont pas toujours faciles à distinguer l'une de l'autre, et l'on sent bien qu'elles entrent potentiellement dans une relation de symétrie. Elles répondent néanmoins à deux situations différentes et véhiculent deux structures informationnelles distinctes. L'exemple « His first proposal was a joke » (Huddleston & Pullum 2002) peut ainsi être compris comme spécificationnel dans le cas où l'énonciateur propose d'attribuer une valeur, un jugement, à la première proposition qui avait été faite : « a joke » est alors à entendre comme « une blague en bonne et due forme », opposé à « funny ». En revanche, s'il s'agit simplement d'informer le co-énonciateur, et de prédiquer une propriété au sujet

Deux autres types de structures copulatives peuvent ensuite être dégagées. Elles sont proches, mais gagnent à être distinguées, tout particulièrement dans le cas qui nous occupe ici : la structure « identificationnelle » et la structure dite « d'identité ». Dans la première, l'énonciateur propose un sujet défini par la deixis (un pronom déictique – « I », « you » – ou un syntagme nominal démonstratif). L'attente qu'il suscite (qui es-tu ?, qu'est-ce que c'est ?), le besoin d'établissement d'une connivence interénonciative, sont comblés par l'attribut, qu'il soit un nom propre, une description définie ou indéfinie : « C'est une pomme » ; « Je suis un acteur » ; « Cette femme est la productrice ». L'énonciateur reste maître du jeu et conserve la capacité à nommer ce qui est là.

Dans le second cas, celui de la structure d'identité, le sujet et le prédicat sont tous deux définis, et la copule semble devoir jouer un rôle de mise en miroir : $X = Y$. On doit y voir une démarche répondant, en particulier, à une perception chez le co-énonciateur d'une non-identité entre ces deux référents définis, comme à la volonté de l'énonciateur de rectifier cette perception : « Je suis ton père » ; « Julian est ton ami » ; « La révolution est une libération ». Ainsi, dans la pièce, ces deux autres stratégies sont également présentes : la structure identificationnelle, comme lorsqu'il s'agit de préciser qu'il est le moment de... (« It is time to [= now is time to] revolt »), ou ce qui se joue : « It is the theater of chance ». De même, la structure dite d'identité répétée à l'envi dans le Rite 3 : « To be free is to be revolutionary ».

Mais il ne saurait être question d'appliquer seulement une grille typologique aux nombreuses structures copulatives présentes dans le texte de *Paradise Now*. C'est bien la structure informationnelle des énoncés de même que leur impact pragmatique qui vont nous intéresser ici, dans l'espace très particulier que crée le texte dramatique. En effet, ces quatre structures copulatives correspondent à des stratégies de communication très différentes du fait de leurs implications, elles-mêmes dues à la relation prédicative qui les sous-tend.

Dans le cas de la structure prédicationnelle, on pose un sujet et l'on en précise une propriété. C'est sans doute l'emploi le plus aisément concevable, et qui correspond à l'appellation « attribut du sujet » : « Ma voiture est bleue ». *J'apporte une information sur un sujet, en t'indiquant*

de cette première proposition « laughable » (et non « a brilliant idea »), la même structure copulative sera analysée comme prédicationnelle.

une propriété de ce sujet connu. La propriété ne l'emporte pas sur le sujet, c'est bien toujours la voiture qui est au centre de l'acte de communication. Dans le cas de la structure spécificationnelle, le centre de gravité informationnel semble devoir glisser sur la droite. En effet, l'énonciateur part d'un connu non- ou faiblement référentiel et donne accès à une information plus précise, proprement référentielle. C'est bien l'attribut spécifiant qui se trouve être le sujet sous-jacent de tels énoncés : « L'invitée du jour est Camille ». *Je parle de Camille. C'est elle l'invitée, tu ne le savais pas.* La valeur précisée de la variable « invitée » est le fait de l'énonciateur. On ne peut que lui en être redevable. Elle est au cœur de sa stratégie informationnelle.

C'est le même mouvement qui semble devoir caractériser les deux autres structures. En effet, par le biais d'une structure identificationnelle, l'énonciateur élucide un élément présent dans la situation de communication (« ceci », « je, tu », « ce X », « cette Y ») et propose un attribut au sujet déictique. Il exerce ainsi son pouvoir de nommer un référent, souvent visible, dont la connaissance est partagée, et qu'en outre il lexicalise, auquel il donne sens, qu'il identifie : *Je te dis que « ceci est une pomme ».* Dans le cadre de la structure d'identité, l'énonciateur va encore plus loin, puisqu'il propose, sous la forme d'une équation, la mise en correspondance de deux référents, leur assimilation. *Crois-moi : « Julian est ton ami ».* Que le co-énonciateur adhère ou non à pareille équation, qu'il la réfute ou l'épouse, la trouve plausible ou souhaitable, elle n'en témoigne pas moins d'un raccourci informationnel, elle s'impose cognitivement à son imaginaire.

