

Théâtre et travail du sens : de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique

Drama and the unfolding of meaning with reference to performances in classical and post-classical drama

Catherine Détrie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2978>

DOI : [10.4000/praxematique.2978](https://doi.org/10.4000/praxematique.2978)

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 51-70

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Catherine Détrie, « Théâtre et travail du sens : de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2978> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2978>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

Théâtre et travail du sens : de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique

Drama and the unfolding of meaning with reference to performances in classical and post-classical drama

Catherine Détrie

- 1 Le texte théâtral ne produit pleinement son sens qu'une fois mis en spectacle. La représentation transforme un texte (qui ne prend pas en charge toute la partie descriptive) en une communication dont tous les paramètres sont alors précisés. Elle permet d'actualiser un programme de sens, une lecture, le travail du metteur en scène étant de solliciter, à partir d'un matériau linguistique, telle potentialité du texte, telle isotopie, de construire des contextes divers qui, en faisant varier les composantes de la construction du sens, feront varier le sens lui-même. Corps, voix, décor assignent un sens plus précis au texte, restreignant les possibles au profit d'une actualisation particulière : sur la scène se matérialise la rencontre entre un auteur dramatique, un texte, un metteur en scène, des acteurs ; et, en tant que lieu scénique censé représenter un lieu dramatique, cette scène participe aussi à la signification globale telle qu'elle peut être déchiffrée par le spectateur.
- 2 Le langage théâtral s'établit sur une double mise en spectacle signifiante : - représentation du réel inhérente au langage (à la fois mise à distance et prise en charge du réel par le filtre du langage, qui permet de fabriquer du sens), - représentation propre au théâtre (elle-même effectuée le plus souvent à partir d'une double subjectivité, celle du dramaturge et celle du metteur en scène).
- 3 Je m'interrogerai sur la construction du réel en travail dans le texte théâtral. Comment, en particulier, le "style noble, élevé" de la tragédie et le "style trivial, vulgaire" de la comédie peuvent-ils se lire dans des vocabulaires différenciés (analyse de texte traditionnelle) ou, plus finement, dans le réglage du sens assigné aux mêmes praxèmes selon qu'il s'agit d'une comédie ou d'une tragédie ? L'observation des réglages de sens

opérés par l'actualisation praxémique – qui applique une restriction à la signifiante – m'amène à formuler une hypothèse de travail double :

1. comédie et tragédie privilégient des réglages praxémiques différents,
2. la signification – tragique ou comique – est induite par le niveau de saisie du réel.

- 4 Je restreindrai le corpus d'analyse à *Phèdre* et *Tartuffe*. Mais je ne m'interdirai pas des sondages dans un corpus¹ de vérification plus large (théâtre classique et postclassique).
- 5 J'envisagerai d'abord le traitement spécifique de la représentation du réel telle que la proposent la tragédie et la comédie (1), puis je tenterai de confronter les remarques précédentes à quelques représentations du corps et des objets (2).

1. Construction du réel et production de sens

- 6 J'étudierai le découpage du réel assumé par les choix liés aux niveaux d'interception du réel, c'est-à-dire à la position des praxèmes au sein d'un réseau d'articulations signifiantes. Je m'intéresserai tout d'abord aux unités de *typisation*², c'est-à-dire au découpage opéré dans le réel référentiel par la nomination, la catégorisation du réel assumée par le langage pouvant être plus ou moins large (saisie généralisante) ou étroite (saisie particularisante), selon les traits sélectionnés pour construire la représentation de la réalité ; Je m'interrogerai en particulier sur l'existence de découpages typisants spécifiques au genre (comique / tragique). J'étudierai ensuite la façon dont les mots prennent en charge les choses, la saisie du réel apparaissant souvent décalée dans la tragédie (les processus de recatégorisation – métonymie, synecdoque – y sont très fréquents), la référenciation s'avérant impertinente³ au regard d'une représentation prototypique, contrairement à la comédie, et qu'il faudra à ce titre interpréter.

1.1. Le choix des unités de typisation

- 7 J'opposerai la catégorisation du réel plutôt généralisante de la tragédie à celle de la comédie, plutôt particularisante en observant quelques unités linguistiques chargées de signifier :
- 8 (i) Le mobilier scénique :

Prends un *siège*, Cinna, prends (*Cinna*, v. 1425) // Otez ce *pliant* et apportez un *fauteuil* (*Dom Juan*), Mais prenons une *chaise*, afin d'être un peu mieux. (*Tartuffe*, v. 884), Et pas un lieu pour se cacher ! Ah ! derrière ce *fauteuil*... (*Le Mariage*... I, 7), Un *siège*, un *siège*. Et pas un *fauteuil* ici ? (*Le Barbier de Séville*, III, 4).
- 9 Si *siège* découpe le réel selon le niveau de typisation le plus large⁴, *pliant*, *fauteuil*, *chaise* proposent de la même réalité (objet fabriqué pour s'asseoir) une typisation beaucoup plus fine. Dans le dernier exemple (*Le Barbier*), la mise en mots du réel montre qu'il faut du temps pour le saisir plus précisément, la substitution de *fauteuil* à *siège* soulignant la tension vers une saisie du réel de plus en plus fine.
- 10 Pour ce qui est des praxèmes *table*, *chaise*, *fauteuil*, *siège*, un relevé exhaustif des occurrences pour *Tartuffe*, *Le Jeu*..., et *Le Mariage*... se révèle intéressant. Chez Molière et Marivaux, la table est mentionnée (deux fois dans *Le Jeu*..., six dans *Tartuffe*). Elle est présente cinq fois dans *Le Mariage*... La suprématie du *fauteuil* est indiscutable dans *Le Mariage*... : 24 occurrences (pour 4 de *chaise* et 5 de *siège* (2 de *chaise* dans *Tartuffe*). Dans

la comédie, le mobilier scénique a une fonction dramaturgique et figure un espace idéologique. Ni *Horace*, ni *Iphigénie*, ni *Phèdre* ne présentent aucun de ces praxèmes, ce qui ne peut étonner dans la mesure où le mobilier scénique n'a pas habituellement de fonction dramaturgique dans la tragédie.

