1

35524

National Library
of CanadaBibliothèque nationale
du CanadaCANADIAN THESES
ON MICROFICHETHÈSES CANADIENNES
SUR MICROFICHE

NAME OF AUTHOR/NOM DE L'AUTEUR

ROY, Kathleen Hélène

TITLE OF THESIS/TITRE DE LA THÈSE

Trois pièces de Tankred Dorst et regard
sur le Théâtre et son double
une approche sémiotique

UNIVERSITY/UNIVERSITÉ

CARLETON UNIVERSITY OTTAWA

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED/

GRADE POUR LEQUEL CETTE THÈSE FUT PRÉSENTÉE

M.A.

YEAR THIS DEGREE CONFERRED/ANNÉE D'OBTENTION DE CE DEGRÉ

1977

NAME OF SUPERVISOR/NOM DU DIRECTEUR DE THÈSE

M. H.-G. RUPRECHT

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF
CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies
of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the
thesis nor extensive extracts from it may be printed or other-
wise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE
NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse
de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni
thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés
ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

DATED/DATE

le 23. 11. 77.

SIGNED/SIGNÉ

FRANCE

CANADA

* PERMANENT ADDRESS/RÉSIDENCE FIXE

Foyer International
10, rue de la Bassée
59 000 Lille

174 D'Angoulême
9 Bruno P.O.
B3V 2G4

National Library of Canada

Cataloguing Branch
Canadian Theses Division

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction du catalogage
Division des thèses canadiennes

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

Trois Pièces de Tankred Dorst
^{et}
regards sur Le théâtre et son double:
une approche sémiotique

by
Kathleen Roy

A thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfilment of
the requirements for the degree of
Master of Arts

Comparative Literature
Carleton University
Ottawa, Ontario
September 16, 1977

©

Kathleen Roy

1977

0.0. Préliminaires

The undersigned recommend to the Faculty
of Graduate Studies and Research
acceptance of the thesis

"Trois Pièces de Tankred Dorst
et

regards sur Le théâtre et son double:
une approche sémiotique"

submitted by Kathleen Roy, B.A.,
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts.

H. Ruysschaert

.....
Thesis supervisor

C.A. Z. de

.....
Chairman, Comparative Literature

Carleton University

September 26, 1977

Résumé

Cet essai examine la fonction du discours dramatique de trois pièces de l'auteur allemand Tankred Dorst, soit Gesellschaft im Herbst, Die Kurve et Auf dem Chimborazo.

Nous utilisons les théories théâtrales, élaborées par Antonin Artaud dans Le théâtre et son double (1938).

Un élément significatif ressort des pièces, soit la difficulté de la communication. Ceci pose le problème du discours et de l'énonciation. Afin d'étudier adéquatement la problématique de la communication, selon nous très caractéristique de l'oeuvre de Dorst, nous aurons recours à une approche sémiotique.

C'est la conjonction de notre lecture d'Artaud et de notre méthodologie qui permet de comprendre les processus discursif et énonciateur des personnages dorstiens, comme étant indices d'une crise existentielle profonde. Cette situation 'critique' se révèle dans des analyses d'éléments spécifiquement théâtraux, tels l'espace, le décor, le geste et le costume, qui exigent une approche sémiotique.

Abstract

This study will examine the function of dramatic discourse in three plays of the contemporary German playwright Tankred Dorst: Gesellschaft im Herbst, Die Kurve, Auf dem Chimborazo. It will employ the theory of theatre elaborated in Le théâtre et son double (1938) by Antonin Artaud.

The difficulty of communication emerges as a meaningful element in the works under consideration. This poses the problems of discourse and "énonciation". In order to study, in an adequate manner, this phenomenon, which is highly characteristic of Dorst's work, it will be necessary to have recourse to a semiotic approach.

It is therefore the conjunction of the reading of Artaud and the methodology which permits an understanding of the processes of discourse and "énonciation" manifested by Dorst's characters as indicative of a profound existential crisis. This moment of crisis is uncovered by an analysis of specifically theatrical elements such as space, decor, gesture and costume, all of which demand a semiotic approach.

Trois pièces de Tankred Dorst et
regards sur Le théâtre et son double

une approche sémiotique

0.1. Introduction

0.1.1. S'il est vrai que tout langage verbal ou gestuel est le véhicule d'un certain vouloir-dire, il est également à remarquer que ce même langage révèle des réalités autres que celle d'un désir de communication.

La parole, par exemple, -qui est un instrument particulier du langage- peut servir soit à exprimer une idée ou un sentiment, soit à mentir quant à la nature véritable de ce vouloir-dire.

C'est de manière consciente que le sujet parlant utilise la parole: il choisit les mots et les structures qui lui semblent les mieux aptes à livrer sa pensée. Cependant, certaines fonctions de l'inconscient (censure, répression, etc.) contribuent à déjouer la conscience qu'a le sujet parlant de son discours. En ce sens, le discours se contrecarre soi-même puisqu'il exprime le contraire de ce qui -au niveau de la conscience- se voulait projet de la parole.

Il faudrait comprendre les mécanismes de la parole à deux niveaux différents: d'une part, la parole est la manifestation directe des pensées d'un individu, alors que d'autre part, elle a en son pouvoir de laisser transparaître la latence d'une problématique discursive plus profonde.

Le contenu manifeste n'est donc pas nécessairement l'expression du contenu latent des pensées: sous la couche de la parole dite, peut se cacher un vouloir-dire frustré, avorté, voire brisé, par la volonté inconsciente de l'énonciateur.

Si, qui plus est, ce discours qui découle d'un acte

énonciateur (c'est-à-dire, d'une situation au cours de laquelle se manifeste la présence du sujet parlant), est elliptique, monologique et par surcroît souvent difficile à devenir, on est amené à y voir le symptôme d'une crise latente plus profonde.

L'oeuvre de l'auteur dramatique allemand Tankred Dorst constitue un cas intéressant pour situer cette problématique dans un contexte littéraire.

Ainsi nous proposons-nous, au cours de ce travail, d'examiner quelques pièces de Dorst afin de mieux comprendre de quelle manière la crise discursive de ses personnages fictifs, serait l'indice d'une crise existentielle latente: il importera d'observer comment le discours, ainsi que le geste, trahissent la nature profonde de la vie des personnages.

Geste et parole relèvent, à cause de leur virtualité opératoire, du système des signes langagiers qui est propre à une communauté culturelle: pour rendre compte d'un tel système nous nous proposons d'inscrire la problématique dorstienne dans la perspective d'une pensée radicalement 'moderne'. En fait, notre grille analytique s'inspire, en partie, des théories que Antonin Artaud a formulées au sujet du théâtre moderne.

Tout en demeurant dans le domaine de l'hypothèse, il nous semble possible d'utiliser les concepts artaudiens comme paradigme du théâtre contemporain et moderne. Les thèses du Théâtre et son double ouvrent en effet la voie à un renouveau

théâtral et à un changement de direction dans le processus créateur au théâtre ainsi qu'à un approfondissement de la conscience chez le spectateur.

Comment, donc, le théâtre de Dorst, vu sous l'angle des théories d'Artaud, se prête-t-il à ce que l'on pourrait appeler, avec A.J. Greimas, la "génération de signification"? Dans quelle mesure les concepts du théoricien sont-ils opératoires sur le plan de la lecture des pièces de Dorst? Comment la production de signification devient-elle une force dans la communication? Les théories d'Artaud peuvent-elles prêter à l'oeuvre de Dorst une dimension autrement inexplorée?

La critique sur Dorst fait, à date, état de la dimension sociologique du théâtre dorstien: nous pensons ici particulièrement au Werkbuch über Tankred Dorst¹ qui constitue une collection d'articles critiques, d'entrevues avec Dorst et de photographies de mises en scène des pièces. Il est principalement question, dans ce Werkbuch, des pièces Toller (et de sa version filmée, Reinhold, oder I was a German), Eliszeit, Sand, Kleiner Mann, Was Nun? et Grosse Schmachrede an der Stadtmauer, toutes des tentatives d'expliquer un comportement humain à partir de données ou événements sociopolitiques. L'article de Elisabeth Uhr ("Seminararbeit: Modellramen", pp.22-37) intéresse en qu'il vise l'examen du phénomène discursif en fonction des rapports sociaux que celui-ci

1) H. Laube, ed. Werkbuch über Tankred Dorst (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974).

dénote. L'auteur s'attarde en effet à établir ce qui distingue les différentes manières de parler par rapport à l'appartenance sociale de l'individu. Cette étude relève cependant nettement d'une approche sociologique, voire même psychologique, plutôt que d'un point de vue véritablement linguistique.

0.1.2. Pour ce qui est de notre orientation de recherche, il s'agira, par contre, d'examiner le fonctionnement des "signes" chez Dorst, "signes" pris au sens de la pensée sémiologique de Ch.S. Peirce comme un "representamen", en prenant appui sur une certaine conception du théâtre moderne présumée, en l'occurrence, celle d'Artaud.

Notre hypothèse de départ, qui consiste à se demander si l'on peut lire Dorst en fonction de Artaud nous mènera à poursuivre l'étude selon un mouvement oscillatoire constant: notre démarche va toujours dans le sens d'une proposition qui sera par la suite remise en cause. Afin, d'examiner, en effet, combien les concepts d'Artaud cadrent avec l'analyse du théâtre de Tankred Dorst, il faudra cerner les éléments dramatiques communs à Artaud ainsi qu'à Dorst. Soulignons que nous limiterons notre examen des pièces de Dorst à trois d'entre elles, soit Gesellschaft im Herbst, Die Kurve et Auf dem Chimborazo.

Comment Dorst s'inscrit-il dans la trame du théâtre moderne? En quoi sa dramaturgie serait-elle 'l'exemplification' du théâtre entrevu par Artaud? Bref, quelle est

la pertinence des conceptions théâtrales d'Antonin Artaud pour la compréhension des pièces de Dorst?

Toute hypothèse se vérifie: c'est là le premier mouvement de notre étude. Cependant, il convient également de falsifier l'hypothèse: voilà le second temps de notre analyse.

Ainsi, il faudra se demander si -et comment- le théâtre de Dorst s'échappe de la grille puisée par nous chez Artaud selon un découpage que notre lecture personnelle impose et qui propose un choix de concepts se prêtant particulièrement bien à une analyse du théâtre de Dorst, sans cependant prétendre à la mise en relief de l'ensemble de la pensée d'Artaud. Quels sont donc les points de divergence? S'il y a écart de cette matrice, comment Dorst indique-t-il la voie à une autre conception du théâtre? En quoi la dramaturgie de Dorst s'avère-t-elle féconde en soi, par ses propres moyens? Comment la dimension nettement "intellectuelle" (c'est-à-dire qui s'adresse à la faculté humaine de la compréhension et de l'intelligence) qui caractérise le théâtre dorstien situe-t-elle cette dramaturgie à un autre plan de la création théâtrale que celui établi par l'auteur du Théâtre et son double?

En dernier lieu, et toujours dans le but de vérifier et de falsifier la grille, nous jugeons tout aussi nécessaire que pertinent d'utiliser d'autres dramaturges contemporains comme points de repère permettant de localiser le théâtre de Dorst dans une contexte spécifiquement allemand. A cet égard, nous nous appuierons en particulier sur le concept

brechtien de la "Verfremdung" ainsi que sur le caractère provocateur du théâtre de Peter Handke.

L'application d'une grille analytique doit relever d'une méthodologie rigoureuse et tant soit peu explicite quant à ses prémisses d'ordre théorique. De plus, elle s'inscrira dans un système de références déterminé qui dictera le choix et l'emploi de la terminologie au cours du travail. En ce qui nous concerne, nous avons pu profiter largement des acquis de la pensée sémiologique de J. Kristeva, de A.J. Greimas, de E. Benveniste ainsi que de P. Pavis, l'auteur d'un ouvrage utile intitulé Problèmes de sémiologie théâtrale (1976).

C'est d'ailleurs ce dernier qui nous fournit l'instrument analytique que nous entendons mettre à profit au cours de notre travail. Il s'agit de la stratification proposée par Ch. Morris² et appliquée spécifiquement au théâtre par P. Pavis³: Morris perçoit le fonctionnement du texte comme s'échellonnant à trois niveaux distincts mais reliés, soit le 'sémantique', le 'syntactique' et le 'pragmatique'.

Le niveau sémantique est celui de la manière dont les signes peuvent signifier en soi; le niveau syntactique, pour sa part, engage l'analyse de l'inter-fonctionnalité des sèmes étudiés au niveau sémantique: comment ces sèmes s'ordonnent-ils? Où se joignent-ils? Où se disjoignent-

2) Ch. Morris, Writings on the General Theory of Signs
The Hague: Mouton, 1971

3) P. Pavis, Problèmes de sémiologie théâtrale
Montréal: Presses de l'Université du Québec,
1976

ils? Il s'agit d'une analyse purement dénotative au niveau syntactique: seul l'enchaînement des signes intéresse. Mais c'est au niveau pragmatique qu'il sera possible de percevoir la connotation des sèmes, de l'utilisation de ceux-ci par le lecteur/le spectateur: comment la signification est-elle possible sur le plan de la réception?

0.1.3. Notre étude à chaque chapitre procédera de la façon suivante: les théories d'Artaud seront d'abord explicitées en relation à ce que nous croyons percevoir chez Dorst. Viendra ensuite l'analyse des oeuvres de Dorst, répartie sur les trois niveaux établis par la sémiologie depuis Ch. Morris. Ceci, nous semble-t-il, permettra de mieux cerner la problématique tout en conférant à notre travail l'indispensable rigueur analytique.

L'ordonnement interne de la thèse sera le suivant: nous comptons diviser le travail en 6 chapitres distincts et autonomes ayant chacun trait à un aspect sémiotique particulier tel 'l'espace', la 'gestualité', le 'discours', ainsi qu'au rôle et à la fonction de 'l'imaginaire' et du 'social'. Malgré le caractère indépendant des chapitres, il est certain que chacun contribue à la mise en relief de notre thèse première, à savoir, la latence d'une crise existentielle profonde perceptible à partir de la difficulté manifeste de l'énonciation. Aussi faut-il percevoir l'agencement des chapitres comme participant à la production de signification

de la crise discursive.

Un premier chapitre aura pour objectif l'examen de la spatialité des pièces de Dorst: comment l'espace même de la scène peut-il signifier, au moyen du décor, de l'éclairage, des accessoires, etc.? Cette signification prendra donc source au niveau du physique, de l'immédiatement perceptible mais passera au niveau du symbolique: le phénomène de la domination progressive de la scène par le vide et le silence doit en effet se comprendre à partir d'une interrelation de ces deux plans.

Nous observerons, au deuxième chapitre, combien la gestualité du personnage contribue à signifier sa crise profonde. Prisonnier d'un geste figé, le personnage dorstien est en effet incapable de dominer son propre geste: n'est-ce pas là le symptôme d'une incapacité à maîtriser les instruments d'une communication intersubjective? On verra par la suite comment ce manque modalise le pouvoir expressif verbal. Artaud voyait dans le geste la possibilité de faire tomber les masques: qu'en est-il chez Dorst?

La provocation que peut entraîner la gestualité fera l'objet d'une étude au troisième chapitre: de quelle manière le théâtre de Dorst provoque-t-il le spectateur, à défaut de faire bouger le personnage? L'attitude critique qu'Artaud veut éveiller chez le public s'obtient au moyen de plusieurs techniques: nous nous attarderons à examiner le fonctionnement de la "Verfremdung" brechtienne par rapport à l'engagement qu'elle entend susciter auprès du lecteur/

spectateur. La "Verfremdung" appelle-t-elle l'engagement, au théâtre de Dorst? Qui s'engage? Qui parle à qui? Le théâtre de la cruauté qui est censé "ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive" peut-il s'appliquer en tant que tel chez Dorst?

Délaissant, au quatrième chapitre, la dimension de la présence participatoire du public-récepteur, nous entendons procéder à une analyse des relations des personnages à 'l'imaginaire', c'est-à-dire, au monde créé par l'imagination. Où se situe la frontière entre le réel et l'illusion? Celle-ci existe-t-elle? Où se déroule l'existence des personnages? Qui joue qui? Le théâtre est-il vraiment théâtral en ce que le public est constamment à même de distinguer ce qui le sépare du plateau? Ou ne s'agit-il pas plutôt de véritablement fondre ces deux réalités?

C'est la dimension sociale des pièces dorstiennes qui constituera le cinquième chapitre: dans quelle mesure le théâtre de Dorst s'inscrit-il à l'échelle d'une signification au niveau social? Qui est le public de Dorst? Comment ce public peut-il influencer sur la production de signification des pièces? Pourquoi se garde-t-il ainsi de programmer le public?

Enfin, il sera question, au sixième chapitre, de cerner les occurrences d'une situation conflictuelle due à ce que nous appelons la crise de la communication immanente au jeu des personnages. C'est cette situation qui détermine le manque de rapports ainsi que la distance qui existent entre

les personnages dorstiens. Y a-t-il des difficultés d'accomplir un acte énonciateur? Pourquoi les personnages ont-ils du mal à s'exprimer? Comment les personnages sont-ils virtuellement paralysés par le mot? Y a-t-il trahison du discours? Pourquoi est-il impossible aux personnages de se constituer dans leur discours?

0.1.4. Après avoir tracé quelques lignes de force de la méthodologie, il y a lieu d'ajouter que nous puissions nos concepts critiques dans le courant actuel de la sémiotique: celle-ci nous semble en effet la mieux apte à permettre de dégager les processus de signification de textes littéraires. Etant donné la nature même des dialogues chez Dorst, une approche, par exemple, rhétorique au sens traditionnel, nous paraît peu fructueuse. L'écriture de Dorst n'a en effet rien à voir avec une rhétorique normative.

Par contre, lorsque l'on veut prendre conscience d'un texte en tenant compte de son appartenance à un épistémé donné et d'un récepteur qui se constitue continuellement, il est à la fois utile et nécessaire d'avoir recours à une approche de nature sémiotique.

Cependant, nous sommes consciente du fait qu'une méthode d'inspiration sémiotique ne s'identifie pas à une tendance dominante; elle est même jusqu'à certain point hétéroclite. Que l'on pense seulement aux nombreuses divergences fondamentales entre la pensée, par exemple, de A.J. Greimas et de J.

Kristeva Ces deux sémioticiens fondent leurs analyses sur des bases qui se contredisent à beaucoup d'égards et s'excluent mutuellement quant aux résultats qui en découlent.

D'où la nécessité de situer dès le départ notre approche dans le champ général de la sémiotique: c'est là, convenons-en, l'aspect problématique de notre travail. C'est pourquoi il nous semble justifié de ne pas faire office d'hétérogénéité dans notre utilisation des concepts terminologiques. A toutes fins pratiques, et afin d'alléger le texte de définitions encombrantes, nous avons dressé un index des termes critiques que nous emploierons au cours de notre étude (voir infra, pp. 225-228).

En outre, nous reconnaissons que le fondement théorique de chacune de nos démarches n'est pas élaboré comme on pourrait le souhaiter pour un travail plus important. De même il faut admettre qu'il serait intéressant, voire nécessaire d'examiner le théâtre de Dorst en tenant compte aussi de l'avènement d'un nouveau théâtre d'expression allemande. Voilà un champ d'investigation qui demande encore à être exploré.

En dernier lieu, ajoutons que notre corpus entend respecter la problématique essentielle du théâtre dorstien tout en soulignant clairement comment l'évolution temporelle de celle-ci est perceptible dans les trois pièces à l'étude. C'est pourquoi nous avons arrêté notre choix sur ces trois pièces même si d'autres pièces de Dorst (Toller, par exemple) ont suscité plus de commentaires et d'études auprès des

critiques.

Gesellschaft im Herbst (1960), première grande pièce de Dorst qui lui ouvre la voie vers l'écriture théâtrale, intéresse par sa forme traditionnelle: comment transgresse-t-elle les conventions théâtrales? Déjà dans cette pièce, nous pouvons voir l'urgence -pour l'individu- de dominer son langage, c'est-à-dire, son existence.

Die Kurve (1960) poursuit cette idée: elle cristallise à elle seule toute la problématique discursive du théâtre de Tankred Dorst tandis que Auf dem Chimborazo, la dernière pièce de l'auteur (1974), intéresse par le fait qu'elle est l'aboutissement -voire l'explosion- d'une évolution dans le discours des personnages. C'est avec Auf dem Chimborazo qu'éclate la crise existentielle que les deux pièces précédentes laissaient entrevoir.

Notre choix de pièces est fonction des objectifs et du caractère préparatoire de cette recherche; car, en effet, il s'agit d'évaluer la pertinence d'une approche quitte à la perfectionner, à la remettre en cause lors d'un travail plus élaboré. Ces pièces illustrent de façon exceptionnelle ce qui nous paraît caractéristique de ce qui se dégage d'une lecture d'ensemble des pièces de Dorst. De plus, ce qui nous a également forcée à un corpus si limité est la nature même des pièces de Dorst. En fait, le format d'une thèse de maîtrise ne cadre que très partiellement avec l'intention d'en vouloir saisir toute la portée. Cependant, nous espérons que l'on trouvera, dans les pages qui suivent, des points de

départ adéquats à partir desquels s'avèreront possibles de
nouvelles recherches portant sur les diverses modalités de
signification de l'oeuvre de Tankred Dorst.

7-1

0.2. Présentation succincte du corpus

0.2.0. Avant d'aborder le noyau du problème que pose le premier chapitre de notre thèse, il nous semble opportun de présenter un résumé de la fable des trois pièces qui composent notre corpus.

Nous proposons donc un découpage, un mode de lecture en quelque sorte, qui ne prétend nullement être la transcription fidèle de la fable des pièces. Au contraire, nous sommes consciente du fait que cette lecture est fonction de notre manière de percevoir les textes. Nous osons cependant espérer que la mise en relief des éléments dynamiques constitutifs de la fable sera à même d'éclairer le lecteur.

Comme il a déjà été souligné dans l'introduction, les trois pièces choisies sont importantes en raison de l'écart temporel qui les sépare et de l'intérêt qu'elles suscitent pour ce qui est de la direction qu'a prise le théâtre de Dorst. Nous entendons présenter la fable de chacune d'elles en respectant l'ordre chronologique de leur création, ordonnancement que nous conserverons au cours du travail en entier.

0.2.1. Ecrite en 1960, Gesellschaft im Herbst se situe dans la tradition classique des théâtres des dix-septième et dix-huitième siècles, tout en mettant en jeu des personnages du vingtième siècle. Sans nous attarder plus longuement sur ceci (puisque'il en sera question plus loin au chapitre 3), ajoutons que la pièce comprend un prologue récité par un des personnages devant le rideau baissé, et sept scènes qui se déroulent sur le plateau devant les spectateurs.

Voici donc les éléments qui constituent la charpente de la fable:

- i- deux hommes d'affaires (Costeneau et Dubois) désirent acheter le château Croix des Anges, en ruine depuis près de deux siècles
- ii- la découverte (par le bibliothécaire Toussaint) de plans indiquant l'emplacement d'un trésor depuis longtemps perdu, amène la propriétaire du château (la comtesse de Villars-Brancas) à refuser l'offre de Costeneau et Dubois
- iii- la perte de ces mêmes plans met l'avenir et la sécurité financière du château en danger
- iv- des fouilles sont effectuées à la fois par Toussaint et par des travailleurs
- v- le journaliste Poisinet trouve une croix que tous croient authentique (mais qui s'avère être fausse), ce qui a pour résultat de redonner confiance à la propriétaire et aux autres intéressés
- vi- l'argent prêté en gage par Testière, le notaire du château, afin d'assurer le salaire des travailleurs, est saisi par la police
- vii- une fête est organisée pour célébrer les fiançailles de Claire-Hélène, la fille de la comtesse, et la récente découverte d'un coffre.

Les deux pièces suivantes n'ont qu'un seul acte où tous les personnages sont constamment présents sur scène (à l'exception de Kriegbaum dans Die Kurve qui n'apparaît qu'après le premier élément dynamique).

0.2.2. Die Kurve, "Farce" de 1960, peut se découper comme suit:

- i- arrivée et capotement d'une voiture près de la maisonnette des deux frères, Rudolf et Anton
- ii- le chauffeur qui échappe à la mort, se nomme Herr Ministerialdirigent Kriegbaum, celui à qui Anton envoie une pétition après l'autre au sujet du mauvais état de la route
- iii- la discussion qui suit entre Kriegbaum et Anton porte sur les changements que le Ministère apportera bientôt à la route
- iv- Kriegbaum parti se promener, les deux frères se demandent ce qu'il adviendra d'eux lorsque la route aura été réparée
- v- le discours que Anton récite et qu'il demande à Kriegbaum de corriger menace celui-ci
- vi- tout en poursuivant son discours cataphorique et menaçant, Anton tue Kriegbaum
- vii- retour au calme et à l'insouciance du début de la pièce

0.2.3. "Komödie", Auf dem Chimborazo (1974), comporte vingt-

et-une scènes de longueur inégale qui se laissent difficilement découper en autant d'éléments dynamiques. De plus, l'abondance de 'dialogues' empêche toute action véritable de se dérouler.

En effet, l'objet unique de la pièce est l'intention des personnages vivant maintenant en République fédérale d'Allemagne de faire un feu sur une montagne d'où leurs amis demeurés en République démocratique allemande pourront les voir. Suivent alors de vaines tentatives de communication qui aboutissent à l'avortement de l'intention initiale.

Il serait vain dans le cadre de ce découpage de lecture de rendre compte de chaque jeu de répliques puisqu'aucun ne porte sur un sujet pertinent à l'objet de la pièce: ce n'est que lorsque toutes ces tentatives de communication (ces pseudo-dialogues, ces monologues elliptiques) sont juxtaposées que le lecteur est en mesure de dégager une impression de cohérence et de totalité.

1.0. L'espace

1.0. Artaud, nous l'avons souligné dans l'introduction, nous servira de paradigme du théâtre et de la théâtralité modernes. C'est à ce titre que nous ferons usage des théories du Théâtre et son Double (1938): une discussion approfondie, voire une évaluation des thèses artaudiennes ne relèvent ni de notre champ d'intérêt, ni surtout de notre compétence.

Dans le but d'utiliser les théories d'Artaud comme fond de résonance à nos propres commentaires sur Dorst, il importe donc de présenter les conceptions d'Artaud sur le théâtre de manière purement théorique et factuelle.

Ainsi, chaque chapitre fera d'abord l'objet d'une exposition des idées d'Artaud et de Dorst. Suivra ensuite une analyse de ces idées, échelonnée sur les trois niveaux déjà mentionnés (soit le 'sémantique', le 'syntactique' et le 'pragmatique').

Le théâtre, sous la poussée des recherches et de l'expérimentation d'Artaud, subit un revirement conceptuel: chaque élément que l'on avait auparavant attribué à la théâtralité est désormais repensé et revalorisé. Artaud s'attarde à re-définir chaque élément, dans ses détails, et puisque l'espace est le facteur le plus immédiatement perceptible à l'oeil en ce qu'il est essentiellement physique¹, c'est sur lui que portera ce premier chapitre.

Globe fermé qui entoure le spectateur², l'espace, selon Artaud, doit signifier par tous ses aspects, sous toutes ses dimensions, même "dans ses dessous"³. Non content de la dichotomie

1) A. Artaud, Le théâtre et son double
(Paris: Gallimard, collec. Idées, 1964), p.53.
2) Ibid., p.132.
3) Ibid., p.188.

scène-salle, Artaud fait de l'espace l'embryon de la signification, une 'sémiotique' où tout se tient.

Tout signifie dans l'espace: qu'il s'agisse du geste, du cri, du mouvement, du décor, des masques et costumes des personnages, chaque élément relevant de l'espace participe à une sémiotique spatiale⁴. C'est la raison pour laquelle Artaud entend utiliser la scène dans sa totalité: l'espace occupé au maximum doit être en mesure de créer une tension dramatique telle que le spectateur perçoive la fonte de la scène avec la salle.⁵

Le spectateur sera, selon Artaud, à même de non seulement meubler l'univers spatial (puisque'il ne peut y avoir de place inoccupée de l'espace⁶) mais surtout de le nourrir, de le faire parler.

C'est un phénomène contraire que nous observons chez Dorst: l'espace est également embrayeur de tensions mais celles-ci ne sont pas le résultat de l'utilisation totale de la scène. La densité physique qui s'opère sur la scène du théâtre dorstien relève plutôt de la réduction spatiale voire même de l'immobilité contraignante de l'espace.

La réduction spatiale a donc pour résultats deux facteurs déterminants: en premier lieu, le personnage est aliéné par son univers et en second lieu, le mouvement envahissant de l'espace brise toute relation possible au public. Le vide grandissant de l'espace contribue à souligner la frontière entre la scène et la salle et à tenir lieu du spectacle prôné par Artaud. En effet, la scène ne peut plus signifier par un déploiement de couleurs, sons, lumières ou autres appels aux sens: c'est son silence qui parle.

4) Ibid., p.136.

5) Ibid., p.146.

6) Ibid., p.191.

1.1. Niveau sémantique

Puisque le décor est l'aspect théâtral que le spectateur s'attarde le plus longuement à détailler, nous observerons d'abord de quelle manière le décor des pièces peut déclencher un processus au bout duquel le spectateur se saisit de la signification. Les trois autres éléments auxquels nous apporterons ensuite des commentaires seront l'éclairage, les accessoires et la surface de la scène.

a) décor

Aussitôt le rideau levé dans Gesellschaft im Herbst, le spectateur se trouve en présence du décor unique de la pièce, soit le hall du château Croix des Anges. Signe explicite d'un certain rang social, ce château renvoie à l'aristocratie ainsi qu'à la richesse et l'aisance matérielles.

Ceci est perçu sans difficultés par une tradition européenne de lecteurs ou de public de théâtre. L'écriture des légendes ainsi que des nombreux romans ou pièces de nos littératures allemande ou française se situe en effet presque sans exception dans une tradition conditionnée (puisque subventionnée souvent par elle) par la classe dominante, c'est-à-dire, l'aristocratie. Croix des Anges renvoie donc sans équivoque à la classe sociale que fût la noblesse. Attirons l'attention sur l'emploi non injustifié du passé défini qui souligne bien ici l'état de l'aristocratie dans Gesellschaft im Herbst.

Le fait, toutefois, que la scène rappelle une tradition du théâtre de marionnettes ("den Spielausschnitt eines

Marionettentheaters..... breit und ziemlich niedrig", p.225), situe le château de la pièce dans une aure d'irréalité, de jeu. Quelque chose, sur cette scène, semble choquer de manière à accentuer l'artificialité de ce qui se déroulera à l'instant.

Une autre classe sociale est l'objet de Die Kurve.

La chaumière ("kleine bescheiden-behagliche Hütte") entourée de fleurs et d'un jardin ("Blumen, ein Gärtlein, vielleicht auch eine Biedermeier-Glaskugel", p.77) devant laquelle les deux frères, Rudolf et Anton, sont assis, rappelle en effet l'univers tranquille et isolé du petit-bourgeois.

Celui-ci est d'autant plus isolé qu'il vit à proximité d'un cimetière ("Kreuze, Grabhügel", p.77) : seul être vivant parmi tant de morts (au nombre de 24 tel que le dira Anton) qui sont sa raison de vivre (nous le verrons au chapitre 4), le personnage de Die Kurve souffre surtout d'isolement existentiel.

Il est en effet ironique que les deux frères doivent vivre, exister précisément à l'endroit où sont enterrés tant de morts. Notons cependant que cet isolement physique contribue à rassurer le personnage dans son existence. Nous hésitons ici à poursuivre cette suite d'idées puisque seul le décor doit parler : les connotations possibles du signe qu'est le décor ne sont déchiffrables et signifiantes qu'à la lecture de la pièce.

Notons, au sujet de Auf dem Chimborazo, que le décor — forestier qui situe la fable sur une montagne aux frontières des deux Allemagnes, ne nous semble pas signifier en soi.

Nous aurons toutefois l'occasion de reparler de cette pièce ici-même, en b) et en d).

b) éclairage

Elément qui sert aux fins de contraste, de mise en évidence ou d'accentuation d'un aspect du décor ou d'un personnage, l'éclairage est en soi porteur de plusieurs significations, pour ainsi dire, polyphonique. L'utilisation qui en sera faite au cours de la mise en scène ou du spectacle d'une pièce doit donc participer à la production d'un réseau plus ou moins complexe de significations.

C'est en ce sens que nous entendons déchiffrer le signe "éclairage" dans Gesellschaft im Herbst et Auf dem Chimborazo. Nous sommes contrainte de nous baser entièrement sur les indications scéniques que nous fournit le narrateur du texte écrit des pièces puisque nous n'avons assisté à aucune représentation de celles-ci. C'est d'ailleurs pourquoi il nous est impossible d'étudier le fonctionnement de l'éclairage dans Die Kurve où les indications scéniques consistent surtout à décrire le costume ou la gestualité des personnages.

Dès l'instant où Sartine (valet de la comtesse dans Gesellschaft im Herbst) annonce qu'il sera bientôt onze heures, le lecteur de la pièce est en mesure d'imaginer un jeu de lumières plus ou moins clair mais ce n'est que beaucoup plus tard (p.269) que l'on indique précisément la nature et la densité de l'éclairage: "Morgengrauen".

Il s'agit ici du début de la scène 6 qui est précédée

immédiatement d'une conversation entre la comtesse et Poisinnet au cours de laquelle celui-ci nie croire à l'existence du fameux trésor. Le choc causé à la comtesse par la déclaration de Poisinnet s'estompe donc en quelque sorte dans la faible densité de lumière à la scène suivante.

Le 'nouveau jour' qu'indique le signifiant "Morgengrauen" situe ainsi l'évolution de la fable à un niveau connotatif où il est possible d'interpréter le "Morgengrauen" comme étant en fait le début d'une période, d'une époque nouvelles dans la vie de la comtesse. Le choc annonce donc un renouveau, un retour à une réalité de plus en plus encombrante et envahissante.

C'est également à une transformation dans l'esprit des personnages qu'assiste le spectateur de Auf dem Chimborazo.

Si le début de la pièce situe les personnages à une heure avancée de la journée ("gegen Abend, bis in die Nacht", p.7), où l'obscurité naissante modalisera en quelque sorte le sommeil existentiel des personnages, ce n'est qu'à la toute fin (p.69) que l'impossibilité de la communication éclate: les personnages alors dans les ténèbres les plus totales ("ganz dunkel"; "ganz finster") ne peuvent ni voir l'autre ni surtout se rapprocher de lui. La brisure communicative et l'aveuglement existentiel sont donc totaux.

c) accessoires

Même si le théâtre de Dorst ne fonctionne pas essentiellement autour de l'axe des objets, il n'en demeure pas moins que ceux-ci y jouent un rôle déterminant.

Le "Spassmacher" Lecoq a recours à trois objets - soit une fleur en cire ("Wachsblume"), un oiseau de plumes ("Federvögelchen") et un cœur en papier ("Goldpapierherz") - dans son prologue à Gesellschaft im Herbst (p.226). Tous artificiels, ces objets confirment le caractère également artificiel des personnages et de leur gestualité tel qu'annoncé au début: "Die Personen mit Ausnahme der Gräfin sind bewusste Klischees...." (p.225).

Ce sera néanmoins la découverte des plans d'un trésor caché qui aura une plus grande signification pour la portée de la pièce. Non seulement ce trésor est-il l'assurance (même si elle est présomptueuse et prématurée) d'une fortune à venir, mais il signifie surtout (pour la famille de Villars-Brancas) qu'il n'y a nul besoin de vendre le château en ruine ou, à un niveau plus profond, qu'il n'y a aucune raison de devoir affronter le réel puisque le trésor encourage le rêve.

Désormais, la possession d'une assurance contre la ruine totale du château (par implication aussi, du passé), la famille de Villars-Brancas sera à même de perpétuer son jeu oscillant entre les frontières du réel et du rêve. Le besoin de s'affirmer dans son passé, de se raccrocher en quelque sorte à tout objet d'une époque révolue est cristallisé plus loin (p.239) par la comtesse qui dit:

"Wir zählen (mit einem Blick zu den Ahnenbildern) danach! - Und (sie schlägt mit dem Stock auf die Fliesen) danach! (mit einer Bewegung, die den Raum umfasst) danach! Und das fällt nicht zusammen! Das bleibt!..."

Nous voyons donc dans quelle mesure les objets de Gesellschaft im Herbst contribuent à constituer un univers sécurisant et stable pour les personnages: les objets sont utilisés par les personnages envers eux-mêmes. Or c'est une situation tout à fait contraire qui marque Die Kurve.

Lorsque les deux frères Rudolf et Anton s'affairent à découvrir l'identité de l'accidenté (p.85), ce sont d'abord les possessions matérielles de ce dernier qui attirent l'attention de Rudolf. Car si Anton exige constamment les papiers du blessé ("Ich muss das haben! Den Ausweis!", "Den Ausweis!", "Gib her!", "Gib her! Die Papiere!", p.85), Rudolf semble plus intéressé aux objets qu'il trouve dans le porte-documents de l'inconnu ("Briefe, Ein Photo", "Ein Jo-Jo Spiel.... Eine Schachtel Ingwer,.... Eine Diätvorschrift, Tabletten, drei schwarze Affen, Elfenbein").

Concrétisation matérielle de la vie de l'accidenté, les objets ne peuvent demeurer innocents: à la fin de la pièce, alors que Anton et Rudolf deviennent de plus en plus agressifs envers l'accidenté à travers leur discours et leurs actions, les objets servent à menacer celui-ci, à se retourner contre lui.

Par exemple,

Kriegbaum: "Reden wir nicht von der Affaire. Geben Sie das Photo her!"

.....

Anton : "Wenn er morgens in sein Büro kam, stand regelmässig ein Strauss Rosen auf dem Schreibtisch, sowie ein Schälchen mit Ingwer, den er sehr gern ass."

Kriegbaum: "Woher wissen Sie...."

Anton einen Brief vorweisend: "Es geht aus diesem Brief hervor".

.....

Anton: "Er liebte den Sport. Schon als Zwölf-jähriger hatte er sich im Weitsprung eine Plakette geholt". Er nimmt eine Plakette aus der Aktentasche. (p.107).