Ainsi la méta-structure copulative, aux apparences rudimentaires, qui met en contact le connu et le nouveau, ce dont on parle (le thème) et ce qu'on en dit (le rhème), recèle une complexité qui apparaît dès que l'on se projette sur les situations de communication qu'elle organise, les stratégies qu'elle véhicule. Dans sa version prédicationnelle, elle transmet une information, elle suit le fil discursif et permet à l'énonciateur de dire une propriété. Nous situerons à ce niveau la dimension locutoire, celle du « dire », de la représentation. *Voici ce qui est. Je t'en informe.* Les emplois spécificationnels et identificationnels relèvent tous deux d'une stratégie inversée, qui cherche à répondre à une attente, et déplace ainsi le centre de gravité informationnel. On peut considérer que la version spécificationnelle, qui précise la valeur d'une variable, relève également du « dire », et dénote également un geste relevant de la représentation, au niveau locutoire. *Tu me le demandes, voici ce qui est.* En revanche,

l'emploi identificatio[n]nel semble devoir davantage relever d'un acte décisif. Non pas tant par l'identification d'un élément désigné dans le contexte (« ceci », « je ») que par la prise en charge de cette identification, sa valeur d'autorité et la position dans laquelle cet acte de langage, proprement illocutoire, place le co-énonciateur : une requête d'adhésion. *Je te dis que c'est une pomme. Soit tu souscris, soit tu contestes. Mais j'ai commis le premier l'acte d'identification, à ta demande.* Il semble, enfin, que le passage au perlocutoire via un illocutoire dérivé soit permis par le quatrième emploi de la copule, celui porté par la version dite d'identité. En effet, mettre en situation d'équivalence deux référents définis amène à poursuivre encore plus loin le geste d'autorité et à placer le co-énonciateur dans une situation où il devra se positionner, agir, prendre en compte cette nouvelle équation. *Julian est ton ami : va le voir, fais lui confiance, faites des choses ensemble.* En somme, c'est un excellent outil d'exhortation, qui enjoint à l'action.

Mais observons à présent comment cette mécanique subtile est propre à servir le texte de théâtre, et tout particulièrement celui de *Paradise Now*. Prenons la pièce dans sa continuité, sa progressivité conçue et assumée, et observons les emplois des structures copulatives. Leur toute première occurrence se trouve dans le texte liminaire, ou « Présentation » qui ouvre le recueil. Ce court texte offre, on ne sera pas surpris, de nombreuses structures prédicationnelles, qui informent le lecteur, quel qu'il soit, et permettent aux auteurs de fournir une première représentation de l'univers qu'ils se proposent de construire avec les spectateurs : « the play ... is a spiritual voyage and a political voyage », « the voyage is a vertical ascent towards Permanent Revolution ». Succèdent néanmoins à ces représentations, une première série de structures d'identité : « The plot is the revolution », « The revolution ... is the Beautiful Non-Violent Anarchist Revolution », comme s'il s'agissait de laisser entendre que la représentation cédera sans tarder la place à l'exhortation. Du locutoire au perlocutoire. Reste à entrevoir comment un pareil enchaînement va s'opérer. Comment ce théâtre va partir de visions et de représentations du monde pour parvenir à nous entraîner à l'action, à nous exhorter, à produire en nous les effets propices à l'intervention, à faire de nous des révolutionnaires.

Cela d'autant plus que c'est directement une structure d'assimilation (ou d'identité) qui est au cœur du dernier Rite où la parole

surgit. Certes, ce troisième Rite met en miroir des structures non finies, précédées du marqueur de visée « to »⁶. Il s'agit là de donner à voir des assimilations, de les proposer, sans pour autant aller jusqu'à les asserter, en les offrant simplement à entendre aux co-énonciateurs du public. Elles n'en perdent pas pour autant leur force perlocutoire/exhortatoire potentielle. Elles agissent comme des guides menant vers le monde à construire.

La Vision du Rung précédent proposait quant à elle un degré préalable à l'exhortation, en plaçant d'abord des structures identificationnelles/illocutoires, propices à l'adhésion (« Here I am », « It is time to revolt »), puis en verbalisant le déficit informationnel « What is Anarchism ? », pour y répondre par une structure potentiellement exhortatoire, proprement perlocutoire : « Paradise. Now. ».