11 (ii) La parure :

Ces vains ornements⁵ (*Phèdre*) ; belle, sans ornements (*Britannicus*) // mon petit chapeau (*Le Mariage...*) ; la perruque et les plumes sont-elles comme il faut ? (*Le Bourgeois gentilhomme*) ; vos bijoux (*L'illusion comique*) ; la plume fichée dans sa perruque (*Le Mariage...*).

12 (iii) L'espace scénique :

Ces lieux (4 occ.), ces paisibles lieux, ce lieu (2 occ.) pour *Phèdre* // la maison, ma/ notre maison, cette salle basse, un petit cabinet pour *Tartuffe*.

13 (iv) Les moyens de transport maritime :

vaisseaux (nombreuses occ. dans *Phèdre*, *Iphigénie*, *Andromaque*) // galère, esquif (*Les Fourberies de Scapin*, une seule occ. de vaisseau) ; une barque (*Dom Juan*) ; trois occurrences de chaloupe (pour une seule de vaisseau) dans *L'île des esclaves*.

14 On voit sur ces quatre exemples que la typisation s'avère plus fine (les praxèmes assignant chaque fois une représentation plus précise du réel) pour la comédie (mouvement à l'étroit) que pour la tragédie (saisie large du réel). Comment interpréter ces découpages du réel assumés par le langage ? La tragédie ennoblit en évacuant une représentation trop précise au profit d'une représentation plus généralisante socioculturellement, moins particularisante, donc plus riche en potentialités, que la mise en scène va travailler. Ainsi, dans *Phèdre* (v. 854) le seul terme d'architecture précis (donc de description fine de l'espace scénique) *voûtes* – totalement anachronique par rapport à l'histoire signifiée – marque l'absorption de deux époques dans une représentation généralisante qui impose l'image d'un lieu élevé et complexe, l'anachronisme architectural travaillant la représentation dans le sens de l'ennoblissement mais aussi de l'abstraction dématérialisante. Ce choix construit une référence polysémique transhistorique. Inversement, la comédie trivialise par des choix praxémiques beaucoup plus particularisants, plus liés à des enjeux réglés sociohistoriquement.

15 On se contentera de mentionner, en rapport avec la saisie large effectuée par la tragédie, le réglage des marqueurs morphosyntaxiques qui me semblent corroborer ces choix : soit singulier générique ("et *la rame* inutile fatigua vainement une mer immobile (*Iphigénie*, v. 49-50), soit actualisateur indéfini où on attendait un défini (« une mer »), soit au contraire pluriel inattendu (« le trouble où flottent *mes esprits* », *Iphigénie*, v. 1321) : autant de décalages, de distorsions par rapport à l'actualisation attendue dans un monde ordinaire, qui travaillent la recherche systématique d'une référenciation marquant un écart par rapport à la fonction pratique concrète du langage ordinaire, alors que la comédie s'attache à donner un réglage précis, particularisant à la construction du réel qu'elle propose : qu'on songe aux premiers mots du *Mariage...* « Dix-neuf pieds sur vingt-six. »

16 A ces tendances à la catégorisation large / étroite, abstraite / concrète, noble / triviale, selon qu'il s'agit d'une tragédie ou d'une comédie, on peut associer la recatégorisation du réel, assumée par la métonymie et la synecdoque en particulier, plus souvent à l'œuvre dans la tragédie que dans la comédie (qui relèvent toutes deux d'une tension entre les divers niveaux d'appréhension du réel référentiel).

1.2. Les saisies décalées du réel

- 17 Métonymie et synecdoque, très fréquentes dans le discours tragique, manifestent chaque fois une saisie décalée, une « impertinence sémantique » par rapport au niveau d'appréhension du réel attendu. Certes on peut expliquer ces illégalités du sens par le fait que le langage tragique privilégie une expression précieuse, travaillée par le trope⁶ (*fers* – chaînes de la captivité et liens de l'amour –, *feu/flamm*e, *lumière* – vie – allient le concret et l'abstrait). Mais l'avantage de ces figures est précisément lié à la visée signifiante, qui travaille dans le sens d'une référence plurielle jouant de l'ambiguïté. Ainsi le praxème *bras*, dans *Andromaque* (v. 393) :

Je vous offre mon *bras*

- 18 construit-il à la fois une référence concrète *partie du corps* et une abstraction dématérialisante (réglage *aide*). Ce choix instaure en outre une réorientation du programme praxémique qui insécurise la référence : la saisie décalée ne permet plus de catégoriser en concret vs abstrait.
- 19 Le mot ainsi traité est lourd de significations qui entrent en coïncidence, par télescopage soit entre concret et abstrait, soit entre deux niveaux de saisie du réel. Je donnerai comme exemple le mot *tête* employé trois fois pour *personne* dans *Phèdre* (inclusion référentielle, v. 6, 657, 1049), et une seule fois pour signifier la partie élevée du corps, au vers 1505 :

Ses superbes coursiers (...) la *tête* baissée / Semblaient se conformer à sa triste pensée

- 20 Racine privilégie l'emploi synecdochique (la partie pour le tout), le réglage pratique étant réservé au non humain ; un lecteur contemporain serait en droit d'attendre plutôt *mufle*, *museau* pour les coursiers⁷, alors que précisément on trouve ces praxèmes chez Molière, cette fois en emploi figuré :

Tartuffe est fait de sorte...