.....

Anton: "Ein fröhlicher Mensch war er; ein Mensch, stets zu Scherzen aufgelegt...." er zieht ein Jo-Jo Spiel aus der Aktentasche (pp.108-109)..

Ici, les objets ne font que justifier et vérifier le discours de Anton. Mais un peu plus bas, lorsque Anton fait voir le couteau de poche ("nimmt ein Taschenmesser aus der Aktentasche", p.109), le ton discursif monte de telle manière à mettre à nu le danger: l'objet fait maintenant partie intégrante du discours et frappe avec la même intensité que les mots et leur tonalité. La peur de l'accidenté Kriegbaum augmente rapidement (p.110) à la vue du canif et c'est un Kriegbaum terrifié ("ganz ausser Atem, in Angst") que Anton assassine ("Anton ersticht Kriegbaum mit dem Taschenmesser", p.111).

Dépersonnalisés par le discours, les objets de Die Kurve ont donc la caractéristique de se distancier du personnage-propiétaire afin de détruire celui-ci littéralement.

d) surface de la scène

Comme nous avons tenté de le démontrer, il est certain que les trois éléments topologiques relevés ci-haut contribuent à tisser un réseau de sèmes porteurs de signification. Le dernier aspect spatial et celui qui nous semble le plus en mesure de trahir, de mettre à nu la problématique exis-

existentielle latente des personnages, se situe au niveau de la surface même de la scène.

Nous avons vu de quelle manière les éléments scéniques peuvent fonctionner: reste à esquisser comment l'espace, dénué de tout objet ou accessoire, est partie intégrante de la production de signification.

Il a déjà été noté plus haut que contrairement à Artaud, ce sont plutôt le rétrécissement et la limitation dans l'utilisation spatiale de la scène qui indiquent le caractère véritable des personnages. Loin d'être actifs à la manière artaudienne, les personnages dorstiens deviennent passifs, dépourvus de dynamisme.

Ainsi, un coup d'oeil sur les modifications du décor de Gesellschaft im Herbst montre que l'espace est changé, mutilé, rétréci de scène à scène.

Déjà à la scène 2, Toussaint soulève des dalles ("versucht aufgeregt eine Steinplatte zu lösen", p.237) tant et si bien qu'à la fin de cette scène, la comtesse, sa fille et Marcel, leur invité, se voient forcés de prendre le thé au milieu des fouilles (p.245).

La troisième scène s'ouvre sur les changements effectués par les fouilles ("einige Veränderungen in der Halle", p.246): les colonnes ont été privées de leur socle et il y a partout des tas de terre. Les fouilles se poursuivent à un rythme tel que l'on rapporte des traces de matériaux de construction à la scène suivante ("Spuren von Baufälligkeit.

Risse in den Wänden. Die Erdhaufen neben dem Baugruben sind steil aufgewachsen wie Termitenhügel", p.254). Résultat: Claire-Hélène doit changer de chambre parce que les failles dans les murs rendent la pièce inhabitable ("wegen der Risse in den Wänden. Einige sind handbreit geworden. Das Zimmer wird abgeschlossen", p.255).

"Die Bewegungsfreiheit in der Halle est beengt: links hat Claire-Hélène ihre Zimmereinrichtung untergebracht und durch eine spanische Wand von dem übrigen Raum abgetrennt. Rechts, ebenfalls durch eine provisorische Wand abgetrennt, der Arbeitsplatz Poisinets". (p.262). La scène 5 est donc également l'objet de la réduction spatiale et Bigot ironise la situation lorsqu'il décide d'emménager son bureau dans le hall d'entrée ("Diesen Winkel hier haben Sie sowieso nicht ausgenutzt", p.266). Son projet se réalise à la scène suivante où le hall se transforme en véritable "Notaufnahmelaager", p.269).

Chaque scène de la pièce fait donc l'objet de transformations graduelles mais définitives. Les personnages (comtesse, Claire-Hélène) sont physiquement opprimés par un espace sur lequel ils n'ont aucun pouvoir. Leur univers est mis pratiquement sens dessus dessous et laisse ainsi transparaître les conflits latents. Confrontés spatialement l'un à l'autre, les personnages devront être en mesure de réagir, voire d'agir mais la construction de petits bureaux mal isolés démontre au contraire qu'ils sauront s'accomoder de chaque nouveau changement.

Réfugiés dans un espace toujours plus petit parce que la situation d'urgence l'exige, les personnages sont incapables d'échapper à une existence qui fait d'eux de véritables marionnettes. Le vide grandissant de Gesellschaft im Herbst fige les personnages parce qu'il leur fait peur: à cet effet, une citation de W.H. Auden que nous trouvons en exergue à Auf dem Chimborazo nous semble se prêter de manière particulièrement convaincante à la problématique du personnage dorstien: "Wir lassen uns lieber zerstören als ändern..." (p.5).

Il n'en va pas autrement dans Die Kurve. Car ce désir, cette quasi-nécessité du personnage de ne pas permettre au changement de s'installer dans son existence est bien aussi celui des deux frères. Il est vrai que leur univers, leur espace ne subit aucune transformation objectivement observable mais cette immuabilité chronique, semble-t-il, modalise l'impuissance de Rudolf et Anton à fonctionner d'une façon autre.

L'espace inchangé de par toute la fable de Die Kurve représente le désir du personnage à demeurer tel. Limité par le virage dans la route, l'univers du personnage de cette pièce aliène celui-ci face au réel qui se joue au-delà du virage, ainsi que face à lui-même. Etrangers à eux-mêmes, Rudolf et Anton agissent comme la comtesse en ce qu'ils se refusent à toute ouverture sur le réel.

Si la surface de la scène de Auf dem Chimborazo ne subit pas de changements non plus, il n'en demeure pas moins

que les personnages de cette pièce tentent de communiquer : à la frontière de la République Fédérale d'Allemagne et de la République démocratique allemande, sorte de 'no man's land' qui ne peut leur appartenir par définition.

L'intention de Tilman de faire le feu auprès du public ("auf eine Stelle, vorn an der Rampe", p.21) indique qu'il veut atteindre ce public devant lui. Mais le fait même que les personnages ne pourront que tourner en rond physiquement et discursivement en-deçà des confins de la scène, traduit l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent de faire face à leur univers, encore moins à une transformation de celui-ci. Le poème de Auden dont nous avons cité un vers plus haut est donc tout à fait pertinent.

Ainsi, l'éloquence du vide spatial et de l'emprise du silence topologique sur l'existence des personnages trouvent leur concrétisation dans la passivité de ceux-ci.

1.2. Niveau syntactique

Il importe, dans la section présente, d'observer de quelle manière les significations relevées en 1.1. s'agencent sur le plan syntactique : comment la production de ces significations est-elle perceptible à l'échelle du texte lui-même ? C'est précisément l'ordonnancement des sémèmes notés plus haut qui contribue au sens.

A cet égard, Gesellschaft im Herbst met le plus clairement en relief la relation qui existe entre l'espace et la vie des personnages. Nous avons vu précédemment que l'univers

des personnages rétrécissait de pair avec le début d'une nouvelle scène: progression linéaire, donc, puisqu'im-
médiatement perceptible à un même niveau, soit celui de la dimension physique de la scène et du décor, le sabotage de l'espace des personnages engendre et met à nu la tension dramatique, voire existentielle de la pièce.

Une indication scénique du début (p.225) nous est dans ce sens particulièrement précieuse: on dit des transformations imposées à la surface de la scène qu'elles doivent être reflétées dans l'expression et le comportement des acteurs ("sollten auch in den Verhaltensweisen der Schauspieler zum Ausdruck kommen. Man bewegt sich und man spricht in einer weiträumigen Halle anders als in der Enge eines befehlsmäßig unterteilten Notaufnahmehagers"). Il est pertinent de noter que le rétrécissement spatial n'aura pas seulement pour conséquence une transformation dans la conduite, la gestualité des personnages (voir, à cet effet, le chapitre 2), mais également et surtout dans leur langage (voir le chapitre 6); ces questions devant être soulevées plus loin, nous poursuivons donc l'examen de la construction syntactique de la pièce.

Si la comtesse de Villars-Brancas tend à s'appuyer sur 'l'imaginaire' (ceci sera développé en plus de détails au chapitre 4); c'est que les situations de la pièce la confrontent sans cesse au réel. Nous savons que chaque modification majeure apportée à l'espace du hall se situe au début d'une scène: il s'avère utile de lire le texte

attentivement car apparaissent alors deux faits significatifs.

D'abord, chaque scène se termine sur une note-choc située au niveau du réel et encourageant celui-ci (menaces de Costeneau et Dubois et leurs déclarations sur les pouvoirs de l'argent, p.237; présence manifeste des travailleurs, p.246; la comtesse se voit forcée d'accepter les travailleurs, p.254; apparition de Poisinet, p.262; Poisinet affirme ne pas croire au trésor, p.269).

Ensuite, nous savons que les fouilles effectuées au château (d'où les transformations graduelles de l'espace) ont pour objet un trésor qui devra confirmer l'aristocratie dans sa poursuite d'une gloire passée.

Nous remarquons donc un jeu de balancier dont l'oscillation va constamment de l'imaginaire au réel, pour revenir à l'imaginaire et ainsi de suite, et qui rappelle le découpage de la fable en éléments dynamiques (voir supra, pp. 14-17 où chaque élément dynamique renvoie alternativement soit à l'imaginaire (découverte de plans, découverte d'une croix, etc.), soit au réel (Costeneau et Dubois veulent acheter Croix des Anges, perte des plans, etc.)). Le pivot de Gesellschaft im Herbst est donc le point de rencontre du réel et de l'imaginaire unis dans une opposition jamais résolue.

Pièce qui se situe véritablement au point de rencontre de l'être et du paraître (dichotomie de la tradition classique) et qui exploite les possibilités scéniques de la représentation, donc clairement théâtrale, Gesellschaft im Herbst

est en mouvement constant: c'est le cas contraire qui se présente dans les deux autres pièces.

Car le drame existentiel que vivent les personnages de Die Kurve et Auf dem Chimborazo fait éclater le conflit, l'ambivalence entre le réel et l'imaginaire (l'illusoire): l'immutabilité de l'espace empêche la transgression, voire la résolution de cette dialectique (nous avons vu que le décor et la surface de la scène de ces deux pièces ne changent aucunement). La paralysie spatiale entraîne donc toute impossibilité de changement.

Rudolf et Anton (Die Kurve) vivent en effet au point de rencontre de la vie (route) et de la mort (virage, cimetière) sans toutefois être en mesure de dépasser leur condition. La tension de la pièce s'accroît alors que Kriegbaum, le blessé, fait une peinture de la route à réparer: ceci ne pourrait qu'entraîner un remaniement de l'existence des deux frères, chose qui leur est inacceptable. Face au réel, Rudolf et Anton doivent tuer Kriegbaum pour préserver leur situation originelle.

Il en va de même dans Auf dem Chimborazo où Dorothea, Klara et Tilman ne peuvent sortir d'un espace toujours le même: Heinrich tente de les confronter avec eux-mêmes ("Unsere Mutter will bloss die Wahrheit nicht hören", p.55; "Wann warst du zum letzten Mal krank?"; "Ich kann es dir sagen... vor zehn Jahren!"; "Wann hat deine Mutter zum letzten Mal gesagt, du bist krank?"; "Vor zwei Minuten", p.59) mais en vain:

La tension qui en résulte rend non seulement toute communication impossible mais rend les personnages nerveux et mal dans leur peau ("Dorothea immer wütender, schliesslich im äussersten Zorn", p.66; "alle sind ratlos", p.69; "Klara will nicht antworten", p.44; "Tilman kleinlaut", p.61).

1.3. Niveau pragmatique

Le sème ne saurait signifier en soi: nous avons déjà indiqué l'importance de sa compréhension au sein du syntagme, unité de la phrase qui permet d'examiner les relations d'agencement linéaire et textuel entre les sémèmes.

Cette interfonctionnalité du sème et du syntagme peut se lire sur un plan plus englobant qui renvoie à l'extérieur de la pièce tout en s'y constituant: c'est à ce titre que nous entendons analyser la pragmatique de l'espace du théâtre dorstien.

Nous savons que "le signe théâtral est traduisible en un autre signe"⁷ dont l'interprétation dépend du locuteur/percepteur: la pragmatique consiste à observer quels éléments du texte permettent de reconstituer les possibilités d'usage des signes en fonction de ce même locuteur/percepteur.

Il nous faudra donc lire le texte selon trois codes, soit l'actantiel, l'idéologique et le théâtral. Soulignons

7) P. Pavis, Problèmes de sémiologie théâtrale (Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976), pp.7-8.

brièvement que le premier a trait au rôle thématique que peuvent avoir personnages ou objets; le second traduit les valeurs, motivations, idées ou actions des personnages, c'est-à-dire le code manifeste de l'idéologie des personnages⁸, ainsi que les valeurs de l'énonciataire (le narrateur); c'est donc la "base d'un nouvel examen de l'oeuvre (qui) ouvre l'oeuvre en révélant la couche profonde"⁹; et enfin, le dernier code relève de la forme rhétorique du théâtre dorstien par laquelle la "Spielbarkeit" de cette dramaturgie rend ce théâtre représentable et sujet à une interprétation.

a) code actantiel

Nous nous appuyons sur la notion greimasienne d'actant (ou rôle thématique)¹⁰ pour tenter une lecture de ce code. Greimas perçoit les rapports de force entre les personnages d'un texte littéraire comme mettant en jeu six actants: chacun de ceux-ci représente un rôle thématique. Ainsi, un 'sujet' (héros) travaille pour un 'destinateur' qui veut remettre un 'objet' à un 'destinataire'; le 'sujet' doit poursuivre et accaparer l'objet et s'il peut recevoir l'aide d'un 'adjuvant', il doit néanmoins faire face à un 'opposant'. Le schéma greimasien a été réduit ici à quatre actants,

8) Ibid., p.85.

9) Ibid., p.87.

10) A.J. Greimas, Sémantique structurale (Paris: Librairie Larousse, 1966).

soit le 'sujet', 'l'objet', 'l'opposant' et 'l'adjuvant'¹¹, parce que ces actants semblent être les plus opératoires dans l'examen de la dramaturgie de Dorst. Notons que les destinataire et destinataire virtuels que sont l'auteur et le public ne sont pas lisibles au niveau du texte.

Tout signe pouvant être actant, l'espace se prête particulièrement à cette analyse: car non seulement a-t-il une fonction capitale au sein de la dramaturgie dorstienne en ce qu'il renvoie directement à la réalité des personnages, mais il leur est nécessaire afin de se situer, de se constituer au risque de s'aliéner.

Dans Gesellschaft im Herbst, l'espace a donc le rôle actantiel de 'l'opposant' puisque c'est lui qui pousse les personnages au réel alors que ceux-ci tentent par tous les moyens de s'accrocher au trésor, donc à l'imaginaire.

Ailleurs, soit dans Die Kurve, l'espace devient 'objet' si nous admettons que la route est l'espace. Les deux frères ont en effet intérêt à préserver la route, telle qu'elle est afin de poursuivre leurs activités de mécanicien de voitures (Rudolf) et de discoureur-pétitionnaire (Anton): tous leurs efforts convergent donc vers la préservation de cette route, véritable objet de leurs désirs, de leurs soucis, de leur existence.

Pour ce qui est de Auf dem Chimborazo, l'espace ne

11) Notre schéma est donc le suivant:

remplit aucune fonction actantielle proprement dite: il nous semble suffisant de remarquer que l'espace est le lieu de l'objet (faire un feu).

b) code idéologique

Comment lire la signification de l'espace dans Gesellschaft im Herbst? Nous avons déjà indiqué au cours de ce chapitre combien la topologie pouvait jouer sur l'existence des personnages: nous n'y reviendrons donc pas.

Ce qui nous semble cependant d'intérêt dans le cadre d'une analyse du code idéologique est l'importance accordée à la "contrainte" existentielle. Réfugiés, nous le savons, les uns parmi les autres, les personnages se limitent à fonctionner en-deçà du groupe auquel ils appartiennent malgré eux. Car les personnages (en particulier la comtesse et sa fille face à Bigot et Poisinet) prouvent, de par leur comportement, combien le groupe est nécessaire à leur survie. La confrontation à l'autre est préférable à l'isolement.

L'espace détermine et conditionne les actions et le langage, c'est-à-dire le coeur même de l'existence des personnages: Die Kurve exemplifie ceci de manière éloquente puisque la route à changer (qu'on ne veut en fait pas du tout modifier) est véritablement la source, le moteur de la vie des deux frères. Sans cette route à réparer, ceux-ci ne sauraient être. C'est donc un déterminisme de l'espace qui ressort de la volonté des personnages: il est dans l'intérêt de leur existence de préserver, voire de provoquer, ces limitations spatiales.

c) code théâtral

Aucune analyse du signe ne saurait s'effectuer sans un examen des éléments rhétoriques constitutifs de la production de significations de ce signe.

Dans cette perspective, il convient d'indiquer les aspects de la dramaturgie de Dorst qui semblent permettre notre lecture du signe 'espace'.

Faute d'être spectateur à une représentation des pièces à l'étude, il nous est possible de percevoir la problématique engendrée par l'espace au travers les nombreuses indications scéniques de Gesellschaft im Herbst et Auf dem Chimborazo. C'est donc le narrateur de la pièce (puisque nous concevons que le théâtre est essentiellement 'discours', par opposition à 'histoire') qui transmet l'information théâtrale relative au signe.

Dans le premier cas, c'est à une véritable synérèse spatiale que nous assistons: chaque scène fait l'objet d'une nouvelle contraction de l'espace. La surface du jeu des personnages est réduite de manière à ne pratiquement plus permettre une autre modification. Tronqué de ses caractéristiques, l'espace devient pure mutilation de l'univers des personnages.

Auf dem Chimborazo, pour sa part, présente cependant un cas à la fois plus simple et plus complexe. Sa simplicité découle du fait que la surface même de la scène ne change à aucun moment mais c'est précisément ceci qui prête toute sa complexité à la lecture du code théâtral de la pièce.

Car le lecteur/le spectateur ne sera à même de percevoir ce code qu'à la lumière de la transformation progressive du comportement ~~et du langage~~ des personnages. La dimension théâtrale, la "Spielbarkeit" de Auf dem Chimborazo, se situe donc au niveau de la nervosité grandissante, du mutisme et du silence progressif des personnages.

L'influence de l'immuabilité de la scène dans Die Kurve sur les deux frères se lit également au niveau de l'expression: les nombreux points de suspension et hésitations (surtout dans le discours de Anton, pp.97, 101, 102, 104, 109, 110) participent à créer l'importance de l'ambivalence topologique de la route. Ceci est de plus renforcé par le ton de Kriegbaum lorsqu'il parle des réparations qu'il compte apporter à la route: la "Steigerung" tonale qui entraîne Kriegbaum et Anton dans un espace imaginaire différent du seul dans lequel Anton peut exister, trouve sa contrepartie dans la chute soudaine que fait Anton (plötzlich betrübt: "Schade"; "Es fiel mir ein, dass dass.... dass es niemals so sein wird", p.97).

En dernière analyse, remarquons que la "Spielbarkeit" du théâtre de Dorst se manifeste sur le plan purement théâtral (jeu des personnages, éclairage, décor, etc.) par le discours du narrateur tandis que ce sont les énoncés des personnages qui en permettent la lecture sur le plan linguistique.

2.0. La gestualité

2.0. Même si la spatialité de la scène est essentielle au théâtre chez Artaud, ce qui prime surtout est l'importance accordée au signe 'gestualité'. Selon Artaud, seul le geste est en mesure de mettre à nu les forces de l'inconscient humain et de redonner au signe toute sa force volée par un théâtre psychologique.

Les acteurs devront donc mettre en scène la vérité profonde de l'homme afin de confronter celui-ci avec sa situation. Cette vérité ne saurait cependant surgir à travers le seul geste du personnage: le spectateur doit en effet participer autant que le personnage à la reconnaissance et à la compréhension des mensonges, des faussetés qui constituent son existence.

Véritable instrument cathartique, le geste doit par le fait même "vider collectivement des abcès"¹ par la destruction, l'éclatement du mensonge: le geste est ce nouveau langage ("en est la matière et la tête"²) qui nie la parole. L'efficacité de ce nouveau langage réside dans sa capacité d'envoûter, de faire "revivre dans tous leurs aspects"³ les "mondes remués par le langage de la parole"⁴: le geste fait en quelque sorte changer la destination de la parole pour se la soumettre. De cette manière, le théâtre redevient "création autonome et pure"⁵: le cri, la danse, la pantomime,

1) A. Artaud, Le théâtre et son double, p.44

2) Ibid., p.167.

3) loc. cit.

4) loc. cit.

5) Ibid., p.79.

le geste contribuent à halluciner, voire apeurer le spectateur.⁶

C'est en ce sens que le théâtre d'Artaud est véritablement provocateur: le spectateur est constamment mis en face et entouré d'un spectacle qui tente de faire surgir de lui une réflexion et une activité spirituelles (qui s'opposent directement à un processus psychologique de pensée). Tout éclate devant la mise à nu des conflits latents de l'inconscient.

Dans cette perspective, il est intéressant de noter combien le geste du personnage dorstien est signe de passivité et d'un vouloir-dire impuissant. Prisonnier du signe, le personnage du théâtre de Dorst existe dans la mécanisation et l'automatisation.

A cet égard, il rappelle les théories de Kleist sur les marionnettes: selon lui, celles-ci font preuve de "mehr Anmut als in dem Bau des menschlichen Körpers"⁷ et leur valeur réside dans leur 'Mechanisierung'.

Dorst a lui-même écrit un petit livre au sujet de la marionnette⁸ où il reprend les notions de Kleist. Selon lui, les mouvements des marionnettes sont plus harmonieux que ceux de l'homme parce qu'ils sont produits sans conscience.⁹ En ce sens, la marionnette est supérieure à

6) loc. cit.

7) H. von Kleist, "Über das Marionettentheater"

Sämtliche Werke

(Zürich: Buchclub Ex Libris, 1967), p.948.

8) T. Dorst, Geheimnis der Marionette.

München: H. Rinn Verlag, 1957.

9) Ibid., p.28.

l'acteur qui ferait les mêmes gestes: par la marionnette, le théâtre devient "Bewegung der Körper im Raum, also Tanzformen, die rein nach geometrischen und mechanischen Gesetzen gebildet sind"¹⁰.

Le personnage de Dorst n'est certes pas une marionnette au sens littéral du mot: cependant sa gestualité trahit, semble-t-il, une origine commune.

Ainsi, tandis que le personnage théâtral est celui qui, selon Pavel Campeanu¹¹, cherche à modifier par l'image l'expérience réelle du spectateur (qui à son tour cherche au contraire à voir la confirmation de celle-ci sur la scène), le personnage dorstien ne paraît pas être en mesure de lire les signes qu'il dégage.

Toujours selon Campeanu, le spectacle est d'abord événement pour le public mais bien un processus pour le personnage¹²: or c'est le contraire qui se produit chez Dorst. Loin de participer au spectacle et d'y contribuer activement, le personnage est ici agi par d'autres. Son refus de lire les signes qu'il émet souligne l'inconscience dans laquelle il se trouve ainsi que son incapacité de créer, de faire, voire de se constituer.

Chez Dorst, la parole détruite n'est pas instrument d'un nouveau langage; elle est plutôt le signe d'une faille dans l'existence du personnage. Si celui-ci se voit

10) loc. cit.

11) P. Campeanu, "Un Rôle secondaire: le spectateur" in Sémiologie de la représentation (Paris: P.U.F., éd. Complexe, 1975), p.104

12) Ibid., p.100.

contraint de tenter de communiquer par son silence et son geste, c'est que le verbe leur est entièrement soumis.

L'état psychique du personnage doit transparaître au moyen de gestes et mimiques, ces "Manifestationsqualitäten"¹³ de la fonction expressive du langage, mais le caractère mécanisé de cette gestualité met en relief des conflits d'ordre existentiel qui viennent s'opposer directement à l'ordre métaphysique que conçoit Artaud.

Figé dans le geste qui cristallise son existence, le personnage dorstien doit donc espérer pouvoir communiquer uniquement devant un public non prisonnier comme lui. Les questions dévoilées par le personnage lui sont trop complexes pour leur apporter réponse, aussi la compréhension et la prise en charge de ces questions-provocations relèvent-elles entièrement d'un public participant. Reste à savoir si ce public saura d'abord se dégager des chaînes qui risquent de l'étouffer comme le personnage, et ensuite faire du spectacle son existence en devenir.

2.1. Niveau sémantique

Signe fondamentalement social, le geste situe les personnages les uns par rapport aux autres. A la lecture des trois pièces étudiées, nous avons relevé cinq catégories de la gestualité qui nous paraissent significatives pour la compréhension du personnage dorstien.

13) R. Ingarden, "Les fonctions du langage au théâtre" Poétique 8, 1971, pp.534-535.

Nous comptons diviser cette section sur le sémantique selon les cinq classes analytiques suivantes:

- a) geste comme signe du rang social
- b) geste comme signe des valeurs individuelles
- c) geste comme signe des rapports de force
- d) geste comme signe de l'insécurité existentielle et du besoin de l'imaginaire
- e) geste comme signe de l'aliénation individuelle, de l'impossibilité d'être

a) signe du rang social

Seule Gesellschaft im Herbst commente la position sociale des individus. L'archiviste-bibliothécaire Toussaint "geht mit Verbeugung ab" (p.229) même si Sartine le renvoie sans faire autant de cérémonies. La politesse qu'il déploie fait de lui un habitué des convenances et de l'étiquette propres à l'aristocratie: le comportement de Toussaint le classe à un niveau incontestable de l'échelle sociale.

Cependant son importance est minimisée plus loin lors de sa rencontre avec la comtesse. Athalie de Villars-Brancas se moque en effet de lui lorsqu'elle le fixe en lui indiquant que seul son nom ne peut suffire à le situer en société ("Charles Toussaint! Ich darf annehmen, dass Ihr Name nicht genügt, um Sie durchs Leben zu bringen?", p.232).

Selon l'aristocratie, la valeur de l'homme ne se mesure aucunement par son emploi mais bien par son nom et son costume, c'est-à-dire, par l'origine et la position sociales de l'individu. Le geste arrogant de la comtesse est donc fonction de sa classe qui exige et prescrit un comportement (de supériorité), un mode d'habillement ("im Stil der Jahrhundertwende gekleidet", p.229) et un langage (affecté, distant) particuliers.

Le nom de Toussaint n'évoquant aucune appartenance noble (comme, par exemple, de Villars-Brancas, de Rochouart, de Béthune-Sully), le bibliothécaire n'acquerra de signification aux yeux de la comtesse que lorsqu'il sera en mesure de fournir à celle-ci un objet qu'elle convoite (les plans du trésor), c'est-à-dire, lorsqu'il se subordonnera volontairement aux désirs et besoins de l'aristocratie.

Un autre exemple du geste au service de la distinction de classes met en scène Costeneau qui vient d'être éconduit par la comtesse (qui refuse de vendre Croix des Anges, p.235). La réaction immédiate de l'homme d'affaires est de manifester son mécontentement par le langage (nous reviendrons à ceci en détail au chapitre 6) mais bientôt les mots ne suffisent plus à exprimer sa colère.

Costeneau aura donc recours au geste: "er hat einen Porzellanleuchter ergriffen und zerschlägt ihn am Boden.... er zerrt an den Vorhängen er rüttelt an einem alten Stuhl, der auseinander fällt er zerschlägt eine Vase" (p.236). Son plaisir consiste donc à détruire par la violence ce qu'il comptait s'approprier l'instant auparavant. Son argent lui permet de tout acheter mais peut servir aussi à tout anéantir: "Kaputt zu machen!" (p.235). Or, le geste de Costeneau est fort de la puissance assurée par l'argent. Mais il est surtout l'indication d'une classe sans manières, sans prestige autre que son importance financière.

Au lieu donc, de convaincre avantageusement la comtesse et le public de son importance sociale ("Sie werden noch

merken, wer wir sind!", p.236), Costeneau se rabaïsse par son geste: sa position est ainsi confirmée dans son infériorité.

La distinction aristocratie-prolétariat (qui constitue la troisième classe de la pièce) se cristallise dans la venue de Bigot, l'entrepreneur en charge des travailleurs qui effectuent des fouilles sous le château.

Bigot entre en effet avec des mouvements gauches ("mit ungeschickten Bewegungen" (p.248) que confirment un habit qui lui va mal ("schlecht sitzend") et des bottes souillées ("lehmverschmiert", p.249). Lorsqu'il demande la permission de s'asseoir, c'est une chaise que lui offre la comtesse au lieu d'un fauteuil ("bringen Sie einen Stuhl für diesen Mann", p.248). Il est donc apparent que Athalie de Villars-Branças entend souligner et encourager ce qui la distingue de son interlocuteur. Le geste qui trahit un manque de tenue et le langage, signe du manque d'instruction de Bigot (voir le chapitre 6), stigmatisent ce dernier au sein d'une catégorie sociale donnée et jugée d'avance que l'aristocratie n'a aucune intention de perturber.

b) signe des valeurs individuelles

Puisque nous concevons la gestualité comme un signe immédiatement perceptible de ce qui constitue l'existence du personnage, il convient de chercher à dégager dans quelle mesure cette même gestualité met en relief les valeurs sociales ou individuelles du personnage.

C'est Die Kurve qui nous fournit l'exemple le plus

probant de cette dimension de la gestualité. En effet, l'entrée en scène des deux frères annonce déjà la différence d'intérêts qui les caractérise: "Rudolf schnitzt an einem Kreuz herum. Anton memoriert leise aus seinem Notizbuch" (p.77). Signifiant peu en soi, les gestes renvoient cependant à deux activités radicalement distinctes: au travail manuel de Rudolf (s'oppose en effet le travail cérébral de Anton).

La dichotomie manuel-cérébral modalisera la relation entre les deux frères au cours de toute la pièce. Ainsi, Rudolf et Anton rendront encore plus explicité leurs valeurs individuelles lors de l'accident de Kriegbaum: Rudolf s'élance vers le lieu de l'accident et suite à ceci, "ein einzelnes Autorad rollt herein. Ein zweites. Dann kommt Rudolf. Er schleppt Einzelteile des abgestürzten Personenwagens" (p.83) tandis qu'il dit à Anton: "Na, damit wirst du doch wohl alleine fertig! -Ja, so! An den Füßen! Ich hab mit dem Wagen genug...." (p.83).

Rudolf, nous l'apprendrons plus loin (pp.88-89), est mécanicien et sa vie consiste à réparer et remettre à neuf les voitures victimes du mauvais état de la route: c'est pourquoi son premier et seul souci lors d'un accident est de récupérer les différents morceaux de la voiture. De son côté, Anton tire de ses discours un sens dans son existence: la responsabilité sociale qu'il éprouve se manifestera dans son langage ainsi que dans son comportement envers le blessé ("... Ich tue, was ich kann, vertrauen Sie darauf. Sie

sind so schwer. Tote sind viel schwerer als Lebende",
p.83).

Pour sa part, Kriegbaum révélera sa personnalité alors qu'il tentera de se lever (p.93): "bemüht sich mit Energie vergeblich! Es muss gehen". Son état de blessé, donc d'impuissance physique, lui pèse et son geste consiste à accentuer son désir de reprendre ses fonctions, de retrouver son rôle, de se redonner toute l'importance qu'il s'accorde.

Il est, selon lui, irremplaçable ("wenn ich nicht alles selbst mache", p.93) parce que nul ne saura être aussi compétent et aussi efficace que lui au Ministère ("Sobald ich zurück bin, veranlasse ich das Nötige...", p.94; "Das geht einfach nicht anders, in meiner Stellung", p.93): sa position ne lui permet donc pas de demeurer plus longtemps à la merci d'un accident.

c) signe des rapports de forces

Die Kurve met en scène un conflit d'intérêt opposant Kriegbaum aux deux frères: ceux-ci ne veulent en effet pas modifier leur rythme de vie tandis que celui-là a le pouvoir et surtout l'intention de transformer la route (donc l'existence des frères).

Cette divergence se manifestera certes par le langage et l'attitude des personnages mais il est plusieurs gestes qui déjà laissent entrevoir le conflit qui opposera les deux frères, forces du rêve, à Kriegbaum, force du réel.

Par exemple, si Anton prend note du nom du successeur

de Kriegbaum¹⁴, c'est parce que non seulement il considère Kriegbaum remplaçable, mais aussi et surtout parce que celui-ci est déjà remplacé.

Les exigences existentielles des deux frères font d'eux les instruments de l'état de la route; or Kriegbaum est placé pour modifier ceci radicalement. Il s'ensuit donc logiquement que sa présence et son influence auprès du Ministère sont indésirables: Kriegbaum éliminé (de manière symbolique comme l'indique la note 14 et véritablement à la fin de la pièce, p.111), l'existence de Rudolf et Anton peut se poursuivre de la même façon qu'auparavant.

C'est dans le même état d'esprit mais beaucoup plus concrètement que le geste de Rudolf invitant Kriegbaum à s'asseoir doit être perçu (Rudolf schiebt Kriegbaum auf den am Boden liegenden Autositz: "Machen Sie es sich bequem", p.104). Car l'invite est moins une politesse que moyen détourné d'affirmer la supériorité de Rudolf et Anton par rapport à Kriegbaum. Non seulement celui-ci est-il relégué au simple rôle passif du locuteur/récepteur, mais, il est désormais fondamentalement vulnérable aux attaques gestuelles, verbales et meurtrières des deux frères. Les menaces de plus en plus évidentes faites aux dépens de Kriegbaum sont modalisées par l'impossibilité et la peur grandissante

14) Anton: "Wie heisst er?"

Kriegbaum: "Kirstein, Dr. Kirstein." Anton schreibt.
"Warum schreiben Sie auf?"

Anton: "Ah, ich dachte wegen der Eingaben",
p.93.

(pp.109-110) de celui-ci et tirent leur force précisément de la position favorable de Rudolf et Anton.

Il s'agit de menaces d'une toute autre intensité dans Auf dem Chimborazo: personne ici n'y perd littéralement la vie et il ne se forme aucune faction agressive comme celle de Rudolf et Anton.

Nous remarquons cependant que les personnages se situent constamment les uns face aux autres, les uns contre les autres. Dorothea constitue à elle seule le point de mire vers lequel tendent les animosités et duquel partent les attaques et agressions verbales. Sa présence peut à ce point affecter les autres personnages que Irene, apprenant le départ imminent de la voiture qui doit la ramener au bas de la montagne, est soulagée de quitter Dorothea ("erleichtert darüber, dass sie von Dorothea loskommt", p.20).

Un cas similaire venait de se produire immédiatement auparavant lorsque Tilman (le fils aîné de Dorothea) "sieht Dorothea kommen, springt sofort verlegen auf" (p.17).

Le caractère agressif et intimidant de Dorothea se percevra de manière plus éloquente et explicite lors de l'analyse du langage de celle-ci (voir chapitre 6) mais il est significatif de noter combien le geste est à lui seul en mesure de dévoiler la problématique conflictuelle qui relie les personnages.

d) signe de l'insécurité existentielle et du besoin de l'imaginaire

Nos commentaires ayant trait à la spatialité du théâtre de Dorst nous ont amenée à y lire les symptômes d'une

problématique existentielle profonde, à savoir, la manière dont l'espace réduit rassure les personnages devant l'emprise du réel.

La gestualité permet également de percevoir cette dimension de la problématique en ce qu'elle est signe d'un désir, d'un besoin de trouver appui dans l'imaginaire.

Gesellschaft im Herbst exemplifie ceci lorsque la comtesse déchire le contrat de vente ("zerreisst den Vertrag", (p.235). Toute menace de vente ainsi écartée, il est maintenant possible à Athalie de Villars-Brancas de nier le réel au profit du rêve. Sa ruine imminente (qui devrait normalement entraîner la vente du château) se trouve désormais éliminée parce qu'il existe un autre moyen de subvenir à l'imaginaire (soit les plans menant au trésor).

Cependant, la comtesse indique elle-même le doute lorsqu'elle énonce "Glaubst du jetzt an...? Mit einer Bewegung: "An den Schatz?" (p.240): son geste rapide trahit la peur de la question mais surtout la crainte de la réponse (que Claire-Hélène s'abstiendra d'ailleurs de faire).

D'autre part, le mystérieux Fox-Martinez qui possède l'original de la croix ("Der Fremde zieht einen sorgfältig verpackten Gegenstand aus der Tasche, öffnet das Tuch ...", (p.288), détruit toute possibilité d'évasion dans le rêve.

La fin de la pièce nous montre donc une comtesse fatiguée, semble-t-il, de par ses mouvements lents ("geht langsam die Treppe hinauf...", p.289) pour qui le réel paraît avoir définitivement su prendre le dessus.

Les paroles que la comtesse prononce en montant l'escalier suggèrent toutefois que le combat réel versus imaginaire n'aura au contraire jamais de cesse ("Ich sah aus dem Fenster den Herbst im Park. Diana und die Nymphen am Weiher müssen in Säcke gehüllt werden ehe der Frost kommt.", p.289).

Aurélie de Béthune-Sully accentue ce besoin de se replier dans l'imaginaire pour mieux être, alors que, émue par la solennité de l'instant, elle tombe dans les bras d'un Albert imaginaire ("sinkt einem imaginären Albert in die Arme", p.281). Si elle tombe en effet dans les bras de son mari mort depuis plus de vingt ans, c'est que ce passé est de caractère beaucoup plus tangible que n'importe quelle situation présente et que ce passé apporte réconfort et sécurité que le présent (avec l'approche de la ruine de l'aristocratie) n'est pas en mesure d'offrir.

Rudolf et Anton, de leur côté, ont intérêt à perpétuer leur condition: c'est la raison pour laquelle ils portent tant d'attention aux bruits de la route et aux changements atmosphériques ("Sie starren atemlos hinauf, verfolgen mit dem Blick den Weg des Fahrgeräusches...", p.80).