On le voit, les stratégies d'enchaînement semblent devoir être multiples, et le déplacement progressif du locutoire vers le perlocutoire connaître des degrés, des errances, des masques. Il ne semble pas moins devoir demeurer qu'une dynamique subtile est articulée à l'emploi des structures copulatives tout au long de la pièce : partant de la représentation et d'un geste locutoire anodin, correspondant aux canons du théâtre, elle glisse en maints endroits vers l'illocutoire, propice à l'adhésion, pour enfin l'emporter vers le perlocutoire, l'exhortation du spectateur, désormais au centre de l'action : « the text is a call to action ».

Considérons pour terminer le cas, *a priori* propice à l'exhortation, des huit « Actions » successives du texte. Tout d'abord, certes dans une plus large proportion au début de la pièce, ce temps fort de chaque Rung ne déroge pas au principe nécessaire de représentation⁷. On note ainsi des emplois de structures copulatives prédicationnelles et spécificationnelles, parfois inversées, souvent locatives : « At the foot of New York is Wall Street » (Rung 1) ; « the theater is yours » (Rung 1) ; « the theater is in the street » (Rung 8). On note également l'emploi de structures identificationnelles, poussant à l'adhésion, le plus souvent en s'en tenant à la génération du schéma informationnel interrogatif qui les sous-tend : « What is... » ; « Who are... »⁸. On remarquera en particulier, dans le Rung 4, l'emploi d'une formule proprement métalinguistique, « Fuck means

⁶ « to be free is to be free to eat ; to be free is to be free of money ; to be free is to be free to do the work you love ; to be free is to be free to love », etc.

⁷ En particulier dans les Rungs 1 et 3.

⁸ Rungs 1, 2, 4 et 6.

peace », qui accompagne ce mouvement en le précisant, donnant toute sa force à l'acte dramatique, qui assume ainsi sa fonction d'identification du sens des mots eux-mêmes, une sorte de révolution sémantique proclamée.

En revanche, nous ne trouvons aucune trace dans les Actions de structures d'identité, que nous avons reconnues comme propices à l'exhortation. Comment expliquer cette absence ? Les actions seraient-elles paradoxalement le lieu où l'exhortation est bloquée ? Ce serait sans compter sur un motif récurrent du texte des Actions, la structure impérative « Be x » : « Be the culture » ; « Be the imperialist, the exploited » ; « Be the people in jail » ; « Be the heart, the gold, the miners », etc. Absente dans l'Action 8, elle est remplacée par des verbes dits d'« action » dans l'Action 5 (« Re-occupy the factories » ; « Feed all the people », etc.). La particularité de cette structure impérative est bien de cibler directement le co-énonciateur (« you ») comme sujet grammatical : « [You] be the black cops » ; « [you] be the peasant » ; etc. Ce qui pourrait être seulement conçu comme une structure d'identification, poussant seulement à l'adhésion, est ainsi transformée par l'impératif, comme par la perception par le destinataire de la non-identité *a priori* des deux référents définis (dont lui-même), en une structure d'identité, procédant à l'assimilation conçue, choisie et projetée sur le co-énonciateur, à l'exhortation du public : « [I want you to] be the black cops » ; « [I want you to] BE » (point culminant du processus dans l'Action 7).

Les Actions de la pièce sont donc bien le lieu ultime, certes habillé sous le mode impératif, du processus d'exhortation des spectateurs, du passage à l'action, le point culminant, minutieusement dosé, du processus quasi-cathartique visé par l'œuvre.

Les procédés syntaxiques donnant lieu à des effets rythmiques et expressifs

Parallèlement à ces procédés d'exhortation liés à l'emploi de la copule, on relève également une grande richesse sur le plan syntaxique, avec de nombreux phénomènes au service d'effets rythmiques et expressifs. Ces phénomènes reposent principalement sur l'emploi de coordonnants, mais aussi de juxtapositions, qui peuvent se combiner avec des procédés d'expansion. Ces derniers peuvent eux-mêmes être liés à des anaphores textuelles, autrement dit des répétitions d'éléments-clés. L'ensemble de ces phénomènes confèrent au texte un caractère rituel.