Oui, c'est un beau *museau*. (v. 560)

...Et pouvoir, à plaisir, sur ce *mufle* assener... (v. 1799)

- 21 Recatégorisation extrêmement intéressante : dans l'univers tragique, l'homme, saisi dans sa globalité corporelle se dit par une représentation fragmentée de cette présence corporelle. Elle est de plus idéologique (la tête, élément haut du corps, noble vs le bas, occulté, alors qu'il s'agit aussi du bas, les enjeux sexuels étant la problématique majeure de *Phèdre*). Dans *Tartuffe*, la tête renvoie par contre à la partie haute du corps, qu'il s'agisse du « mal de tête » d'Elmire (v. 232), ou des emplois figurés comme « leur tête troublée », au vers 157 (emploi synecdochique pour *pensées*, la tête en représentant le siège), « ne me rompez point la tête davantage » (v. 1305). *Tête* a donc un réglage différent selon qu'il est employé dans une tragédie ou une comédie. Une lecture attentive montrerait qu'il en va de même pour de très nombreux praxèmes. Au-delà du codage propre à l'époque classique (lié aux lois de la bienséance, au théâtre et dans le monde), s'opère un « sur-codage » propre au type de discours lui-même : comédie et tragédie construisent leur propre usage, en deçà ou au-delà des usages normés de l'époque. Il convient de s'interroger sur le rôle de ce sur-codage : simple opération conjoncturelle, ou procédé lié à la construction globale du sens ? Pour tenter de répondre à cette question, j'étudierai quelques mots, chargés de dire le corps et les objets.

2. Tragédie, comédie et représentation du réel

2.1. De quelques représentations corporelles

- 22 Le corps est un enjeu du spectacle : corps souffrants (ceux de Phèdre, Hippolyte, Elmire), corps désirés (Hippolyte, Elmire, Dorine aussi), corps au fonctionnement exhibé (Phèdre). Tragédie et comédie en proposent des représentations différentes.
- 23 Le corpus des mots pour dire le corps est conséquent dans *Phèdre* et *Tartuffe*. Je me contenterai d'observer le fonctionnement de trois praxèmes : *bouche, front, sang*.

2.1.1. La bouche

- 24 Les six occurrences de *bouche* dans *Phèdre* construisent des saisies décalées du réel. Explicitement (v. 1186, 1313, 1349, respectivement en relation avec *impostures, impie, pure*) ou implicitement (v. 206, 285, 1090), la bouche – à partir du programme de sens *organe de la parole*, le seul sollicité – étant chargée de signifier le locuteur ou l'interlocuteur, toutes ces occurrences permettent l'effacement du *je* ou du *tu* au profit d'une image fragmentée et restrictive du corps, et travaillent dans le sens de la déresponsabilisation, du désengagement intellectuel : si la bouche ment ou tient des propos inconsidérés, il n'en va pas forcément de même pour la personne.
- 25 Dans *Tartuffe* (7 occ.), si *bouche* fonctionne aussi synecdochiquement – le siège de la parole pour la personne –, en relation avec *cœur* (v. 605) *pensée* (v. 1421), ou *imposture* (v. 1350) au centre de la problématique de l'hypocrisie, le vers 1900 en propose une représentation à la fois propre et synecdochique (la partie pour le tout), Tartuffe étant véritablement pris au mot :
- Votre *bouche* à propos m'invite à le remplir.
- 26 Il en va de même au vers 1438, où *bouche* réfère à la fois au siège de la parole et à la personne (représentation décalée de vous en non-personne, quand on sait que Tartuffe veut la bouche précisément) :
- Que d'entendre ces mots d'une *bouche* qu'on aime.
- 27 Par contre, les deux dernières occurrences sollicitent un réglage pratique, qu'il s'agisse du siège de la parole (v. 1326, *l'injure à la bouche*), ou d'une représentation très précise du réel au vers 234 : *la bouche vermeille* ; caractérisé par la couleur, le mot réfère non pas à la cavité buccale mais aux lèvres (alors que les lèvres dans *Phèdre* renvoient non plus à la partie extérieure de la cavité buccale, mais à l'extrémité du système respiratoire : "Et mon âme déjà sur mes lèvres errante", v. 770). On touche du doigt la subjectivité inscrite dans la sélection de la référenciation, les catégorisations étant, semble-t-il, liées au genre envisagé.
- 28 Dans la tragédie, la bouche est médiatrice entre le moi et le monde : en tant que siège de la parole, du logos, elle a un pouvoir organisateur et pèse sur la dramaturgie, qu'elle soit partie du corps concrète chargée de dire l'invisible abstrait (la pensée) ou qu'elle soit révélatrice d'enjeux (ma bouche n'est pas mon cœur, parole-mensonge face au cœurvérité). La comédie, quant à elle, sollicite préférentiellement les réglages *siège de la parole* et *partie du corps*, ce dernier étant systématique dans *Le Jeu...* (I, 1, III, 6) et *Le Mariage...* (I, 1, II, 6, II, 9, II, 19, V, 8) : *bouche* actualise le sens de *lèvres* (saisie externe, sauf « les épingles dans la bouche » de Suzanne, *sur/ dans* induisant des sélections

différentes. On peut parler de tendance à la particularisation, au réglage pragmatique, pour la comédie et de tendance à la généralisation et à l'abstraction, pour la tragédie.