Plus loin, "Die beiden sehen sich an" (p.102) lorsqu'il est question de transformer la route, c'est-à-dire d'entraîner une modification de leur rythme de vie. Le geste prend ici la place du verbe: la parole est de toute façon inutile et sans effet puisque les personnages doivent affronter une situation qu'ils ne sont pas en mesure de dominer. C'était d'ailleurs le cas pour Athalie et Aurélie qui préféraient

avoir recours à leur gestualité qu'assumer le langage de la parole.

e) signe de l'impossibilité d'être

À cet égard, seule Auf dem Chimborazo nous semble présenter la peur d'être par la gestualité des personnages.

Le handicap physique de Tilman ("Hinkt etwas", p.7) devra en effet être lu à un niveau plus profond que les simples apparences: son incapacité de marcher, de courir normalement, bref, de faire comme les autres et de les suivre dans leurs jeux ou dans leurs excursions ("Tilman konnte doch gar nicht spielen als Kind. Er sass immer in seinem Stuhl, wir haben ihn wohl mal in den Garten getragen, aber dann sass er da, an einem Fleck. Spielen wie andere Kinder, das konnte er nicht....", p.19; "Ich konnte doch damals nicht stehen", p.33) modalise son impuissance à dialoguer, à communiquer, voire même à monologuer.

De physique qu'il est donc, ce handicap transmet toute la force de sa signification à une dimension autre, soit celle de la parole, de l'existence.

C'est là raison pour laquelle Tilman "lacht unmässig" (p.39): incapable de formuler quelque phrase d'importance que ce soit, il se voit inférieurisé par Heinrich qui, lui, est en mesure de prononcer ce que Tilman tente précisément de dire. Non seulement Tilman ne peut-il être maître de son propre corps mais son langage même le domine.

2.2. Niveau syntactique

Il s'agit maintenant d'examiner de quelle manière la gestualité comme signe constitue une chaîne syntactique productrice de signification. Car si les différents signes relevés dans la première section de ce chapitre sont déjà porteurs de sens, il n'en demeure pas moins que c'est leur agencement, leur inter-fonctionnalité qui est capitale: elle seule permettra en effet une lecture pragmatique de la gestualité.

Nous avons observé précédemment que le geste reflète la conflictualité interne ainsi que sociale du personnage. Symptôme donc de la problématique existentielle, le geste signifie par sa répétition, son amplification, voire sa négation même.

Afin de mettre en évidence le processus de signification engendré par la configuration syntactique du geste, nous avons groupé les manifestations de celui-ci en trois mouvements; l'ordonnancement choisi respecte la position chronologique des pièces et se présente comme suit.

En premier lieu, il y a évolution temporelle du phénomène gestuel ainsi que retour sur soi du geste (Gesellschaft im Herbst); ensuite, c'est une répétition du même geste que propose Die Kurve; et finalement, le geste signifie par son amplification (Auf dem Chimborazo).

Pour ce qui a trait à Gesellschaft im Herbst, il s'avère pertinent de constater à quel point le geste en évolution peut acquérir la force et l'impact nécessaires pour aliéner

le personnage.

Le cas de Toussaint exemplifie ceci de manière particulièrement claire. En effet, son activité et sa nervosité du début ("vorsichtig, schüchtern, Zehenspitzenschritte, rasch, horcht, erschrocken, zuckt zusammen, verschwindet", p.226) s'estompent rapidement lorsqu'il réussit à convaincre la comtesse de la véracité des plans en sa possession. Désormais fort de la confiance de la comtesse et sûr de son succès, Toussaint peut travailler sans souci. Cependant, "Toussaint kommt aufgereggt herein" (p.240) lors du vol des plans: dépouillé de son assurance, le personnage devient nerveux et irritable (ceci se perçoit au niveau de son langage médissant et agressif, pp. 240-241).

Toussaint a travaillé pendant toute la pièce à dégager des passages souterrains devant conduire au trésor: il demeure donc invisible au public et aux autres personnages. Sa présence est pourtant vitale à la famille de Villars-Brancas et on sollicite sa remontée au sol à plusieurs reprises. Mais c'est un Toussaint transformé ("sehr verändert", p.277) qui apparaît dans l'ouverture du puits creusé: il est en effet d'une tenue fort négligée: "verwildert, schmutzig, mit unsicheren Bewegungen abwehrend, blind wie ein Maulwurf" (p.277).

Sa gestualité s'est modifiée au contact de longs travaux répétitifs et vains (il ne trouvera en effet jamais le trésor), ce qui a également pour conséquence plus profonde une transformation radicale dans le langage du personnage. Désormais mécanisé par le geste, Toussaint ne sera plus en mesure de produire d'autres réponses que "hier unter der Halle",

(pp.277-278), au point où ces énoncés constitueront pour lui l'unique vérité, la totalité de l'existence. Le monde de Toussaint se limite en fait aux fouilles (il a travaillé aux plans pendant quatre années, p.232): celles-ci terminées ou interrompues, l'obsession qui a permis à ces recherches de se matérialiser ~~demeure~~ toujours aussi contraignante.

Le geste, donc, a la propriété d'évoluer, de se développer, voire de se transformer dans le temps: le temps peut également contribuer à nier le geste, à transmuter celui-ci en son contraire. Marcel de Rochouart en offre l'exemple le plus pertinent.

Arrivant soi-disant par hasard à Croix des Anges (p.241), Marcel fait et dit tout pour plaire à la famille de Villars-Brancas. Athalie n'en est cependant pas dupe lorsqu'elle souligne à sa fille que Marcel se tient au courant en lisant les journaux ("Zeitungen liest...", p.240): les intentions de Marcel ainsi dévoilées démentent explicitement et irrévocablement ses dires. Le public saura donc désormais lire le personnage 'Marcel' sous un autre angle.

Mais au moment où il apparaît peu probable que Toussaint ou les travailleurs découvrent quoi que ce soit, Marcel s'apprête à quitter le château ("zieht seinen Rock an, schlägt den Kragen hoch. Er geht auf Zehenspitzen zum Ausgang. Offenbar will er das Schloss verlassen" p.2-9). Le col remonté et la démarche sur la pointe des pieds traduisent clairement le projet du personnage: le geste sournois de la tentative de fuite fait violent contraste avec l'assurance

qui avait caractérisé Marcel au cours de la pièce.

Nous voyons donc combien la portée d'un geste fait et réfléchi (Marcel a certainement planifié son arrivée et son comportement à Croix des Anges afin de bénéficier d'une part du trésor) peut, selon un concours spécifique de circonstances contrariantes, se nier, s'annuler.

C'est à un phénomène quelque peu différent que nous avons affaire dans Die Kurve. Ici, la répétition du même geste suggère que ce qu'écoutent les deux frères revêt une importance capitale pour leur survie, leur avenir.

Le fait, pour eux, d'écouter attentivement chaque bruit de la circulation les entraîne dans des calculs et des extrapolations ("Dickes Geschäft"; "Dreissig Personen, dreissig Personen, dreissig Personen"; "Vollbesetzt, mindestens fünfzig"; "Die haben Glück gehabt", p.80) qui consistent non pas à craindre l'accident mais bien à le souhaiter.

Plus loin, Rudolf et Anton répètent le même geste (p.82) parce qu'un deuxième véhicule s'est approché. Un geste fait une seule fois est peu en mesure de frapper, d'impressionner le lecteur ou le spectateur: mais la réitération du geste permet au contraire d'insister sur lui, de le mettre en relief, de le faire surgir de la linéarité de la fable afin d'en souligner tout le potentiel significatif.

Si le geste des deux frères ne se produit que deux fois, c'est bien parce que l'accident a su accaparer toute leur attention: car les dernières paroles de Rudolf ("Schluss für heute", p.111) indiquent clairement que le geste devra se

répéter à l'avenir. Le cercle vicieux (envoyer des pétitions pour réparer la route mais éliminer quiconque veut changer celle-ci) dans lequel vivent Rudolf et Anton trouve sa justification et sa confirmation dans la perpétuation des conséquences de leur geste. Seule la continuité de cette situation absurde peut apparemment rassurer les deux frères dans leur existence autrement vide et sans signification.

Nous remarquons un phénomène analogue dans Auf dem Chimborazo bien que nous ayons plutôt affaire ici à une amplification de l'intensité du geste et non pas à sa simple répétition.

En effet, Dorothea soudain seule, s'impatiente et s'ennuie ("langweilt sich sofort, wird ungeduldig" p.20): la solitude lui pèse et l'insécurise, ce qui a pour résultat de modifier les intonations de son verbe: "Dorothea ruft ärgerlich" (p.20). Malheureuse dans sa peau, Dorothea ne voit la confirmation de son existence que dans la présence des autres: c'est pourquoi il lui faut toujours un interlocuteur (voir le chapitre 6 à ce sujet).

Le langage parlé devient par le fait même expression de l'émotivité et de la nervosité qui caractériseront désormais le comportement de Dorothea. En effet, celui-ci se transformera au cours de la pièce et au contact de la confrontation avec Heinrich. Les paroles de celui-ci révèlent à Dorothea un aspect de la vie auquel elle était toujours demeurée aveugle et sourde: désormais projetée dans le réel, Dorothea est totalement déconcertée et pleure ("sitzt starr

da und Tränen laufen ihr über's Gesicht", pp.64-65). Elle semble incapable de quelque réaction ~~que ce soit~~, aussi sa mimique de la fin de la scène 19 (p.66) surprend-elle: "immer wütender, schliesslich im äussersten Zorn".

Il apparaît ainsi que la solitude de Dorothea se manifeste de plusieurs manières: d'abord par l'impatience (p.20), puis par un semblant de résignation (pp.64-65) pour enfin mettre littéralement à nu le tragique de l'isolement. Le cri désespéré, l'appel de la fin de la scène 19 ("Sprich doch! sprich doch!, sprich doch! sprich doch! sprich doch! sprich doch! sprich doch!", p.66) constitue en fait une tentative de sortir de l'isolement langagier et existentiel qui l'emprisonne. Mais le silence qui suit (la scène se termine en effet sur ces paroles) souligne l'impossibilité pour le personnage - pour l'homme - de s'évader d'un langage qui ne communique rien et d'une condition qui signifie son anéantissement, voire sa destruction totale.

2.3. Niveau pragmatique

Selon Duvignaud, la gestualité modèle un comportement d'automate: elle a pour résultat qu'un "homme qui découvre les ficelles qui le meuvent, un homme qui cesse de penser que son intelligence puisse le délivrer du déterminisme finissent également dans l'automatisme".¹⁵

Même s'il est ici question du théâtre d'Adamov, le

15) J. Duvignaud, "Un théâtre de la persécution: Arthur Adamov" (Critique 68, 1953), p.22.

commentaire sur les conséquences de la gestualité, peut néanmoins se transposer à la dramaturgie de Dorst. Nous avons en effet souligné dans quelle mesure le geste fige le personnage au point où celui-ci perd toute notion d'existence.

Duvignaud ajoute que le personnage qui se limite à une gesticulation vit dans un monde clos "où les hommes cessent d'exister".¹⁶ Il n'est pas dans nos intentions de chercher à déterminer si le personnage de Dorst existe ou non: il nous importe plutôt d'examiner la manifestation de cette crise existentielle latente et ce, à tous les niveaux de l'expression, c'est-à-dire à tous les niveaux de signification des pièces.

a) code actantiel

Le geste, dans Auf dem Chimborazo, participe à la concrétisation de la crise de manière plus immédiate que les personnages eux-mêmes.

De par le fait que le geste fige et gèle les personnages autant qu'il les frustre dans chaque tentative communicatrice, il en ressort que la gestualité joue essentiellement le rôle de 'l'opposant'.

Chaque énoncé avorté par un geste d'impuissance ou de crainte (Tilman qui se lève dès la venue de Dorothea, p.17), chaque parole niée par cette impossibilité de parler qu'exemplifie le geste (Tilman rit, p.39) sont autant de manifestations d'une gestualité antagonisante qui détruit le personnage

16) Ibid., p.26.

en le volant de toutes ses ressources communicatives, c'est-à-dire, existentielles.

b) code idéologique

Relevant de la structure socio-culturelle englobante, la gestualité est la manifestation (chez les personnages) de la capacité de se saisir et de transmettre des éléments codés,¹⁷ appartenant à une réalité donnée ou construite.

Cependant cette capacité se résorbe tout à fait dans le théâtre de Dorst où les personnages ne peuvent comprendre les gestes qu'ils font. Nous proposons au contraire que le caractère vain et impersonnel du geste dorstien est obstacle à la constitution de soi du personnage: puisque le geste n'appartient ~~ni ne peut appartenir~~ au personnage, celui-ci ne sera jamais en mesure de s'y affirmer, d'y devenir.¹⁸

Dans le but d'exemplifier cette problématique, nous traiterons des trois pièces à l'étude en fonction des thèses suivantes:

- i) Gesellschaft im Herbst où le geste conditionne le langage et l'existence des personnages
- ii) Die Kurve où les exigences de survie des personnages dictent la gestualité de ceux-ci
- iii) Auf dem Chimborazo où le handicap physique est indicatif d'une incompétence langagière plus profonde

i) Gesellschaft im Herbst

Fonction de l'espace rétréci et du caractère répétitif

17) A.J. Greimas, "Conditions d'une sémiotique du monde naturel" in

Langages 10, 1968, p.10.

18) J. Kristeva, Sémiotiké, recherches pour une sémalyse

(Paris: Editions du Seuil, 1969), p.99.

des préoccupations des personnages, le geste dans cette pièce n'a de sens que lorsqu'il est compris en relation aux autres éléments théâtraux (par exemple, les actions des personnages, le discours de l'autre).

En effet, l'interaction de tous ces aspects dramaturgiques laisse entrevoir l'importance de la gestualité qui, perçue isolément, ne saurait signifier la mécanisation du personnage.

Cependant, puisque notre propos est d'examiner le jeu de la gestualité, nous nous bornerons ici à ne traiter que de celle-ci. Par la suite, nous mettrons en relief les éléments théâtraux qui ne relèvent pas de l'intérêt du présent chapitre.

La mécanisation de Toussaint est amenée, nous le savons, par la situation de personnage dans laquelle celui-ci est projeté et pratiquement enterré. Il est de plus certain que cet ensevelissement ne se voit pas uniquement sur le plan physique: Toussaint devient graduellement incapable de parler de manière cohérente et de répondre adéquatement en fonction des questions qui lui sont posées.

Nous comprenons donc dans quelle mesure le personnage agit automatiquement, guidé par le geste, le ton et le langage des autres. L'interlocuteur encourage cette mécanisation puisque celle-ci fige et neutralise: le personnage ainsi aliéné ne peut ni ne semble vouloir prendre en charge son univers/son existence.

ii) Die Kurve

Alors que dans l'exemple précédent, le geste était la manifestation de la dépersonnalisation, il devient dans Die Kurve instrument des exigences existentielles du personnage.

Car si le rôle/le jeu de Rudolf et Anton vise la confirmation de leur situation, le geste participe à ce mouvement en ce qu'il est poussé et dicté par la nécessité de taire toute atteinte au statut quo.

La préservation de ce statut quo entraîne et encourage donc une gestualité de caractère répétitif où tout est prévisible parce que rien n'est nouveau. Or c'est précisément ce besoin de la répétition qui est symptomatique du tragique existentiel de Rudolf et Anton: refaire toujours les mêmes gestes parce qu'on n'en connaît pas d'autres, n'a pas la même portée que se complaire dans le geste et rechercher presque maladivement à le définir en fonction des limites de ce geste figé et figeant.

Nous faisons ainsi face à un enracinement, une "Einmauerung" (pour citer un mot de Claire-Hélène dans Gesellschaft im Herbst), bref à une aliénation volontaires d'où est exclu tout le potentiel du devenir.

ii) Auf dem Chimborazo

Le handicap physique de Tilman est ici la gestualisation d'un manque au niveau verbal. Si Tilman ne peut faire un pas normal, il est également incapable de formuler un énoncé complet et sans faille.

Quitte à reprendre nos commentaires antérieurs, nous ne pouvons assez souligner la relation de parallélisme qui existe chez Tilman entre la dimension physique (extérieure) et la dimension linguistique (intérieure). L'une cache l'autre qui à son tour ne puise toute sa force et sa signification que lorsqu'elle est dévoilée.

Dans cette optique, nous pensons au Kaspar¹⁹ de Peter Handke où le devenir par le langage s'accomplit seulement lorsque Kaspar est maître de son geste: une fois celui-ci acquis, assimilé et en quelque sorte apprivoisé, il est possible à Kaspar d'énoncer des paroles porteuses de sens ("seit ich sprechen kann, kann ich alles in Ordnung bringen", p.30).

Kaspar et Tilman se ressemblent dans la mesure où tous deux tentent de communiquer par le langage mais sont réduits ~~à une~~ ^{à une} gestualité menaçante (surtout dans le cas de Kaspar: "er verfängt sich im Weitergehen im Stuhl", p.17; "Der Schaukelstuhl gerät in Bewegung. Kaspar tritt einen Schritt zurück", p.18). En outre, étrangers à leur propre univers (Kaspar doit apprendre à connaître et à faire confiance à chaque objet par le toucher; Tilman ne peut supporter une remise en question de sa situation parce qu'il n'a jamais pu et su se questionner), Kaspar et Tilman ne sauront adapter leur univers au réel tant que le geste et le verbe seront fait et dit par d'autres.

La seule différence qui persiste entre Kaspar et Tilman

19) P. Handke, Kaspar
Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967.

est que Kaspar meurt au paroxysme de son apprentissage linguistique alors qu'il maîtrise finalement son langage ("Ich weiss, auf was es ankommt. Ich gehe mit den Gegenständen gefühlvoll um. Ich habe mich schon an alles gewöhnt. Es geht mir beaser. Es geht mir gut. Ich kann in den Tod gehen.", p.68): Tilman, à la fin de la pièce, est encore aux prises avec une parole et un geste qui ne lui appartiennent pas.

c) code théâtral

La théâtralisation du signe 'gestualité' trouve son expression dans le jeu des personnages aussi bien que dans le discours du narrateur.

Gesellschaft im Herbst concrétise en effet le caractère mécanisant du geste par deux scénettes mettant en jeu Lecoq (l'énonciateur du prologue).

En premier lieu, Lecoq imite un interrogatoire de police (p.253) à l'issue duquel la comtesse affirmera le contraire de ce qu'elle a en fait l'intention de faire (soit, alerter la police de la présence et du chantage des travailleurs): la main de Lecoq représente le gendarme qui affuble la comtesse (personnifiée par Lecoq) de questions pressantes. La rapidité avec laquelle ceci se déroule contribue à automatiser les réponses de la soi-disant comtesse ("Nein", "nein", "Nichts, nichts, nichts") tout en dirigeant et déterminant celles de la véritable Athalie de Villars-Brancas.

La deuxième intervention gestuelle de Lecoq a lieu à la toute fin de la pièce lorsqu'il apparaît futile de persister

à croire au trésor. Mettant ici en scène les personnages imaginés de Patachou et la Princesse (pp.291-292) que Lecoq représente de nouveau à l'aide de ses mains, le jeu de Patachou et de la Princesse se déroule également à un rythme allant en s'accélégrant ("immer rascher, immer erregter").

C'est le sort de l'aristocratie que la gestualité des deux personnages résume: Patáchou qui défait la Princesse de ses vêtements, renvoie effectivement à la dégradation et à la ruine de l'aristocratie. Le jeu se poursuit jusqu'au moment où la Princesse est complètement détruite, annihilée ("Die Hand Patachou hat die Arme abgezogen, schliesslich den aufgesteckten Kopf abgerissen und geworfen", p.292). Littéralement dénuée de tous ses atouts, la Princesse (l'aristocratie) est perdue ("Wo bist du denn?", p.292).

Ce sont les personnages qui, par leur regard (pp.80, 102) et leur rire (p.109), rendent la gestualité représentable dans Die Kurve.

Il a été souligné auparavant dans quelle mesure les gestes de Rudolf et Anton à l'égard de Kriegbaum servaient à menacer celui-ci. Le regard et le rire contribuent à cerner cette menace en ce qu'ils accentuent le paradoxe de la situation: Rudolf et Anton ponctuent en effet leur discours de cris (p.109) ou de rires (p.109) qui accentuent à la fois l'urgence de la situation et son caractère comique (voire même absurde).

Pour ce qui est de Auf dem Chimborazo, l'aspect théâtral de la gestualité se traduit par les indications scéniques

du narrateur portant sur les réactions des personnages.

Nous avons déjà relevé les exemples de ces réactions au cours de ce chapitre (en particulier, pp. 7, 17, 39 de la pièce) aussi ne s'avère-t-il pas utile de les répéter: cependant, il nous semble intéressant d'indiquer la force énonciatrice du narrateur qui transparaît dans ses commentaires.

Ainsi, les énoncés sur Irene et Dorothea (p. 20) supposent une connaissance antérieure au déroulement de la pièce, de la personnalité, des peurs et des sentiments profonds des personnages. Par exemple, il est nécessaire au lecteur de savoir qu'Irene quitte Dorothea soulagée ("erleichtert") sinon le conflit qui les oppose ne saurait être perçu; d'autre part, on ne pourrait comprendre l'impatience de Dorothea si le narrateur ne soulignait pas que celle-ci s'ennuie dès qu'on la laisse seule ("allein gelassen, sie langweilt sich sofort").

Le narrateur transmet donc au lecteur -par le truchement des indications scéniques dont le spectateur devrait pouvoir se passer étant donné la mise en scène- des informations qui indiquent combien il entend orienter ce lecteur dans le but de lui ouvrir une des voies multiples donnant accès à la signification/à la réalité des personnages. .

Il n'est pas de notre compétence de déterminer les motivations de ces énoncés dirigés mais nous constatons que la gestualité y gagne en signification et en importance aux yeux d'un lecteur non-spectateur.

3:0. La "Verfremdung" appelle-t-elle
l'engagement?

3.0. Les chapitres précédents ont tenté de mettre en relief la nécessité d'une participation de la part du spectateur pour la production de réseaux de signification. Ce n'est en effet qu'au contact de ce public récepteur/producteur que les signes seront à même de signifier.

Cependant, nous nous sommes plutôt attardée à délimiter le fonctionnement infra-textuel/infra-scénique de l'espace et de la gestualité: il nous importe maintenant d'examiner comment la participation du spectateur est éveillée et dans quel but.

Artaud, nous l'avons vu, entendait faire du spectacle théâtral le lieu où tous les mensonges seraient mis à nu, les vérités dévoilées et où les mystères profonds de l'existence humaine éclateraient. Car "le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme".¹

Le théâtre que Artaud annonce est celui de la cruauté, la cruauté d'abord à soi-même² qui fait du public la cible du spectacle. La cruauté est toute action qui est en mesure de faire agir, de faire réellement réagir: le théâtre doit donc susciter "une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme considéré métaphysiquement"³.

1) A. Artaud, Le théâtre et son double, p.123.

2) Ibid., p.121. (voir aussi p.133)

3) Ibid., p.140.

Il s'agit, pour Artaud, de véritablement déplacer l'homme de sa condition afin qu'il questionne son existence pour la faire re-signifier. Le théâtre de la cruauté a ainsi pour objectif la dissémination du signe, son devenir pluriel afin qu'il se définisse et se constitue à nouveau sous la poussée participatoire du public.

Dans cette perspective, le spectacle doit propulser le public hors de lui-même; selon Artaud, il faut "la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle chercherait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps."⁴ Il s'agit donc d'un rejet total du théâtre psychologique issu de la Renaissance⁵, par lequel le spectateur est constamment conscient et fort du caractère illusoire de l'action et des personnages qu'il voit sur scène.

Etant donné le haut degré de participation et surtout d'implication personnelle qu'Artaud exige du spectateur, nous nous proposons de parler de l'engagement de celui-ci. Il ne s'agit certes pas d'un engagement politique en fonction d'un parti quelconque mais dans la mesure où le spectateur individuel remet en question sa condition et son existence, il est justifié de concevoir cet engagement à un niveau social, donc politique ou politisant.

Ceci est confirmé par le fait que le théâtre d'oppression

4) Ibid., p.206.

5) Ibid., p.116.

assaille le spectateur de signes, d'images et de propos qui visent directement l'intellect de celui-ci (alors qu'Artaud visait les sens); les valeurs et les mythes dégagés dans les pièces sont autant d'appels à un public forcé de prendre parti, bref, de s'engager. En outre, nous soulignons le fait que le personnage est également invité à s'engager: la dramaturgie ouvre la brèche vers une position critique du public tout en provoquant aussi le personnage.

Il y a lieu de questionner cet engagement de la part du personnage car nous avons indiqué combien celui-ci est figé dans sa condition. Elisabeth Uhr suggère en effet que Anton (Die Kurve) ne fait que donner l'apparence d'un engagement sans toutefois le réaliser pleinement à une échelle sociale plus exigeante que le plan purement individuel ("... dass Anton nur die Rolle eines Engagierten spielt".⁶⁾).

En ce qui concerne l'engagement du spectateur, malaisé à vérifier, il semble qu'il prenne source dans le déploiement des costumes et le non-dit. En effet, de par la réorientation de l'utilisation et, donc, de la signification du costume et de par l'activité de décodage que provoque le non-dit, le spectateur est appelé non seulement à percevoir la signification et la portée du costume, et du non-dit de manière totalement nouvelle, mais surtout à questionner son existence par le truchement de la représentation de celle des personnages.

6) E. Uhr, "Eine Seminararbeit: Modelldramen" in Werkbuch über Tankred Dorst (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), p.33.

A cet égard, nous jugeons pertinent d'utiliser le concept brechtien de la "Verfremdung" puisque Brecht a lui-même énoncé l'importance de ces moyens (il s'agit du principe, 'Fixieren des Nicht-sondern' qui stipule que "das was er nicht macht, muss in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht"⁷). D'autre part, il semble que si le spectateur de Dorst est déplacé de sa condition, ce n'est pas tant afin de la faire devenir maillon de la chaîne du spectacle (notion artaudienne) mais surtout dans le but de faciliter son jugement, sa pensée par la distanciation.

La "Verfremdung" brechtienne tend en effet à provoquer chez le spectateur une attitude critique face au déroulement de la pièce ("dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen"⁸): il faut neutraliser la propension du public à se complaire dans l'illusion théâtrale. Ailleurs, Brecht précise que la "Verfremdung" permet de reconnaître l'objet tout en lui conférant un caractère d'étrangeté ("eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt..."⁹).

Artaud nous servira donc de catalyseur dans notre analyse des procédés conduisant à déranger l'homme de sa condition: en ce sens, son théâtre de la cruauté nous paraît particulièrement pertinent. Cependant, il semble que le

7) B. Brecht, Schriften zum Theater Bd. 3 (Frankfurt: Suhrkamp, 1963), p.158.

8) Ibid., p.155.

9) B. Brecht, Schriften zum Theater Bd. 7 (Frankfurt: Suhrkamp, 1964), p.42.

concept brechtien de la "Verfremdung" soit plus opératoire pour ce qui a trait à la dramaturgie de Dorst: nous entendons procéder à l'examen de cette dramaturgie en fonction de deux notions complémentaires, soit le théâtre de la cruauté et la "Verfremdung".

3.1. Niveau sémantique

Le costumé des personnages et le non-dit sont donc, nous venons de l'annoncer, les signes les mieux en mesure de provoquer la distanciation du spectateur. Il sera d'abord question du fonctionnement du signe 'costume' et ensuite de celui du 'non-dit'.

a) costume

Il est juste de proposer que le port du costume au théâtre a pour fonction principale la représentation matérielle de l'appartenance et des valeurs sociales d'un individu qui désire se définir au sein d'un groupe quelconque.

Reste à savoir si Dorst utilise le costume dans un but similaire ou s'il entend au contraire lui donner un autre rôle, donc un autre potentiel significatif. Nous sommes d'avis que Dorst ne se propose pas de transgresser les normes théâtrales qui ont trait au costume: il lui importe bien, plus de démontrer comment ses personnages se définissent dans et par rapport à leur costume conventionnalisé.

A cet égard, il s'avère utile de noter combien Gesellschaft im Herbst se veut la mutilation de ce code social.

Car si le costume sert à définir l'homme, il peut également

contribuer à cacher, à taire sa véritable identité.

C'est Poisinat qui, le premier, souligne cette propriété du costume: "Man vergisst die Menschen darunter" (p.282). Fox cristallise ceci par ses nombreux habillements ("In Wahrheit sehe ich ganz anders aus! So..." Er nimmt seine Perücke ab, darunter trägt er eine weisse Rokokofrisur, p.284; "Darf ich meine Maske ablegen?". Er nimmt seine Allongeperücke ab - jetzt ein normaler Herr, p.285): le caractère versatile de son costume confère au personnage la personnalité du chaméléon capable de s'accaparer de plusieurs réalités différentes.

S'ensuit donc une perte de la personnalité réelle et profonde de l'individu au profit d'un jeu de personnalités autres et étrangères. Le personnage qui a également en son pouvoir de se transformer souvent et simplement par le costume, encourage la diffusion voire l'annihilation de sa personnalité en un vaste faisceau d'illusoires réalités de courte durée.

Mais ce phénomène ne se produit qu'à une seule reprise au cours de la pièce: lors de la fête costumée que donne la comtesse à l'occasion des fiançailles de Claire-Hélène.

Le costume dans Gesellschaft im Herbst contribue en effet plutôt à classer et à figer les personnages: chacun se définit par son costume qu'il conservera jusqu'à la scène finale (celle de la fête).

Ainsi, le narrateur décrit les costumes de Toussaint et de Tessière en fonction du rôle social de ces personnages

(Toussaint est "altmodisch und ziemlich unordentlich gekleidet", p.226 tandis que Testière est "in schwarze Feierlichkeit gekleidet", p.296; Sartine annonce le notaire en disant: "Schwarzer Anzug, schwarze Lackschuhe, schwarzen Filzhut. in der Hand oder, wenn sitzend, auf dem Schoß...", p.255): l'idée générale que l'on se fait des bibliothécaires et des notaires trouve sa matérialisation visuelle dans les costumes stéréotypés que portent Toussaint et Testière. Leurs rôles sociaux clairement définis, ni Toussaint ni Testière ne peuvent échapper au code vestimentaire qui prescrit l'habillement de l'individu.

Si le costume permet de représenter le rôle de l'individu en société, il sert également à suggérer (et par le fait même, à guider le lecteur/le spectateur dans le dévoilement de signification) une lecture spécifique du personnage.

Par exemple, Costeneau paraît en habit multicolore et avec de nombreuses bagues aux doigts ("Ringeln an allen dicken Fingern und mit papageibunten Sommeranzügen", p.227): le narrateur souligne l'aspect théâtral du costume de Costeneau en ajoutant que celui-ci se vêt en fonction d'un spectacle dont il entend être la vedette ("seinen Reichtum gutmütig zur Schau trägt", p.227). L'exagération vestimentaire du personnage contribue à le ridiculiser et le classer irrévocablement comme arriviste nouveau-riche de peu de goût.

Athalie et Aurélie sont cependant les personnages les plus fixés, et dont le costume est instrument de leur réalité.

La comtesse de Villars-Brancas renvoie en effet, de par

son habillement, au début du siècle présent ("sie trägt einen grossen federgeschmückten Hut und einen Fächer", p.229; elle est "altmodisch und prachtvoll gekleidet", p.273).

Pour sa part, Aurélie de Béthune-Sully se présente également vêtue dans un style ancien, soit celui du dix-huitième siècle ("sehr altmodisch im Stil des achtzehnten Jahrhunderts gekleidet", p.278).

Toutes deux portent les vêtements d'une classe (l'aristocratie) qui se nourrit exclusivement des coutumes du passé (dix-huitième siècle et fin dix-neuvième). Cet appui sur le passé trouve sa consécration dans la fête de la fin où le retour au dix-huitième siècle évoque la glorification de la suprématie du passé sur le présent.

C'est précisément sous cet angle que nous percevons la "Verfremdung" par le costume. En effet, selon, Brecht, le retour au passé est un des moyens pour obtenir la "Verfremdung" de l'expression et de l'action.¹⁰ La fable de la pièce se situe donc dans un contexte historique déterminé (France de la fin du dix-huitième siècle, et plus précisément au temps de la Révolution: "modisch - wie man sie jetzt in Paris trägt letzter Schrei von 1792", p.261) sert en fait de cataphore à tout le déroulement ultérieur de la pièce.

Le fait de situer la fable à un moment peu glorieux de l'aristocratie française (pour qui la Révolution a signifié défaite, déclassement et ruine) accentue la situation d'analogie

10) B. Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 3, p.159.

qui existe entre 1792 et la pièce.

Celle-ci met en scène la ruine progressive mais définitive d'une classe en quelque sorte anachronique pour notre siècle. La pièce retire donc le spectateur de la condition d'homme du vingtième siècle pour le propulser à une époque lointaine dont il est cependant censé être conscient: la distanciation ainsi obtenue provoque le jugement et la critique du spectateur hors des limites temporelles.

Les associations d'idées éveillées, il est possible au lecteur/spectateur de percevoir le parallélisme entre la chute de l'aristocratie de 1792 et celle de l'aristocratie moderne de manière plus concluante: la distance souligne l'éloignement dans le temps tout en établissant un réseau lisible d'équivalences historiques entre 1792 et aujourd'hui.

Die Kurve, pour sa part, met en scène deux frères. Ceux-ci, nous avons eu l'occasion de le souligner au chapitre précédent, se distinguent clairement par leur système de valeurs et leur personnalité.

Cependant, ils sont unis dans le domaine vestimentaire: tous deux portent en effet le noir, chapeau haut-de-forme et complet traditionnel ("Beide sind gleich gekleidet: schwarzer, schäbiger Frack, Zylinder", p.77). L'identité de Rudolf et de Anton ainsi dégagée souligne l'identité de leurs préoccupations existentielles.

En effet, le cérémonial du vêtement dans un endroit si isolé peut paraître bizarre mais Rudolf et Anton vivent en fait des accidents mortels causés par le virage de la route.

Leur habit d'entrepreneurs de pompes funèbres prend donc tout son sens et sa justification dans l'emploi des person- nages ("Wir leben schliesslich davon", p.103).

b) non-dit

Tout texte véhicule des signes offerts au lecteur/ récepteur dans le but d'une production de signification. Ces signes se situent au niveau du texte même et sont lisibles en lui.

Cependant, le texte n'est pas sa propre fin, il est plutôt "l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi"¹¹ : tout signifie dans le texte, même et surtout ce qui n'est pas donné explicitement à lire.

Le non-dit consitue donc cette partie du texte, ces éléments rhétoriques de l'écriture qui sont également instruments de la signification en procès. Le non-dit contribue à la signification autant que l'écrit en ce qu'il révèle (de par le fait qu'il cache) des vérités, des sens que le lecteur/le récepteur doit être préparé à découvrir. Le processus de lecture qu'engendre et qu'exige le non-dit transgresse ainsi donc la simple linéarité du texte pour s'engager sur un axe de lecture vertical, c'est-à-dire paradigmatique.

Ainsi, nous entendons dégager ce non-dit dans les pièces de Dorst au niveau du discours dans lequel tout peut être indexé du non-dit.

Quatre éléments discursifs retiendront donc notre attention, à savoir le verbe, le comportement, le projet et

¹¹) C. Duchet, "Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit" in Littérature vol. I no. 1 février 1971, p.8.

enfin, le silence des personnages.

Le verbe de Gesellschaft im Herbst contribue à la cristallisation de la fable tout en soulignant la réalité des personnages et la difficulté de leur expression.

C'est en effet la comtesse elle-même qui annonce de manière cataphorique le noyau de la pièce: en parlant de la réalité moderne bourgeoise à laquelle elle refuse de prendre part, Athalie de Villars-Brancas caractérise cette classe sociale par les soucis d'argent, de maladie et d'affaires ("Wohin gehen wir? Nach Paris?... Und wir leben mit der Zeit - mit der Zeit, die wie nach Gehaltsempfang, Grippeanfällen und Geschäftsschluss zählen", p.239).

Le début, la chute et la fin de la vie des bourgeois, des gens du vingtième siècle se perçoivent donc au niveau même du langage utilisé ("Empfang", "Anfällen" et "Schluss" en sont l'indice): à un niveau connotatif, il est pertinent de lire ce mouvement tri-partite en fonction de l'existence de l'aristocratie qui elle aussi rencontrera bientôt sa fin.

Sans vouloir se l'avouer, la comtesse est promise à une évolution analogue à celle de la bourgeoisie qu'elle rejette.

Mais l'aristocratie a besoin de se confirmer dans son existence: c'est pourquoi la comtesse refuse de vendre Croix des Anges et c'est également la raison pour laquelle Claire-Hélène doit s'appuyer sur d'éventuelles vacances de rêve afin de demeurer aveugle plus longtemps à son réel. Marcel lui

propose en effet de quitter Croix des Anges à destination de l'Italie: la mention de villes prestigieuses fait rêver Claire-Hélène ("wie in Trance nachsprechend": "Nach Paris. Nach Nizza. Nach Rom", p.283).

Le verbe encourage le rêve, l'existence dans l'imaginaire: face à ceci, le spectateur doit constamment déchiffrer les énoncés à leur niveau connotatif, le seul qui permette de dévoiler la signification.

En dernier lieu, le verbe de Gesellschaft im Herbst situe les personnages dans leur classe sociale, ce dont ils ne sont certes pas conscients mais ce que le spectateur doit néanmoins savoir saisir.

Par exemple, la comtesse exprime toute l'arrogance de sa classe lorsqu'elle dit avoir craint que les nombreuses promenades en forêt de sa fille n'amènent celle-ci à épouser un garde forestier ("Meine Tochter ging darin so oft spazieren, dass ich befürchten musste, sie würde einen Förster heiraten", p.256). Elle se réjouit que le nouveau propriétaire de la forêt ait déboisé son domaine puisqu'il empêche ainsi aux craintes de la comtesse de se réaliser ("Sie sehen, die Welt ist in ihrer Ordnung geblieben", p.256).

Non seulement le non-dit trahit-il ici un snobisme de classe mais il laisse également transparaître le besoin de sécurité, d'ordre, bref de statut quo qu'éprouve la classe menacée qu'est l'aristocratie.

Plus loin, le langage de Fox-Martinez contribue à déclasser l'aristocratie de sa position privilégiée en accentuant son caractère bas et immoral. Fox menace en effet la

comtesse en faisant allusion au défunt mari de celle-ci et aux fréquentations parisiennes du comte.