Emploi spécifique de la coordination, doublée d'effets de parallélisme

La coordination est un procédé linguistique consistant à placer des éléments sur un pied d'égalité (cf. Rotgé et Lapaire 1992, 163). En anglais, on relève trois véritables conjonctions de coordination, à savoir « and », « or » et « but ». Le premier marque la co-existence, le deuxième l'alternative et le troisième l'opposition à un élément soit explicite, soit le plus souvent implicite (prenant la forme d'inférences). Il est notable que dans *Paradise Now*, c'est le coordonnant « and » qui est – de loin – le plus employé. Ce coordonnant permet de matérialiser des co-existences, et notamment d'éléments complémentaires ou même opposés. Il permet ainsi de créer des mouvements d'amplitude au sein du texte, à l'image de ce qui se produit dans la phase de « Preparation » :

The play is a voyage from the many to the one **and** from the one to the many.

Le fait de renverser l'ordre de « many » et « one » suscite un effet de totalité englobante.

It is an interior voyage **and** an exterior voyage.
It is a voyage for the actors **and** for the spectators.

L'inclusion ici portée par « and » semble au service d'une valeur d'universalité. Nul ne peut en définitive rester en dehors de ce voyage, et du cheminement intellectuel qu'il représente.

De plus, l'emploi de la coordination peut être associé à des configurations de polysyndète⁹. Le mouvement d'amplitude décrit précédemment semble alors gagner en puissance.

It begins in the present **and** moves into the future **and** returns to the present.
The Revolution must therefore be an Interior **and** an Exterior Voyage, a Personal **and** a Supra-Personal Voyage, a Spiritual **and** a Political Voyage, a Psychological **and** an Economic Voyage, a Philosophical **and** a Social Voyage, an Individual **and** a Collective Voyage.

⁹ Rappelons que la polysyndète est fondée sur un procédé de répétition d'un élément dont on aurait pu faire l'économie, et qui se trouve répété en vertu d'un phénomène d'expressivité.

La polysyndète repose ici de nouveau sur l'emploi de la conjonction « and », marquant une co-présence. Sa répétition crée un effet de totalisation. Plus précisément, cette polysyndète est en l'occurrence au service d'une association d'éléments par paires. Or ces paires associent à chaque fois des éléments présentant un rapport de contraste (« Interior and Exterior, Personal and Supra-Personal »). Ainsi, l'effet de globalisation et de complétude se trouve renforcé, un peu à la manière de la réunion des complémentaires que sont le yin et le yang.

Cas de juxtaposition, combinée avec des effets de parallélisme

Si les cas de coordination par « and » sont fréquents dans le texte (contrastant avec un faible emploi de subordinations), l'écriture repose aussi, bien souvent, sur des cas de juxtaposition. La juxtaposition, tout comme la coordination, relève de ce que l'on appelle la parataxe, c'est-à-dire le fait de placer des éléments les uns à côté des autres. Ces deux procédés contrastent en outre avec la subordination, qui se situe du côté de l'hypotaxe ; autrement dit, il s'agit de créer des relations hiérarchiques, dans lesquelles certains éléments sont enchâssés dans d'autres. A contrario, la parataxe, largement employée ici, ne les hiérarchise pas, mais les dispose de façon parallèle. On note d'ailleurs que la juxtaposition se situe un cran plus loin que la coordination du côté de la parataxe (cf. Khalifa 2004, 48). Ces procédés de juxtaposition, observés lors de la phase de « Preparation », créent des effets stylistiques allant dans le sens d'une évidence ontologique.

The voyage is charted. The chart is the map.

Le parallélisme concerne l'emploi d'un même schéma phrastique, et l'effet d'évidence est renforcé par la reprise de l'attribut (« charted ») sous forme nominale (« chart ») dans la phrase qui suit. L'enchaînement est ainsi effectué qu'il se présente comme objectif.

Corrélativement à ces cas de juxtaposition, on remarque une absence de marqueurs de liaison, que l'on pourrait faire apparaître à des fins contrastives (le test est effectué ci-dessous entre crochets dans les exemples). Leur absence participe d'un certain dépouillement, mais aussi d'un discours qui pose et, ce faisant, qui fait autorité.

The chart depicts a ladder of eight Rungs. [More precisely] Each Rung consists of a Rite, a Vision, and an Action, which lead to the fulfilment of an aspect of Revolution. The Rites are physical/spiritual rituals/ ceremonies which culminate with a Flashout. [While] The Visions are cerebral. They [indeed] are images, symbols, dreams. The awareness which issues from the experience of the Rite and the awareness which issues from the experience of the Vision merge to precipitate the Action.

Remarquons qu'ici, il se crée en outre un effet de parallélisme, du fait de la répétition de « the awareness which issues from », qui figure à deux reprises dans la même phrase (au lieu d'une anaphore pronominale du type « and which issues from... », dans la deuxième amorce de proposition). Le terme « awareness » est ainsi martelé, ce qui est conforme à la visée du texte, car la prise de conscience est capitale ; c'est précisément elle qui doit conduire à l'action.