2.1.2. Le front

- 29 Le volume des occurrences est très déséquilibré, dix pour *Phèdre*, une seule pour *Tartuffe*.
- 1) Quelle importune main (...) / A pris soin sur mon *front* d'assembler mes cheveux ? (v. 160)
 - 2) Qu'il mette sur son *front* le sacré diadème (v. 801)
 - 3) Observer de quel *front* j'ose aborder son père (v. 842)
 - 4) ...et ne suis point de ces femmes hardies / Qui (...) ont su faire un *front* qui ne rougit jamais (v. 850-852)
 - 5) Faut-il que sur le *front* d'un profane adultère / Brille de la vertu le sacré caractère ? (v. 1037-1038)
 - 6) ...l'ingrat inexorable / S'armait d'un œil si fier, d'un *front* si redoutable (v. 1205-1206)
 - 7) Et sous un *front* serein déguisant mes alarmes (v. 1249)
 - 8) Chaque mot sur mon *front* fait dresser mes cheveux (v. 1268)
 - 9) D'une indigne rougeur couvrir le *front* d'un père (v. 1342)
 - 10) Son *front* large et armé de cornes menaçantes (v. 1517).
- 30 Dans *Phèdre*, le réglage préférentiel de *front* est celui d'un lieu corporel (réglage *tête* pour les occ. 1, 2 et 8, réglage *visage* pour les occ. 4, 5, 6, 7 et 9) chargé de signifier l'affect (seule exception : la dernière occ., qui réfère à une représentation animale) : lieu où s'affichent des émotions, ou la construction d'une image de l'autre pour l'occurrence 4, c'est-à-dire de l'imaginaire, la saisie du réel étant totalement interceptée par une subjectivité, lisible dans le choix des caractérisants axiologiques (*serein*, *redoutable*) ou de praxèmes connotés (*rougir*, *rougeur*). Mais le texte ne présente aucune occurrence actualisant indubitablement le réglage pratique *espace entre les yeux et la racine des cheveux*. Quant à l'occurrence 3, elle actualise le sens d'*attitude*, *air*, le *front* (représentation du réel particularisante) étant chargé de dire une saisie généralisante (relation synecdochique abstraite).
- 31 La seule occurrence de *Tartuffe*, au vers 511, n'est pas plus actualisante mais réfère allusivement à une autre réalité, celle du cocuage :
- Et que ceux dont partout on montre au doigt le *front*.
- 32 Si le *front* dit le plus souvent dans la tragédie l'affect en relation avec la construction de l'image de soi, il est le marqueur dans la comédie d'un procès subi par le mari (réglage à la fois socioculturel et typologique : le type *mari trompé* fait rire, la femme trompée est de règle).
- 33 Dans *Horace* (5 occ.), la saisie est effectuée synecdochiquement (actualisant soit *visage*, aux vers 321, 412, 1227, soit *tête* au vers 1678, soit *personne*, au vers 1018). Si au vers 1148, *front* peut effectivement actualiser *visage* ou *espace entre les yeux et la racine des cheveux*, il est caractérisé par *victorieux*, ce qui souligne sa valeur aussi synecdochique. *Front* dans les autres occurrences est lié à *joie*, *horreur*, *triste*, *affront*, *allégresse*, qui marquent une émotion. Associé à *lauriers immortels* (v. 1678), il est intégré dans un réseau confortant la relation métonymique signifiée par *lauriers*. Aucun n'actualise donc pleinement et incontestablement le sens propre.
- 34 Le mot ne figure pas dans *Le Jeu. ...* ; dans *Le Mariage...*, six occurrences (quatre didascalies – IV, 3 ; IV, 4 ; V, 7 ; V, 9 – auxquelles il faut ajouter IV, 7 et IV, 8) définissent

le front comme l'espace du baiser : pour V, 7 et V, 9 on peut se demander s'il n'y a pas déplacement du lieu de désir qu'est la bouche. Deux produisent le sens de *siège de la pensée* (« se touchant le front », II, 21 ; V, 9).

- 35 Le réglage de *front* s'avère, on le voit, bien différent selon qu'il s'agit d'une tragédie ou d'une comédie. La comédie actualise généralement le sens propre, référant à un espace du corps qu'on peut d'ailleurs investir érotiquement, alors que ce même espace est investi en général bien différemment dans la tragédie : endroit haut (partie de la face la plus élevée, noble), le front se prête à toutes les relations synecdochiques (le plus souvent abstraites) référant à la représentation de soi. Il devient le marqueur de l'attitude ou de l'intériorité. Dans ce cadre, le front ne peut être que haut, s'inscrit dans une verticalité et manifeste la maîtrise de soi, de ses sensations. Le front, rechargé axiologiquement, réfère à l'audace, l'expérience (de ce qui fait face – le visage est le lieu de *l'être* noble – à celui qui fait face) : saisie tout à fait idéologique, où le personnage tragique est représenté par le point culminant de son enveloppe corporelle !

2.1.3. Le sang

- 36 Comme pour *front*, il y a déséquilibre de la répartition des occurrences, 37 dans *Phèdre*, une seule dans *Tartuffe* :

Pour réparer le *sang* qu'avait perdu madame (v. 254),

- 37 la production de sens étant induite par le cotexte, qui réfère à la *saignée*

- 38 (v. 250), praxis médicale (socioculturelle ?) prise au grand siècle.

- 39 *Sang* a une tout autre fonction dans la tragédie, ne serait-ce que par le nombre élevé de ses occurrences, récurrence instaurant un sous-système propre au discours tragique. La plurivocité du terme dans *Phèdre* s'oppose à l'univocité dans *Tartuffe*. Le sens propre est précisément le moins fréquent :

Vers mon cœur tout mon *sang* se retire (v. 581)

Tout mon *sang* dans mes veines se glace (v. 1272)

Notre *sang* s'est glacé (v. 1511)

Feu, *sang*, fumée (v. 1534)

Mêler nos pleurs au *sang* de mon malheureux fils (v. 1648).