Le comte et Fox avaient eu l'occasion de faire connaissance dans un petit hôtel parisien dont le nom seul évoque tout un monde étranger à l'aristocratie. "La Petite Poule" (p.287) renvoie en fait à l'argot de la prostitution où 'poule' signifie jeune fille qui se prostitue: la juxtaposition de la présence du comte et du nom de l'hôtel suggère que la prostitution ne se retrouve pas seulement chez les gens sans 'classe'.

Dans Die Kurve, le non-dit fonctionne sur un tout autre plan; soit celui du comportement des personnages.

Nous savons l'importance que Anton accorde à la vie humaine (du moins dans son discours car il en va autrement en réalité) et à la responsabilité sociale de l'individu.

Cette responsabilité se transforme chez lui en un véritable sentiment de culpabilité qui surgit facilement à chaque geste ou parole de Rudolf et de Kriegbaum.

Le comportement de Rudolf envers Anton contribue à ceci. En effet, Rudolf reproche constamment à Anton de ne pas travailler de ses mains. Ces reproches sont certes détournés en ce qu'ils ne sont pas dirigés explicitement vers Anton: ils tendent plutôt à accentuer le rôle et le travail de Rudolf mais c'est précisément cette accentuation qui laisse percer la différence entre les deux frères et l'inutilité de l'existence d'Anton:

Rudolf: "Ich hab keine Zeit, über so was zu

simulieren, tagelang, wie du".

Anton gekränkt: "Bruder!"

Rudolf: "Ich habe ja auch nicht studiert"

.....

Rudolf: "Was ich tue, das ernährt seinen Mann."

Anton: "Wirst du mir wieder vorwerfen, dass ich mich nicht nützlich mache?"

Rudolf: "Hast du schon mal richtig in die Hände gespuckt, -so?" (p.78)

Il est donc clair que les "wie du", "auch nicht studiert", etc. de Rudolf sont autant d'agressions à peine voilées à l'intention de Anton. En soulignant le caractère concrètement profitable et avantageux de sa propre situation ("was ich tue, das ernährt seinen Mann" où il est pleinement justifié de mettre l'accent sur le "ich" et le "das"), Rudolf indique combien il est préférable de s'occuper à ce qu'il fait plutôt que de s'adonner à de soi-disant vains discours.

Plus loin, l'incompréhension de Rudolf fait place à l'indifférence (Anton: ".... Ich habe jetzt ein neues Thema", Rudolf uninteressiert: "So?", p.79). Mais Rudolf ne se contente pas uniquement de ne porter aucune attention aux dires de son frère: son discours trahit clairement le caractère négatif de sa pensée. Lors de la conversation finale avec Kriegbaum, Rudolf souligne en effet que ce que dit Anton est inutile et n'a pas de sens ("Hör auf damit", "Unsinn", p.103; "Egal, wo du anfängst. Kein Mensch achtet darauf", p.106) pour enfin rire carrément de lui ("Kriegbaum und Rudolf lachen über Antons Spiel", p.109).

Le non-dit met en évidence l'impossibilité de la

communication entre les personnages de Auf dem Chimborazo en ce qu'il est la manifestation du désir de ceux-ci de communiquer.

Tout l'acte de communiquer constitue à lui seul le noyau de l'action de cette pièce: c'est afin de faire signe à leurs amis en République démocratique allemande que Dorothea, ses fils et Klara gravissent la montagne. Le feu ("Ich habe Frau Siebert geschrieben, wir sind heute hier oben auf dem Berg und machen ein Feuer, um neun, wenns dunkel wird...", p.13) que Tilman veut faire devant le public (p.21) indique la tentative de communication.

Cependant, le spectateur ne verra jamais le feu annoncé: c'est précisément dans la non-réalisation du projet que réside le pourquoi de la défaite des personnages. Rien ne s'oppose en effet à la concrétisation du feu, du projet si ce ne sont les personnages eux-mêmes, qui de par leur crise langagière, ne seront à aucun moment en mesure de mener à terme leur intention. Toute la pièce est, en quelque sorte un long processus du 'remettre à plus tard' afin de ne pas affronter la problématique présente: chaque parole, chaque geste, chaque tentative énonciatoire des personnages contribue à retarder la mise en marche du projet initial.

La problématique existentielle (manifestée par la difficulté de l'expression) contrecarre les tentatives communicatrices que les personnages n'ont - en dernière analyse - peut-être pas l'intention de voir se réaliser.

S'il est possible de voir le non-dit transparaître sur

le plan de la parole, il est d'autant plus éloquent de le retrouver dans le silence.

A la lecture de Gesellschaft im Herbst, nous constatons que les nombreux silences indiquent une peur de la vérité, du réel. La fonction principale de ces silences consiste donc à offrir une sorte d'échappatoire au personnage qui ne pourrait survivre sous la contrainte de phrases achevées, finies et par le fait même agressantes (car il leur est préférable de ne pas terminer leurs énoncés et de vivre dans le mystère plutôt que de faire face à la totalité de leur langage).

Le silence-échappatoire paraît à quatre reprises afin d'alléger la tension que ressent le personnage. Ainsi, la comtesse, pour qui le rêve est plus concret que des discussions d'ordre monétaire, passe du réel à l'imaginaire par le silence ("So ungefähr.... Wo ist der Schnee vom letzten Jahr....!", p.233).

Plus loin, la comtesse parle de la somme du trésor et suggère que Marcel de Rochouart pourrait bien réapparaître à Croix des Anges ("Könnte es nicht sein, dass Marcel...", p.239) mais Claire-Hélène coupe la parole à sa mère ("Mama! Sprechen Sie das nicht aus!") par peur de la vérité qu'énoncerait ainsi Athalie.

Il est encore question d'argent lorsque Marcel demande elliptiquement à la comtesse si le montant cité dans les journaux est vrai ("Aber was das andere betrifft...", p.242): en bonne société, on a garde de mentionner des sommes ou des montants d'argent même si toute l'existence s'organise autour

de cet objet.

Vers la fin de la pièce, Marcel veut quitter le château parce qu'il n'existe plus aucune possibilité de s'approprier quelque fortune que ce soit. Cependant, il est surpris par Poisinet qui le met au pied du mur en voulant le faire avouer ses intentions de fuite: "Wollten Sie etwa....?" (p.269); l'intuition du journaliste trouve sa confirmation dans le silence de Marcel ("Marcel schweigt").

L'absence de réponse des personnages permet à la pièce de conserver son caractère d'irréel, de mystère et d'étrangeté tel que le démontre l'ellipse ambiguë de Poisinet (p.286). Au cours d'une conversation avec Fox-Martinez, le magnat révèle son identité par ses réponses. Fox a recours à l'ellipse pour préserver, taire son nom ("Sie sind..." - "Ja"): les deux interlocuteurs se sont parfaitement compris mais le lecteur/le spectateur n'est pas plus renseigné.

Dans Auf dem Chimborazo nous remarquons une amplification du silence qui n'a pas fonction d'échappatoire mais qui tend plutôt à mettre en évidence des énoncés d'importance capitale pour les personnages. De plus, le mouvement avec lequel nous voyons les silences aller en se multipliant numériquement ainsi que temporellement souligne l'impossibilité de toute tentative communicatrice.

Nous nous attarderons à ne relever que quelques exemples puisqu'il serait trop long de les mentionner tous (à toutes fins pratiques, nous renvoyons aux pages suivantes de la

2

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS-1963-A

pièce: pp.12, 15, 30, 32, 34, 36, 39, 59, 61).

Tous les personnages se taisent ("Verblüfftes Schweigen", p.52) après la déclaration de Heinrich par laquelle celui-ci étale son scepticisme face à la liberté individuelle des pays ouest-européens (p.51). C'est un autre silence qui suit les paroles de Dorothea (p.54) où elle constate que Klara trouve satisfaction dans tout: vient alors un énoncé où Dorothea souligne son insatisfaction personnelle.

Le silence constitue donc une période de réflexion (comme c'était le cas pour Heinrich) ainsi que la préparation à un énoncé qui frappe, qui choque (celui de Dorothea qui clôt la scène 16).

Quelques pages plus loin, le silence devient plus fréquent (p.64) et accentue le contraste Dorothea-Heinrich:

Dorothea: "Ich bin unglücklich"

Schweigen

Heinrich: "Ich bin ganz glücklich"

tout en suggérant la similarité essentielle et profonde de deux énoncés en apparence si contradictoires. Car il est légitime de supposer que la déclaration de Heinrich est en fait trahison de la réalité.

Dès l'instant où Dorothea se limite à ne signifier que son malheur ("Ich bin unglücklich") et à avoir recours au silence, nous voyons le silence s'amplifier, s'allonger ("Langes Schweigen", p.65) au point où il domine entièrement les personnages ("Alle sind ratlos", p.69).

3.2. Niveau syntactique

Nous venons d'expliquer en 3.1. de quelle manière l'amplification du silence dans Auf dem Chimborazo contribue à la signification: nous jugeons peu opportun d'y revenir.

Ce qui nous paraît toutefois plus pertinent, dans le cadre d'un examen d'ordre syntactique, est de voir dans quelle mesure l'essence du comportement d'un personnage comme Rudolf transparaît non seulement dans les passages que nous avons cités plus haut mais également dans d'autres commentaires. Il semble en effet que notre thèse première (à savoir, le personnage trahit son comportement par son verbe) trouve sa confirmation dans la complémentarité des énoncés de Rudolf. De plus, nous aurons l'occasion d'observer la matérialisation concrète du discours d'Anton.

La "Verfremdung" s'opère au niveau du non-dit mais aussi du dit. Rudolf choque par son discours en ce qu'il minimise l'importance de la vie humaine ("Wir sind alle sterblich, du, ich, und auch unsere Tante Else", (p.84) où la tante sert plus à amoindrir, presque à nier la vie, qu'à rappeler une personne chère (la tante Else est pratiquement reléguée au niveau de l'objet).

Cette déclaration de la part de Rudolf suit un autre de ses énoncés où il affirme la supériorité de la voiture, du monde chosifié ("Alles halb so schlimm, wenn man sich den Schaden genau besieht... steht das Ding da, taubenblau und poliert, wie neu", p.84).

Rudolf invite le spectateur à percevoir l'existence comme relevant de l'ordre du mortel, de l'objectif devant

lequel il faut être indifférent.

En ce qui concerne Anton, nous remarquons que la "Verfremdung" provoquée par son discours amène le lecteur/le spectateur à accorder plus de poids et de signification aux objets que Anton exhibe devant Rudolf et Kriegbaum (objets qui, nous l'avons souligné en 1.1., contribuent à menacer Kriegbaum) qu'à la vie de ce dernier. Tout le discours de Anton est cataphorique. De par sa répétition et son amplification (Anton montre beaucoup d'objets de plus en plus agressants), le discours distancie le spectateur de ce qui se déroulera bientôt devant lui (l'assassinat de Kriegbaum) tant et si bien que lorsque Anton dit que Kriegbaum tient une fleur au moment de sa mort ("Er hielt eine Akelei in der Hand, als er starb", p.110) le spectateur ne réagit pas au mot "starb" (mourut).

C'est donc l'indifférence totale du spectateur qu'occasionne la distanciation: quitte à lui de s'en réveiller afin d'être en mesure de percevoir les signes de l'axe idéologique sur lequel la pièce est actionnée.

3.3 Niveau pragmatique

A l'encontre de la division utilisée jusqu'à présent, sous cette rubrique, nous ne percevons pas la "Verfremdung" comme étant fonctionnelle sur le plan du code actantiel. C'est pourquoi nous passons directement au code idéologique.

a) code idéologique

L'attitude et le langage des personnages éveillent - bien

malgré ceux-ci- un comportement critique de la part du lecteur/spectateur.

Dès le début de Gesellschaft im Herbst, Lecoq invite le public à se prêter à une activité de décodage qui consiste à faire apparaître les réseaux de signification ("Wir können Ihnen nicht mehr geben, als Sie selbst zu finden bereit sind", p.226).

Aussi le lecteur/le spectateur doit-il être particulièrement attentif aux discours sur scène pour comprendre l'énoncé de la comtesse sur la fenêtre brisée, par laquelle l'air passe ("Es zieht noch heute", p.233).

Le pillage de Croix des Anges a eu lieu lors de la Révolution de 1789. Or les fenêtres brisées alors n'ont pas encore été réparées et les habitants du château subissent des courants d'air: faut-il comprendre ici que les effets de la Révolution se font encore sentir ou simplement que l'aristocratie est dans un état ruiné aujourd'hui suite à sa propre négligence?

Les rapports entre Claire-Hélène et la comtesse et entre Sartine et la comtesse paraissent plus loin. D'abord, dans le cas de la mère et de la fille, le code d'usage auprès de l'aristocratie exige le vouvoiement ("Ich verspreche Ihnen...", "Sie kontrollieren meine Briefe!", p.238); ajoutons que la comtesse est choquée à la demande d'emploi parue dans la presse au nom de sa fille: l'aristocratie ne doit s'abaisser ainsi en public. Il s'agit ensuite de la concordance d'opinions entre Sartine et la comtesse: afin de

préserver sa position et son prestige dans la maison, le valet accorde ses idées, ses énoncés à ce qu'il sait des intentions de la comtesse ("Sie nehmen mir das Wort aus dem Mund, Madame", "Ich schätze Ihre Meinung, Sartine", p.238).

- Il importe ici de percevoir l'hypocrisie, les feintes des personnages et l'importance pour eux de fonctionner en-deçà de certaines limites prescrites socialement: quitte au spectateur de tirer ses propres conclusions.

Plus loin, appel est fait aux différences de classes alors que la comtesse exprime sa peur d'être bientôt envahie, voire dominée par les travailleurs de Bigot ("Werden die den Schatz finden? Oder werden wir ihn finden?", p.253).

Mais c'est Fox-Martinez qui cristallise la peur de l'aristocratie, la ruine de celle-ci et sa chute imminente. En effet, aux costumes choisis par Poisinet pour la fête de la fin, Fox fait le commentaire suivant: "Fin de siècle peu avant la Révolution" ("Ausgehendes Kurz vor der Revolution", p.286). Encore une fois, le retour au passé souligne l'analogie 1792 - présent tout en invitant le lecteur/le spectateur à en prendre pleinement conscience.

La problématique perceptible dans Die Kurve se situe à un autre niveau. Certes chaque pièce entend provoquer et mettre mal à l'aise, mais le réseau de critiques engendré par Gesellschaft im Herbst nous semble relever d'une dimension explicitement sociale, où l'individu n'est qu'élément de la chaîne.

Anton, à l'encontre de ceci, soulève des questions

d'ordre spécifiquement personnel, qui peuvent par la suite prendre signification à l'échelle de la société en général. Car là réside tout le paradoxe: d'une part, l'individu est seul face à ses valeurs et à sa condition; d'autre part, son existence consiste essentiellement à vivre en fonction et aux dépens de l'autre (d'où le sentiment de culpabilité; à ce sujet, voir pp. 78, 79, 103, 106 de Die Kurve).

L'individu qui assassine l'autre assure ainsi la continuation de sa situation mais par le fait même, il enfreint l'ordre social établi. Il lui faudra donc déterminer ce qui, dans son existence, a plus de valeur: soi-même ou l'autre.

Voilà d'ailleurs le problème qu'Anton soulève de manière explicite: il demande à Kriegbaum dans quelle mesure l'individu a le droit de commettre un meurtre au profit de la préservation de la vie du groupe ("darf man töten, wenn es die Erhaltung unserer Lebensgemeinschaft erfordert", p.108). Veut-il ici justifier l'assassinat dont il sera bientôt coupable? Son sentiment aigu de culpabilité lui dicte-t-il cette question afin de démontrer une innocence qu'il n'a pas vraiment?

Notion éminemment sociale, le meurtre de l'autre est en quelque sorte également le meurtre de soi (par la mutilation volontaire du groupe duquel dépend la survie de l'individu) mais il est surtout signe tragique d'une société qui ne peut assurer sa survie que par la destruction systématique des obstacles humains qui se présentent à elle. Les individus de Die Kurve sont condamnés à se dépecer l'un l'autre dans

l'unique but de préserver leur propre existence.

Malgré les apparences cruelles d'un tel acte, l'action et le langage de la pièce contribuent à neutraliser l'assassinat de Kriegbaum au point où le lecteur/le spectateur se sent complètement étranger à l'acte final (voir 3.2.).

Il s'avère peu utile de revenir sur nos commentaires au sujet de Auf dem Chimborazo: nous avons assez longuement discuté l'éloquence des nombreux silences dans cette pièce.

Ajoutons cependant à toutes fins pratiques que l'impossibilité de la communication, dont le signe nous semble être les silences, est en quelque sorte sa propre négation dans la mesure où le lecteur/le spectateur sait percevoir cette difficulté de l'expression. Autrement dit, la pièce, de par le fait qu'elle réussit à communiquer son impossibilité de communiquer, se situe entièrement au niveau de la communication: les personnages ne peuvent dire autre chose que le fait qu'ils sont incapables de dire mais ils le disent tout de même.

C'est précisément dans cette communication de l'impossibilité de communiquer que le lecteur/le spectateur devra reconstruire la signification: dérouté par le caractère paradoxal de la situation de la pièce, le lecteur/le spectateur devra savoir dépasser, voire transgresser, la distanciation au profit de la restructuration du message.

b) code tral

De quelle manière la "Verfremdung" est-elle représentable dans la dramaturgie de Dorst? Quels moyens sont

utilisés afin de neutraliser l'identification du public aux personnages dans le but de permettre un jugement plus réfléchi?

Il a été souligné à plusieurs reprises déjà dans quelle mesure le costume et le verbe de Die Kurve ainsi que les silences de Auf dem Chimborazo contribuent à créer cette atmosphère de distanciation.

Nous nous attarderons donc plutôt à expliciter la "Verfremdung" dans Gesellschaft im Herbst, perceptible sur le plan formel de la pièce.

En effet, c'est à une tradition théâtrale toute classique que renvoie cette pièce. Le prologue de Lecoq consiste - comme le prologue classique - à suggérer au public une direction de pensée, une manière de lire le spectacle à suivre. Le public ainsi démuni de par le saut dans le temps que Lecoq lui fait faire, est plus apte à se dégager du réel de la scène au profit de son propre réel.

De plus, nous savons l'aspect du théâtre de marionnettes que le plateau scénique de Gesellschaft im Herbst doit avoir: le caractère d'artificialité et de la scène et des personnages (modalisé, nous l'avons vu en l.l., par les trois objets que Lecoq montre, p.226) situe la pièce ~~à un~~ niveau vers lequel le public doit se garder de tendre afin de préserver son potentiel critique.

Un dernier exemple de la "Verfremdung" par la forme de la pièce réside dans le retour au passé. Ceci prête à l'action de la pièce le degré nécessaire de distanciation

temporelle pour que le public ne se sente pas directement impliqué. Le déploiement de costumes du dix-huitième siècle, l'utilisation d'un langage spécifiquement altier (le vouvoiement entre mère et fille, par exemple) aujourd'hui anachronique et des considérations financières d'une classe presque totalement disparue participent à cette distanciation que doit subir le public.

Afin de résumer ceci, il semble pertinent de renvoyer à la Publikumsbeschimpfung de Peter Handke où le spectateur, loin d'être invité à être témoin du spectacle, devient le sujet de celui-ci ("Sie sind das Thema. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt.... Sie sind das Ereignis....")¹².

La manipulation du spectateur chez Handke s'obtient par le langage et uniquement par le langage: les énoncés des quatre sujets parlants constituent des attaques continuelles où la dialectique du positif et du négatif triomphe (en effet, chaque compliment à l'égard du public s'accompagne aussitôt d'une insulte).

Chez Dorst, le lecteur/le spectateur est implicite, virtuel et c'est dans ce sens que le narrateur fait appel à la faculté critique du public: car ce sont plutôt des moyens typiquement théâtraux (espace, décor, geste, costume, etc.) qui ont pour fonction d'éveiller le spectateur. A travers

12) P. Handke, Publikumsbeschimpfung (Frankfurt: Suhrkamp, 1966), p.21.

ces conventions tantôt respectées, tantôt mutilées, le spectateur devra saisir la portée et le sens de l'engagement qu'il est invité à assumer. Mais à l'encontre de ceci, Handke attribue le devenir (Entstehung) de sa pièce à la présence absolument nécessaire de spectateurs qui ne peuvent que se baser sur le langage nu dans leur quête de la signification.

L'engagement à la pièce s'obtient donc de deux manières différentes: d'une part, par une invite implicite et sans allocutions directes au spectateur (sauf dans Gesellschaft im Herbst dont la forme exige le prologue) où le narrateur se garde d'insulter le public et d'autre part, au moyen d'interpellations directes et agressantes (comme c'est le cas de Publikumsbeschimpfung).

Nous sommes sensible au fait que Handke entend mettre à nu les mécanismes théâtraux traditionnels et faire du théâtre la scène du langage par le langage et sur le langage; Dorst s'attarde à révéler des problématiques existentielles qui ont également pour objet (ainsi que pour sujet) le langage, mais il procède d'une autre manière.

Cependant, l'engagement chez Handke nous intéresse dans la mesure où il ne relève pas du même système opératoire que le théâtre de Dorst: c'est l'efficacité et surtout le succès d'une telle méthode provocatrice qui stimulent la réflexion.

4.0. Relations à "l'imaginaire"

4.0. Le théâtre est le lieu par excellence où tout signifie, où chaque élément est en mouvement constant.¹ Nous avons vu que Artaud entend faire surgir l'inconscient humain et le révéler à l'homme afin que celui-ci s'y retrouve, s'y reconnaisse.

C'est donc à un phénomène de purification des sens, voire même de purgation, que nous invite l'activité théâtrale:

"une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé...., impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile".²

C'est Artaud qui veut provoquer le rebrassement³ d'un drame essentiel et humain qui parle à tous les hommes et leur permettre de devenir. Aussi importe-t-il que le langage théâtral soit à l'origine d'une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme "que de reprendre sa place entre le rêve et les événements"⁴.

Il s'agit ainsi pour Artaud de fondre le concret et l'abstrait en les identifiant ("le théâtre doit devenir une sorte de démonstration expérimentale de l'identité profonde du concret et de l'abstrait"⁵); il s'agit de fondre le réel et l'illusion puisque le théâtre est véritablement "un moyen d'illusion vraie"⁶.

1) A. Artaud, Le théâtre et son double (Paris: Gallimard, 1964), pp.16-17.

2) Ibid., p.39.

3) Ibid., p.76.

4) Ibid., p.141.

5) Ibid., p.164.

6) Ibid., p.139.

La mise à nu de cette confrontation entre le réel et l'illusion, entre le concret et l'abstrait espère redonner à l'homme une sensibilité de perception à laquelle la tradition européenne du théâtre psychologique l'avait déshabitué.

Dans quelle mesure ces notions sont-elles opératoires chez Dorst?

Le personnage dorstien, dominé qu'il est par son silence et un langage qui ne lui appartient pas, ne semble en effet pas réceptif à la purification des sens à laquelle Artaud le convie. Prisonnier de son illusion, le personnage ne sera pas à même de transgresser, voire de dépasser celle-ci au profit de son devenir.

Car il s'agit chez Dorst de la trahison du discours, de la trahison de "l'imaginaire" pour le personnage énonciateur. (Dans le contexte de ce travail, nous entendons par "imaginaire" tout ce qui renvoie à une réalité créée artificiellement par le personnage). En ce sens, les pièces de Dorst n'atteignent pas la dimension métaphysique et sensuelle entrevue par Artaud: le lecteur/le spectateur fait plutôt face au dévoilement d'un drame existentiel de nature foncièrement individuelle. (même si tous les hommes peuvent s'y retrouver).

Il est certain que ce drame se joue au niveau de la difficulté qu'éprouve le personnage à s'assumer dans son discours; mais le caractère tragique de la condition du personnage renvoie également au domaine du réel, illusion où il est difficile d'établir une distinction claire et définitive entre ces

deux réalités.

Selon nous, le théâtre est symptôme de ce qui est en état de devenir, et contribue à découvrir la vérité, aussi ne pouvons-nous admettre le caractère fondamentalement mensonger de toute activité théâtrale.

Il reste à examiner qui -du personnage et du lecteur/spectateur- se trouve prisonnier de la relation réel-illusion. Pour qui cette dichotomie existe-t-elle? Nous savons que le personnage dorstien se joue constamment par ses vaines tentatives communicatrices: il se nourrit de l'illusion d'un pouvoir-dire fort et assuré.

Mais le lecteur/le spectateur est-il véritablement au-dessus de cette situation? Ne s'agit-il pas aussi pour lui de chercher à distinguer le réel de l'illusion? Selon P. Pörtlner, il ne faut pas tenter d'interpréter ce que l'on voit sur scène comme étant la simple représentation de la réalité: la situation ou l'objet présenté au théâtre doit être compris pour ce que cette situation ou cet objet est en réalité ("alles was auf der Bühne figuriert, muss unmittelbar für das genommen werden, was es in Wirklichkeit ist, nicht für das, was es repräsentiert"⁷).

La distinction réel-illusion constitue pour Dorst un aspect important de la théâtralité: plusieurs de ses pièces soulèvent en effet les thèmes 'théâtre', 'acteur', etc. (à cet égard, nous renvoyons entre autres à Toller et à

7) P. Pörtlner, "Ende oder Anfang einer Utopie" Theater Heute 6, Nr. 8 1965, p. 38

Der gestiefelte Kater oder wie man das Spiel spielt).

Dorst s'applique à analyser le problème de l'individu en fonction du phénomène de la fixation de l'existence qui devient alors simple rôle ("Existenz als Rolle"⁸).

En ce sens, il contribue à la construction de "l'imaginaire" pour le public. Dorst indique des directions, des modes de lecture; il soulève des questions qui sont, selon lui, pertinentes, et participe à l'échaffaudage d'une réalité qui se divise en réel et en illusion.

C'est précisément ce qui se dégage des pièces de Dorst qui permet au public d'y découvrir son propre "imaginaire" (qui relève de l'ordre de l'imagination, de la production d'idées, voire de chimères, toutes vouées à la tromperie); mais le recoupement du réel et du jeu (modalisé par 'l'existence' et le 'rôle') situe le public dans une position aliénante: "l'imaginaire" créé par les pièces et qui s'adresse directement au lecteur/spectateur, a pour résultat de déplacer, d'incommoder celui-ci.

Nous nous proposons donc, au cours de ce chapitre, d'examiner la constitution et le maintien du fragile mouvement oscillatoire entre le réel et l'illusion. Il est certain que cette analyse se situe au niveau d'une production de signification qui est fonction du monde et du discours des personnages; cependant, il est également nécessaire de

8) T. Dorst, R. Vogel, "Deshalb schreibt man so ungern, ich jedenfalls"
Werkbuch über Tankred Dorst
 (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), p.216.

percevoir le phénomène de la co-existence réel-illusion sur le plan de la situation du lecteur/spectateur.

4.1. Niveau sémantique

La dichotomie réel-illusion apparaît au niveau des sèmes 'expressivité' (ou 'intonations') et 'comportement' des personnages. Ces signes contribuent en effet à mettre en évidence la co-existence de deux réalités.

Afin de mieux clarifier le fonctionnement de ces sèmes, nous entendons procéder à l'analyse individuelle des pièces.

a) Gesellschaft im Herbst

Nous avons déjà vu (1.1.) combien les objets pouvaient confirmer l'existence et le caractère réel du rêve. Les personnages de Gesellschaft im Herbst trouvent appui auprès d'objets du passé afin de pouvoir exister.

Il en va ainsi du trésor, par exemple. Car non seulement le trésor promet-il une fortune à venir (qui, à son tour, permettra de perpétuer le passé), mais il est également le symptôme d'un retour au passé désormais légitime.

Aussi la comtesse ne se laisse-t-elle pas convaincre du caractère illusoire de la quête du trésor: tandis que tous doutent de la véracité des dires de Toussaint, Athalie de Villars-Brancas s'entête à y croire (Claire-Hélène: "Alle denken so, Mama" - Gräfin: "....Ausser mir und Monsieur Toussaint. Das genügt für die Wahrheit.", p.238).

Le doute que la comtesse éprouve presque immédiatement après (lorsqu'elle demande à sa fille: "Glaubst du jetzt

an.... An den Schatz?", p.240) s'estombe à la scène 4 où elle affirme:

"Croix des Anges, das genügt nicht? Monsieur Testière, wir graben aus der Tiefe unserer Vergangenheit ein neues Leben heraus.... Und niemand darf mehr sagen: Eure Zeit ist vergangen, ihr müsst euch ändern.... Monsieur Testière, ich beschwöre Sie, haben Sie den Mut, und glauben Sie an den Schatz von Croix des Anges" (p.259)

Ce souci de s'affirmer dans le rêve se perçoit également -et de manière plus éloquente- au niveau de l'expression même et des paroles des personnages. Ainsi, les nombreux éléments déictiques du discours de la comtesse (p.273) indiquent dans quelle mesure celle-ci maîtrise à nouveau le réel pour lui imposer la domination du rêve. Le narrateur souligne que ce discours au début peu sûr de soi, gagne en confiance alors que croît le nombre d'adjectifs possessifs:

Gräfin anfangs unsicher, sucht sie sich gegen die Vorwürfe der andern zu fassen; steigt sich dann immer mehr in ihre alte Selbstsicherheit hinein; "Croix des Anges, mein altes Schloss, meine ausgetretenen Treppen, Meine Bilder, meine Gobelins, meine Möbel...., meine Winkel,, meine Feste und meine kalten Vormittage, mein Feuer im Kamin mit allen Gedanken...."

Toujours motivée par la foi en un trésor illusoire, la comtesse tente de confirmer la foi des autres (et, en fait, peut-être surtout la sienne) en affirmant que personne ne doute du caractère tangible du trésor: "Es zweifelt doch niemand daran!" (p.275) où le point d'exclamation suggère plutôt un point d'interrogation chargé de crainte. Il est utile de remarquer que Poisinet venait (à la fin de la scène précédente, p.269) de souligner à la comtesse qu'il ne croyait

pas au trésor (Gräfin: "Glauben Sie an den Schatz?" -
 Poisinet: "Nein, Madame.").

Le dialogue entre Aurélie et Athalie (p. 280) ajoute à la tentative des personnages de conserver le rêve dans le réel: malgré l'antagonisme qui existe entre les deux femmes, le verbe sera poli, voire même élégant et tout à fait de mise.

En effet, chacune ponctue son discours de "ma chère" ou "ma très chère" qui démentent bien le conflit entre elles. De plus, le dialogue qu'elles poursuivent les renvoie au passé de leurs illustres familles, passé qu'elles tentent de reconstruire, ou pour ainsi dire, de confirmer. Après avoir énuméré nombre comtes, et rois, il se produit un abrupt retour au réel: à la mention de Louis XVI, Aurélie dit qu'il vaut mieux s'arrêter ("hören wir auf, Athalie, Frankreich hat keine Könige mehr"). Selon Aurélie, l'histoire de l'aristocratie (cristallisée dans le dialogue) doit prendre fin à Louis XVI, c'est-à-dire à la Révolution; mais Athalie soutient que même si la France n'a plus de monarchie, elle a encore et toujours son aristocratie ("Aber es hat uns noch", p. 250).

A cette constante inter-action du réel et de l'illusion se superpose l'opposition Poisinet-comtesse qui sous-tend toute la pièce. Nous avons en effet souligné le fait que le journaliste ne croyait pas au trésor: sa tentative de ramener la comtesse au réel sera systématiquement avortée par le caractère plus fort, plus convaincant et surtout plus

rassurant, de l'illusion.

b) Die Kurve

C'est sur le plan du discours de Anton qu'apparaît la co-existence du réel et de l'illusion.

Le verbe n'est en effet pas seulement véhicule de la communication mais également moyen de vivre: le discours s'actualise dans le réel, dans la vie.

Ainsi, le ton grandiloquent qu'emprunte Anton ("fällt allmählich in einen Predigtton....", p.85) lui permet de vivre: le texte contribue à affirmer son existence.

Le jeu qu'est le discours (éternellement et infatigablement recommencé) devient véritablement à la lumière de sa matérialisation dans le réel ("Wer stirbt in diesem Augenblick?", p.108).

Mais le mélange réel-illusion se voit aussi au niveau de la circularité du discours de Anton:

"Was habe ich gesagt? Er ist selbst schuld daran? Er ist leichtsinnig? Er beachtet nicht die Vorschriften? Habe ich das gesagt?"Nein, ich habe versagt, meine Stimme ist nicht gehört worden. Er ist vergnügt gefahren.... Nein, ich bin schuld, dass er abgestürzt ist!...." (p.83)

Car l'accusation que Anton dirigeait l'instant d'avant sur l'accidenté fait volte-face et se retourne en fait sur Anton lui-même: la réalité de son verbe agressif et accusateur fait place à la réalité de son sentiment latent de culpabilité. Nous assistons donc à un phénomène d'auto-censure par lequel Anton prendra sur lui la responsabilité de l'autre, dans un effort de compenser pour sa propre incapacité à vivre dans le réel.

Kriegbaum, pour sa part, encourage la chute dans l'illusion lorsqu'il fait la peinture de la route à venir (pp. 94-96). Ce sont d'abord les intonations de son discours qui indiquent ceci: plus Kriegbaum ajoute des détails concernant la route, plus il devient pris dans son discours ("Er redet sich in Begeisterung", p.96); mais il est à remarquer ensuite que la brièveté des énoncés contribue à accélérer le rythme du discours enflammé et à provoquer chez Anton une élévation discursive similaire ("Wunderbar, wunderbar!" "Ja, alle brauchen einander, Alle lieben einander", p.97, où la réitération de certains mots -tels "wunderbar", "alle", "einander"- consitute un genre de leitmotiv envoûtant).

L'emprise qu'exerce ainsi le langage sur Kriegbaum et Anton permet à ces personnages de s'entretenir dans l'illusoire et confortable rêve qu'est leur réel (ajoutons que ce réel n'est pas le même pour Anton que pour Kriegbaum: si Anton vit de la mauvaise route, Kriegbaum, pour sa part, vit de réparer celle-ci).

c) Auf dem Chimborazo

Ce que nous remarquons d'abord et avant tout à la lecture de cette pièce, est la constante alternance des verbes au passé et au présent.

Les nombreuses évocations de Dorothea sur son passé confirment le besoin du personnage de voir son présent justifié par le passé. Seul celui-ci est en mesure de prêter une certaine stabilité et véracité au présent, au réel.

A cet égard, il est pertinent de noter qu'à ces retours au passé s'ajoute le retour sur soi. Dorothea ponctue en effet son discours d'éléments déictiques (voir en particulier les pp.23-28; le texte, p.55, met en plus en évidence le caractère fondamentalement circulaire, donc limité du langage de Dorothea: "Ihr wollt nicht mal mit mir sprechen! Ich frage euch etwas und ihr gebt mir nicht mal eine Antwort! Ich weiss gar nichts, ihr sagt mir nichts. Ich weiss überhaupt nichts über euch...") qui non seulement soulignent l'importance qu'elle accorde à sa personne mais indiquent surtout son incapacité à comprendre le monde autrement qu'à travers soi.

Chaque énoncé fait au présent est immédiatement transformé par Dorothea qui ne peut s'accaparer du réel autrement que par le passé (Heinrich: "Nein wir sind noch nicht oben" - Dorothea: "Wie oft war ich hier", p.9; "es kommt so selten vor, dass man mit seinen Söhnen mal richtig zusammen ist. Wir sind einmal in Florenz zusammen gewesen...", p.13; "Bis hier herauf kann kein Auto fahren. Auf diesem Weg fuhr nie ein Auto", p.14; "Wenn ich an unsern Garten früher denke!", p.18; "Mein Elternhaus, das war unsozial!", p.25; "Wie dein Grossvater!", p.38, etc.).

Le constant passage du présent au passé sous-tend ainsi donc l'importance accordée au maintien de l'opposition entre le réel et l'illusion. Notons que cette opposition est perçue au niveau du texte par le lecteur/le spectateur grâce à l'importance que le narrateur accorde à cette relation dans son

propre discours. La mise à nu de cette dichotomie confirme de plus l'aliénation, le cloisonnement en quelque sorte, des personnages face à leur réel, c'est-à-dire face à leur propre discours.

4.2. Niveau syntaxique

D'un point de vue structural, la fable de Gesellschaft im Herbst reflète clairement l'alternance entre des éléments discursifs renvoyant au réel et des éléments discursifs constitutifs d'un univers imaginaire: la structure des scènes de la pièce souligne ceci en ce qu'un élément du réel est aussitôt nié et remplacé par un élément qui encourage le rêve.

C'est dans ce sens que nous comprenons les allocutions à Henri: la comtesse a en effet recours à un dialogue avec son défunt mari, suite à chaque discussion d'argent (p.229).

Ainsi, lorsque Costeneau & Co. donnent le contrat de vente du château à la comtesse, celle-ci interpelle Henri ("Wir wollen überlegen, Henri, wieviel wir wert sind!", p.232).

De même, alors qu'il semble probable que le trésor puisse sauver Croix des Anges de la ruine totale, Athalie s'adresse encore une fois à Henri ("Henri, wir haben noch eine Karte im Spiel!...", p.234). Vers la fin de la pièce, Fox ressasse encore le doute dans l'esprit de la comtesse, ce qui a pour résultat une dernière allocution à Henri (p.289).

Toute conversation d'ordre monétaire se juxtapose donc à une chute immédiate et nécessaire dans le rêve.

Mais, comme nous le soulignons ci-haut, c'est surtout la structure même de la fable qui indique l'alternance oscillatoire entre le réel et l'illusion.

Car si la proposition d'achat de Costeneau & Co. invite le réel, la découverte des plans par Toussaint permet au contraire de chercher assurance dans le rêve. Cependant, la perte de ces plans entraîne un retour au réel qui sera nié par Poisinet qui présente la croix (fausse mais en apparence vraie). Suite à ceci, et fort du caractère authentique du trésor, Testière avance une somme d'argent importante: le rêve est toutefois de courte durée puisque la police saisit cette somme. La fête de la fin glorifie le rêve, la foi au trésor et l'espoir que tout rentre dans l'ordre établi.