Procédés rythmiques d'expansion

Les phénomènes de juxtaposition peuvent en outre être combinés avec des procédés d'expansion. On remarque en effet, à l'occasion de l'Action 1, une série de groupes de souffle très courts auxquels succède une phrase plus longue.

Free theater. Feel free. You, the public, can choose your role and act it out.

Act. Find the pain. Feel it. Make the sound of it.

La dernière phrase est à chaque fois plus développée que les premières, ce qui crée un gain d'amplitude. Il s'avère que ces mêmes procédés d'expansion rythmique se cumulent parfois avec des injonctions, qui participent très directement, autrement dit de façon non oblique, à l'exhortation du spectateur. On peut même relever un caractère incantatoire inhérent à ces formulations, qui se veulent presque envoûtantes.

Free theater. The theater is yours. Act. Speak. Do whatever you want.

En outre, pour parfaire l'interpellation du spectateur, on observe une alternance d'injonctions à l'impératif et de questions directes qui lui sont adressées :

Don't step on the Indians.
Be the culture.

What is the revolution of Cultures?
How does it feel on your back, in your head, underfoot?

Le spectateur est invité à réagir, au moins intellectuellement, dans un cadre participatif où il est constamment mis à contribution. La passivité ne peut être de mise ici. Le contenu même de ces injonctions ou interrogations invite en l'occurrence à remettre en question les cadres établis, afin de revenir à une société qui se veut plus équilibrée, plaçant la culture et l'émotion au centre des préoccupations.

Présence d'anaphores textuelles

Le texte présente également, toujours dans l'Action 1, un nombre significatif d'anaphores, non pas grammaticales, mais textuelles. Il s'agit là d'un procédé stylistique de répétition d'une même formule ou amorce de phrase. Ici, elle contribue à l'exhortation du spectateur en rapprochant le texte d'une forme rituelle.

Free theater. [répété à 5 reprises]

Le texte présente aussi des phénomènes d'anaphore de construction, autrement dit de répétition d'une même structure (en l'occurrence, d'une amorce de phrase) :

If I could turn you on / **If I could** drive you out of your wretched mind / **If I could** tell you / I would let you know.

Non seulement le parallèle de construction crée un effet rythmique propice à exhorter le spectateur, mais il permet en outre de focaliser l'attention. Il donne encore plus de poids à l'apodose, autrement dit au point d'aboutissement, « I would let you know », après cette série de protases, c'est-à-dire de propositions (en « if ») exprimant la condition.

De simples répétitions viennent renforcer cette rythmique, et sont d'autant plus significatives que l'item répété est le modal « can », signalant la possibilité, et se situant donc aux antipodes de la coercition et des interdictions.

The Natural Man knows he **can** travel without a passport, that he **can** smoke marijuana, that he **can** find ways to live without money, that he **can** take off his clothes.

Même les didascalies présentent des effets de répétition et de parallélisme, de nature à faire ressentir un effet physique un peu enivrant, proche de la transe :

They begin to rise, they continue to chant, they dance, they dance an exultant Indian dance, they dance out into the audience, up the aisles, chanting to the spectators.

Ces procédés de nature syntaxique et rythmique interviennent donc manifestement au service du message véhiculé par la pièce. Ils contribuent également à créer des effets envoûtants générant une forme de conditionnement, afin que le spectateur reçoive au mieux ce message de libération. On retrouve ici la tension entre liberté et contrainte qui sous-tend l'ensemble de la pièce.

Le groupe nominal

La dernière caractéristique saillante de ce texte semble résider moins dans les procédés syntaxiques qu'au niveau de l'emploi particulier de la catégorie nominale. Néanmoins, avant de pouvoir nous concentrer sur les nombreux syntagmes nominaux présents dans le texte de *Paradise Now*, il convient de rappeler quelques notions théoriques préalables. Le signifiant nominal, partie du discours distinguée par ses formes et comportements syntaxiques spécifiques, porte en effet un signifié à deux étages. D'une part, il dénote une entité hors contexte. Les dictionnaires dressent la liste des dénotations des substantifs, noms communs ou noms propres : « hand », « revolution ». En revanche, lorsqu'il s'agit d'ancrer en contexte une de ces entités dans un monde réel ou fictionnel, de lui donner une référence, la dénotation du substantif ne suffit plus. Il convient alors de faire porter par le nom, et certains de ses éventuels déterminants ou modifieurs, le ciblage d'une entité précise, distincte, unique : « my hand », « this revolution ».