- 40 Encore doit-on bien constater que la production de sens reste polyvalente dans les vers 581, 1272 et 1511 : soit effet physique véritable (mais chaque fois représenté hyperboliquement), soit façon imagée de parler apte à exprimer le summum de l'émoi. Le cotexte active en même temps ces deux programmes : représentation concrète d'un corps qui fonctionne (double inscription dans chaque cas : *sang-veines*, *sang-cœur*) et représentation d'une émotion violente. De même le réglage *liquide rouge irriguant l'organisme* est gauchi fréquemment par le choix d'une caractérisation axiologique qui permet de maintenir actifs d'autres réglages, en particulier *vie humaine* :

D'un *sang* plus glorieux teindre mes javelots (v. 936)

De son *généreux sang* (v. 1556)

D'un *sang* trop vil ta main serait trempée (v. 709)

Le *sang* innocent dût-il être versé (v. 903).

- 41 La caractérisation entretient l'ambiguïté interprétative, donc la saisie plurielle du réel.

- 42 Les réglages les plus fréquents réfèrent à la lignée, c'est-à-dire aussi à une déviation par rapport au niveau d'interception et à la typisation attendus :

Contre un *sang* odieux réveiller le courroux (v. 1260)

Digne *sang* de Minos (v. 755)

Le sang de Jupiter (v. 862)

Je n'ai point de son sang démenti l'origine (v. 1102)

Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien / De toutes ces horreurs plus rempli que le mien. (v. 1151).

- 43 Le praxème *sang* chez Racine est doté d'une grande force symbolique : mot-carrefour de sens dont la répétition crée un leitmotiv maintenant en alerte le spectateur qui perçoit les potentialités interprétatives (de l'ordre du référentiel ou du symbolique), et le contraignant à des réajustements incessants. Ces productions de sens sont en relation avec le schéma actantiel de *Phèdre* : le problème de l'inceste est en rapport étroit avec la lignée et avec les passions humaines. C'est au nom du sang (émotion violente, passion) que Phèdre trahit son sang (sa lignée), fait verser le sang d'Hippolyte, auquel Thésée substitue Aricie (le dernier vers de la tragédie « Son amante aujourd'hui me tient lieu de fille » dit la récupération d'une lignée de substitution). Le praxème déborde donc largement le sens habituel : à la fois représentation d'une structure familiale codée (d'où histoires familiales infâmes : sang maudit des Atrides) et d'une passion mortifère, induisant une issue fatale (sang versé). Ainsi le fonctionnement dialectique de la signifiante (inclusion/exclusion permettant de fabriquer du sens) est-il en relation avec le schéma actantiel de la tragédie.
- 44 De même, dans *Horace* (49 occ.) et *Iphigénie* (51 occ.), les programmes en jeu sont les suivants :
- idée de filiation : 20 dans *Horace*, 25 dans *Iphigénie*,
 - vie humaine : 11 dans *Horace*, 4 dans *Iphigénie*,
 - liquide rouge versé ou à verser : 18 dans *Horace*, 22 dans *Iphigénie*,
- 45 soit 31 saisies décalées pour *Horace*, 29 pour *Iphigénie*. Cette répartition montre plus des tendances (préférence pour le détour signifiant) qu'un classement véritable dans la mesure où de nombreuses occurrences peuvent être interprétées de deux manières, le cotexte ne permettant pas de supprimer totalement la plurivocité.
- 46 En comparaison, la comédie n'investit guère dans le praxème *sang* : aucune occurrence dans *Le Jeu...*, deux seulement dans *Les Plaideurs*, en emploi lexicalisé (*s'échauffer le sang*, v. 479, *suer sang et eau*, v. 689). *Le Mariage...* en présente trois (II, 2, III, 18, IV, 3), une seule référant à la filiation.
- 47 Le praxème *sang* appartient donc incontestablement à l'univers tragique. Il me semble que c'est précisément parce qu'il permet, par les programmes de sens dont il est porteur (liquide répandu, famille et vie humaine entre autres) un jeu sur diverses potentialités dont les interférences constantes, progressivement, construisent une représentation où les divers programmes de sens de *sang* sont en interaction avec le schéma actantiel de la tragédie classique, dans lequel le sang (au sens de la filiation) est un destinateur implacable : c'est en son nom que les actants font ; il peut être aussi un opposant tout aussi implacable (relation incestueuse entre Phèdre et Hippolyte, donc poids de l'interdit, mais aussi entre Hippolyte et Aricie (car elle appartient au sang des Pallantides). Le praxème, outre sa production de sens dans le cotexte, reste porteur d'une part de potentialités, jamais tout à fait exclues. Le *sang* étant un critère définitoire essentiel de toute aristocratie acquiert, à ce titre, une importance extrême dans la tragédie, qui en propose des réglages « nobles ». Inversement, la famille étant faillible dans la comédie (pères indignes), le *sang* n'est pas rechargé idéologiquement.