Il est donc visible qu'une oscillation continue et nécessairement perpétuée s'opère à travers toute la pièce.

"L'imaginaire" est le refuge d'êtres dépourvus de sécurité existentielle: ceci sera exploité pas des arrivistes tels Costeneau & Co. Dubois explique à cet effet, que le rêve est le meilleur moyen d'assurer la bonne marche des affaires ("Träume sind in unserer nüchternen Zeit das sicherste Geschäft", p.235): la comtesse devient victime de Costeneau, Dubois et Fox-Martinez qui, en encourageant Athalie à s'appuyer sur le rêve, peuvent ainsi mieux l'exploiter.

Athalie s'enferme délibérément dans son rêve lorsqu'elle s'obstine à croire au trésor:

Testière: "Ein Schatz, Madame, ist eine Sache an die man heute nicht mehr so leicht glaubt...."

Gräfin: ".... aber fordern Sie nicht mehr,
fordern Sie nicht Sicherheit, als
ob das ein Geschäft wäre!" (p.259)

Plus loin, le désir, le besoin quasi-obsessionnel de
vivre dans "l'imaginaire" mène la comtesse à douter du rêve
ainsi qu'à douter du réel:

"Es sah so echt aus, das war mir gleich verdächtig.
Aber ich dachte, vielleicht täusche ich mich,
und es ist wirklich echt." (p.265)

La fréquence des mots 'vrai', 'réellement', 'se tromper'
("echt", "wirklich echt", "täusche") souligne bien l'indé-
cidabilité existentielle du personnage: la comtesse passe
en effet du réel ("echt") à l'illusion ("täusche") pour
enfin revenir au réel ("wirklich echt") qui a pour fonction
ici de confirmer le caractère authentique de la croix (de
l'illusion).

Dans le même ordre d'idées, cet équilibre entre le
réel et l'illusion sera maintenu malgré les reproches et
les tentatives de Poisinet de replacer la comtesse dans le
réel.

Le journaliste suggère en effet à Athalie qu'elle com-
met une erreur en refusant de s'intégrer au réel. ("Unter uns
gesagt, Madame, Sie machen einen Fehler: Sie können sich
nicht an die Wirklichkeit gewöhnen", p.274).

Mais la comtesse réplique aussitôt qu'elle ne saurait
que faire du réel bourgeois, aux soucis mesquins ("Ihre
Angst, weniger zu verdienen als der Nachbar", p.274), à
la liberté et à la justice facile et aux sentiments ridi-
cules ("die Angst, hässlich zu werden.... diese Empfindungen,

Claire-Hélène, hat meine Generation den Mätressen überlassen", p.275).

Il importe d'indiquer de quelle manière systématique et concertée les personnages de Gesellschaft im Herbst tentent de confronter Athalie au réel. Constamment bombardée par des appels au réel, la comtesse ne semble pourtant pas reconnaître le caractère irréel de l'illusoire démasqué devant elle.

Car même les dernières paroles de Fox-Martinez ne peuvent empêcher le retour au maintien de la dichotomie réel-illusion: "Und irgendwie, Madame, glauben wir vielleicht doch insgeheim daran, Sie und ich - dass in der Truhe dort ein Schatz verwahrt ist?" (p.289).

Pour ce qui est de Die Kurve, il faut noter que la frontière entre le réel et l'illusion est abolie dans le but de confondre ces deux mondes.

Tout le discours de Anton consiste en fait à faire coïncider les deux réels, à coller à la réalité. Voilà d'ailleurs l'explication qu'il attribue à ses nombreux textepétitions: "Die Wirklichkeit, wenn ich so sagen darf, ist mir als Aufgabe gestellt", (p.91).

Le discours, selon Anton, ne peut être et exister dans le réel que lorsqu'il présentifie la réalité véritablement et fidèlement ("Sie müssen auf jede Nuance achten, verbessern, wenn etwas nicht der Wahrheit entspricht", p.104): c'est ce qui explique la nécessité pour Anton de voir son discours se réaliser, s'actualiser et se manifester de manière

tangible et matérielle dans la vie, le réel. Reste à voir ce que signifie vraiment cette 'réalité' (voir 4.3.)

Car même lorsqu'il se laisse momentanément emporter par le verbe enflammé de Kriegbaum (pp.96-97), Anton retourne au réel puisque l'illusion entretenue par Kriegbaum ne saurait se confondre entièrement avec le réel ("Schade.... Es fiel mir ein, dass.... dass.... dass es niemals so sein wird"; "Es ist zu schön, einfach zu schön", p.97).

Il en va tout autrement de Rudolf qui soumet entièrement son discours aux lois du réel.

Ainsi, nullement conscient du fait que son discours puisse inviter à une interprétation connotative qui transgresse la pure tangibilité du mot, Rudolf ajuste son langage à ce qui est dit, déclaré et affirmé par d'autres. Ses commentaires du début de la pièce au sujet du temps qu'il fait relèvent du registre pratique, fermé et neutre de la météorologie ("So heisst es im Wetterbericht", p.78); aussi est-il difficile, voire impossible, à Rudolf de saisir la portée et les motivations derrière le discours toujours imparfait de Anton.

Anton dit en effet du discours de Rudolf qu'il est celui d'un homme borné ("Du siehst nur, was du siehst, du hörst nur, was du hörst. Du bist ein ganz stumpfer Mensch", p.100). Mais Rudolf explique sa position lorsqu'il fait remarquer que son travail, son existence, consiste à réparer les voitures ("Ich bin einer, der Autos repariert", ce qui clarifie le fait qu'il entende parfaitement bien les véhicules: "Ein

Fiat.... ein Omnibus.... ein Rolls-Royce", p.100)

La compréhension de Rudolf se limite au monde des choses, du tangible et n'a d'autre souci que de constamment confirmer ceci par une existence totalementchosifiée. A cette position s'oppose le désir de Anton d'allier deux mondes de représentation, en définitive peut-être irréconciliables.

Dès le début, Auf dem Chimborazo confronte le lecteur/ le spectateur à ce qui s'avérera être l'isotopie de toute la pièce, à savoir un poème de Andreas Gryphius mis en exergue:

"Ihr irrt, indem ihr lebt....

.....

Ihr irrt, indem ihr schlaft; ihr irrt, indem
ihr wachet; ihr irrt, indem ihr traurt; ihr
irrt, indem ihr lachet; indem ihr dies ver-
höhnt und das für köstlich acht;

.....

Indem ihr Freund als Feind und Feind als Freunde
schätztet;" (p.6)

Toute la problématique du caractère illusoire du réel et du caractère réel de l'illusion est ainsi cristallisée et sera reprise plus loin par Heinrich (p.66) au moment où la crise existentielle explose.

Comment percevoir le réel puisque celui-ci est essentiellement trompeur? Comment, d'autre part, reconnaître la force de l'illusion si celle-ci est effectivement réelle? Voilà l'ambivalence, l'hésitation existentielles qui animent la condition des personnages de Auf dem Chimborazo: est-il possible de se libérer de cette dialectique réel-illusion en

apparence insurpassable? Est-il, au contraire, préférable de perpétuer la superposition du réel et de l'illusion dans l'espoir de voir ces deux réels bientôt se résorber en une seule réalité?

C'est donc à un phénomène d'alternance qu'assiste le lecteur/le spectateur: les nombreux retours au passé (déjà mentionnés en 4.1.) servent en effet à expliquer, à excuser, voir à justifier et à teinter le présent.

Le passé-rêve conditionne le comportement de Dorothea dans le présent-réel; aussi lui est-il inconcevable qu'elle ne puisse vouloir entendre la vérité ("Weil es die Wahrheit ist und weil du die Wahrheit immer nicht hören willst" - "Ich die Wahrheit nicht hören!", p.58) puisque sa vérité se situe précisément au point de fusion du passé et du présent, c'est-à-dire, du rêve et du réel.

Non seulement Dorothea a-t-elle systématiquement recours au passé (au rêve) pour vivre dans le présent (le réel), en ce que chaque énoncé au présent entraîne un autre énoncé au passé (voir 4.1.), mais elle invite en plus son fils Tilman à se retirer également au sein du passé sécurisant. C'est la raison pour laquelle toute confrontation de Tilman avec le réel (encouragée et causée par Heinrich) est vouée à l'échec le plus total.

Ainsi, lorsqu'à la scène 17, Heinrich demande à son frère pourquoi il s'est toujours contenté d'un emploi à temps partiel au kiosque d'information d'une compagnie de contrôle des voitures, alors qu'en fait, son diplôme d'ingénieur

lui permettait de trouver une situation meilleure, ce n'est pas Tilman qui répond mais bien Dorothea:

Heinrich: "...Warum hast du diese Halbtagsstelle beim TÜV?"

Dorothea: "Du kannst dich doch um Gottes Willen nicht mit Tilman vergleichen. Wir können uns alle nicht mit Tilman vergleichen".

Heinrich: "War diese Halbtagsstelle dein Berufsziel?"

Dorothea: "Tilman hatte nur Einsen im Abitur, und sogar das Abschlussexamen an der Universität hat er mit Eins gemacht."

Heinrich: "Was machst du beim TÜV?"

Dorothea: "Der TÜV ist eine ganz wichtige Institution...."

.....

Heinrich: "Warum hast du in den letzten zehn Jahren nie versucht, als Diplomingenieur zu arbeiten?"

Dorothea: "Er hat sich doch damals bei Siemens beworben..."

(pp.59-60)

Incapable donc de prendre en charge sa propre énonciation, Tilman est encore moins en mesure d'affronter le réel. Chaque énoncé de Dorothea (pp.59-61) consiste à encourager le rêve, l'illusion chez Tilman.

D'abord, elle empêche au réel de prendre le dessus en ne répondant jamais directement aux questions de Heinrich; ensuite, Dorothea, de par ces énoncés détournés, exemplifie à Tilman l'attitude que celui-ci doit avoir face au réel, c'est-à-dire un comportement passif et soumis qui renonce à toute participation à sa propre existence.

C'est dans ce sens que les quatre derniers vers du poème de Auden (également mis en exergue à la pièce) nous semblent à la fois justifier et clore nos propos de manière particulièrement pertinente:

"Wir lassen uns lieber zerstören als ändern,
wir sterben lieber mit unserem Grauen,
als dass wir uns dem Augenblick stellten
und von unseren Illusionen liessen"

4.3. Niveau pragmatique

Dorst dit quelque part que ce qui l'intéresse est la réalité quasi-objective ("quasiobjektive Realität"⁹): il importe, selon lui, de situer le point de départ de l'oeuvre théâtrale dans le domaine de la réalité. La pièce existe en effet dans la réalité tout en constituant son propre réel: il s'agit de délimiter où se place le réel de l'oeuvre par rapport au réel du lecteur/spectateur. Aussi avons-nous tenté au cours de ce chapitre, de cerner ce qui allie le réel à l'illusion, c'est-à-dire à "l'imaginaire".

Nous nous proposons donc maintenant d'examiner de quelle manière la co-existence du réel et de l'illusion conditionne le comportement des personnages selon les codes actantiel et idéologique. Il s'agira de démontrer combien l'ambivalence de la situation des personnages par rapport aux deux réels, disloque tout fonctionnement logique et cohérent au niveau de l'existence.

a) code actantiel

Même si le comportement de presque tous les personnages dorstiens importants (Anton, Dorothea, Tilman, par exemple)

9) T. Dorst, R. Vogel, "Deshalb schreibt man auch so ungern, ich jedenfalls"
Werkbuch über Tankred Dorst
(Frankfurt: Suhrkamp, 1974), p.277.

contribue à perpétuer la dichotomie irréconciliable réel-illusion, ce sont surtout les paroles et les préoccupations -bref le projet- de Athalie (Gesellschaft im Herbst) qui nous semblent jouer le rôle actantiel du 'sujet'.

La comtesse s'évertue en effet à non-seulement vivre dans le passé mais à y revivre; d'où son souci de préserver toute relique, tout objet, toute atmosphère et toute valeur de cette époque si fluide (c'est-à-dire intangible et instable) parce que révolue.

Il s'agit, pour la comtesse, de 'fonctionner' dans le présent/le réel tout en conservant rôle et traditions propres au passé/illusion. Athalie est incapable de fondre ses deux réels en un seul, aussi se heurte-t-elle constamment aux reproches des autres et à leurs tentatives de la ramener au réel.

Mais si la comtesse joue le rôle du 'sujet' de la quête (à savoir, fondre le réel et l'illusion), Poisinet et Fox-Martinez, eux, représentent 'l'anti-sujet' pourvu de qualités qui manquent au 'sujet' dans sa quête ('l'anti-sujet' n'est pas à proprement parler 'l'opposant', même s'il contrecarre les projets du 'sujet').

Poisinet et Fox-Martinez ont en effet réussi à extraire de leur réel l'influence aliénante de "l'imaginaire" pour n'exister que dans le réel; leur capacité à accomplir ceci est fonction de traits particuliers qui encouragent le réel (par exemple, le désillusionnement, le sens pratique des affaires, etc.).

b) code idéologique

Il a été souligné, en 4.2., combien le mouvement oscillatoire mettant en action le réel et le rêve contribuait à l'organisation structurale de la fable de Gesellschaft im Herbst. A cet effet, nous avons démontré dans quelle mesure l'essence de la condition des personnages consistait à entretenir cette oscillation. Auf dem Chimborazo a également fait l'objet de nos commentaires et analyses ayant trait à la co-existence voulue du réel et de l'illusion.

Ce qui retiendra plutôt notre attention, ici, est la problématique existentielle engendrée par les personnages dans Die Kurve, en fonction de son inscription sur le plan de la logique.

Afin de clarifier notre propos, nous aurons recours au carré sémiotique greimasien¹⁰ : la configuration même de ce carré permet de surprendre la signification à l'œuvre non seulement dans la structure manifeste de la pièce mais aussi dans sa structure latente. La propriété principale du carré consiste ainsi à mettre en évidence le fonctionnement d'une œuvre à partir du niveau sémantique pour passer ensuite à une interprétation au niveau pragmatique (socio-idéologique ou autre).

Ceci dit, nous soulignons que le carré sémiotique se lit comme suit :

10) A.J. Greimas, Du Sens.
(Paris: Seuil, 1970), p.136 sq.

où les traits horizontaux expriment une relation de contrariété entre les éléments $S1$ et $S2$ et entre $\bar{S}2$ et $\bar{S}1$; les traits diagonaux indiquent une relation de contradiction entre $S1$ et $\bar{S}1$ ainsi qu'entre $S2$ et $\bar{S}2$; enfin, les traits verticaux allant de $S1$ à $\bar{S}2$ et de $S2$ à $\bar{S}1$ (ainsi qu'inversement) montrent la relation d'implication qui existe entre les couples d'éléments.

Or, il est intéressant de noter combien la logique de Die Kurve (que le carré suggère implicitement) est en fait sa propre mutilation.

Ainsi, nous savons que le projet de Anton est d'écrire des pétitions au Ministère de la Voirie. Élément manifesté sur le plan sémantique, 'écrire des pétitions' constitue le $S1$ du carré. En position de contrariété à ceci, nous trouvons 'ne pas écrire de pétitions' et obtenons le premier couple de relations:

$S1$	$\longleftrightarrow$	$S2$
'écrire des pétitions'		'ne pas écrire de pétitions'

Par voie d'implication directe, et ce, à un niveau de signification latent, les pétitions de Anton ont pour but la réparation, voire la modification de la route: 'changer la route' sera $\bar{S}2$ de même que $\bar{S}1$ sera 'ne pas changer la route', par implication directe de $S2$ (puisque 'ne pas écrire de pétitions' signifie faire en sorte que la route ne soit pas changée).

Voici donc le deuxième couple:

$\bar{S}2$	$\longleftrightarrow$	$\bar{S}1$
'changer la route'		'ne pas changer la route'

qui, ajouté au premier, donne le carré suivant:

A partir de ce schéma, nous pouvons mieux discerner les mécanismes de signification de la pièce.

Par exemple, le mécanisme qui assure le passage de S1 à S2 est actionné par l'existence d'un défaut à remédier (à savoir, le virage dangereux de la route). Sans le virage mortel à l'origine de 25 accidents, Anton ne pourrait exploiter indéfiniment ses talents discursifs. Or, il écrit précisément dans le but de sensibiliser le Ministère à l'état dangereux de la route.

Il y a donc bifurcation dans la pensée de Anton puisque l'implication logique de S1 ('écrire des pétitions') n'est pas vraiment S2 ('changer la route') mais bien S1-bar ('ne pas changer la route'): écrire des pétitions tout en faisant obstacle à ce que l'on tente précisément de modifier par les pétitions, n'a pas de sens.

L'implication logique de S1 (S2-bar) est ainsi littéralement déformée et transposée en S1-bar qui est sa contradiction même. Il apparaît donc clair que Rudolf et Anton ont intérêt à préserver cette contradiction au sein de leur existence puisque celle-ci ne saurait fonctionner au niveau de la logique sur laquelle le carré est axé.

Nous percevons cette brisure dans l'ordre existentiel

logique non seulement dans la structure manifeste ($S1 \longleftrightarrow S2$) mais aussi dans la structure latente ($\bar{S}2 \longleftrightarrow \bar{S}1$). Ainsi au lieu de voir logiquement dans le couple $S1 \longleftrightarrow S2$ une invite à vivre le réel, le tangible, et dans le couple $\bar{S}2 \longleftrightarrow \bar{S}1$, un encouragement à "l'imaginaire", il faut saisir ces invitations non pas dans les couples logiquement porteurs de cet effet, mais plutôt dans les couples en relation de contradiction.

Car le déroulement de la pièce indique combien $S1 \longleftrightarrow \bar{S}1$ sont en fait éléments d'une seule et même préoccupation originelle (vivre par le discours et le mauvais état de la route) qui a pour fonction de situer les personnages dans l'illusoire; parallèlement, c'est bien dans le couple $S2 \longleftrightarrow \bar{S}2$ qu'il faut percevoir la contrainte au réel.

La mutilation de la logique a deux conséquences. La première consiste à mettre en évidence la nécessité, selon la logique de l'existence des deux frères, d'un mouvement irrémédiablement circulaire: la mort de Kriegbaum (individu-obstacle) n'est donc pas le résultat d'instincts sadiques mais bien le produit des exigences existentielles de Rudolf et de Anton.

Kriegbaum avait en effet en son pouvoir d'éliminer l'élément à la source des pétitions, c'est-à-dire qu'il pouvait faire réparer le virage de la route. Celui-ci réparé, l'élément premier de notre schéma ($S1$: 'écrire des pétitions') devient dénué de sens: suite à ceci, il n'est plus nécessaire de continuer à écrire, donc de vivre. Or, il faut vivre, et ceci

n'est possible qu'au prix de la mort de Kriegbaum: voilà pourquoi les deux frères assassinent le **fonctionnaire**.

C'est un dédoublement paradoxal des rôles actantiels qui constitue la deuxième conséquence de la faille dans la logique.

En effet, les trois éléments principaux de la pièce, qui sont le virage de la route, les deux frères et le fait d'écrire des pétitions, subissent un revirement dans la logique de leur rôle.

Ainsi, alors que le virage représente en soi un objet à réparer (parce qu'il est la cause de nombreux accidents mortels), il devient - par la force des événements - un objet à préserver (puisque les deux frères s'assurent ainsi la continuation de leur existence). 'Objet' de la quête, la réparation du virage devient simultanément 'l'anti-objet' de la même quête.

D'autre part, si Rudolf et Anton jouent le rôle actantiel du 'sujet' dont la quête consiste à changer la route, ils sont également leurs propres 'opposants': ils tuent Kriegbaum qui pouvait les aider à rencontrer 'l'objet' de leur quête.

Enfin, l'acte d'écrire qui, dans un premier temps, a pour objectif la réparation de la route, prend, dans un second temps, une signification nouvelle, à savoir, écrire pour écrire. Anton discourt en fait dans le seul but de discourir: c'est pourquoi toute entrave à ce projet (Kriegbaum, par exemple) est indésirable.

Notons que ces deux conséquences confirment nos analyses précédentes en ce qu'elles permettent toutes deux à la contradiction de se maintenir et d'influer sur la direction - voire la signification - de l'existence de Rudolf et d'Anton.

c) code théâtral

Le réel et l'illusion se partagent la scène chez Dorst : quels éléments théâtraux des trois pièces à l'étude permettent la compréhension de ce phénomène?

Au niveau purement textuel (c'est-à-dire, ce qui est accessible au lecteur), les nombreux points de suspension et les arrêts discursifs (représentés le plus souvent par des traits) de Gesellschaft im Herbst indiquent la chute dans le rêve.

L'exemple le plus probant est l'énoncé de la comtesse qui, en réponse à une phrase de Toussaint portant sur un montant d'argent, coupe son discours de points de suspension : "So ungefähr.... Wo ist der Schnee vom letzten Jahr....!" (p.233). La première partie de l'énoncé renvoie à ce que Toussaint vient de dire tandis que les points de suspension permettent de passer à la deuxième partie, c'est-à-dire à "l'imaginaire".

Autre instrument de la dichotomie réel-illusion, les appels à Henri et à Albert théâtralisent en quelque sorte le besoin qu'ont Athalie et Aurélie de s'appuyer sur le rêve.

Se répétant d'ailleurs à plusieurs reprises (voir 4.2.), ces appels ont pour résultat de soutenir et de diriger l'attention du lecteur/spectateur vers une saisie particulière

du sens de ce maintien de l'ambivalence réel-illusion.

Dans Die Kurve, c'est la juxtaposition du discours de plus en plus enthousiaste et enflammé de Kriegbaum et des arrêts (hésitations) dans le discours de Anton qui accentue le fait que réel et "imaginaire" sont parties intégrantes de l'existence des personnages.

Sur le plan de la représentation théâtrale de la pièce, il est certain que l'envolée verbale de Kriegbaum (qui trouve sa destruction dans les hésitations de Anton) saura emporter personnages et spectateurs dans le domaine de "l'imaginaire":

Er redet sich in Begeisterung: "Wenn es dunkel wird, steigt auf einmal eine Kaskade von Licht die Strasse hinauf.... Licht um Licht.... Und dann vergisst man die Strasse, vergisst man, dass es Nacht ist, vergisst man die Felswand rechts und den Abgrund links...." (p.96)

où la répétition du verbe 'oublier' ("vergisst") modalise l'envoûtement d'Anton et du public.

Cet élan vers "l'imaginaire" apparaîtra d'autant plus illusoire que Anton en perd la parole en retombant dans le réel: "Es fiel mir ein, dass..." stockt "... dass... dass es niemals so sein wird" (p.97).

Le besoin de vivre dans le passé-illusion pour affronter le présent-réel se trouve exprimé, dans Auf dem Chimborazo, au moyen des retours sur soi et des verbes au passé. Le 'je' ne peut exister que dans un état d'esprit particulier à l'existence du personnage qui parle: ainsi Dorothea doit-elle diriger vers elle chaque énoncé des autres (aux souliers de bois que porte Irene, Dorothea dit: "In Holzschuhen könnte ich nicht gehen", p.11; plus loin, Tilman dit "Ich meine nur,

„jemand hätte sie vielleicht begleiten sollen" à quoi ré-
plique Dorothea "Ich womöglich!", p.23).

De plus, puisque le passé détermine et explique le pré-
sent, ce sont des verbes au passé dont Dorothea fait emploi
("Wie oft war ich hier", p.9; "Auf diesem Berg fuhr nie ein
Auto", p.14; "Wie ich ankam dort unten in unserm neuen Haus...",
p.26, etc.).

Qu'un énoncé des autres plaise à Dorothea ou l'insé-
curise, c'est le passé qui fera immédiatement l'objet de son
discours. Nous ne relèverons qu'un exemple de chacune de
ces situations.

Ainsi, dans un cas où Dorothea se sent personnellement
attaquée par autrui, le passé la justifiera:

Tilman: "Entschuldige, aber du behandelst sie ein
bisschen von oben herab".

Dorothea: "Du willst doch nicht sagen, ich bin un-
sozial?"

Tilman: "Nicht direkt."

Dorothea: "Mein Elternhaus, das war unsozial...."
(p.25)

puisque le fait que sa famille ait eu peu de manières in-
nocente Dorothea du même défaut.

De même, lorsque Tilman explique l'emploi qu'il fait
d'un étui à **stylo-à-plume**, Dorothea désormais tranquillisée
("halb versöhnt", p.38), se sert de l'énoncé de Tilman pour
ressasser des souvenirs du passé: "Wie dein Grossvater!
Der hatte auch immer so Patentideen!" (p.38).

C'est donc à la lumière d'une rhétorique particulière
(les temps des verbes et les éléments déictiques) qu'il est
possible de théâtraliser la condition des personnages. Non

seulement ceux-ci exposent-ils leur existence au lecteur/
spectateur (et aux autres personnages) par leur gestualité
et leur comportement, mais le langage parlé constitue en
soi un moyen sûr de sonder la profondeur et la signification
de leur être.

5.0. Relations au "social"

5.0. Nous avons observé, au chapitre 3, combien des éléments purement textuels et théâtraux (tels le non-dit et le costume) contribuaient à provoquer un sentiment de distanciation auprès du lecteur/spectateur. A cet effet, le concept brechtien de la "Verfremdung" s'est avéré utile en ce qu'il a dévoilé l'existence des processus d'appels au public au niveau même du discours théâtral.

Cependant, il est indéniable que tout texte se situe dans un contexte social où se rencontrent les idéologies. Le texte signifie donc non seulement de par ses propres traits porteurs de signification mais principalement dans la mesure où le lecteur/le récepteur superpose son propre procès de pensée au déchiffrement du texte.

Au cours de ce chapitre, nous comptons entreprendre l'examen de la manière dont Dorst dit concevoir son public (A qui Dorst s'adresse-t-il? Qu'attend-il de son public?) ainsi que l'analyse du référent social hors-textuel que le texte rend perceptible.¹

Tandis que Artaud s'attarde longuement à élaborer ce qu'il entend faire sur scène et avec la scène², il se limite à relativement peu de choses en ce qui concerne le public: "il faut d'abord que ce théâtre soit"³, écrit-il.

Cet énoncé permet de supposer qu'il est nécessaire en

1) C. Duchet, "Pour une socio-critique, ou Variations sur un incipit" in Littérature vol.1, no.1, 1971

U. Eco, "Unser tägliches Theater" Die Zeit no.24, 24.12.76

2) A. Artaud, Le théâtre et son double, pp.135-153.

3) Ibid., p.151.

premier lieu de créer un nouveau théâtre et que le public de ce théâtre repensé et restructuré se définisse en fonction de la nature nouvelle du théâtre. Il faut donc mettre sur pied le théâtre sans tenir compte d'un public spécifique: celui-ci devra se constituer à chaque nouvelle représentation.

En revanche, il semble que Dorst se soit posé la question de la nature précise de son public. Selon lui, le sentiment moderne qui consiste à s'imaginer n'être nulle part, sentiment de l'"Ortlosigkeit"⁴, conduisant à se représenter soi-même ainsi que les autres dans un non-lieu, contribue à ériger une société sans attaches vraies et profondes. C'est une société nivelée, c'est-à-dire sans distinctions définitives entre les différents groupes qui la constituent.

Cette indétermination de ce qu'est une société particulière amène Dorst à ne pas écrire pour ou contre une société spécifiée⁵: il lui importe plutôt de mettre en scène ce qui affecte, apeure et limite l'homme:

"Theater ist für mich eine Art Experiment, der immer wieder unternommene Versuch, den jetzt lebenden Menschen mit dem, was ihn bewegt, was ihn ängstigt, was er schafft und was ihn begrenzt, auf der Bühne sichtbar zu machen"⁶

Le fait, donc, de mettre sur scène l'homme moderne accorde au théâtre dorstien une dimension toute sociale

4) T. Dorst, "Die Bühne ist der absolute Ort" in Grosse Schmährede an der Stadtmauer (Köln: Kiepenhauer und Witsch, 1962), p.116.

5) Ibid., p.113.

6) Ibid. cit.

("Für mich aber, ist es nun wichtiger geworden, die Handlung gesellschaftlich zu determinieren"⁷). Il faut noter que Dorst conçoit son écriture comme relevant de certaines exigences sociales: il lui importe peu en effet de coller à un genre théâtral défini par certaines conventions limitantes. Ces limites proviennent du fait que ces conventions théâtrales encouragent un plaisir purement esthétique au niveau du mot figé et codifié. Dorst entend donc dépasser ce genre théâtral afin d'exploiter, nous semble-t-il, tout le potentiel de frappe du mot. Voilà qui explique l'emploi du comparatif à l'adjectif "wichtig").

De plus, il faut ajouter que la contribution personnelle de l'auteur Tankred Dorst consiste essentiellement à théâtraliser une situation qu'il croit apercevoir chez ses contemporains, ce qui a pour résultat le refus de Dorst à s'afficher comme étant porteur d'un message ou d'un sens pré-établi: "Als Dramatiker ist es nicht meine Aufgabe, für bestimmte Tendenzen Partei zu ergreifen. Ich verfechte keine Ideologie. Ich zeige ein Dilemma auf, das unlösbar ist".⁸

Nous sommes consciente du fait qu'il est impossible à toute personne qui écrit de neutraliser son discours: il est certain que celui-ci trahit toujours, et ce de manière

7) Ibid., p.119.

8) T. Dorst, "Die Revolution ist doch kein Kinderspiel" in Enuna. Horizonte. 4, 1960, p.5.

souvent inconsciente et involontaire, une vision du monde ou un mode de pensée très spécifique. Ce serait toutefois nous éloigner de notre propos que de tenter l'analyse d'un tel processus discursif, aussi nous contentons-nous uniquement d'indiquer la difficulté (qui nous semble être commune à quiconque veut réaliser son vouloir-dire) pour Dorst de demeurer réellement neutre, et de montrer la voie à d'autres recherches possibles dans le domaine de la genèse du discours.

Toute mise en scène d'une situation humaine n'est donc pas -selon Dorst- un moyen de faire passer une idée. L'enjeu théâtral sera respecté et atteint dès l'instant où le lecteur/le spectateur s'y retrouvera⁹; mais le défi de la mise en scène sera véritablement fécond dans la mesure où les paradoxes dévoilés provoqueront des réflexions d'ordre moral auprès du public auquel les pièces de Dorst s'adressent (questions de type 'comment dois-je vivre?', 'que dois-je faire?', plutôt que du genre dualiste Bien-Mal, etc.¹⁰).

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Dorst entend ni stéréotyper, ni conditionner son public ("diese Kommentare widersprechen sich auch zum Teil, und dadurch soll das Publikum nicht programmiert werden"¹¹): ce n'est qu'au contact d'un public ouvert que la pièce signifiera et continuera

9) T. Dorst, H. Laube, P. Palitzsch, "Jede Figur hat ihre eigene Wahrheit" in Werkbuch über Tankred Dorst (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), p. 73.

10) Ibid., p. 65.

11) V. Canaris, "Das Publikum soll nicht programmiert werden" in Werkbuch über Tankred Dorst, p. 143

de signifier, car, dit-il,

"ein Stück kann auch nur dann leben, wenn es immer wieder gelingt, Neues an einem Stück zu entdecken für die Zeit, in der es inszeniert wird".¹²

Nos analyses découlent de l'hypothèse par laquelle il existe certains éléments formateurs d'une 'mythologie sociale' décelables au niveau du texte même, et qui sont en constante évolution. Ces thèmes (mythèmes?) repérables dans les pièces dégagent ainsi un univers valoriel que partagent les personnages, mais que le lecteur/le spectateur doit être capable de déchiffrer.

Selon nous, ce sont principalement les personnages qui sont porteurs de ces signes; aussi nous donnons-nous pour tâche d'examiner les valeurs sociales qui transparaissent dans le comportement et le langage parlé des personnages..

5.1. Niveau sémantique

Le personnage dorstien, de par le rôle thématique qu'il est, cristallise sa réalité tout en indiquant également, et ce à une échelle sociale, des possibilités de classification de la réalité du public-récepteur.

Afin de mettre à jour la nature de ses différents signes et la 'mythologie sociale' implicitement donnée dans Gesellschaft im Herbst, nous avons relevé les 4 catégories suivantes de signes:

12) T. Dorst, R. Vogel, "Deshalb schreibt man auch so ungern; ich jedenfalls" in Werkbuch über Tankred Dorst, p.211

- a) aristocrate
- b) professionnel
- c) arriviste
- d) travailleur

qui renvoient soit à des classes sociales définies (a,d), soit aux caractères stéréotypés propres à des groupes sociaux non déterminés selon des critères d'ordre monétaire ou salarial (b,c).

a) aristocrate

Athalie de Villars-Brancas appartient à une classe sociale vouée à la disparition. Certes les gloires passées et les richesses laissées à l'aristocratie en héritage par une Histoire soumise aux lois du plus puissant, entretiennent l'illusion d'Athalie par laquelle l'aristocratie est en fait indestructible, donc immortelle.

Or, toute la pièce consiste au contraire à révéler les défauts de l'aristocratie qui mettent sa survie en danger. Ceci se perçoit d'abord de manière physique dans la transformation et la destruction progressive du château; mais il est également possible de voir des failles au niveau même de la logique interne des personnages face à des situations nouvelles et agressantes (par exemple, les réactions de la comtesse face à la ruine imminente de Croix des Anges).

C'est donc une aristocratie blessée qu'affiche Athalie. Son nom (à la particule noble 'de'), son domaine (château Croix des Anges), son valet (Sartine confirme le statut encore vivace de l'aristocratie par la nécessité de son emploi, son rôle envers les invités -ils les annonce, leur montre le

château, etc. - et son langage pompeux, mesuré et distant: "hat die überlegenen Gebärden, die distanzierende Ausdrucksweise und die vornehme Impertinenz eines herrschaftlichen Dieners....", p.226), ses vêtements ("einen grossen Feder-geschmückten Hut und einen Fächer", p.229; "altmodisch-prachtvoll gekleidet", p.273), son comportement distant ("mustert ihn belustigt", p.232), son souci de préserver sa situation ("Ich stehe zu dem, was in diesen Mauern vergangen ist", p.274) et ses préoccupations immédiates ("Diana und die Nymphen am Weiher müssen in Säcke gehüllt werden, ehe der Frost kommt", p.289) sont autant de manifestations de l'état menacé dans lequel se trouve l'aristocratie ainsi que de la nécessité, pour le personnage, de se définir -voire de se fixer- par rapport à des points de repère déjà déterminés et confirmés dans le temps.

b) professionnel

Si tous les personnages de Gesellschaft im Herbst sont des stéréotypes, aux dires du narrateur ("Die Personen sind bewusste Klischees", p.225), Toussaint et Testière nous semblent être ceux qui sont le plus prisonniers de cet état de choses.

Le comportement de Toussaint (attention minutieuse accordée aux détails de l'intérieur du château: "betrachtet die Decke, die Säule...., den Fliesenboden, buckt sich auch, um die Steine zu beklopfen....", p.226) et l'importance qu'il prête à l'écrit (Toussaint corrobore en effet ses dires en présentant à la comtesse pas moins de 4 documents ainsi que

des plans du trésor: "er überreicht ein Schriftstück", pp. 233-234; "Er will einige Zeichnungen aus der Mappe ziehen", p.234) campent le personnage dans sa situation de bibliothécaire. Son souci de l'exactitude, son zèle à faire des recherches ("Ich habe sie vier Jahre studiert. Heute darf ich Ihnen den Beweis für meine These liefern....", p.232) et la célérité avec laquelle il entreprend et poursuit ses fouilles, enrichissent le signe 'bibliothécaire' qu'il est censé porter.

De son côté, Testière représente toute sa profession (le notariat) de la même manière que Toussaint, à savoir dans son costume ("schwarze Feierlichkeit", p.256), dans son comportement ("mit übermässig korrektem Benehmen", p.256) et dans son travail ("Das heisst: Fünfunddreissig Jahre in einem dunklen Büro gehockt, Tag für Tag, wo es nach Akten riecht, nach den ungelüfteten Kleidern der Bauern. Fünfunddreissig Jahre Paragraphen geprüft, nachgeschlagen, erläutert....", p.258).

Non seulement les démonstrations extérieures, telles le costume et le zèle au travail, sont-elles fonction d'un rôle déterminé et figé socialement, mais elles renvoient par le fait même à la réalité 'bibliothécaire' et à la réalité 'notaire' déjà connues du lecteur/spectateur.

Si Toussaint et Testière paraissent risibles et figés, ceci est dû en effet à la perception du lecteur/spectateur qui, à partir de certains faits et traits propres aux bibliothécaires et aux notaires, acquis au préalable, peut reconstruire

le statut de ces rôles: les deux personnages portent donc au rire non pas par la nature de leur emploi mais bien par la manière incontrôlée dont ils grossissent certaines caractéristiques fondamentales de leur situation sociale (politesse exagérée de Testière, zèle de Toussaint, etc.).

c) arriviste

Est arriviste quiconque sait profiter d'une situation donnée: en ce sens, les personnages de Costeneau et Dubois, ainsi que Fox-Martinez sont les plus représentatifs.

Mais l'arriviste est aussi quelqu'un qui a en son pouvoir de manipuler les événements à son avantage, ou tout du moins au désavantage des autres: Poisinot nous semble se prêter particulièrement bien à ce jeu.

Costeneau et Dubois, donc, se présentent à la comtesse sous le nom de l'agence de voyages qu'ils dirigent ("Costeneau. Reisedienst Costeneau....", p.230): très vite cependant, les deux hommes d'affaires relateront certains de leurs projets passés. ("Milchhäuschen, bald eine hübsche Bank, bald ein Touristenhotel", p.231) qui indiquent la diversité de leurs occupations.

Purs spéculateurs, Costeneau et son associé désirent s'approprier Croix des Anges afin d'en faire un hôtel de style soi-disant élégant ("ganz im galanten Stil", p.235).

Voici l'hôtel qu'ils décrivent:

"Mit Tänzerinnen aus der Moulin Rouge. Dann wird Reklame gemacht: Vier Wochen Marquis auf Schloss Croix des Anges! Titel werden mitgeliefert, die Wappen in die Kopfkissen gestickt! Was meinen Sie, wie das zieht!