Or le théâtre, art de la représentation par excellence, vise dans *Paradise Now* à une expérience toute particulière qui entend générer, via une série de signifiants linguistiques, l'exhortation du spectateur. Comment les nombreux groupes nominaux peuvent-ils participer de ce mouvement cathartique ? Quelles étapes sont ménagées pour franchir l'espace de la représentation, la scène, et contaminer la salle tout entière,

quitte à pousser les spectateurs régénérés, et prêts à l'action, hors les murs du théâtre ?

Prenons le titre même de la pièce, composé de deux mots : « Paradise » et « Now ». Cet assemblage a pour pivot un substantif : « paradise ». Celui-ci est proprement apte à dénoter la notion de paradis, à proposer une représentation. L'adjonction de l'adverbe « now » à ce pivot ne peut néanmoins être perçue comme elle le serait dans un énoncé prédicatif : « I want paradise now », où il serait le simple circonstant du prédicat « want/paradise ». Ici, c'est bien en tant que membre d'un groupe nominal qu'il semble vouloir s'imposer. Sa présence, en tant qu'adverbe, amène pour autant à entendre une prédication, à présupposer la mise en œuvre d'un processus, et ainsi à fournir une référence en contexte au substantif : « What if our paradise was now ? », « Let's go to my paradise now », « We wish Paradise was now », pourraient en être des paraphrases explicites. Au-delà de la simple représentation fournie par la dénotation du substantif, cette manipulation atypique d'un nom par un adverbe amène à franchir le pas vers l'interpellation, à pousser le spectateur de ce syntagme à ancrer dans son propre imaginaire le processus ainsi présupposé, à s'approprier une référence, à initier une démarche d'adhésion à l'idée d'un possible paradis sur terre. C'est bien pareille adhésion qui ouvre la porte à la puissance exhortatoire du syntagme : *si tu adhères, alors agis*. On le voit, le titre lui-même semble devoir receler la tension représentation / adhésion / exhortation que nous avons décelée à propos des structures copulatives.

Le Rite du deuxième Rung est tout entier fondé sur l'énonciation de syntagmes nominaux, tous composés de l'adjectif prémodifieur « holy », suivi d'un substantif qui dénote une entité physique, un vêtement, un objet, une partie du corps (« hand », « chair », « smile », « asshole », etc.). Ce syntagme (« two words of sanctification »), que les acteurs adressent à un membre de l'auditoire en le touchant doucement, mettent en place une première articulation entre représentation, celle de la sainteté d'un élément référentiel, et une forme implicite d'appel à l'adhésion. En effet, le transfert d'un caractère de sainteté à une partie du corps d'un individu pris au hasard (sa main, son sourire, ses cheveux, voire son fondement) amène à créer un hiatus entre la dénotation de la partie du corps en question et l'acquisition de sa valeur référentielle sanctifiée. Cela est en grande partie dû au mimétisme implicite avec la formule « Holy/Hallowed be thy Name » du *Pater Noster*. Le spectateur ainsi interpellé se voit placé dans une position sanctifiée et doit se déterminer sur sa propre adhésion à la sacralisation d'une partie de son corps, ou de celui des individus qui

l'entourent. Le texte ne prévoit pas la participation active du public au Rite, mais il apparaît ici que l'on se trouve à la limite de l'exhortation, tant il est évident que l'intention est de transférer cette sacralisation à chacun, de l'amener à se sentir unique, littéralement touché par la grâce, participant d'une identité universelle.

La Vision qui suit ce Rite dans le même deuxième Rung, comporte également de nombreux syntagmes nominaux¹⁰. Cette Vision, conçue en trois étapes, est située au Pôle Nord. Elle est construite autour d'un motif de deux SN suivis d'une assertion sur la Révolution à venir. Un dernier SN isolé clôt cette série. Il semble clair que la première vocation de ces syntagmes est de placer une succession cumulative de représentations. De par leurs vertus référentielles (« Ice Goddess », « North Pole ») ou dénotative (« Arctic dust », « Magnetic field », etc.), ces syntagmes rendent visible sur scène le cadre de la vision proposée. A la suite de cette représentation offerte par les syntagmes nominaux, un deuxième temps est occupé à répondre à la sollicitation du personnage jouant le Pôle Nord qui s'enquiert : « What do you want? ». En réponse, une longue série d'infinitives exprimant des prédications envisagées comme autant d'objectifs proposés pour la révolution à déclencher : « To do useful work », « To re-invent love », « To be free of the system », « To learn how to breathe », etc.