2.1.4. Le corps et ses procès

- 48 On ne peut parler d'investissement dans le praxème *corps* : 4 occurrences dans *Phèdre*, 1 dans *Horace*, 2 dans *Tartuffe*, 2 dans *Iphigénie*, 1 dans *Le Jeu...*, 9 dans *Le Mariage...* (le corps de Suzanne est l'enjeu de la pièce). A la saisie généralisante est toujours préférée la saisie particularisante : *bras*, *main*, *tête*, *bouche*, *sang* selon les œuvres et la typologie textuelle. L'investissement dans *bras* et *main* est très important chez Racine (35 occ. de *main*, 13 de *bras* dans *Phèdre*) et Corneille (40 occ. de *main*, 19 de *bras* dans *Horace*). Cependant la plupart de ces emplois sont synecdochiques, et réfèrent à l'homme agissant, le procès le plus fréquemment en corrélation avec ces deux praxèmes étant celui de donner la mort. La main est alors l'instrument privilégié du meurtrier.
- 49 On peut opposer ces réglages à ceux qu'actualise plus volontiers la comédie. Dans *Les Plaideurs*, excepté le tour lexicalisé (*prêter*) *main forte* (2 occ.), *main* et *bras* renvoient toujours à une saisie totalement concrète, à un découpage du monde dans lequel il y a adéquation entre les mots qui disent le corps et la référence qu'ils cherchent ainsi à construire (I, 4, associé à *poche* ; III, 3, associé à *côté*). On peut faire les mêmes remarques pour *Tartuffe* (v. 207, 571, 1111), *Le Jeu...* (la main est *belle* et *blanche*, II, 3 ; *petite* et *rondelette*, III, 6), *Le Mariage...* (le bras est *blanc*, II, 6 ; on le serre, II, 9 ; on le saisit V, 2) : chaque fois la représentation du corps proposée est en adéquation avec la référence, alors que le discours tragique ne sélectionne pas la représentation attendue, mais construit, par le langage, un autre code référentiel, marqué par une saisie décalée.
- 50 La représentation corporelle passe aussi par des procès propres au corps : fonctions psychophysiologiques, sensations relevant à la fois du physiologique et de l'affectif. J'opposerai dans ce domaine l'extrême pauvreté de *Tartuffe* à l'extrême richesse de *Phèdre* pour les représentations du fonctionnement corporel, le corps étant doublement présent : par sa présence scénique, par sa représentation linguistique récurrente.

Phèdre, corps présent

- 51 La représentation linguistique que propose *Phèdre* est celle de corps en émoi. *Phèdre* présente 11 occurrences de *trouble*, 3 de *frémir*, 7 de *trembler*, 14 de *soupirs* / *soupirer*, 12 de *rougir* / *rougeur* (réactivation de *sang*), 29 de *pleurs* / *larmes* / *pleurer*, 13 de *cri* / *crier*, 5 de *pâlir* / *pâleur* (plus une occ. de *pâle* et 3 du syntagme *sans couleur*), 4 de *glacer*, 11 de *brûler* : le corps (préférentiellement celui de Phèdre) envahit le texte, la scène. A la pauvreté des didascalies raciniennes se substitue la richesse de l'inscription textuelle du travail du corps : la fonction didascalique est assurée par le texte lui-même. Or la saisie de la représentation des corps est problématique : elle n'envisage pas le corps dans sa totalité, mais privilégie toujours la représentation d'un corps fragmenté, chargé de dire une identité en éclats.

Tartuffe, corps absent

- 52 Les seuls procès psychophysiologiques sont *soupirs* / *soupirer* (5 occ.), *crier* (1), *rire* (1), *ricaner* (1), *se rire* (1), *trouble* (1), et une mention de la bile, dans le réglage socioculturel propre au XVII^e. A l'instar du « Cachez ce sein que je ne saurai voir », le texte occulte le corps ou plutôt ses modalités de fonctionnement. Le seul corps représenté, sur le mode hypothétique, est celui de Tartuffe :

Et je vous verrais nu du haut jusques en bas,
Que toute votre peau ne me tenterait pas. (v. 867-868)

- 53 Ces remarques posent un problème de fond, l'apparent effacement des corps dans la comédie semblant en contradiction avec toutes les représentations concrètes observées précédemment. Je formulerai l'hypothèse suivante : la tragédie, disant les fonctionnements du corps, les fige dans des attitudes réglées, les intellectualise, l'inscription textuelle canalisant les phénomènes psychophysiologiques (ce qui rétrécit d'autant les possibilités de jeu scénique), alors que pour la comédie, la distribution est inverse : les effaçant textuellement, elle n'en fige pas la représentation, le metteur en scène ayant toute latitude pour faire courir, se frôler, se rencontrer les corps. Si l'inscription textuelle des corps dans la tragédie correspond à leur hiératisation sur scène, inversement, le corps, parce qu'il est textuellement effacé dans la comédie, peut occuper très librement l'espace scénique.

2.2. Les objets

- 54 Dans *Phèdre*, le corps est objet dramaturgique signifiant face à la carence des objets scéniques, excepté l'épée (v. 710, 889) et ces vains ornements, ces voiles (v. 158) dont on remarquera la saisie très générale, et qu'on peut opposer à nos rubans, notre rouge et nos mouches (v. 206), la mention didascalique du fichu, le mouchoir (v. 208, 859) dans *Tartuffe* : autant d'objets de parure saisis selon une visée particularisante, et qui construisent un univers bourgeois. Si le voile dit sa fonction et uniquement cette fonction – masquer le corps – les rubans, fichus et mouchoirs (réglage propre au XVIIe : parure de gorge) véhiculent un imaginaire de la séduction, qui n'est par contre jamais signifié dans *Phèdre* (qui pourtant ne parle que du désir de s'approprier le corps de l'autre). Quant aux objets dramatiques (représentations mentales jaillies du texte) arc, javelots, char, armes, autels, flambeaux, ils relèvent plus du descriptif (registre noble ou guerrier chargé de dire un univers noble) que du dramaturgique, ou sont de simples symboles – sans relation véritable au réel – : c'est le cas pour sceptre (v. 495, 736), couronne (v. 800), diadème (v. 801), trône (v. 329, 1369) pour lesquels la saisie relève de la métonymie (l'objet pour la fonction), saisie décalée dont la tragédie est friande. Les objets textuels, chargés de représenter des idées, participent donc à l'élaboration du style noble, élevé.
- 55 Dans *Tartuffe*, les objets scéniques ont tous une fonction dramaturgique. La table (6 occ.) et la porte (2 occ.) délimitent des espaces dramaturgiques : sous la table, derrière la porte, on entend sans être vu, ce qui permet la libération de la parole de l'autre, donc le dévoilement de Tartuffe. La cassette (5 occ.) est médiatrice de deux espaces (la maison d'Orgon, les appartements du roi), les divers papiers (4 occ. de contrat, 2 d'ordonnance, 2 de papiers, pièces sans oublier le cornet de papier contenant de la réglisse) matérialisent la transformation de l'espace à soi en espace de l'autre (transfert de propriété pour Orgon). Les liens entre les objets et l'espace sont donc très étroits, l'objet permettant des espaces (et des procès) nouveaux. Dans la comédie, l'objet, dans sa matérialité particulière, est un enjeu de l'action. Dans la tragédie, il est le plus souvent simple représentation mentale, et signifie autre chose que ce que dit un réglage pragmatique du mot.
- 56 Qu'il s'agisse du corps ou des objets, la tragédie substitue à une représentation normée du réel, par laquelle les mots sont censés dire les choses, une autre représentation tout