Träume sind in unserer nüchternen Zeit das
sicherste Geschäft. Ich wette, es steigt bei
dem Zauber auch Ihr Name wieder im Kurs"
(p.235)

Il est clair que le projet de Costeneau & Co. s'adresse
d'abord et avant tout aux hommes ("Marquis") qu'on tente
d'allécher au moyen de danseuses du Moulin Rouge.

Misant sur la psychologie moderne de l'homme moyen
nourri de rêves et de désirs de pouvoir, Costeneau compte
obtenir sa clientèle auprès de ceux qui ont besoin, dans
leur vie monotone, de se sentir quelqu'un. Voilà pourquoi la
direction de l'hôtel offrira des titres et des oreillers
brodés aux armes de ces mêmes titres.

De plus, tout à fait dans la tradition nord-américaine
de vente à grande échelle (qui, notons-le, a tendance à ne
plus se limiter à ce seul continent), Costeneau mettra en
marche une campagne publicitaire ("Dann wird Reklame gemacht")
qui mettra l'accent sur le caractère magique et envoûtant
de ces quatre semaines de rêve ("bei dem Zauber").

L'homme moderne, Costeneau et Dubois nous en donnent le
témoignage le plus éloquent, est à la merci d'organismes
publicitaires dont le seul objectif consiste à vendre le
plus de produits, le plus souvent et au plus grand nombre
de consommateurs possible.

Mais cette vente ne s'arrête pas au niveau d'objets
(maisons, voitures, vêtements, voyages, nourriture, etc.):
il n'y a en effet qu'un saut de la présentation merveilleuse
d'un séjour dans un château-hôtel, au rêve. C'est Dubois
qui confirme d'ailleurs cette dimension du monde moderne

des affaires ("Träume sind das sicherste Geschäft").

Seul dans son existence écrasée, l'homme moderne se rend littéralement (nous pourrions même dire qu'il se vend) à une publicité subtile et pernicieuse: Costeneau et Dubois font de celle-ci leur gagne-pain.

Cependant, ces bâtisseurs et marchands de rêve ne connaîtraient tout le succès et le pouvoir qui leur permettent de diriger le tourisme, l'économie et l'éducation, etc. ("Wir beherrschen den Fremdenverkehr!"; "Wir bestimmen das Fernsehprogramm!"; "Wir beeinflussen die Milchwirtschaft!"; "Und die Volkshochschule!", p.236) si ce n'était des media.

En effet, l'homme moderne puise sa nourriture spirituelle dans les journaux et revues aussi bien que dans le radio et la télévision.

Véritable journaliste à sensations, Poisinet contribue à bombarder l'homme moderne de récits, de reportages tous plus sensationnels les uns que les autres.

C'est par la cheminée que Poisinet s'introduit à Croix des Anges. (la comtesse avait clairement indiqué à Sartine qu'elle ne désirait aucun journaliste chez elle: "Und keinen Journalisten einlassen!", p.255; ceci explique le mode d'entrée de Poisinet). Voilà un premier signe du comportement du journaliste-type à la recherche d'une histoire qui se vende facilement (Gräfin: "Sartine, wie kommt so etwas herein?" - Poisinet: "Eine Frage, Madame, die an das Geheimnis meines Berufes rührt: ich bin Journalist", p.260).

De plus, la façon qu'a Poisinet de s'adresser aux gens,

son assurance et sa connaissance de tous les détails renvoient à la réalité du journaliste toujours aux affûts et bien renseigné ("Voilà! Ich habe das Vergnügen, mit Madame persönlich.... und Monsieur Testière? Na also, ich sehe schon, ich bin hier richtig. Klappt mal wieder grossartig", p.260).

Poisinet commente chaque énoncé des autres personnages -autre étalage de ses connaissances- et joue le rôle que sa profession exige de lui: soucieux de vendre son reportage sur Croix des Anges, Poisinnet ajoute une dimension aux événements en ce qu'il montre une croix à Athalie ("Er zieht ein kleines, in ein Tuch verpacktes Kreuz aus der Tasche", p.261).

Cette croix aura en effet pour résultat d'encourager la quête du trésor (du rêve) ainsi que d'amener Testière à prêter une somme importante d'argent à la comtesse (autre encouragement au rêve): voilà l'objet-catalyse dont Poisinnet saura tirer profit en ce que la croix provoquera, chez les personnages, des réactions et des comportements qui nourriront les articles du journaliste.

Son métier est de tout savoir: Poisinnet cotoiera donc la fille d'Athalie et son fiancé. Il leur expliquera d'ailleurs l'importance de son rôle auprès de milliers de lecteurs:

Claire-Hélène: "Sie haben vor gar nichts Respekt." Poisinnet mit seiner Kamera hantierend: "Vor den Zeitungslesern, Mademoiselle! Sie verlangen Opfer, wie die alten babylonischen Götter: manchmal einen Raubmord, manchmal ein Liebespaar, manchmal eine edle Tat oder ein Flugzeugabsturz.... Vor wenigen Wochen wusste noch niemand in unserer dürftigen Welt von Croix des Anges.... Und heute? In Paris stehn

sie an den Kiosken, auf den Dörfern sitzen sie in den kleinen Cafés, und die dicke weissblonde Madame Durand, und Monsieur Fournier.... und Yvette, Verkäuferin... sie alle bewegt heute die eine Frage: Wo ist der Schatz? Ihre Liebe, Mademoiselle, lässt tausend Mittagsmahlzeiten kalt werden, und das siegesgewisse, strahlende Gesicht von Monsieur de Rochouart.... lässt hunderttausend einsame Frauen auf das Glück von Croix des Anges hoffen anstatt den eigenen Mann.... Das ist mein Werk!...." (p.263)

Poisinet, il est évident, travaille pour le compte d'un journal à sensations: la citation ci-haut le confirme.

Le propre de ces journaux consiste à imposer des exigences et des désirs aux lecteurs, que ceux-ci croient venir d'eux-mêmes; à cet égard, il ne faudrait se méprendre quant au sens véritable de "Sie verlangen Opfer" (ils exigent des victimes). Car c'est le journaliste lui-même qui crée les mythes, provoque les besoins de ses lecteurs tout en insinuant que ce sont bien les lecteurs qui lisent ce qu'ils veulent.

Plus bas, le public-lecteur de Poisinnet se compose de ménagères ("die dicke weissblonde Madame Durand"), d'enseignants à l'école de jeunes filles ("Monsieur Fournier, Lehrer an einer Mädchenschule") et de jeunes vendeuses ("Yvette"): le journaliste abaisse et abrutit ces gens non seulement par ce qu'il dit d'eux mais par le genre d'histoires à l'eau de rose qu'il leur impose. Poisinnet a le pouvoir de diriger et de conditionner les besoins, les rêves -bref l'existence- de ses lecteurs: certes il abêtit ceux-ci, mais son discours laisse en plus entrevoir une certaine misogynie.

En effet, les femmes dont il parle ("hunderttausend einsame Frauen") sont seules et ne connaissent le bonheur

qu'en étant témoin du bonheur des autres, parce que leurs maris passent toutes leurs soirées au bistro: la solitude de ces femmes provient de l'absence de l'homme. Poissinet suggère ici que la femme dépend entièrement de l'homme (toujours absent) ou des autres (les nobles, ceux dont on parle dans les journaux, donc des étrangers en fait anonymes) pour accéder à son bonheur.

Mais tout chez Poissinet est fonction de son métier. Il avoue candidement s'être servi de la croix pour jouer les gens et les voir rêver ("Das Kreuz? Das war meine Chance, hier hereinzukommen", p.265); il sait distinguer les véritables motivations derrière le comportement étrange de Marcel ("Wollten Sie etwa....? Also doch. Aber Monsieur de Rochouart, ist das anständig? Wissen Sie, wie man das nennt? Desertion.", p.269); il a même recours à ces phrases-clichés des journalistes qui s'appuient sur la liberté de presse ("Diese Frage ist ein Angriff auf die Pressefreiheit", p.271).

Lorsque Marcel accuse Poissinet de se moquer de la vérité, celui-ci -toujours lucide- se défend en soulignant qu'il est préférable de présenter toutes les idées et opinions que de n'en représenter qu'une: selon Poissinet, ceci est le meilleur moyen de servir la vérité ("indem ich diese und jene Meinung, diese und jene Vermutung, Hoffnung, Lüge aufgreife und verkünde, diene ich damit nicht besser der ganzen Wahrheit als jeder einzelne von Ihnen, der nur seine eigene und eigenützige Meinung vertritt?", p.276).

Nous notons, en dernier lieu, que Poisinet -toujours dans l'intérêt de son métier- invite les travailleurs à la fête de la fin (ce qui provoque ainsi la confrontation dont il saura tirer un autre reportage); c'est également lui qui permet à Fox d'être reçu par la comtesse ("Halt, Sartine. Es handelt sich um einen nahen Verwandten des Herzogs von Saint-Amaranthé", p.284) en lui conférant un titre et une relation de parenté en vérité inexistantes.

Le comportement et le verbe de Costeneau et de Poisinet contribuent donc à définir ces personnages socialement aux yeux du lecteur/spectateur. Celui-ci -de par sa connaissance du code social ayant trait aux hommes d'affaires et aux jour-^Dnalistes- sera à même d'interpréter les signes émis par Costeneau, Dubois et Poisinet.

d) travailleur

Tandis que l'aristocratie est une classe en décadence, la classe ouvrière, pour sa part, acquiert de plus en plus d'importance et de pouvoirs au sein de la société.

Car malgré la crainte de la comtesse de voir le peuple chez elle ("Ah- das Volk!", p.241), les travailleurs font des fouilles sous le château (p.246). Ils minent Croix des Anges d'abord par les fondations mais bientôt, les travailleurs seront reçus -voire tolérés- par la comtesse ("Es sind anständige Leute. Sie arbeiten für uns.", p.254).

Il est certain que Athalie n'accepte la collaboration des travailleurs que parce qu'elle en est contrainte: elle menace d'appeler la police qui forcera les travailleurs à

quitter le château mais ceux-ci font subir une sorte d'interrogatoire-chantage à l'issue duquel Athalie se résigne (p.253).

Classe basse, sans manières ni culture, la classe ouvrière est animalisée à deux reprises.

Bigot rapporte en effet les paroles d'employeurs qui voient chez les travailleurs le moyen de devenir riches à peu de frais, ainsi que la possibilité pour les employeurs de se confirmer dans leur condition d'êtres humains: "Werdet zu Maulwürfen, damit wir Menschen sein können, sagen sie." (p.265).

Le sémème 'taupe' ("Maulwurf") a ici pour fonction de souligner l'état d'aveuglement dans lequel sont poussés les travailleurs et d'indiquer à quel point ceux-ci accomplissent des travaux dégradants (sous terre, donc cachés de tous). Cette notion du travailleur-taupe est si bien ancrée dans l'esprit de Bigot (lui-même un travailleur animalisé par ses patrons mais qui tente de fonder des syndicats pour rallier et protéger ses collègues) qu'il utilise ce terme même lorsqu'il parle de ses propres co-travailleurs: "Es sind gute Leute, Madame, aber man kann sie nicht allein arbeiten lassen. Wie die Maulwürfe: wühlen sich blind in die Erde." (p.248).

Il sera question, au chapitre 6, des problèmes langagiers des travailleurs Gustave et Jaquinot. Nous tenons toutefois à souligner ici que le langage parlé ainsi que les valeurs/les préoccupations de ces deux personnages contribuent au snobisme de la comtesse à leur égard (Gustave

veut se marier, p.250; Jaquinot veut jouer aux cartes en plein château, p.253).

Si la classe ouvrière jouit de tant de signification dans Gesellschaft im Herbst, c'est qu'elle représente à la fois les luttes sociales qui caractérisent notre époque et la nécessité de plus en plus manifeste de regrouper les travailleurs en syndicats afin de leur rendre le statut d'hommes que l'aristocratie (et la grande-bourgeoisie) leur ont toujours refusé. Nul lecteur/spectateur ne saurait demeurer sourd ou insensible à la réalité de cette classe sur la scène.

Die Kurve met en scène, bien sûr, des personnages appartenant à deux classes sociales distinctes (Kriegbaum et les deux frères ne se situent pas au même niveau de l'échelle sociale puisque le premier est haut-fonctionnaire tandis que les seconds vivent de la réparation de voitures). Cependant, ceci ne se manifeste pas de la même manière que dans Gesellschaft im Herbst où les rapports entre riches et travailleurs étaient clairement explicités.

Il s'agit plutôt, dans Die Kurve, de la mise à nu d'un aspect de la société germanique qui consiste à accorder importance et considération aux signes indicatifs d'une charge sociale (dans la fonction publique, par exemple) ou d'un diplôme universitaire: nous voulons parler du titre que porte l'individu. Notons que cette habitude renvoie à une société hautement hiérarchisée, donc formée de différentes classes, qui tire son pouvoir des rapports de domination

qu'elle crée entre les individus.

Car il y a chez Anton un souci quasi-maladif de n'adresser la parole à Kriegbaum qu'en utilisant le titre de celui-ci à chaque fois. Ceci se produit même lorsque Anton et Rudolf parlent de Kriegbaum qui est absent: "Der Herr Ministerialdirigent Dr. Kriegbaum" (p.81). Mais il est utile de noter que presque chaque énoncé d'Anton à l'intention de Kriegbaum contient les mots "Herr Ministerialdirigent".¹³

Le rang social et surtout le titre de l'individu servent, en pays germaniques, à classer les gens beaucoup plus que dans d'autres pays. Le titre en impose (c'est ainsi que nous expliquons l'utilisation que Rudolf fait envers le haut-fonctionnaire) et, avides d'importance, les individus cherchent à accoler un titre à leur nom. La manie d'Anton à répéter si souvent le titre de Kriegbaum ridiculise le mythe plus qu'elle n'invite au respect (chez le lecteur/le spectateur) envers Kriegbaum.

Nous avons déjà discuté les valeurs personnelles et sociales de Rudolf, Anton et Kriegbaum (2.1.), aussi ne comptons-nous pas y revenir. Mais nous croyons pertinent de relever un dernier sémème porteur de signes à dimension sociale. Il s'agit en effet du texte, du discours de Anton que nous hésitons, certes, à appeler 'personnage', mais qui nous semble cependant être d'un intérêt égal au rôle des personnages de la pièce.

Car le texte/le discours de Anton prend véritablement

13) Il serait trop long de relever chaque exemple puisque tous les cas sont similaires; aussi renvoyons-nous aux pages suivantes du texte: pp.87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107.

corps dans l'énonciation du personnage. Les tentatives énonciataires d'Anton font que ce texte/ce discours acquiert un statut bien particulier au sein de l'existence du personnage. Le fait, par exemple, d'être si souvent recommencé, confère au texte/au discours un rôle et une importance que le mot n'a pas habituellement: la répétition du texte/du discours contribue à situer celui-ci à part, indépendant face aux personnages et comme fonctionnant pratiquement en soi et pour soi tout en étant bien entendu -et ce, au même titre que les personnages de la pièce- modalisé par la fable même.

Anton n'existe que dans le seul but de discourir (voir 4.3.): c'est pourquoi il est constamment à la recherche de la forme discursive parfaite ("Sechsmal habe ich bisher den Text verändert.", p.79). Afin de mieux impressionner Kriegbaum, Anton aura recours à un style passionné et accusateur ("Ich werde schreiben: leidenschaftlich, anklagend", p.82).

Son unique talent consiste à écrire, aussi Anton y consacre-t-il toute son énergie: "Und auch ich darf wohl einiger, wenn auch bescheidener Vorzüge rühmen, einer Begabung, die zur Entfaltung zu bringen ich als meine vorzügliche Aufgabe betrachte. Mein Talent zu schreiben nämlich ..." (p.91). Il lui importe de traduire chaque nuance de ce qui est son devoir, à savoir la réalité ("dass ich mich redlich bemühe, in allen Nuancen des Ausdrucks meiner gestellten Aufgabe gerecht zu werden.", p.91).

Le discours de Anton demeure toujours imparfait malgré les nombreuses retouches de son auteur: "... und reisst auf einmal der Vorhang weg" oder: "und zerreist

auf einmal der Vorhang" ... oder: "der Vorhang....".

Vorhang ist schlecht" (p.103). Anton change d'abord de verbe ("reißt" devient "zerreißt") pour finalement décider que c'est plutôt le mot 'rideau' ("Vorhang") qui cloche.

Travail donc jamais terminé, la composition du texte/discours de Anton exige l'emploi du mot juste, de l'intonation pertinente ("ja, es ist eine Arbeit,, das richtige Wort zu finden, den richtigen Tonfall, das richtige Verhältnis der Aussage zur Wirklichkeit...", p.103): voilà d'ailleurs la raison pour laquelle Anton invite Kriegbaum à lui venir en aide ("Sie müssen nur auf jede Nuance achten, verbessern, wenn etwas nicht der Wahrheit entspricht.", p.104).

Si nous avons indiqué plus haut qu'il est possible de percevoir le signe 'texte/discours' à un niveau social, c'est que nous retrouvons, dans ce souci jamais apaisé de perfectionner son verbe afin de 'dire' la réalité, le mythe par lequel le langage parlé ou écrit a des pouvoirs infinis.

Il est en effet généralement admis que la communication s'effectue au moyen du langage (parlé ou écrit); Anton est victime de cette notion en ce qu'il ne croit pas possible de communiquer autrement que par son discours. Le langage parlé ou écrit est donc glorifié et supprime ainsi le potentiel communicatif du geste ou du regard.

Mais le lecteur/le spectateur de Dorst sait-il voir ceci? Reconnaît-il chez Anton les valeurs culturelles avec lesquelles lui-même doit vivre?

Si Die Kurve représente la dépendance de l'individu face

au mot et la nécessité de s'exprimer par la parole, Auf dem Chimborazo, pour sa part, transforme cette nécessité en désir de ne pas parler, de ne pas avoir recours au mot, bref de s'enfermer dans un mutisme d'autant plus tragique qu'il signifie la volonté de l'individu de se couper des autres.

Heinrich -au moment où son cynisme devient apparent- explique son manque d'ambition dans la vie par le fait qu'il craint le verbe. L'homme pouvant et devant s'affirmer dans cette parole qui fait peur, Heinrich, pour sa part, doit avoir recours au silence afin de ne pas affronter le mot:

"Ich habe Angst vor den Wörtern, immer grösser werdende Angst. Jeder Satz ist eine Behauptung. Ich gehe von Behauptung zu Behauptung, mir wird ganz schwindlig.... Da sitze ich lieber in meinem Keller und zerreiße Zeitschriften bei meinen Hirnverletzten." (p.64)

Les collègues de Heinrich (vétérans de la guerre, ces "Hirnverletzten") constituent un entourage sécurisant pour Heinrich qui n'a plus besoin de faire face au mot puisque ses collègues sont eux-mêmes handicapés. C'est cette même peur du mot qui empêche d'ailleurs Heinrich de parler lorsque Dorothea l'en supplie ("Sprich doch! Sprich doch!....", p.66).

Comment le lecteur/le spectateur assume-t-il son langage? Sa parole lui fait-elle peur? Lui est-il également préférable de recourir au silence, au non-engagement, à l'indifférence plutôt que de prendre en charge son verbe?

Auf dem Chimborazo met en scène la difficulté d'être. Les rapports de force qui opposent Klara à Dorothea sont particulièrement explicites à cet égard:

La relation entre Dorothea et Klara met en relief une contradiction humaine sur le plan social: d'une part, Dorothea doit constamment confirmer son existence par la présence indispensable de Klara ("Allein gelassen.... Dorothea ruft ärgerlich: Klara! -", p.20; "Weisst du noch, Klara....", p.29, etc.) alors que d'autre part, il lui faut contredire Klara de manière systématique afin de s'élever personnellement ("Du hast doch gar nicht zugehört", p.10; "Du machst dich lächerlich, Klara!", p.22; Klara: "Wie heisst das Buch?" - Dorothea: "Das kennst du nicht", p.26; Klara: "Ach, das hat mir immer so gut gefallen...." - Dorothea: "Ein scheussliches Foto!", p.43, etc.).

Déjà au début, les indications du narrateur expriment cette situation: Dorothea triomphe du fait que Klara n'a pas bien suivi la conversation, ce qui a pour résultat la crainte de Klara ("Dorothea triumphierend" versus "Klara vorsichtig", p.10).

Premier exemple de la relation Dorothea-Klara, cette opposition d'attitudes modalisera le comportement des deux personnages tout au long de la pièce:

Ainsi, à la même page, Dorothea contredit Klara en insistant qu'elles n'ont pas encore atteint le sommet de la montagne alors qu'elle venait tout juste d'affirmer le contraire à Heinrich:

Heinrich: "Wir sind noch nicht oben."
Dorothea: "Natürlich sind wir oben."

Klara: "Gut, dass wir oben sind!"
Dorothea: "Wir sind doch nicht oben." (p.10)

C'est d'ailleurs Heinrich qui soulignera la contradiction dans les paroles de sa mère: "Eben hast du gesagt, wir sind oben." (p.11).

Il est question, un peu plus loin, d'enlever la semelle du soulier d'Irene avec un ciseau et Klara offre son ciseau à ongles: Dorothea réplique aussitôt qu'il est ridicule de vouloir tenter l'opération avec un tel instrument ("Wie willst du denn mit einer Nagelschere eine Schuhsohle abschneiden!", p.12). Heinrich met à nouveau en doute la logique et le bien-fondé du caractère contradictoire et contradictoire de Dorothea ("Warum nicht?").

La crainte de Klara augmente de pair avec l'agressivité renouvelée des énoncés de Dorothea ("Klara schüchtern ... eingeschütert ...", p.23): la scène 5 offre un exemple assez représentatif.

Klara est occupée à manger un petit pain et n'écoute donc pas la conversation qui se déroule entre Dorothea et Heinrich. Cependant, elle est l'interlocutrice indispensable de Dorothea: à l'interpellation de celle-ci, Klara s'arrête immédiatement de manger:

Dorothea: "...Weisst du noch Klara...!"

Klara erschrickt, hört auf zu kauen.

Dorothea: "...Weisst du das noch, Klara?"

Klara hört erschrocken auf zu kauen.

Dorothea: "...Was isst du denn da?"

Klara hört erschrocken auf zu kauen. (p.29)

A chaque mention de son nom, Klara réagit en bête apeurée (de manière mécanisée puisque les commentaires du narrateur sur la réaction de Klara utilisent toujours les mêmes mots). La même chose se produit à la scène 7 où

Dorothea s'étonne de l'apparence de la compote que mange Klara. Cet étonnement servira à exprimer l'antagonisme latent entre les deux femmes:

Dorothea starrt auf Klaras Kompott, plötzlich:
 "Da ist ja was Schwarzes drin!"
 Klara duckt sich und isst verbissen weiter.

.....
 Dorothea: "Da ist was Schwarzes drin, Klara!..."
 (pp.35-36)

Nous voyons donc que les paroles de Dorothea ont pour effet immédiat d'intimider Klara qui poursuit son activité première (manger) cependant qu'elle vit sous une tension constante.¹⁴

5.2. Niveau syntactique

Si nous avons relevé 4 catégories de rôles thématiques en 5.1. ayant trait aux différents personnages de Gesellschaft im Herbst, ce n'est que la présence de l'une d'elles -à savoir, celle des travailleurs- qui nous semble se prêter le mieux à un examen d'ordre syntactique.

En effet, Toussaint et Testière (la catégorie 'professionnel' de 5.1.), ainsi que Costeneau, Dubois et Poisinet ('arriviste') et la comtesse ('aristocrate') sont présents sur scène soit de manière constante (comme la comtesse, Toussaint et Poisinet), soit de manière très temporaire (Costeneau et Dubois n'apparaissent qu'à la première scène) tandis que le groupe 'travailleur' envahit le plateau

¹⁴) voir également les pp. 46, 47, 48.

progressivement mais définitivement.

C'est donc cette invasion que nous tenterons de mettre en évidence.

Ainsi, la comtesse n'accepte de recevoir Bigot que si celui-ci a des manières:

Sartine: "Darf ich ihn hereinführen?"

Gräfin: "Hat er Manieren?"

Sartine: "Er klopfte seine Pfeife auf meiner Schulter aus. Das war, glaube ich, scherzhaft gemeint."

Gräfin: "Die Scherze werden wir ihm abgewöhnen." (p.247)

Athalie reçoit Bigot à condition que l'entrepreneur se plie au jeu de conventions sociales de l'aristocratie. Le dernier énoncé de la comtesse, dans la citation ci-haut, indique à quel point elle perçoit un dialogue employeurs-employés comme devant nécessairement relever du code établi et perpétué par les employeurs (Bigot devra s'adapter au mode de vie des aristocrates afin d'être acceptable).

Or les travailleurs -par le truchement de Bigot- ont su faire le premier pas vers des revendications et des négociations.

C'est précisément ceci que Bigot insinue lorsqu'il dit à la comtesse que le seul moyen de survivre (pour l'aristocratie) consiste à appuyer les travailleurs: "mit uns stehen Sie gut, gegen uns..." (p.249).

Il est déjà possible de percevoir la naissance à venir du syndicalisme. La menace détournée de Bigot laisse justement entrevoir cette situation ("Es täte mir leid um Sie, Madame, wenn ich meinen Leuten sagen müsste...", p.250) tandis que

Jaquinot met en évidence la futilité des différences de classes puisque l'aristocratie est aussi respectable que la classe ouvrière ("Feine Leute sind das? Wir sind auch feine Leute.", p.251).

Mais c'est surtout un peu plus loin que nous sentons clairement le chantage, le harcèlement de la comtesse par les travailleurs. Il s'agit du soi-disant interrogatoire de police auquel nous avons déjà renvoyé: confrontée à un policier intimidant qui pose beaucoup de questions courtes, la comtesse (personnifiée, tel que nous l'avons vu, par Lecoq) se rend finalement aux exigences de Bigot:

Lecoq: "Brennt es denn?" - "Nein" - "Ist ein Dieb im Haus?" - "Nein" - "Fällt das Dach ein?" - "Nein" - "Fühlen Sie sich bedroht?" - "Nein" - "Aber was ist denn passiert?" - "Nichts, nichts, nichts."

Bigot: "Sie wollen nicht die Polizei rufen?"

Gräfin nach einer kleinen Pause: "Nein." (p.253)

Désormais, sous le contrôle des travailleurs, qui peuvent lui faire dire ou faire ce qu'ils veulent, Athalie modifie aussitôt sa position envers Bigot et ses collègues en disant qu'il faut maintenant accepter les braves gens que sont les travailleurs parce qu'ils sont à l'emploi de l'aristocratie (p.254).

Il est évident que Athalie a recours à cette solution uniquement parce qu'elle peut en tirer profit (les fouilles seront accélérées): ce sont des intérêts d'ordre purement monétaire qui la mènent à reconnaître le caractère honnête des travailleurs ("anständige Leute"), aussi ne faudrait-il pas déceler chez Athalie -donc l'aristocratie- une tentative

d'intégrer la classe ouvrière à son propre niveau où de reconnaître à cette classe un statut social autrement refusé.

L'invasion du château (de l'aristocratie, donc) par les travailleurs atteint sa plus grande densité au moment où Bigot exige de meilleures conditions de travail. Marcel s'indigne de cet appel au syndicalisme: "Jetzt kommen sie mit neuen Forderungen!" (p.266).

Un examen de la dimension sociale de Die Kurve soulève, ainsi que nous l'avons indiquée en 5.1., la question de l'importance, en pays germaniques, du titre de l'individu. A ce sujet, nous avons noté l'utilisation constante que les deux frères font des titres de Kriegbaum: presque chaque énoncé se ponctue en effet d'un "Herr Ministerialdirigent Dr. Kriegbaum" qui montre combien Anton et Rudolf sont en fait subjugués, donc dominés, par le haut fonctionnaire (Anton beschämt: "Sie haben recht. Ich habe zu leichtfertig gedacht, Herr Ministerialdirigent", où la honte devant le plus puissant nécessite l'emploi du titre).

C'est donc la répétition de certains mots-clés ou groupes de mots qui situe la fable de la pièce dans un contexte éminemment social: le lecteur/le spectateur pourra ainsi décoder la signification des messages transmis par ces personnages, selon sa propre vision du monde.

Mais d'autres réitérations discursives permettent également de saisir la pertinence d'une lecture dite sociale de la pièce.

Ainsi, le discours d'Anton, de par son souci de la

responsabilité sociale, s'inscrit dans une tradition altruiste qui encourage le développement de l'homme autant pour soi-même que pour la société à laquelle il appartient. Car chaque énoncé de Anton souligne en effet combien l'individu doit participer à sa société, combien son devoir social s'étend à tous les domaines:

Anton: "...Da sitzt er am Schreibtisch und nimmt einfach zur Kenntnis, der Herr Ministerialdirigent Dr. Kriegbaum. Aktenzeichen, Kurve. Hungersnot in Indien, Aktenzeichen, fertig. Hinrichtungen in Kuba....Bergwerksunglück in Belgien....Jugendkriminalität...."

Rudolf: "Das hat nichts mit Strassenbau zu tun."

Anton: "Wir alle haben damit zu tun..." (p.81)

Qu'il s'agisse de famine, d'accidents, d'exécutions ou de criminalité, Anton est d'avis que l'individu est nécessairement affecté (et impliqué) par les événements sociaux: les frontières nationales n'ont plus d'importance, seul l'homme social compte. C'est d'ailleurs pourquoi le lieu de l'action de la pièce n'est pas donné ("vor einem steil, aufsteigenden, zerklüfteten Felsen....", p.77 qui pourrait en fait être à peu près n'importe où) et que les deux frères ne sont présentés que sous leur prénom: sans nom qui puisse trahir une origine définie, le personnage est l'être libéré de toutes contraintes sociales.

Mais la responsabilité de l'individu ne s'arrête pas à la simple prise de conscience des problèmes: Anton croit à l'action. C'est pourquoi il a fait parvenir 24 pétitions au Ministère.

Son sentiment de culpabilité modalise sa décision de

se rendre responsable de tout: "Wir tragen die Verantwortung, wenn sie sonst niemand tragen will. Wir!" (p.84). Malgré les protestations de Rudolf qui souligne tout ce que -tous deux- font pour leur société ("Das wir die Verunglückten beerdigen, ist das nichts? Und der Aufwand, den wir damit treiben, die Blumen, der weisse, geharkte Kies, der Zaun, die Kreuze, - wer tut das heute noch?", p.84), Anton soutient que leur engagement ne suffit pas ("Nicht genug, nicht genug.", p.84).

Il est clair cependant que l'engagement de Anton se limite à un discours éternellement recommencé, mais c'est précisément dans cette tâche jamais véritablement accomplie qu'Anton trouve la justification de son existence.

D'ailleurs, même si Anton se plaint que son discours n'ait plus aucun rapport avec le réel ("ist die Erkenntnis, dass meine Tätigkeit... jetzt kaum noch einen Bezug zur Wirklichkeit hat...", p.104), il lui est préférable de poursuivre, de polir, de modifier, bref, de se confiner dans ce discours.

En effet, après avoir montré que son discours se situe hors du réel, Anton prie Kriegbaum de bien vouloir l'aider à corriger ce même discours. Nous voyons donc combien il importe, d'une part, de s'engager plus par la parole que par les actes, et d'autre part, que cette parole ne soit jamais tue (même si elle cesse d'exister dans le réel).

Voilà en fait la co-existence des contradictions, la perpétuation du paradoxe que nous avons explicitée en 4.3.

Quitte au lecteur/spectateur de reconnaître ceci et d'enrichir sa propre existence de la prise de conscience que provoque Die Kurve. Certes, ce n'est pas un individu particulier qui est ici mis en scène, mais il n'en demeure pas moins que chaque élément théâtral que l'on trouve dans la pièce a le pouvoir d'évoquer une réalité propre à chaque lecteur/spectateur.

Auf dem Chimborazo, nous le savons, dévoile des conflits (que nous avons appelés 'rapports de force') qui existent entre individus appartenant à une même société. La constance avec laquelle Dorothea s'oppose tantôt à Heinrich, tantôt à Tilman, mais surtout à Klara, illustre la nécessité de se définir en opposition à autrui.

Nous avons, en 5.1., dégagé le caractère systématique de l'expression de ces rapports de force: ceux-ci acquièrent signification et importance du fait qu'ils rapparaissent souvent et toujours de la même manière. On ne saurait, en effet, véritablement comprendre la portée des commentaires négatifs de Dorothea si ceux-ci n'avaient lieu qu'à une seule reprise: leur réitération permet au contraire de les mettre en évidence afin d'indiquer au lecteur/spectateur que là se trouve un potentiel significatif à explorer.

Mais Auf dem Chimborazo renvoie également à des problèmes ou mythes typiquement reliés à l'Allemagne contemporaine.

La famille de Irene est acceptable aux yeux de Dorothea parce que ces gens habitent près de la voie ferrée et que Irene travaille bien: "Sie haben ein kleines Häuschen an

der Eisenbahn und die Tochter ist eine tüchtige Schreibkraft, es sind sicher sehr ordentliche Leute." (p.24).

Dorothea est ainsi donc victime de la notion allemande du travail: l'individu ne sera socialement bien vu et accepté que lorsqu'il aura un emploi respectable; selon cette idée, le travail est indispensable à l'individu en société. Seul le travail contribue à rendre l'individu respectable à ses propres yeux ainsi qu'à l'insérer au sein du groupe social dont il est membre. Soulignons que la notion germanique du travail date en grande partie des années de l'après-guerre au cours desquelles il s'est avéré impératif de travailler avec le plus d'acharnement possible à rebâtir un pays défait.

Il est certain que ce mythe revêt plus de signification aux yeux d'un lecteur/spectateur germanique puisque celui-ci vit sous l'influence de cette 'mythologie': mais il est juste de voir, dans le commentaire de Dorothea, une dimension plus internationale en ce que le travail est partout perçu comme ce qui revalorise l'individu, tant moralement que socialement.

L'aspect social de Auf dem Chimborazo se retrouve aussi dans la question des deux Allemagnes. La pièce se déroule en effet à la frontière de ces deux pays ("Auf einem einzeln stehenden Berg an der DDR-Grenze", p.7) et de constantes références sont faites à la vie d'avant (celle en République démocratique allemande) et à celle du présent (en République fédérale d'Allemagne).

Dorothea explique le comportement étrange de Klara à Irene en faisant allusion au mode de vie en RDA: "Das kommt noch von der Ostzone, dass sie so Papier spart. Da gabs ja immer keins." (p.18) Indiquons que le terme "Ostzone" renvoie à une génération allemande qui a grandi à l'époque de la guerre froide, pendant laquelle la RFA refusait tout dialogue avec la RDA. L'emploi de ce vocabulaire implique chez Dorothea, produit de son temps, un sentiment de différence, voire même de supériorité à l'égard des habitants de la RDA. Plus loin, c'est Klara elle-même qui souligne les différences entre les deux pays en disant qu'on ne pouvait apporter ses meubles en quittant la RDA, aussi a-t-elle dû vendre le tout ("Den Pelzmantel habe ich ja damals noch nicht gehabt. Den habe ich mir gekauft, wie ich in den Westen bin von dem ganzen Geld, das ich hatte. Ich habe meine Möbel verkauft und alles. Ich durfte ja nichts mitnehmen.", p.45).

Pour les Allemands de la République fédérale, la RDA demeure un endroit où les gens sont malheureux ("wenn ich an die armen Leute denke, die da drüben im Osten sitzen.", p.49), aussi est-ce pourquoi les habitants de la RDA ont toujours tanté de venir en RFA ("Solange es möglich war, sind die Leute aber herübergekommen.", p.49).

Mais la pièce soulève au contraire, par la voix de Heinrich, une autre façon de percevoir les relations entre les deux Allemagnes. Selon Heinrich, il n'y a aucun avantage pour les gens de la RDA à venir en RFA ("vielleicht wollen

sie ja gar nicht alle rüber.", p.49); l'individu est prisonnier où qu'il soit ("wer sucht sich denn schon wirklich seinen Beruf?", p.50).

Si Tilman et Dorothea sont d'avis que l'homme de la RFA est entièrement libre de choisir son métier et de devenir ce qu'il veut, au moyen de ses propres ressources et de sa volonté, Heinrich soutient au contraire que l'individu décide d'un métier ou d'une profession en fonction des exigences familiales ("Weil zu Hause immer Musik gemacht worden ist, wird die Tochter Flötistin", p.51) ou en fonction des ouvertures sur le marché du travail ("Wenn man tausend Lehrer braucht, werden tausend Leute Lehrer.... Man geht in die Schulen und zählt einfach ab, je nach Bedarf", p.51).

Les deux Allemagnes, mais aussi par le fait même deux générations, s'affrontent tout en présentant les mêmes caractéristiques (selon Heinrich) et les mêmes préoccupations. Le conflit qui oppose les deux Allemagnes est inexistant dans l'esprit de Heinrich: chaque situation ressemble à l'autre.

Il ne s'agit certes pas de porter jugement sur la relation RFA-RDA mais la pièce, de par le fait qu'elle réveille cette question, invite le lecteur/le spectateur à des réflexions d'ordre non plus national, limitées par des intérêts patriotiques, mais bien plutôt à des réflexions d'ordre strictement humain, voire individuel.

5.3. Niveau pragmatique

Toute situation à laquelle nous sommes appelés à

faire face ne peut être perçue et comprise qu'en relation à d'autres situations antérieures ou simultanées. Un conflit, par exemple, nécessite la présence d'au moins deux opposants (qui peuvent, bien entendu, co-habiter chez un seul individu): Dorothea et Klara ainsi que les deux frères et Kriegbaum en sont des modèles éloquents.

Ceci est particulièrement approprié en ce qui concerne la compréhension de la dimension sociale d'événements ou de relations, aussi tenterons-nous de déceler, dans les pièces à l'étude, ce qui permet une saisie du sens dans un contexte purement social.

a) code actantiel

Seule Die Kurve nous semble mettre en scène des personnages dont le rôle se situe à un niveau social. En effet, la quête de Gesellschaft im Herbst et de Auf dem Chimborazo relève d'un registre purement individuel de la problématique de la communication (par exemple, la comtesse encourage son propre rêve, Tilman fait face à sa propre incapacité de s'exprimer).