Troisième temps de cette Vision : la tension exhortatoire est reprise depuis le point de départ représentatif. Une nouvelle question du personnage du Pôle Nord intervient : « What is this called? », poussant ainsi le jeu vers une proposition de représentation globale de ces objectifs divers et nombreux. Les acteurs répondent avec leurs propres corps en formant le substantif : « Anarchism ». Ils placent ainsi dans l'espace scénique un signe, avec leurs troncs, leurs bras et leurs jambes, figent une représentation synthétique de leur quête. Une nouvelle question jaillit : « What is Anarchism » et les corps se désassemblent pour reformer un nouveau substantif : « Paradise » et psalmodient « now ». On retrouve là les ressorts déjà analysés à propos du titre : la représentation évolue en adhésion, cette fois très explicite, figurée par les corps qui se plient, et aboutit à une exhortation. Le substantif et son syntagme se trouvent alors au cœur du processus.

¹⁰ On conviendra de ne retenir que ceux qui sont isolés et de rejeter ceux qui constituent des segments successifs d'un même énoncé prédicatif, redistribués entre plusieurs acteurs.

La cinquième Vision suit un schéma similaire, quoique non totalement abouti. L'énonciation d'adjectifs qui, en situation, sont progressivement réanalysés par le spectateur comme des substantifs, puisqu'ils sont utilisés pour désigner l'autre (« Jew/Christian », « Black/White », « Young/Old », etc.) laisse en suspens le dire, la représentation. L'encouragement, dans les didascalies, à employer d'autres « mots », « plus ou moins appropriés », « plus imagés », voire « tendant à l'absurde » amène à maintenir cette représentation dans un flou assumé. C'est le passage aux pronoms sujets déictiques de la première et de la seconde personne (« I » et « Thou ») qui lève cette indétermination et provoque l'adhésion, par un évitement même de toutes ces représentations préalables désordonnées. Le processus semble épuré et la représentation minorée au profit de l'adhésion.

De même, la septième Vision procède par une déstabilisation du locutoire en choisissant des mots au hasard dans le *De la Nature* de Lucrèce¹¹. Ces bribes, dont beaucoup de SN, apportent des représentations brouillées, comme si l'atomisme de Lucrèce était revendiqué. Ils ne figurent plus que d'épars fragments de sens, à peine vectorisés vers l'exhortation par quelques syntagmes verbaux (formes finies ou non finies). Le dire est ainsi à nouveau déstabilisé au profit du faire et de l'effet à produire. Dans ce domaine, comme nous avons déjà pu l'observer pour celui de la relation copulative, l'enchaînement est toujours subtil : la représentation, le dire dénoté par le nom (le niveau locutoire), crée l'espace d'une adhésion, initie un faire (le niveau illocutoire) et prépare l'auditoire à entrer lui-même en action, cherche à provoquer des effets (le niveau perlocutoire), à exhorter. Au cœur du texte, les substantifs aussi sont un appel à l'action.

Si l'on observe pour terminer le jeu des syntagmes nominaux dans les Actions, on se rend compte qu'ils sont peu nombreux, mais fondent toujours le démarrage de chacune d'elles en apportant une représentation référentielle : le lieu où elle se produit, « New York City », « Paris », « Jerusalem », etc. On note, au passage du Capitalisme vers la Restructuration Anarchiste (Rungs 4 et 5), une reformulation abstraite de ces représentations locatives, puisque l'« Apokatastase » (ou restauration

¹¹ Pour exemple : les premières lignes du script de la vision 7 : « to unfold the secret causes/beyond my power/blazes/unseen energy/calm air/the atoms rush/the flesh of any living thing/moon/that smokey torch off/so it is with men/the poetry of our native tongue to describe/we are all sprung from heavenly seed/mars/...

finale de toute chose en leur état d'origine, selon Origène) est proposée conjointement à la représentation de Jerusalem¹². Le rapprochement des deux syntagmes « Jerusalem » et « Apokatastase » pousse ainsi à l'adhésion d'une identité de référés, à l'adhésion à cette « transformation restauratrice » en tant que référent locatif.