aussi normée où le choix des mots révèle une saisie décalée du réel, un détour, qui me semble manifester la volonté de préserver (ou de conforter) diverses potentialités qui peuvent, selon le cotexte d'abord, selon les choix de mise en scène ensuite, être ou non actualisées. Je donnerai un seul exemple (*Phèdre*, 1170-1175) pour rendre compte de ce type de fonctionnement :

S'il en est encore temps, épargnez votre race,
 Respectez votre *sang*, j'ose vous en prier.
 Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier,
 Ne me préparez point la douleur éternelle
 De l'avoir fait répandre à la main paternelle.
 – Non, Madame, en mon *sang* ma main n'a point trempé.

- 57 La confrontation avec le cotexte (*race* en particulier) montre que le sang est saisi comme représentation particularisante de la filiation, mais aussi comme liquide rouge (programme activé par *tremper*, *répandre*) : les deux programmes sont successivement sollicités et se réactivent mutuellement. Cet exemple montre que le discours tragique joue sur les divers programmes de sens, qui peuvent à tout moment être actualisés, ce qui n'est pas le cas pour la comédie qui privilégie plus volontiers le programme de sens attendu, construit à partir de l'isotopie ordinaire, pragmatique.

Conclusion

- 58 (1) A partir de ces remarques, qui s'appuient sur l'observation de quelques représentations dans le théâtre classique – exploration forcément partielle dans le cadre d'un article aussi bref – il semble qu'on puisse avancer l'idée que les mots sont appelés à des actualisations textuelles spécifiques selon les genres.
- 59 Ainsi, la signification n'est-elle jamais totalement figée dans *Phèdre*, qui préserve les potentialités interprétatives : l'actualisation praxémique n'est pas acquise une fois pour toutes, la répétition des mots n'induisant pas la reprise du réglage antérieur. L'inscription de *mon sang* à la place de *mon fils* n'exclut pas totalement le programme *liquide rouge*, qui reste discrètement en travail, d'autant plus qu'il est également sollicité dans l'œuvre. La mise en suspens, nécessaire à l'investissement du spectateur dans le spectacle, ne résiderait-elle pas alors non pas dans la façon dont le conflit va être géré, mais dans la façon dont les programmes de sens vont être en interaction jusqu'à la fin de l'acte V, la clôture finale textuelle et scénique (rideau, obscurité) proposant alors une actualisation particularisante figeant irrémédiablement le sort des personnages ? La tragédie est ainsi traversée par deux tendances contradictoires : le figement du *fatum* (ce qui a été dit : parole sur laquelle on ne peut donc pas revenir) et la plurivocité manifestée par la représentation linguistique, due en particulier aux saisies duelles construites par les métonymies et synecdoques, et aux praxèmes généralisants, allégés du pragmatique lié au particulier, qui confortent le fonctionnement allégorique propre à la tragédie.
- 60 A l'inverse, la comédie classique privilégie le réglage particularisant procédant d'une typisation fine pour les objets. Les saisies décalées sont peu nombreuses : le sang reste un liquide rouge qui tache le mouchoir de la Comtesse (*Le Mariage...*), et Damis et Mariane sont *fils* et *fille* d'Orgon, mots auxquels *Tartuffe* ne substitue jamais *sang*. La comédie construit une référence praxémiquement beaucoup moins ambiguë que la tragédie. Cependant, si la comédie classique ne travaille pas autant le sens dans le

domaine de la représentation du réel, elle réintroduit l'insécurisation du sens par un autre biais, puisque, généralement, elle ne donne pas d'entrée de jeu les programmes actantiels des divers personnages : si on devine immédiatement le désir qu'a Tartuffe du corps d'Elmire, sa volonté d'appropriation de la maison d'Orgon n'est signifiée que très tardivement. De même, l'insécurisation est à l'œuvre dramaturgiquement dans l'objet circulant qui fédère les enjeux et qui brouille (du moins superficiellement) les programmes de sens, et linguistiquement dans les jeux de mots (bannis de la tragédie) qui exhibent la polysémie du monde en opacifiant la représentation. Mais c'est un autre sujet qu'on se contente de mentionner.