Car c'est véritablement un objet social (à savoir réparer une route qui nuit à la société) qui est le démarreur de la pièce. Rudolf et Anton qui s'acharnent, en apparence, à améliorer les conditions routières au profit de leurs co-citoyens, sont donc les 'sujets' de la quête.

Or nous avons vu, en 4.3., que le comportement de Rudolf et d'Anton défie la logique du code actantiel puisque tous deux contribuent également à rendre impossible l'accès à

'l'objet': ils sont en fait leurs propres 'opposants'.

Kriegbaum, fort de sa position au Ministère de la Voirie, joue le rôle de 'l'adjuvant', celui qui encourage le 'sujet' dans sa quête et aide celui-ci à obtenir 'l'objet' cependant qu'il s'avère être -aux yeux des deux frères- un obstacle à l'atteinte de la véritable quête, c'est-à-dire, écrire des pétitions dans le seul but d'écrire.

Les personnages de Die Kurve ont ainsi des rôles spécifiques, définis en société: c'est en effet un objectif de nature purement altruiste que semblent viser les deux frères, tandis que Kriegbaum s'apprête à remplir ses fonctions dans la mesure où il devient -paraît-il- enfin conscient de l'importance d'une réparation du virage ("So ein Schöck, das ändert den Menschen.", p.97).

Les rapports entre personnages se définissent donc en relation au groupe social: l'un acquiert le statut 'd'opposant' uniquement dans la mesure où il y a conflit et de même, le 'sujet' ne peut être perçu comme tel que dans le cadre d'une quête quelconque.

b) code idéologique

Il a été fait état, au sujet de Gesellschaft im Herbst, de la confrontation éminemment sociale entre une aristocratie en voie de disparition et une classe ouvrière de plus en plus puissante et influente: signalons que sans pouvoir ni même vouloir déterminer le point de vue du narrateur et vers quel groupe se dirigent ses sympathies, la répétition et la force avec lesquelles Bigot, Poissinet et jusqu'à un certain

point, Fox-Martinez transmettent leurs idées et valeurs à la comtesse, ne sauraient demeurer incompréhensibles au lecteur/spectateur qui est censé s'impliquer, voire s'engager, dans sa société.

Die Kurve est également sociale, mais ce, d'une manière plus implicite.

Nous avons déjà examiné les manifestations des valeurs individuelles des trois personnages (2.1.): ce qui nous semble avoir plus d'intérêt, sous la rubrique des relations au 'social', est le jeu de perceptions du monde qu'ont Rudolf, Anton et Kriegbaum. C'est en effet dans ce sens que Die Kurve s'inscrit dans la trame du 'social'.

Si les trois personnages de la pièce vivent et agissent au sein d'un groupe (la société), chacun comprend celui-ci à sa manière.

Ainsi, il est dit que Rudolf et Anton vivent tous deux des accidents routiers. Or, leur façon d'interpréter le monde environnant et leur propre rôle à l'intérieur de celui-ci, est fonction non pas de leurs intérêts premiers (qui sont identiques) mais bien de leur personnalité.

L'univers de Rudolf est celui des voitures, des objets. Sa perception est donc modalisée entièrement par son rapport aux choses matérielles. C'est pourquoi Rudolf entrevoit, au bruit de l'omnibus qui s'approche, la possibilité de gains financiers ("Dickes Geschäft", p.80) puisqu'un omnibus à réparer rapporte plus qu'une simple voiture.

Là est d'ailleurs la raison pour laquelle il marchand

froidement avec Kriegbaum sur le prix de la réparation:

"Wir leben schliesslich davon." (p.103).

Sa seule préoccupation, lorsque la voiture de Kriegbaum se fait entendre, est de suivre le parcours du véhicule dans tous ses détails ("Das kurze grade Stück. - taubenblau ist die Karosserie, Weisswandreifen, schön! Mit Antenne.... Er schaltet in den dritten Gang"; "Die letzte Kurve! -- Achtung!"; "Der Fünfundzwanzigste", pp. 82-83). Chaque mouvement de l'automobile est décrit et commenté ("Achtung!") car seul un accident permet à Rudolf de poursuivre son existence.

Par sa manière de traiter l'accidenté encore inconnu, Rudolf renforce cette notion d'une perception confiée au niveau de l'immédiat, du tangible: il s'affaire en effet non pas à établir l'identité du blessé mais plutôt à faire l'inventaire des possessions de celui-ci (p.85).

Car Rudolf voit s'accomplir toute l'étendue de sa participation sociale dans son occupation de mécanicien de voitures: cette activité lui suffit parce qu'il y voit là son devoir ("Na also, wir tun unsere Pflicht und noch ein, bisschen mehr, basta. Oder?", p.85).

Réduit à penser en fonction de l'objet, Rudolf est incapable de faire le saut du tangible à l'intellectuel: son comportement envers Kriegbaum, la voiture et les accidents en général sont assez éloquentes à ce sujet.

Tout, chez lui, est indifférencé face à ce qui n'appartient pas au monde chosifié et immédiat: "Musste so kommen.

Bring ihn weg" (p.111) dit-il en parlant du corps de Kriegbaum.

Ce qui a toutefois plus de valeur et d'importance est le fait que la voiture sera bientôt en état de fonctionner ("Der Wagen ist morgen fertig", p.111): Rudolf se prépare à réparer un autre véhicule (chaque objet étant remplaçable, la logique de Rudolf entraîne le fait que chaque homme est également remplaçable: "Jeder Mensch ist ersetzbar", p.87).

A la perception immédiate de Rudolf s'oppose une compréhension du monde plus abstraite, chez Anton. Pour lui, l'appartenance à une société implique un mode de vie dirigé vers autrui: chaque individu doit se sentir responsable non seulement de soi mais aussi de l'autre ("Du willst nicht verstehen, dass wir mitschuldig sind", p.82). Aussi importé-t-il d'agir, de prendre en charge le déroulement des événements ("Wir müssen etwas tun", p.84): devoir sans fin en perspective, la responsabilité sociale entraîne un souci constant du dépassement ("Nicht genug, nicht genug", p.84) qui ne saura jamais satisfaire aux exigences que s'impose Anton.

Mais il faut noter que le discours jamais terminé, jamais parfait et qu'Anton recommence sans jamais se fatiguer ne fait pas véritablement office de cet engagement tant annoncé par Anton. Car malgré son sentiment de la responsabilité sociale, malgré ses apparentes sympathies envers Kriegbaum (cette démonstration du sentiment n'est-elle pas dictée par le sentiment de culpabilité de Anton plutôt que par son

esprit humanitaire?) et malgré le fait qu'il se dise coupable ("ich bin schuld, dass er abgestürzt ist", p.83), Anton est aussi incapable que Rudolf d'aller au-delà de l'univers du tangible. ("Du lebst ja schliesslich auch davon", p.101, où Rudolf confirme le fait que Anton tire profit des accidents de la route).

Selon Kriegbaum, l'individu ne fonctionne en société que lorsqu'il adapte sa pensée au courant dominant: l'engagement social est chose étrangère au haut fonctionnaire qu'est Kriegbaum: seuls comptent l'individu et son importance, son avancement personnels.

C'est là la raison pour laquelle Kriegbaum dit avoir défendu certaines idées par le passé: afin -purement et simplement- de s'attirer la sympathie (voire le support et l'aide) des autres: "Ich sagte: nein, denn es ging mir einfach darum, Sympathien zu erwerben, damals" (p.108).

Mais maintenant qu'il jouit d'un poste important, Kriegbaum peut se passer de telles manipulations de l'esprit. Il convient désormais, pour Kriegbaum, de confirmer et de renforcer sa position au Ministère, voire l'améliorer.

Kriegbaum veut que l'on respecte son sens du travail et de l'entregent. ("Trauen Sie mir keine Initiative zu?", p.97) tandis qu'il se fait fort de souligner combien il est indispensable au Ministère (autre façon de se convaincre de sa propre valeur).

Nul projet ne saurait en effet être mis en marche sans la participation personnelle de Kriegbaum: "Sobald ich

zurück bin, veranlasse ich "das Nötige" (p.94); c'est d'ailleurs pourquoi le blessé entend reprendre ses fonctions aussitôt que possible ("Das geht einfach nicht anders, in meiner Stellung", p.93). Mais la confiance de Kriegbaum atteint son sommet lorsqu'il dit que le Ministre approuve toutes ses suggestions: "Wo ich dahinter stehe, sagt der Minister: ja!" (p.94).

Trois personnages, donc, et autant de conceptions du monde extérieur. Les niveaux de l'immédiat (le tangible), de la prise de conscience du rôle et de l'engagement en société (même si sa réalisation est avortée) et d'une notion du monde extérieur qui tourne autour de l'individu, montrent la disparité des préoccupations au sein desquelles l'individu doit se définir. Où se situe l'homme moderne?

c) code théâtral

La représentation de la dimension sociale s'effectue, nous semble-t-il, en grande partie grâce au lecteur/spectateur lui-même. Les signes émis par les personnages ne pourront en effet être compris comme relevant d'une problématique typiquement sociale que dans la mesure où le lecteur/le spectateur les percevra comme tels.

Ceci dit, nous ajouterons que nous percevons la théâtralisation du 'social' de plusieurs manières.

Les costumes de Gesellschaft im Herbst (ceux d'Athalie, Costeneuve, Toussaint, Testière et Bigot, par exemple) renvoient sans équivoque à des groupes ou classes sociaux très distincts. Autre élément à connotations sociales, les billets

de banque que Costeneau sort de ses poches (p.235) indiquent combien l'argent est la seule valeur qui sache nourrir l'arrivisme; le déploiement du "Kitsch" (costume de Costeneau, sa description de Croix des Angès devenu hôtel) confirme le niveau socio-culturel et intellectuel auquel se rattache précisément cet arrivisme.

En outre, la progression qui caractérise l'invasion du château (de l'aristocratie) par Bigot (la classe ouvrière) place la pièce dans une perspective socialisante qui doit éveiller les sens de tout lecteur/spectateur contemporain.

Die Kurve, ensuite, permet la mise en scène de trois conceptions de la société totalement différentes, au moyen du discours des personnages. Non seulement la position sociale de ceux-ci (mécanicien de voitures versus haut-fonctionnaire d'Etat) contribue-t-elle au renvoi à un niveau de compréhension sociale de la pièce, mais les répliques et l'emploi répété du titre de Kriegbaum transposent l'interprétation de Die Kurve d'un plan strictement linéaire (dicté par la narration du texte) au plan plus complexe d'une saisie de sens d'ordre social.

Il faut encore une fois indiquer que la dimension sociale des pièces ne saura se lire (se percevoir) que par le jeu participatoire du lecteur/spectateur qui doit être préparé à se livrer à une constante activité de décodage. Ceci mènera à un nouvel agencement du code (encodage) qui prendra sa signification dans la perception personnelle de chaque lecteur/spectateur.

6.0. Crise de l'expression

6.0. Le point de départ de notre étude prenait source dans une réflexion issue de la lecture des pièces de Dorst: nous avons en effet posé comme problème premier le fait que le discours des personnages est la manifestation d'une crise existentielle latente. En d'autres mots, la crise langagière cache, tout en la dévoilant, une crise plus profonde.

Or, nous nous sommes attardée, jusqu'ici, à mettre en lumière les différents processus de signification perceptibles à des plans certes langagiers mais cependant constitués hors de la sphère de la parole (espace, gestualité, etc.).

Si ces observations ont contribué à cerner l'essence de la condition des personnages dorstiens, il n'en demeure pas moins que nous n'avons qu'indirectement abordé la question du discours en soi comme étant l'indice d'une crise latente.

Mais nous sommes d'avis que les commentaires et analyses qui vont suivre n'auraient pu être sans l'esquisse préalable du champ des différentes manières de faire surgir la crise existentielle dont la latence est ici érigée en problème.

Le théâtre tel que l'entrevoyait Artaud présuppose la présence participatoire de tous les langages dont relève aussi, bien sûr, la parole. Celle-ci se situe cependant au même niveau que tout autre langage (geste, mimique, décor, etc.). C'est précisément la coordination, voire la

co-opération, entre ces différents langages qui assure le passage du théâtre à la vie.

Selon Artaud, il faut "briser le langage pour toucher la vie".¹ Le théâtre ne recouvrera sa vérité et sa nature profondes que dès l'instant où les langages (geste, décor, parole) cesseront d'être fixés et dictés une fois pour toutes dans l'utilisation que fait le personnage d'eux.

La parole, pour Artaud, est essentiellement impuissante à exprimer la condition de l'homme, son inconscient et sa situation dans l'univers: c'est pourquoi les autres langages, parce qu'ils révèlent des vérités cachées, sauront mieux déceler et dévoiler le drame de l'homme.

Artaud attribue aux lapsus et aux mots d'esprit² la manifestation de cette impuissance de la parole: le fait de devoir recourir à des arrêts discursifs ou de laisser paraître des oublis (lapsus) montre clairement combien la parole est insuffisante comme moyen d'expression. D'autant plus, soutient Artaud, que "les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement".³

Or, que se produit-il chez Dorst?

Certes nous avons observé combien la parole trahit le

1) A. Artaud, Le théâtre et son double, p.17.

2) Ibid., p.20.

3) Ibid., pp.167-168.

personnage dans son existence, combien la parole dévie les lois du discours pour enfermer le personnage dans un isolement existentiel apparemment sans issue. Mais il est nécessaire d'indiquer que cette faille de la parole s'avère être le stade ultime de l'évolution des personnages. En effet, le signe toujours en mouvement fige le personnage plus qu'il le pousse à agir (voir 2.1. et 3.1.): loin de pouvoir dépasser la coupure que la parole produit en lui, le personnage ne sera ainsi jamais capable de "toucher la vie", d'atteindre les fibres mêmes de son essence.

S'il est impossible au personnage d'aller au-delà d'une parole brisée, il est permis de voir le dialogue non pas comme la manifestation de la réussite de la parole mais bien plutôt comme symptôme de la perte totale de tous pouvoirs communicatifs.

Dorst conçoit le dialogue comme étant essentiellement le moyen de mettre sur scène des tensions manifestes ou latentes ("das Mittel, um Spannungen, verdeckte oder offene, von Leuten auf der Bühne zu zeigen und auszutragen")⁴: il faut comprendre ici que le dialogue est déjà en soi moyen d'expression qui n'est pas nécessairement dirigé vers autrui. Car un dialogue avorté, au cours duquel les personnages ne parviennent pas à se parler, est aussi porteur de sens (voir peut-être même plus) que les dialogues-répliques de certaines traditions théâtrales.

⁴) T. Dorst, R. Vogel, "Deshalb schneidet man auch so ungen, ich jedenfalls" in Werkbuch über Tankred Dorst, p. 219.

(de la 'pièce bien faite', par exemple).

La question principale à laquelle nous tenterons d'apporter réponse, sera de savoir où se situe le point critique de la communication dans les pièces de Dorst.

Afin de mieux cerner la problématique discursive, nous avons donc divisé notre examen en quatre parties:

- a) dialogues de sourds
- b) caractère tangible du mot
- c) figures rhétoriques fixant les personnages
- d) point critique de la communication

Il nous semble impératif, à ce stage de notre travail, de remarquer que le personnage dorstien n'est pas capable de se situer dans la trame existentielle et théâtrale définie par Artaud. La circularité de son discours, au lieu de l'aider à être, est plutôt la manifestation d'une énonciation défaillante à laquelle le personnage ne saura apporter de solution.

6.1. Niveau syntaxique

Puisque ce chapitre entier a trait à la parole, il nous a semblé peu profitable de relever les sèmes indicateurs de la crise de l'expression, l'unité minimale de cette crise de la parole étant nécessairement le mot. C'est pourquoi nous passons directement à l'examen du fonctionnement de la parole sur le plan de l'organisation syntaxique des textes.

a) dialogues de sourds

Il faut entendre par l'expression 'dialogues de

sourds: toute instance discursive où il s'avère impossible de parler à l'autre: les personnages énoncent des suites phrastiques qui existent en elles-mêmes, sans relation à ce que l'interlocuteur vient de dire.

D'une part, donc il y a semblant de dialogue parce que deux personnages parlent en présence l'un de l'autre, mais d'autre part, ceux-ci sont fermés (donc sourds) aux énoncés d'autrui.

Le dialogue de sourds est une catégorie générale englobant d'autres manifestations de la parole ardue. Ainsi, il sera question d'abord de la difficulté du dialogue (i), ensuite des conflits cachés que ceux-ci trahissent (ii) et enfin, du langage mensonger (iii).

i) difficulté du dialogue

Auf dem Chimborazo trace le parcours d'une parole toujours plus malaisée: la pièce montre en effet comment une tentative avortée de dialoguer peut finalement aboutir à des énoncés dépourvus de référents dans le langage même.

Dans l'espoir de s'affirmer par la parole, Dorothea incorpore le discours d'autrui au sien: ceci crée l'impression que le personnage écoute vraiment ce que dit l'interlocuteur; mais il faut plutôt savoir déceler sous ces apparences le manque d'intérêt de Dorothea envers l'autre:

Dorothea: "Ihr Herr Vater arbeitet ja so gern im Garten, hat mir mein Sohn erzählt."

Irene lacht: "Er hat dieses Jahr wieder den Preis von der Genossenschaft"

gewonnen. Den kriegt er fast jedes Jahr."

Dorothea: "Was denn für eine Genossenschaft?"

Irene: "Die Siedlungsgenossenschaft."

Dorothea: "Wenn ich an unsern Garten früher denke! Wir hatten ja auch so einen Garten..." (p.19)

En effet, dans ce passage, le mot 'jardin' ("Garten") permet aux personnages de converser à un même niveau: la question initiale de Dorothea semble dénoter un intérêt pour le jardinage ainsi que la tentative de faire parler Irene sur un sujet que celle-ci a à coeur.

Mais cet intérêt s'estompe dès que Irene parle de la 'communauté' ("Genossenschaft"): Dorothea demande des précisions ("Was denn für eine Genossenschaft?") qui n'ont en fait rien à voir avec le jardinage du père d'Irene. La preuve que Dorothea ne fait aucunement attention au discours de l'autre réside dans sa question à Tilman où elle demande ce qu'est une colonie communautaire ("Was ist denn eigentlich eine Siedlungsgenossenschaft?", p.21): elle indique bien que même si le mot d'Irene a laissé une certaine impression, celle-ci disparaît au profit d'un retour sur soi. D'autant plus que l'absence de réponse de la part de Tilman ne semble pas gêner Dorothea. Comme il est impératif pour Dorothea de diriger toute conversation vers sa propre personne, son énoncé suivant renvoie sans équivoque à un jardin, soit, mais non plus celui de la famille d'Irene; il s'agit du jardin de Dorothea.

La conversation entre Dorothea et Irene fournit un autre exemple de l'attitude de Dorothea envers le

discours d'autrui. Les deux femmes discutent le cas de Tilman et Dorothea, dit combien celui-ci est souvent seul:

Dorothea: "Er ist viel allein. Es gibt ja so schrecklich viele banale Menschen -da bleibt er lieber allein."

Irene: "Ich habe auch schon eine grosse Enttäuschung hinter mir."

Dorothea: "Das glaube ich Ihnen. -Er hat sich ein Padelboot gekauft...."
(p.19)

Irene tente, par son énoncé, de montrer de quelle manière Tilman et elle sont en fait très semblables: leur solitude s'explique par de mauvaises expériences que tous deux ont pu faire par le passé. Aussi, même si le commentaire d'Irene n'est pas la réplique directe à l'énoncé de Dorothea, il n'en demeure pas moins que son discours indique la similarité de caractère entre Tilman et elle.

Cependant, le commentaire suivant de Dorothea ne cadre plus du tout avec l'idée première d'Irene: la première phrase de Dorothea ("Das glaube ich Ihnen") appartient au registre des formules de politesse que l'on utilise sans vraiment en peser les mots. Dorothea répond donc en fonction de ce qui est requis, dans de tels cas, mais puisque son intérêt à l'égard d'Irene s'arrête là, elle poursuit son discours en retournant à Tilman.

Une dernière situation où se manifeste la difficulté du dialogue entre Dorothea et les autres se trouve au milieu de la pièce, à la scène 10.

Klara montre les photographies de son album et Tilman remarque un cliché de sa mère: "Das bist du ja!" (p.42).

C'est ainsi l'occasion pour Dorothea de discourir longuement sur elle-même: "Ich bin doch da sicher nicht drauf"; "Das kommt mir aber komisch vor, ich habe doch nie einen Hut getragen". Aussi est-il possible à Dorothea, lorsque Klara précise que la photographie date d'une visite faite par Dorothea à son frère, de transposer une conversation dirigée essentiellement sur plusieurs clichés d'un album, en monologue sur un seul de ces clichés.

Dorothea: ~~"Ach mein Bruder!"~~

Heinrich blättert weiter im Album: "Klara beim Schifahren!"

Dorothea: "Er war so eifersüchtig. 'Komm aber nicht nach Berlin', hat er mir geschrieben, der unverschämte Kerl. Nur weil er eifersüchtig war auf meinen Mann und weil wir so einfach gelebt haben! Alles Spott!"

Heinrich betrachtet Klaras Foto: "Da bist du ja richtig sportlich, Klara!"

Dorothea: "Wieso hast du denn das Foto in deinem Album?"

Klara: "Ach, das hat mir immer so gut gefallen...." (pp. 42-43)

Alors que les autres continuent à regarder chaque photographie ("Heinrich blättert weiter im Album"), Dorothea a su retourner tout son discours vers son frère, donc vers elle-même: c'est pourquoi les commentaires de Heinrich sont impuissants à arracher Dorothea du centre d'attraction de son discours. L'insistance avec laquelle Dorothea parle de son frère et de la photographie force même Klara à entrer dans le jeu de son discours: non seulement le monde extérieur tourne-t-il autour de Dorothea (dans l'esprit de celle-ci), mais Klara et Heinrich doivent également diriger leur attention vers elle.

Dorothea vit véritablement de l'attention que lui portent les autres: elle ne saurait exister d'une manière différente. C'est le narrateur de la pièce qui souligne ce besoin de Dorothea:

Dorothea: "Ich hab mein Sach auf nichts gestellt." Sie wartet auf die Wirkung dieses Satzes, aber die andern sind mit dem Album beschäftigt. (p.41)

où le fait que le personnage compte susciter intérêt et attention auprès de ses fils et de son amie appuie la notion d'un personnage en quête de la justification de son existence dans le discours aussi bien que dans autrui.

C'est dans le même ordre d'idées qu'il faut comprendre l'allocution suivante de Dorothea à Klara:

"Ich finde mich auch normal. Vielleicht seid ihr nicht normal, aber ich bin normal.
Klara, sag du doch mal was!"

Dorothea désire faire parler Klara dans le seul but de voir son commentaire confirmé: le "sag du doch mal was!" est en fait l'équivalent de "stimm mir doch zu!" ("donne ton assentiment"). Car il importe plus à Dorothea de voir ses dires confirmés par Klara -ce qui a pour résultat l'approbation des idées et de l'existence de Dorothea- que de susciter une discussion ou un échange d'opinions différentes. Il lui faut au contraire encourager la partialité du discours des autres à l'avantage du sien.

La toute dernière scène de Auf dem Chimborazo met en évidence la difficulté du dialogue en ce que chaque personnage se préoccupe essentiellement de sa propre personne:

c'est la dernière étape de la 'difficulté du dialogue'.

Tilman hat die Zeitung in der Hand: "Ach, da sind Anzeigen. -Da sucht jemand alte Reemtsa-Alben. Die Kunst der Gotik und Olympiade 1936. -- Kunst der Gotik hab ich! --- Komisch. -- Naja".

Klara: "Schön. Jetzt zündest du an, Tilman."

.....
Tilman: "Gleich gleich gleich gleich."

Dorothea steht plötzlich auf: "Ihr habt mir alles verdorben!"

.....
Tilman: "Es ist doch ganz dunkel!"

.....
Klara: "Dorothea! --- Wo willst du denn hin? Es ist doch ganz finster!"

.....
"Sollen wir das Feuer noch machen?"

.....
Heinrich geht auf den Waldrand zu: "Ich geh schon."
(p.69)

Il est en effet de peu d'importance pour Klara que Tilman s'intéresse aux annonces du journal: ce qui compte est de faire le feu ("Jetzt zündest du an, Tilman."). Dorothea, pour sa part, ne se soucie que d'elle-même et de sa soirée manquée ("Ihr habt mir alles verdorben.") tandis que Heinrich s'isole des autres non seulement par la parole ("Ich geh schon") mais aussi par son départ solitaire.

ii) conflits cachés

C'est encore Auf dem Chimborazo qui nous fournit les exemples les plus explicites d'un dialogue qui cache des conflits, des divergences, etc., qui sont à l'origine de l'antagonisme régissant le rapport entre personnages.

A la quatrième scène, Dorothea reproche à ses fils ainsi qu'à Klara de ne pas avoir pris congé d'Irene de

manière civile. Klara se sent aussitôt coupable d'avoir pu commettre un tel faux-pas: tout son discours est la manifestation de ceci.

"Wir haben das Fräulein Irene hoffentlich nicht gekränkt, Tilman?"

....
"Ich meine, hoffentlich ist Fräulein Irene nicht gekränkt. Deine Mutter meint, sie könnte vielleicht gekränkt sein, weil Heinrich und ich eben nicht da waren." (p.21)

Mais il faut noter que l'intention de Dorothea -derrière son reproche- n'est pas de souligner un manque de politesse de la part de Klara et de Heinrich: c'est par le reproche aux autres, l'agression envers autrui que Dorothea peut s'innocenter soi-même.

En effet, les énoncés suivants de Dorothea indiquent combien Klara et Irene ont en soi peu d'importance:

"So wichtig bist du nun auch wieder nicht" dit-elle à Klara.

"Das Fräulein Irene ist schliesslich nicht der Kaiser von China!"

Il s'agit ici de véritables insultes à l'égard de Klara et d'Irene: ni l'une ni l'autre n'est assez importante aux yeux de Dorothea pour qu'il soit nécessaire de s'arrêter longuement à elles, à leurs sentiments, bref, à leur existence.

C'est ce que Dorothea confirme en disant:

"Müssen wir jetzt hier stehen und uns überlegen, ob Fräulein Irene einen guten Eindruck von uns hat? Wir sind doch nicht wegen Fräulein Irene herauf gekommen! Fräulein Irene! Tilman hat sie eingeladen und wir haben sie mitgenommen, und darüber war sie ja auch froh. Ich habe mich sehr nett mit ihr unterhalten. Ihr könnt mir

doch keinen Vorwurf machen, dass ich nicht nett zu Fräulein Irene war!" (p.22)

De toute évidence, la dernière phrase ne cadre pas avec le reste de l'énoncé ("vous ne pouvez me reprocher de ne pas avoir été gentille envers mademoiselle Irene"). Cependant, dans le contexte d'agression où Dorothea transpose toute situation, il est clair que sa crainte des reproches possibles des autres, la rend plus vulnérable que Klara (qui réagit de manière gênée à l'énoncé de Dorothea en disant: "Das meine ich gar nicht", comme pour s'excuser). Cela ne peut que modaliser son discours: tout est en fait raison d'un retour sur soi pour s'innocenter, s'élever. Car celui qui accuse ne peut souffrir d'être accusé à son tour, tandis que l'accusé ne pense pas à accuser (comme le comportement passif de Klara le démontre).

Il y a ici conflit dans la mesure où Dorothea n'arrive à s'accepter que lorsqu'elle abaisse les autres ("Das Fräulein Irene ist schliesslich nicht der Kaiser von China!", constat qui confère à Irene des prétentions qu'elle n'a pas vraiment mais que la rendent risible aux yeux des autres tout en sauvegardant la position de Dorothea).

C'est une situation similaire que l'on retrouve un peu plus loin, alors que Dorothea ridiculise le contenu du sac de Klara:

"Also, ein Netz, einen Patentbeutel, eine Einkaufstüte und dann die alte schwarze Handtasche, das ist doch nicht normal, -sag du doch mal, Heinrich!" (p.30)

D'abord, Dorothea cherche en Heinrich un allié, c'est

pourquoi elle l'interpelle à la fin, dans l'espoir de voir ses dires approuvés (mais en vain car Heinrich garde le silence).

Mais ensuite, et ce qui est plus significatif, Dorothea fait l'inventaire du sac de Klara pour conclure que ceci est anormal ("Das ist doch nicht normal"): comme Dorothea n'a pas de tels objets dans son propre sac, son énoncé veut en fait dire qu'elle est normale (cette idée est confirmée plus loin lorsque Dorothea affirme qu'elle se considère normale: "Ich finde mich auch normal. Vielleicht seid ihr nicht normal, aber ich bin normal.", p.54).

C'est donc un antagonisme constant que dévoile Dorothea dans son discours: chaque compliment ou éloge qu'elle s'adresse ("Ich bin normal"; "wie war ich bescheiden!", etc.) doit nécessairement se couvrir d'une insulte à autrui, afin de mieux se distancier et se différencier des autres.

iii) langage mensonger

La parole peut servir, comme nous venons de le constater, à cacher des rapports conflictuels entre les individus; mais elle peut également mentir quant aux pensées véritables des personnages.

Gesellschaft im Herbst, à notre avis, met en évidence jusqu'à quel point le langage parlé peut être mensonger.

Ainsi, Marcel de Rochouart revient à Croix des Anges dans le seul but de profiter d'une part du trésor; cependant, ceci ne doit transparaître ni dans son discours, ni dans

son comportement, aussi se livre-t-il à des commentaires certes très complimentaires mais non pas moins trompeurs.

Le dialogue entre Marcel et la comtesse cristallise bien les intentions véritables de Marcel:

Marcel: "Einige Erinnerungen sind mir teuer.
-Übrigens finde ich hier alles verändert und hatte es, offen gestanden, nicht erwartet...."

Gräfin: "Sie wissen...?"

Marcel: "Man spricht davon, und ich hörte es."

Gräfin: "Die Zeitungen, Ja. Aber es stimmt nicht, was sie schreiben."

Marcel: "Es stimmt nicht?"

Gräfin: "Haben Sie die Zeitungen gelesen?"

Marcel: "Überflogen. Es schien mir alles phantastisch, aber nicht unglaublich." (p.242)

Car Marcel veut créer l'impression qu'il est peu au courant de la question du trésor et ce, dans le but de faire croire à un intérêt sincère pour Claire-Hélène et la comtesse; son discours le confirme d'ailleurs puisqu'il dit n'avoir qu'entendu parler du trésor ("ich hörte es") et qu'il n'a que très rapidement pris connaissance de ceci dans les journaux ("Überflogen").

Mais la comtesse avait elle-même prévenu le lecteur/le spectateur de la manière dont il faut vraiment percevoir le discours de Marcel. En effet, les journaux citent une somme d'argent s'élevant à 150 millions de francs; Athalie voit en ceci une raison suffisante pour attirer Marcel ("Könnte es nicht sein, dass Marcel....", p.239). Le comportement de celui-ci est si transparent que la comtesse a prévu les paroles de Marcel (Gräfin: "... Dann kommt er also um drei und sagt, sein Wagen sei wieder einmal

3 3

OF/DE

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS-1963-A

phantastisch gefahren", p.240. Marcel confirme ceci en disant: "Ich hatte vier Stunden für die Fahrt berechnet. Mein Wagen fährt phantastisch, er schaffte es in zweieinhalb.", p.241).

Il est donc maintenant apparent que Marcel ment délibérément sans même se soucier de ce que sait ou pense Athalie: seul le trésor importe.

Bien sûr, le comportement de Marcel est dicté par des lois régissant le code social de ce qui est permis de dire et de ce qui doit être tu. C'est le même code qui régit le dialogue entre Athalie et Aurélie (p.280).

Aucune des deux aristocrates n'a nié ou cherché à cacher son antagonisme de longue date, aussi est-il ironique de les entendre s'appeler "ma chère" ou "ma très chère" à chaque occasion:

Aurélie: "Du irrst dich, meine Liebste..."
 Athalie: "Dafür, meine Liebe, liess sich..."
 Aurélie: "Ein Herzog von Béthune-Sully, Liebste..."
 Athalie: "Wofür sich ein Graf von Villars-Brancas, meine Liebe..."

Mais tout le discours fleuri et poli (parce que contraint à la politesse) montre précisément à quel point il est nécessaire pour l'individu, de cacher ses véritables pensées et opinions. Car les "ma chère" d'Aurélie et d'Athalie ponctuent en fait un discours agressif au cours duquel chacune tente de se revaloriser aux yeux de l'autre tout en abaissant celle-ci.

b) caractère tangible du mot.

Il est clair que le mot a d'abord et avant tout une fonction référentielle: il renvoie à une réalité, à une abstraction qui ne doit pas nécessairement être évidente et présente pour être comprise par le lecteur ou l'interlocuteur. Le mot, donc, n'est que pure convention par laquelle les individus parlant la même langue parviennent à comprendre et à se faire comprendre.

Cependant, il existe des cas où le mot contribue seul à dire la réalité: l'aspect abstrait de sa fonction référentielle est ainsi détruit au profit de la matérialisation tangible du mot.

Dans ce sens, nous proposons que le mot est aussi palpable que le réel qu'il est censé représenter.

Ainsi, le discours d'Athalie (p.273) au sujet de ses possessions montre combien le personnage s'accroche à "l'imaginaire" par le mot: celui-ci confirme la suprématie du passé et surtout l'authenticité tangible de celui-ci en ce que chaque objet mentionné par la comtesse fait partie du décor:

"Croix des Anges, mein altes Schloss, meine ausgetretenen Treppen,! Meine Bilder, meine Gobelins, meine Möbel, meine Winkel und Erker mit dem Blick hinaus, meine Feste und meine kalte Vormittage, die Jahreszeiten in diesen Mauern"

Mais le fait, pour le mot, d'être aussi tangible que le réel présente un danger: comme le mot colle à une seule réalité, à un seul objet, il sera malaisé voire

impossible- au personnage d'aller au-delà de cette limite contraignante. Il est donc légitime de se demander dans quelle mesure le mot ne paralyse pas la pensée.

De plus, si la pensée doit se servir de mots fixés dans l'emploi qu'en font les personnages et par la réalité qu'ils représentent, elle sera, par conséquent, aussi figée que l'instrument dont elle fait emploi.

Pour ce qui est de Rudolf, par exemple, nous pouvons même poser le problème suivant: si le mot peut paralyser la pensée, celle-ci ne peut-elle pas, à son tour, neutraliser le mot, l'appauvrir (le voler) de toute force ou tout pouvoir dont il aurait pu être doté?

Car lorsqu'Anton décrit l'indifférence de Kriegbaum face à diverses sortes de situations, telles la famine, la criminalité, etc.; il entend établir un parallèle entre la réaction de Kriegbaum aux problèmes mondiaux (des Indes, de la Belgique, de Cuba) et celui du virage de la route qui affecte directement les deux frères.

Or Rudolf réplique que ceci n'a rien à voir avec des problèmes de route ("Das hat nichts mit Strassenbau zu tun.", p.81): il est évident que le caractère implicite du parallèle ne lui est pas apparu. Sa pensée ne pouvant suivre Anton dans toutes les complexités du raisonnement, Rudolf ne comprend que ce sur quoi le mot s'appuie directement. La fixation du mot par la pensée relève, nous semble-t-il, de l'impossibilité pour Rudolf, de percevoir le monde extérieur à un niveau autre que celui de la chose.

c) les figures rhétoriques fixent les personnages

L'individu se distingue des autres de par le tempérament et la personnalité qui sont siens: le discours et la manière dont l'individu utilise cet instrument langagier, contribuent également à cerner, à définir la personne.

Or il est intéressant de noter, à la lecture de Auf dem Chimborazo, combien la personnalité de Heinrich et de Tilman se manifeste dans leur discours ironique ou elliptique. Reflet d'eux-mêmes, la figure fixe les personnages sur le plan du discours.

La lucidité de Heinrich place celui-ci à part les autres personnages de la pièce: c'est en effet par son réalisme que Heinrich fait mal à Dorothea, confronte Tilman et rit un peu de Klara puisque aucun de ces trois individus n'est prêt à faire face à ce à quoi Heinrich le convie.

Mais le réalisme de Heinrich devient cynisme, voire désabusement: c'est pourquoi il commente les énoncés des autres de façon à en souligner les contradictions internes passées inaperçues à l'esprit de l'énonciateur. Peut-être un certain espoir de transformer les autres se cache-t-il sous ce cynisme.

Ainsi, par exemple, Dorothea qui excelle à établir des principes de vie mais qui ne les met pas en pratique, parle de la manière idéale dont l'individu doit diriger sa vie: en s'appuyant sur le Walden de Thoreau, Dorothea

démontre qu'il est possible et même désirable à l'homme de vivre uniquement de ses propres ressources intérieures, en toute simplicité. Or, Heinrich, qui a été témoin du niveau de vie bourgeois de ses parents, souligne que la maison familiale n'a jamais reflété cet idéal: "Unser Haus war nicht gerade eine Hütte in der Wildnis." (p.27). Son intervention n'a pourtant aucun résultat heureux puisque Dorothea poursuit sa pensée première, perdue qu'elle est dans l'élaboration de l'Idéal: "Der Mensch ist umso reicher, je mehr Dinge er liegen lassen kann. Sehr, sehr wahr!" (p.27).

Plus loin, Heinrich questionne de nouveau, et ce par l'ironie, le bien-fondé et la valeur de ce que dit Dorothea. Celle-ci fait la critique d'un auteur qu'elle qualifie d'anormal: Heinrich ironise en remarquant que seule sa famille est normale ("Nur wir sind normal.", p.54) mais encore une fois, Dorothea ne perçoit pas la dimension ironique de l'énoncé. Au contraire, elle le prend au pied de la lettre pour affirmer qu'elle est, bien sûr, parfaitement normale ("Ich finde mich auch normal.")

Mais l'ironie de Heinrich ne s'adresse pas qu'à sa mère: Tilman fait également l'objet de ses commentaires. Il s'agit ici d'une conversation au sujet d'Irene:

Tilman: "Sie ist nämlich sehr nett sonst."