Mais c'est davantage le contexte temporel de ces actions qui contribue à l'adhésion du spectateur et le pousse à l'action. Ainsi, les quatre premières Actions sont ancrées par les marqueurs temporels fournis par le texte dans le présent. Les formes aspectuelles progressives, le présent générique ont pour effet de représenter ici et maintenant ces lieux, de susciter l'adhésion à cet ici, à ce maintenant. Puis les trois Actions suivantes projettent le spectateur dans le futur, grâce, cette fois, à des indications référentielles explicites (« time future », Action 5 ; « after the sexual Revolution », Action 6 ; « Glimpses of the post-revolutionary world », Action 7). Elles sont chaque fois accompagnées par des présents génériques, référencés désormais dans cet à venir. L'adhésion à l'avenir est alors ménagée, rendue possible, par le passage référentiel du présent au futur. Elle est nourrie par un compagnonnage, fruit d'un voyage collectif dans le temps. Le processus culmine par le retour brutal au présent dans l'Action 8. Après l'aventure figurée, qui a provoqué l'adhésion, la pièce ramène le spectateur ici et maintenant, chargé des valeurs qu'il a épousées progressivement, presque insensiblement. Ce brusque retour au présent est le ressort même de l'exhortation finale, qui ramène le monde extérieur contemporain dans le théâtre, et dans le même temps qui invite explicitement à un mouvement général vers le fond de la salle, vers la sortie : le lieu de l'Action 8 est « The street ».

A nouveau, l'observation d'une stratégie énonciative ou linguistique spécifique, ici l'emploi des syntagmes nominaux, permet de montrer à quel point ce texte est ciselé, minutieusement déployé du premier Rite à la dernière Action, marqué, à chacune de ses étapes, par un objectif immanent, supérieur : transformer ceux qui l'entendent, le voient, le touchent, l'absorbent, se l'approprient et, insensiblement, en deviennent les porteurs, les thuriféraires, les premiers rôles, les héros.

¹² L'Apokatastase correspond à une position, rappelons-le, jugée hétérodoxe en théologie chrétienne depuis le VI^e siècle par Justinien et le deuxième concile de Constantinople, et fut un point de désaccord, au XVI^e siècle entre Luthériens et Anabaptistes.

Conclusion

Il semble que le style employé dans le script soit de nature à conditionner l'acteur en premier lieu et, par son intermédiaire, le spectateur. Ce dernier est invité à une forme d'action libératrice, voire révolutionnaire. Un caractère universel est conféré aux injonctions, et renforce leur valeur illocutoire d'exhortation. Celle-là même se retrouve au niveau des copules, mais aussi de l'emploi des groupes nominaux. Un certain nombre de phrases impliquent des procédés rythmiques basés sur des répétitions, des expansions, et créent des effets perlocutoires à caractère envoûtant comme libérateur. Les aspects formels du texte le rapprochent, selon nous, d'une forme rituelle, destinée à mieux transmettre le message politique et social. La forme rituelle – celle d'un rite initiatique – se retrouve dans l'organisation en séquences, en étapes s'articulant dans une mise en scène soigneusement anticipée, même s'il reste une forte dose d'improvisation. Le caractère rituel se retrouve également dans la visée déjà présente dans le prologue de la pièce (« Preparation »), à savoir celle d'une transformation. Le spectateur est ainsi supposé effectuer un passage, quitter le stade de l'avant pour passer à un « après », ce dernier étant la conséquence de l'effet produit par le spectacle. Ce faisant, une redéfinition du rôle du spectateur semble inscrite au cœur du script lui-même. Il est sollicité de façon constante, pour s'engager dans une forme de questionnement, mais aussi pour se mettre en quête de solutions.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, John Langshaw. 1975 [1962]. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- FONTANIER, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- GÉCSEG, Zsuzsanna. 2012. "La structure prédicative des phrases copulatives ; approche contrastive." *Revue d'Etudes Françaises* 17: 49-69.
- HIGGINS, Francis Roger. 1979. *The Pseudo Cleft Construction in English*. New York: Garland.
- HUDDLESTON, Rodney & PULLUM, Geoffrey K. 2002. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JOUE, Emeline. 2018. *Avignon 1968 & le Living Theater. Mémoires d'une révolution*. Montpellier : Deuxième Epoque.
- KHALIFA, Jean-Charles. 2004. *Syntaxe de l'anglais. Théories et pratique de l'énoncé complexe*. Paris : Ophrys.
- MALINA, Judith & BECK, Julian. 1971. *Paradise Now*. Collective creation of the Living Theater. New York: Random House.
- MIGNOT, Elise. 2016. *Linguistique anglaise*. Paris : Armand Colin
- ROTGE, Wilfrid & LAPAIRE, Jean-Rémi. 2004 [1992]. *Réussir le commentaire grammatical de textes*. Paris : Ellipses.
- RUWET, Nicolas. 1982. "Les phrases copulatives". In N. RUWET (ed.), *Grammaire des insultes et autres études*. Paris : Le Seuil, p. 207-238.

SEARLE, John. 1969. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEARLE, John. 1975. "Indirect Speech Acts". In P. COLE & J.-L. MORGAN (eds), *Syntax and Semantics*, 3: *Speech Acts*. New York: Academic Press, p. 59-82.