- 61 Ainsi le départ entre comédie et tragédie (du moins pour ce qui est du théâtre classique) au-delà des oppositions de tonalité, de registres, d'enjeux (triviaux ou élevés) se fait-il aussi au sein de l'actualisation praxémique elle-même, ce qui se passe à l'intérieur des mots eux-mêmes allant de pair :
- soit avec le fonctionnement allégorique propre à la tragédie (fréquence des déplacements métaphoriques / métonymiques / synecdochiques autorisant une plus forte mise en scène des ressorts intérieurs), sur-code confortant le rituel tragique,
 - soit avec celui, essentiellement pragmatique, de la comédie, où les mots réfèrent directement aux choses et où le sens antérieurement produit est reconduit.
- 62 Enfin tout ce qui n'est pas totalement construit dans l'objet texte (et donc polysémique, pluriel) est le lieu privilégié de l'investissement du metteur en scène qui généralement propose son interprétation à partir des manques, des brouillages du texte. Le spectacle théâtral propose au spectateur tiers des imaginaires pluriels : celui du dramaturge, inscrit dans le texte lui-même, celui du metteur en scène sondant les mots du texte, privilégiant par des signes extra- ou paralinguistiques les réglages à actualiser.
- 63 (2) On conclura, avec Molière, que les pièces sont faites pour être jouées. Pour le texte théâtral, actualisation praxémique et actualisation scénique sont liées, l'actualisation du discours étant assurée par un acteur s'exprimant, jouant de sa voix, de son enveloppe corporelle (le changement d'acteur modifiant forcément le sens produit). En outre, la scène transforme en actants *destinataires* les co-spectateurs qui peuvent eux aussi infléchir la signification globale : rires bien ou mal venus, (in) attention manifestée. Une pièce n'est jamais rejouée, c'est chaque fois une représentation particulière, une part du matériau linguistique (actualisé selon les divers réglages sélectionnés par le texte et la mise en scène) ne proposant une actualisation définitive que par le jeu.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES R. 1963 *Sur Racine* Paris : Seuil

CHAURAND J. 1977 *Introduction à l'histoire du vocabulaire français*, « Le français classique dans l'histoire du vocabulaire » pp. 89108, Paris : Bordas

COHEN J. 1966/1978 *Structure du langage poétique*, Paris : Champs Flammarion

- KLEIBER G. 1990 *La Sémantique du prototype*, Paris : PUF Kowan T.
- KLEIBER G. 1992 *Sémiologie du théâtre*, Paris : Nathan-Université
- LAFONT R. 1978 *Le Travail et la langue*, pp. 133-148, Paris : Flammarion
- LARTHOMAS P. 1972/1980 *Le Langage dramatique* Paris : PUF
- SCHERER J. 1950/1983 *La dramaturgie classique en France* Paris : Nizet
- SPITZER L. 1970 (pour la traduction française) /1980 « L'Effet de sourdine dans le style classique : Racine », *Etudes de style*, 208335, Paris : TEL Gallimard

NOTES

1. Fourni par Frantext pour certaines occurrences, il reste artisanal pour d'autres.
2. L'expression est de Robert Lafont, *Le Travail et la langue*, 1978, Paris : Flammarion, p. 133-148.
3. Jean Cohen, évoquant les conflits de sens manifestés par les tropes, parle d'« impertinence sémantique » dans *Structure du langage poétique* (chapitre 3).
4. Dans le cadre de la sémantique du prototype (cf. *La Sémantique du prototype* de G. Kleiber, 1990, Paris : PUF), on parlerait d'un terme de niveau superordonné, alors que *chaise, fauteuil...* sont des termes de base. La sémantique lexicale traditionnelle parle d'hyperonyme / d'hyponyme. Le terme basique propose une discrimination maximale, étant porteur de davantage de propriétés que le terme de niveau superordonné, moins riche sur le plan de l'information, et donc plus abstrait.
5. Leo Spitzer (*Etudes de style*) parle à ce propos d'« idéalisation des objets » et lit aussi dans le rapprochement de l'épithète « essentiellement morale » *vains* et de l'objet sa « condamnation au nom de la vanité des choses terrestres ». (p. 253). On constate surtout qu'*ornements* ne permet pas de construire une catégorisation référentielle précise, ne présentant pas de traits discriminatoires suffisants.
6. Il faut noter que la saisie décalée (métonymie ou synecdoque) n'est une illégalité sémantique que par rapport à un usage moyen, mais qu'elle est la norme dans le discours tragique, les choix lexicaux étant fortement restreints par les règles du genre noble (esthétiques) et les pratiques sociales (la bienséance), imposant des détours linguistiques.
7. L'exclusion de *museau* au profit de *tête* montre si besoin était que le discours tragique construit une représentation perçue par le spectateur de l'époque comme la seule qui ne heurte pas le bon goût..

RÉSUMÉS

La spécificité tragique ou comique du texte théâtral est liée à la construction du réel qu'il propose. L'article s'attache à démontrer que la distribution en tragédie/comédie (pour le théâtre classique ou postclassique) est à l'œuvre à l'intérieur même des mots et dans leur actualisation praxématique, tragédie et comédie opérant des réglages différents pour les mêmes unités linguistiques. A la catégorisation plus volontiers large, abstraite, effectuée par l'actualisation des mots de la tragédie (le "style noble" se manifestant par une tendance à l'abstraction

dématérialisante), s'oppose celle de la comédie, particularisante, concrète (le "style trivial" privilégiant l'actualisation pratique concrète du langage ordinaire). Dans les deux cas, actualisations praxémique et scénique sont étroitement liées.

The specificity, either tragic or comic, of a dramatic text is linked to the construction of the real that is propounded. The aim of this article is to demonstrate that the division between tragedy and comedy (for both classical and post-classical drama) is operating within the words themselves and through their praxemic actualisation because tragedy and comedy apply different values to the same linguistic units. In tragedy, the categorisation, often wider and more abstract as a result of the actualisation of words ("noble style" is characterized with a tendency to dematerialising abstraction), contrasts with a concrete particularisation in comedy ("trivial style" favours the pragmatic and concrete actualisation of ordinary speech). In both cases praxemic and theatrical actualisations are closely related

AUTEUR

CATHERINE DÉTRIE

PRAXILING, Université de Montpellier III