Heinrich: "Flott."

Tilman lacht verlegen: "Du kennst sie ja gar nicht so, da kannst du sie nicht beurteilen."

Heinrich: "Flott."

Tilman: "Ich glaube, meine Mutter hat nichts

gegen sie und du findest sie ja
 anscheinend auch -ich kenne sie noch
 gar nicht sehr lange. Ich habe sie
 auf eine komische Weise kennengelernt.
 Sie hat in der Oper an meinem Platz
 gesessen, im Rosenkavalier."

Heinrich: "Komisch."

....

Tilman: "-Ich will sie nämlich heiraten..."

Heinrich: "Ich erlaube es dir." (p.32)

La répétition de l'adjectif "flott" indique que Heinrich n'attache pas beaucoup d'importance aux sentiments de Tilman puisque le mot est dit de manière automatique, dépourvue de pensée véritable. De plus, le fait qu'il utilise, à son troisième énoncé, un mot pris du discours de Tilman ("komische" devient "komisch") démontre bien l'indifférence totale qu'affiche Heinrich, sinon pourquoi aurait-il recours aux paroles de l'autre? Ne sait-il pas utiliser un discours qui le caractérise personnellement? Le dernier énoncé renforce cette notion d'indifférence: Tilman veut exprimer à sa mère son intention d'épouser Irene tout en sollicitant l'approbation de Dorothea; or, Heinrich se rit de l'autorité de Dorothea en affirmant qu'il donne son propre consentement à Tilman.

C'est donc la dégradation de l'autre, voire son annihilation (dans le cas de la relation entre Tilman et Irene) que Heinrich provoque par son ironie. Reste à savoir si celle-ci n'est pas le résultat d'une certaine envie de l'autre, d'un désir de faire comme lui.

Tilman, pour sa part, parle par ellipses. Sa tentative d'exprimer son sentiment envers Irene en est un

exemple très révélateur:

"Ich dachte mir, wenn du sie vielleicht noch ein bisschen besser kennst..."

"Für mich ist Fräulein Irene -"

"Inzwischen -"

"Inzwischen ist sie -"

"Für mich ist Fräulein Irene -inzwischen -"

"- Jedenfalls für mich!" (p.22)

Absolument incapable de discourir de manière organisée et complète, Tilman ne peut terminer ses phrases. Chaque arrêt discursif est l'aveu d'une incapacité au niveau de la parole ainsi que l'espoir d'être compris malgré tout par le silence. L'hésitation (les points de suspension du premier énoncé) et les nombreux arrêts (les traits des énoncés suivants) sont autant de preuves de l'insécurité et du manque d'assurance existentiels chez Tilman.

Ceci se confirme plus loin par une autre tentative de la part de Tilman. Il essaie de nouveau de faire part à sa mère, cette fois, de ses intentions:

"Ich habe eben gesagt, dass ich etwas sagen wollte.... das heisst, ich w i l l jetzt etwas sagen...."

"Glück ist ja für jeden etwas anderes, -das heisst,.... Und ich denke mir, wenn jemand am Nordpol lebt, mitten im Eis, -vielleicht ist der auch glücklich."

"Ich weiss nicht, ob ich das jetzt richtig ausdrücke" (p.35)

L'ellipse se manifeste ici également par les points de suspension et les traits: Tilman désire être compris sans avoir à s'expliquer. Or il est nettement conscient du fait que son 'message' ne passe pas puisqu'il fait de

constants commentaires au sujet de son propre discours ("das heisst" à deux reprises; "ich weiss nicht, ob ich das jetzt richtig ausdrücke"): ces énoncés méta-discursifs soulignent la circularité de la parole de Tilman tout en empêchant celle-ci de progresser.

Il faut noter que Tilman est victime de l'ellipse seulement dans les cas où il doit exprimer ses sentiments profonds. En effet, son discours coule parfaitement et sans hésitations lorsqu'il s'agit d'un domaine pratique dans lequel les sentiments personnels ne sauraient intervenir. C'est là la raison pour laquelle Tilman est si à l'aise au moment où il explique à Dorothea l'usage qu'il fait d'un étui à stylo à plume (p.38): l'objet n'a aucune signification ni surtout aucune emprise sur le domaine émotif, aussi Tilman peut-il enfin discourir sans crainte.

Si les figures de l'ironie et de l'ellipse que nous venons d'analyser contribuent à paralyser les personnages, nous sommes d'avis que le registre discursif de ceux-ci sert également à les situer dans une immobilité existentielle difficile à modifier.

Le registre discursif a trait au vocabulaire et à la syntaxe utilisés par le locuteur: nous nous servons de la notion bernsteinienne⁵ de registre linguistique afin d'examiner comment la parole affecte le personnage.

5) B. Bernstein, Class, Codes and Control
London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Selon B. Bernstein, il existe deux registres de langages (appelés 'code' en anglais), soit le registre restreint et le registre élaboré. Fonctions d'un type particulier de relations sociales⁶, ces registres indiqueraient l'appartenance sociale du sujet parlant.

Ainsi, le registre restreint⁷ se définit comme étant celui de structures ('patterns') utilisées de manière totalement prévisible: le contenu des énoncés de ce registre est de nature concrète, descriptive et narrative, et renvoie le plus souvent aux conventions discursives des rites religieux, protocolaires ou autres.

En revanche, le registre élaboré⁸ est le véhicule d'énoncés individualisés, situés à un niveau élevé d'organisation structurale dans l'articulation du sujet parlant et de sélection du vocabulaire: le contenu de ce discours est abstrait et fait appel à l'élaboration des expériences personnelles du sujet parlant.

D'une part, donc, un registre se dégage, accessible à tous les sujets parlants d'une langue, de par sa simplicité structurelle et qui limite l'individu; d'autre part, nous notons un registre linguistique qui ne se prête qu'à un long apprentissage et qui renvoie à une réalité universalisante.

6) B. Bernstein, "Linguistic Codes, Hesitation Phenomena and Intelligence" in Language and Speech V, 1962, pp.31-45

7) Ibid., p.33.

8) loc. cit.

Ces principes étant ainsi esquissés, il nous est désormais possible de passer à l'application de la définition de ces registres restreint et élaboré à la pièce Gesellschaft im Herbst. Celle-ci met en effet en scène des travailleurs (Bigot et Gustave) qui sont limités socialement par leur discours ainsi que par leur emploi.

Toutefois, alors qu'il serait justifié de voir dans le langage limité la cause d'un emploi mal vu socialement et mal payant sur le plan salarial, il n'est pas sans intérêt d'observer combien ce registre restreint de langage caractérise également le discours de Costeneau, l'homme d'affaires.

La pièce détruit ainsi donc la notion par laquelle l'individu colle à son emploi par son discours puisque celui de Costeneau appartient au même registre linguistique que ceux de Bigot et de Gustave.

Mais voici d'abord un exemple du discours de Bigot:

Gräfin: "Bigot?"

Bigot: "Bauunternehmer, Madame. Paul Bigot. Kann ich mich setzen?"

....

Gräfin: "Sie haben schmutzige Stiefel."

Bigot: "Wasser im Stollen. Wir sind auf Lehmschichten gestossen."

....

Bigot: "Natürlich, Madame. Das muss man. Man muss als Vorgesetzter dicht hinter den Arbeitern stehn. Sie müssen den Atem im Nacken spüren. Sonst bücken sie sich nicht. Das sind Erfahrungen, Madame."

Gräfin: "Wieviel Leute beschäftigen Sie?"

Bigot: "Zweiundfünfzig. Morgen vielleicht schon sechzig."

....

Bigot: "Unverantwortlich, Madame! Wenn etwas passiert - sage ich Ihnen -, was dann? Wenn die Stollen einbrechen? Keine anständigen Geräte, die muss man erst mal anschaffen. Keine Sicherheitsmassnahmen. Sicherheit, Leute! habe ich gesagt. Das haben sie schliesslich eingesehen."
(p.248)

Déjà au premier énoncé de Bigot, il est possible de noter une différence sociale dans l'emploi du verbe auxiliaire "kann": en effet, la formule polie est plutôt "darf". Bigot, en présence de la comtesse à qui il devrait faire preuve de plus de manières (selon les conventions sociales), utilise le langage ordinaire, passable et compréhensible soit, mais inacceptable au code prescrit.

Ensuite, la construction des énoncés de Bigot laisse percer l'origine ainsi que l'appartenance sociales du personnage. La phrase "Wasser im Stollen" est certes l'explication de la remarque de la comtesse mais elle est toutefois dépourvue de verbe: la simplicité de l'énoncé dénote un processus de pensée limité et peu complexe. C'est aussi le cas pour une autre réplique de Bigot ("Zweihundfünfzig. Morgen vielleicht schon sechzig").

Chaque énoncé de Bigot est simple et se compose d'un sujet, d'un complément et parfois d'un verbe ("Das muss man... Das sind Erfahrungen, Madame... Wenn die Stollen einbrechen? Keine anständigen Geräte, die muss man erst mal anschaffen.", etc.): le personnage ne fait jamais emploi de propositions subordonnées qui impliqueraient nécessairement une structuration de la pensée et, par

conséquent, une maîtrise plus assurée de la langue.

En-deçà des limites de son univers, Bigot parvient cependant à communiquer tout ce qu'il veut: la concision et la clarté des énoncés compensent pour le caractère rudimentaire de ceux-ci. Mais il en va autrement pour Gustave, autre travailleur au langage restreint.

C'est un Gustave quasi-monosyllabique qui se présente au lecteur/spectateur:

Bigot: "Gustave, verbeuge dich! Das ist die Gräfin von Villars-Brancas. Unsere Auftraggeberin. Ihr gehört das alles, was du hier siehst. Verstehst du das?"

Gustave: "Nein, Chef."

Bigot: "Mit Arbeit verdient man das nicht." Zur Gräfin: "Ein einfacher Mensch, weiter nichts. Sie sollten ihn nicht verachten. Seit gestern will er heiraten. Was, Gustave?"

Gustave: "Seit gestern: Solide Prinzipien, Chef."

....

Bigot: "...Das Mädchen ist blond, stämmig, gesund aber bettelarm."

Gustave: "Stimmt, Chef."

....

Gustave: "Solide Prinzipien, Chef."

....

Gustave: "Solide Leute." (pp.250-251)

Dans tout l'extrait cité, Gustave n'a pas une seule fois utilisé un verbe: le seul adjectif qu'il connaisse et qui ait fonction de passe-partout est "solide" ("Solide Prinzipien", "Solide Leute") tandis qu'il répète très souvent le mot "Chef". Gustave souligne par là la relation qui existe entre Bigot et lui, et surtout entre le

monde extérieur et lui: tout est perçu en fonction des rapports dominant-dominé (Chef-Gustave), ce qui a pour conséquence l'enfermement, l'isolement de l'individu au sein d'un groupe social -donc d'un certain niveau ou registre de langue.

Bernstein dit, au sujet des moyens d'expression verbale de la classe ouvrière, que le registre linguistique décourage le sujet parlant d'élaborer quelque intention subjective que ce soit par la langue, pour le diriger plutôt vers des concepts descriptifs, non abstraits.⁹ C'est justement ce qui caractérise le discours de Gustave; car celui-ci, malgré une certaine limitation de sa compétence/performance à tous les niveaux de la langue, sa tenue, connaît parfaitement le code social dans lequel s'inscrit son existence. Nous avons un exemple de ceci dans l'énoncé suivant:

Bigot: "Na? Das ist 'n Grund zum Feiern, was, Gustave?"

Gustave noch im Schacht: "Jawoll, Chef -weisses Hemd anziehn!"

(p.264)

où Gustave manifeste sa connaissance du code lorsqu'il associe automatiquement la fête ("Feiern") à un vêtement précis ("weisses Hemd anziehn!"). Pour lui, chaque réalité correspond à un comportement et à un langage spécifiés.

9) "discourages the speaker from verbally elaborating subjective intent and progressively orients the user to descriptive, rather than abstract concepts" in Bernstein, Class, Codes and Control, pp.61-62.

dans et par le code.

Costeneau, pour sa part, se distingue de Bigot et de Gustave par sa situation; il est homme d'affaires. Le seul lien qu'il puisse donc avoir avec Bigot et Gustave est celui qui attache l'employeur-patron à l'employé-subalterne. Cependant, le discours de Costeneau indique que celui-ci est, en fait, plus près de Bigot et de Gustave que sa position sociale ne laisserait supposer.

Le choix de mots que fait Costeneau contribue à classer socialement l'homme d'affaires de manière définitive. Lorsqu'il parle de Croix des Anges, c'est à une écurie ("Stall", p.227) et à un fatras ("Plunder", p.227), voire même à une boîte à mites ("Mottenkiste", p.228) qu'il réfère. De plus, Costeneau fait montre de manque de respect à l'égard de l'aristocratie qu'est Athalie par la façon qu'il a de parler d'elle à Sartine: il dit en effet "votre Madame" ("Ihre Madame", p.227 et p.228) où l'adjectif possessif abaisse la comtesse au simple rang d'une possession du valet.

Mais ce sont surtout les répliques que Costeneau fait au refus de vendre d'Athalie, qui démontrent combien le personnage se situe à une échelle plus basse que celle à laquelle il prétend appartenir (au moyen de son costume ou même de ses pouvoirs d'achat immenses). Ainsi:

"Sie macht sich wohl lustig über uns! Sie wissen anscheinend nicht, wer wir sind, Madame? Dass wir nur in die Tasche zu greifen brauchen - eine Banknote - noch eine - hier - das ist nichts, sagen Sie? Das ist

nichts gegen den Staub hier und Ihren wurmsichtigen Trödelkram und die schimmeligen Wände?"

....
 "Das ist nichts, sagen Sie? Und ich sage Ihnen, Madame, der dicke Costeneau, den Sie verachten, der dicke Costeneau kann sein Geld auch gebrauchen, um kaputt zu machen, verstehen Sie? - Kaputt zu machen!" (p.235)

Blessé dans son orgueil de spéculateur averti, Costeneau a la parole coupée: c'est ce qui explique l'emploi répété de la même phrase ("Das ist nichts" par laquelle Costeneau exprime son étonnement ainsi que son impuissance à changer les choses) et les nombreux points d'interrogation et d'exclamation. La ponctuation et les appels à la comtesse ("sagen Sie?", "verstehen Sie?") indiquent combien Costeneau est furieux de la tournure soudaine et imprévue des événements. De plus, le langage insultant ("Staub", "wurmsichtigen Trödelkram", "schimmeligen Wände") et les énoncés en fait restreints en diversité mais abondants en nombre, aident à cerner le personnage de Costeneau dans une énonciation dépourvue de moyens (c'est-à-dire de vocabulaire et de structures complexes) et carrément à la merci de l'humeur du sujet parlant. Car Costeneau perd ici littéralement tous moyens discursifs en raison d'un refus auquel il ne s'attendait pas: la situation -et non le personnage- domine le discours.

La théorie de Bernstein sur les registres linguistiques met donc en lumière le fait que le personnage (l'individu)

ne se décrit pas principalement par sa position sociale mais bien par son discours. Car c'est le discours qui trahit les origines sociales de l'individu lorsque celui-ci a recours à des structures ou à certains termes qui ne sont pas usité auprès de son interlocuteur; en outre, c'est également le discours qui contribue à situer le sujet parlant au sein d'un groupe social classé et défini.

d) point critique de la communication

Nous appelons 'point critique de la communication' les instances discursives où la crise existentielle perce de manière particulièrement éloquente.

Les traces laissées par cette poussée de la crise ont trait aux différents degrés de la difficulté du discours auxquels le personnage doit faire face tout au long du processus énonciatoire. Ce sont les personnages eux-mêmes qui, de par l'utilisation qu'ils font de la parole, mettent ces étapes à jour. Il s'agit, selon notre propre lecture des textes, de

- i) la circularité du discours
- ii) le vouloir-dire ne se constitue jamais

Voilà les aspects que nous considérons les plus pertinents et surtout les plus significatifs dans l'interprétation/la compréhension de l'oeuvre dorstienne.

i) la circularité du discours

Tout discours se veut l'expression d'un projet de communication. A cet égard, il nous paraît juste de dire que le discours est essentiellement dirigé par l'énonciateur

vers un allocataire (qui peut, certes, être l'énonciateur lui-même)..

Cependant, il existe des cas où le discours -de par sa constitution- porte entrave à cette intention communicatrice: nous sommes alors en présence d'un discours replié sur soi, qui constitue son propre obstacle. C'est dans cette perspective que nous pouvons parler de la circularité du discours.

En quoi ceci est-il atteinte au processus évolutif normal de la prise en charge du discours par le personnage?

Die Kurve est le lieu de l'élaboration jamais complétée (donc toujours recommencée) du discours d'Anton. Celui-ci essaie avec acharnement de mener un texte-pétition au terme de la perfection, aussi lui faut-il réfléchir à chaque énoncé, peser chaque mot.

Mais le danger de ces tentatives discursives consiste à tourner littéralement en rond: par conséquent, Anton se prend dans son discours qui le fait prisonnier.

La circularité du discours est le témoignage d'un personnage incapable de quitter l'enceinte clairement délimitée de la parole; elle est également l'indice de la censure que s'impose le personnage face à son énonciation.

C'est Anton qui fournit le meilleur exemple de ceci:

"Was habe ich gesagt? Er ist selbst schuld daran? Er ist leichtsinnig? Er beachtet nicht die Vorschriften? Habe ich das gesagt? -- Ausflüchte! - Er ist leichtsinnig. Er beachtet nicht die Vorschriften, er ist selbst schuld. -- Nein! Ich habe versagt,

meine Stimme ist nicht gehört worden.
 -- Er ist vergnügt gefahren, die Hand
 trommelt auf dem Steuerrad, er pfeift
 ein 'Leid, einen Foxtrot, leichtsinnig,
 -- nein, warum soll er nicht fröhlich
 sein? -- Er trinkt vielleicht? Er
 ist zu einer Freundin gefahren, die
 Familie zu Haus? Rücksichtslos im Ge-
 schäft? Wer so fährt, ist rücksichtslos
 im Geschäft! Nein, ich bin schuld, dass
 er abgestürzt ist!..." (p.83)

Dans cet extrait, la première partie, qui s'arrête
 aux deux traits, est l'embryon de la circularité dis-
 cursive: le premier et le dernier énoncé ("Was habe ich
 gesagt?" - "Habe ich das gesagt?") constituent deux ques-
 tions qui encerclent leur propre réponse ("Er ist selbst
 schuld daran? Er ist leichtsinnig?"). Anton répète
 les mêmes paroles dans la deuxième partie de la citation:
 à l'affirmation des fautes de Kriegbaum suit immédiatement
 la négation ("Nein! Ich habe versagt, meine Stimme ist
 nicht gehört worden."). L'ambivalence est donc totale
 puisque chaque énoncé semble contredire le précédent.

La suite de la citation est la tentative de se con-
 vaincre de la bonne conduite et des intentions de Krieg-
 baum ("Er ist vergnügt gefahren..."). Mais bientôt, le
 besoin d'accuser le chauffeur remonte à la surface ("Wer
 so fährt, ist rücksichtslos im Geschäft!"); cependant, une
 nouvelle confirmation de la culpabilité d'Anton réapparaît
 ("Nein, ich bin schuld, dass er abgestürzt ist!") sur
 quoi se termine le discours.

Anton interrompt son discours à tout moment afin de
 le mettre à l'épreuve (d'où les nombreuses questions):

le fait qu'il ait toujours recours à des énoncés foncièrement similaires et parallèles (par exemple, Anton dit d'abord que Kriegbaum chauffe de manière insouciant: "Er ist leichtsinnig", mais dénonce ceci en affirmant que Kriegbaum chauffait avec plaisir: "Er ist vergnügt gefahren"; le parallélisme consiste ici en un contraste entre deux énoncés affirmatifs), assure le caractère circulaire de son énonciation en plus de mettre en évidence le besoin qu'a Anton de justifier l'autre pour mieux s'accuser.

Les cinq derniers énoncés de Die Kurve cristallisent le phénomène du discours circulaire en ce qu'ils sont à la fois la confirmation de notre thèse (à savoir, le personnage est véritablement pris dans sa parole) et l'annonce de la perpétuation de la condition des personnages:

Anton: "Keine Sonne mehr. Abend."
 Rudolf: "Feierabend." Er legt sein Werkzeug zusammen.
 Anton ergriffen: "Abendstille".
 Rudolf: "Abendfrieden".
 Anton: "Frieden". Sie falten die Hände. (p.111)

Leur tâche accomplie (se débarrasser de Kriegbaum), les deux frères terminent leur journée au soir ("Abend"). Mais le renvoi à l'heure est l'embrasseur d'énoncés tous formés à partir du mot "Abend". D'où le "Feierabend", la "Abendstille" et le "Abendfrieden" ("fin de la journée de labeur", "calme du soir", "paix du soir") qui viennent à l'esprit de Rudolf et de Anton. Chacun reprend ici le mot principal de l'énoncé de l'autre pour se l'approprier

et continuer une suite discursive dans le même ordre d'idées.

Les énoncés des deux frères indiquent la circularité de leur existence qui consiste précisément à assurer l'état de choses que représentent le calme et la paix du soir. C'est un retour à l'atmosphère du début de la pièce que Rudolf et Anton occasionnent, afin de pouvoir continuer une existence qui doit tout son attrait et son importance au fait qu'elle se poursuit -et doit se poursuivre- de manière absolument inchangée.

En ce qui concerne Auf dem Chimborazo, Dorothea, Tilman et Heinrich démontrent tous les trois combien l'individu peut se limiter, se prendre ("sich befängen") dans son discours.

Chez Dorothea, c'est le chiasme qui caractérise la circularité énonciatrice. A la quête d'une parole qui soit sienne, Dorothea se voit réduite à construire son discours à partir d'énoncés absolument identiques:

"Das war doch Heinrich. Tilman konnte doch gar nicht spielen als Kind. Er sass immer in seinem Stuhl, wir haben ihn wohl mal in den Garten getragen, aber dann sass er da, an einem Fleck. Spielen wie die andere Kinder, das konnte er nicht, - das war Heinrich!" (p.19)

Seule la phrase centrale ("Er sass...Fleck") se distingue des autres: la première est la même que la dernière, tandis que l'avant-dernière phrase est une variation de la deuxième. Tout tourne donc autour de ces énoncés principaux (puisque'ils sont réitérés). Dorothea démontre ainsi

que la parole impose ses propres limites à quiconque l'utilise.

Un autre exemple de la structure chiasmatique du discours de Dorothea se trouve à la scène 4. Il est question ici de ce qui confère de la valeur à l'individu. Dorothea est d'avis que c'est principalement le cœur qui valorise la personne: "Es kommt auf die Herzensbildung an" (p.24). Cependant, loin de pouvoir donner suite à son argumentation en élaborant cette idée, Dorothea est contrainte de reprendre ses mêmes paroles pour appuyer ses dires: "Auf die Herzensbildung kommt es an" (p.24). L'énoncé ainsi répété peut certes renforcer la conviction du sujet parlant mais le fait que celui-ci est incapable de varier son discours, prouve que c'est ce même discours qui borne l'individu.

Mais toute la problématique discursive qui caractérise Dorothea prend le plus d'ampleur vers la fin de la pièce, à la scène 16.

Heinrich vient de faire remarquer à sa mère que celle-ci refuse de faire face à la vérité ("Unsere Mutter will bloss die Wahrheit nicht hören", p.55) aussi Dorothea tente-t-elle de se défendre en soutenant qu'il n'existe aucun contact entre ses fils et elle.

"Siehst du!", dit-elle, "-Ihr wollt nicht mal mit mir sprechen! Ich frage euch etwas und ihr gibt mir nicht mal eine Antwort! Ich weiss gar nichts, ihr sagt mir nichts. Ich weiss überhaupt nichts über euch. - Tilman sagt mir noch ein bisschen mehr. Ich bin wirklich froh, dass Fräulein

Irene so nett ist. Aber du sagst mir überhaupt nichts. Ich weiss gar nicht wie du lebst und was du machst". (p.55).

Il est remarquable de voir que les pronoms personnels "ich" et "mir" sont répétés à cinq reprises chacun et qu'ils s'ordonnent selon une structure d'alternance qui va de l'un à l'autre. Non seulement ceci renforce-t-il le fait que tout le discours de Dorothea prenne appui sur sa propre personne, mais cela signifie aussi et surtout que le personnage n'est pas en mesure de sortir de la trame discursive axée sur le 'je'. Dorothea ne peut sortir de son 'moi' (voir 4.1.) ni même dominer celui-ci.

C'est un phénomène similaire que l'on retrouve chez Tilman. En effet, lorsqu'il essaie d'exprimer à Dorothea (qui ne lui porte absolument pas attention) ce qu'il ressent profondément envers Irene, Tilman doit arrêter son énoncé, le recommencer, l'arrêter de nouveau, etc. :

Tilman: "Für mich ist Fräulein Irene".

Klara: "Vielleicht meint sie, wir haben ihr nicht genug Achtung entgegengebracht".

Tilman: "Inzwischen -"

Dorothea gereizt: "Das Fräulein Irene ist schliesslich nicht der Kaiser von China!"

Tilman: "Inzwischen ist sie -"

Klara: "Aber es war doch für Fräulein Irene heute der erste Eindruck von uns!"

Tilman: "Für mich ist Fräulein Irene - inzwischen -"

Dorothea: "Du machst dich lächerlich, Klara!"

Tilman: "-Jedenfalls für mich!"

Dorothea: "Müssen wir jetzt hier stehen..." (p.22)

Il est d'abord évident que Tilman ne parvient aucunement à interrompre le dialogue entre Dorothea et Klara

(elles poursuivent leur conversation en dépit des nombreuses interventions de Tilman). D'autre part, nous voyons combien Tilman est pratiquement forcé de ne se servir que d'un nombre très limité de mots: "für mich", "ist Fräulein Irene", "inzwischen".

De par cette réduction discursive, il sera impossible à Tilman de construire un seul énoncé qui soit porteur de sens: chaque énoncé est avorté (par le trait final ou initial) avant même que le personnage ait pu livrer sa pensée. Tout ce discours de Tilman tourne autour d'une même idée (le sentiment éprouvé envers Irene) sans pour autant se dégager de ces limites.

Plus loin, Tilman est plus loquace mais toujours aussi prisonnier de l'intentionnalité propre à son discours:

"Ich habe eben gesagt, dass ich etwas sagen wollte... das heisst, ich will jetzt etwas sagen. 'Wollte' klingt so, als ob ich es nicht mehr will. Es ist aber wichtig. Es ist sogar sehr wichtig, das heisst, hauptsächlich für mich..." (p.35)

Tilman a toujours l'intention de déclarer ses projets de mariage à Dorothea. Cependant il se prend à un jeu méta-discursif qui consiste à réfléchir sur son propre discours et dont la conséquence immédiate est la remise à plus tard de l'intention initiale.

Car il semble plus urgent de spécifier l'importance de ce qui sera dit ("Es ist aber wichtig. Es ist sogar sehr wichtig") que de transmettre le 'message'. Pourquoi tous ces retardements? Ce n'est certes pas parce que

Tilman n'a rien à dire: il a en fait été capable d'annoncer à Heinrich son désir d'épouser Irene ("Ich will sie nämlich heiraten", p.32).

Or, il n'arrive pas à mener ses énoncés à terme en présence de Dorothea. C'est donc que Dorothea exerce une influence telle sur Tilman que celui-ci se sent dépourvu de tous moyen expressifs (nous soulignons le fait que Tilman est volé de quelque mode d'expression que ce soit puisque le geste -pas plus que la parole- ne parvient à aider le personnage dans sa tentative communicatrice).

Le cas de Heinrich offre un autre aspect de la difficulté de la communication. Heinrich nous semble en effet beaucoup plus lucide quant à son existence, aussi faut-il lire dans les répétitions discursives du personnage non pas un emprisonnement existentiel inconscient (comme c'est le cas pour Dorothea et Tilman) mais bien plutôt le désir d'accentuer -et ce, en toute conscience- le fait que l'individu est véritablement à la merci du discours.

Ainsi, lorsque Heinrich se contente de répéter que quiconque connaît l'alphabet peut classer des documents ("Sortieren kann jeder, der das Alphabet kann", p.56), il s'agit pour lui de démontrer le peu de signification que son emploi apporte et le clivage qui existe entre ses études académiques ("Du hast doch das Studium!", "Du hast ja nicht nur das Fachstudium...", p.56) et celui-ci.

Heinrich ne veut pas se défendre; il tente au contraire

de faire voir aux autres combien n'importe qui peut remplir ses fonctions: ce qu'il fait n'a donc aucune importance. Toujours dans le but d'amener les autres (et en particulier Dorothea) à reconnaître leurs illusions, Heinrich répète -mais en vain- que Dorothea se trompe:

Dorothea: "Also! Klara! Immer wieder haben mir alle Leute gesagt, Sie haben so hochbegabte Söhne!"

Heinrich: "Irrtum!"

Dorothea: "In der Schule schon und später die Professoren!"

Heinrich: "Irrtum!"

Dorothea: "Und dieser Redakteur, der wollte doch unbedingt etwas von dir veröffentlichen!"

Heinrich: "Irrtum!" (p.63)

Mais, peut-on se demander, si Heinrich est conscient de l'emprise que le discours exerce sur lui, pour quelle raison ne tente-t-il pas d'aller au-delà du discours?

Pourquoi se contente-t-il d'exister dans les limites dictées par la parole? Ne peut-on pas percevoir, chez Heinrich, une certaine complaisance à demeurer prisonnier, figé et immuable? Si c'est le cas, il semble que l'attitude de Heinrich soit encore plus tragique que celle de Dorothea ou celle de Tilman puisque Heinrich agit en toute conscience tandis que sa mère et son frère sont dominés, dirigés et fixés sans le savoir.

ii) Le vouloir-dire ne se constitue jamais

Anton met le plus explicitement en évidence le fait que l'individu n'arrive pas à s'assumer dans son discours. Malgré ses intentions communicatrices, (que nous appellerons le 'vouloir-dire'), le personnage se voit continuellement

condamné à recommencer ses énoncés.

Le seul objet de Die Kurve est précisément d'écrire des pétitions dans l'unique but d'écrire des pétitions (voir 4.3.) : Anton se situe donc dans un domaine gouverné entièrement par le discours et duquel il n'a pas intérêt à sortir.

Aussi les efforts discursifs de Anton font-ils partie intégrante de l'existence du personnage : ils sont nécessaires et voulus puisqu'ils permettent à Anton de rester en-deçà de son discours, c'est-à-dire de ne pas devoir vivre les conséquences ultimes de celui-ci.

Pourquoi Anton s'attarde-t-il tant à trouver le mot juste, l'intonation voulue ("es ist eine Arbeit, eine mühende, zermürende Arbeit, das richtige Wort zu finden, den richtigen Tonfall, das richtige Verhältnis der Aussage zur Wirklichkeit...". p.103) si ce n'est parce que ceci est plus sécurisant?

Car il est indéniable que la prise en charge de la parole demande un contrôle/une maîtrise de soi qu'Anton n'est pas encore préparé à assumer : il est donc plus simple de poursuivre la recherche du mot juste. Le mot et l'intonation ne changent en effet pas grand-chose à la signification du message qu'Anton semble si impatient de communiquer : c'est plutôt ce que le discours entraîne avec soi (responsabilité, engagement, etc.) qui exige la participation active de l'énonciateur.

Nous venons de voir, dans la section précédente, que

le discours circulaire de Tilman le retenait prisonnier ("Für mich ist Fräulein Irene"; "inzwischen", etc.) mais ce qui nous paraît le plus éloquent de la difficulté, pour le personnage, de se constituer dans et par son vouloir-dire, est la tentative avortée de communiquer avec Heinrich.

Tilman renvoie ici à l'incident du soulier d'Irene ("Es ist zu dumm, dass das mit dem Schuh passiert ist"; "Wenn das mit dem Schuh nicht passiert wäre"; "Aber jetzt mit dem Schuh", pp. 31-32) tandis qu'il désire vraiment parler d'autre chose.

Le soulier permet cependant une diversion au niveau de la réalisation du vouloir-dire, ce qui a pour résultat un non-engagement au discours: Tilman évite de discuter ouvertement ce qu'il a à cœur puisqu'il s'attarde si longuement à l'incident du soulier. Celui-ci n'a rien à voir avec les intentions de Tilman (dire son désir d'épouser Irene), si ce n'est de permettre au personnage, une fois de plus, de remettre à plus tard la concrétisation de son vouloir-dire.

Mais l'impossibilité de se constituer par le discours apparaît on ne peut plus éloquent vers la fin de la pièce (scène 17).

Il s'agit en effet de la confrontation entre Tilman et Heinrich, au cours de laquelle celui-ci essaie de faire réagir son frère.

A chaque question que Heinrich pose directement à

Tilman ("Warum hast du diese Halbtagsstelle beim TÜV?"; "War diese Halbtagsstelle dein Berufsziel?"; "Was machst du beim TÜV?"; "Warum hast du in den letzten zehn Jahren nie versucht, als Diplomingenieur zu arbeiten?", etc. pp. 59-60), c'est Dorothea qui fournit la réponse.

Ceci se produit de manière tellement systématique, que Heinrich demande à Tilman pourquoi celui-ci fuit toujours la responsabilité qu'entraînent les questions: "Warum weichst du immer aus! Du bist doch ein erwachsener Mensch!" (p.60). Mais Tilman ne répond toujours pas: Dorothea prend en charge la parole de son fils et remarque que Heinrich est très nerveux ("Wie nervös du bist...", p.61).

Du moment que Tilman est en présence de Dorothea, nous observons deux faits: d'une part, le fils devient nerveux et peu sûr de lui (ce qui explique les hésitations et les ellipses de son discours), mais d'autre part, il lui est rassurant d'être avec sa mère puisque celle-ci se charge entièrement de toute parole d'importance que Tilman pourrait proférer.

C'est donc une situation existentielle nettement ambivalente qu'encourage Tilman: sa crainte à l'égard de Dorothea est plus souhaitable (ou a moins d'implications) que l'engagement nécessité par toute prise en charge du discours.

6.2. Niveau pragmatique.

Dans le cadre d'une analyse du discours, il est nécessaire d'examiner d'abord la nature et le fonctionnement de ce discours: c'est ce que nous avons entrepris dans la section qui précède.

Mais il faut bientôt dépasser ce stage de l'étude si nous voulons être en mesure de comprendre l'impact et l'importance que le discours peut exercer sur les énonciateurs. C'est en ce sens que la dimension pragmatique de la crise de l'expression s'avère être à la fois enrichissante et indispensable.

Quel rôle le discours joue-t-il dans l'existence des personnages? Que signifie-t-il sur le plan de l'idéologie? Qu'y a-t-il à apprendre, pour les contemporains de Dorst, d'un discours que l'on peut qualifier d'ardu, voire d'impossible? Voilà quelques questions auxquelles il nous semble impératif de donner réponse.

a) code actantiel

La pièce Auf dem Chimborazo, de par l'intention originale des personnages (à savoir faire un feu pour donner un signe aux amis de l'autre côté de la frontière), se situe entièrement dans la trame du vouloir-dire.

Car c'est véritablement un projet de communication qui fait l'objet de la pièce. Les personnages eux-mêmes indiquent ceci: Dorothea (p.13) explique la raison de l'ascension de la montagne; Tilman, pour sa part, se charge de trouver le meilleur endroit pour faire le feu (p.21)

et c'est Klara qui rappelle le projet initial en conseillant à Tilman d'allumer le feu ("Jetzt zündest du an...", p.69).

'Sujets' en quête de la communication-'objet', les personnages de Auf dem Chimborazo présentent cependant tous les traits de 'l'opposant'. En effet, la difficulté qu'ils éprouvent à s'exprimer est le reflet d'une crise latente profonde qui surgit et se manifeste dans le discours avorté. Qu'il s'agisse de figures rhétoriques (telles l'ironie ou l'ellipse) ou de rapports agressants et antagonisants, le résultat est toujours le même: il est impossible de communiquer.

La frontière qui sépare la RFA et la RDA ne doit donc pas être perçue uniquement à un plan géographique comme étant la ligne de démarcation entre deux pays, mais bien plutôt comme l'obstacle que la tentative de communication ne sait surmonter et maîtriser. Le lieu de la fable de la pièce nous paraît être fonction de la crise existentielle qui immobilise, neutralise et annihile toute possibilité de réalisation d'un vouloir-dire.

b) code idéologique

Gesellschaft im Herbst, pièce démarreur de la crise discursive, met en scène des personnages qui ne parviennent pas à maîtriser leur propre parole.

Le phénomène de mécanisation qui s'opère chez Toussaint est un exemple particulièrement pertinent de ceci: le long séjour souterrain de l'archiviste a pour résultat d'automatiser

les répliques de ce dernier au point où il devient impossible, pour Toussaint, de s'écarter de la voie discursive tracée par sa condition.

Nous sommes témoins d'un cas similaire auprès des travailleurs (Bigot et Gustave): ceux-ci sont animalisés, dans le langage parlé, par la classe dominante ("Werdet zu Maulwürfen, damit wir Menschen sein können", p.265) qui maintient par là son emprise sur la classe ouvrière.

De plus, nous avons vu que les limites imposées par le registre linguistique de Bigot, Gustave et Costeneau (voir 6,1.) contribuent à garder le personnage sous le contrôle et la domination d'un discours inaccessible, donc irréalisable.

La seconde pièce, Die Kurve, dépasse la problématique de Gesellschaft im Herbst parce que l'un de ses personnages (Anton) exprime nettement son ambition de se constituer dans son discours.

A l'encontre, donc, des personnages de Gesellschaft im Herbst, Anton fait preuve d'une tentative de prise en charge de la parole. Son existence, toutefois, l'empêche de mener à terme son vouloir-dire et le condamne irrémédiablement à toujours recommencer le même texte.

C'est au coeur même du texte qu'Anton est retenu prisonnier, et s'il possède tous les matériaux discursifs nécessaires à la réalisation de son projet communicatif, c'est l'essence de sa condition qui contrecarre son projet. Les personnages de Gesellschaft im Herbst, pour leur part,

n'ont aucun moyen de s'accaparer du langage parlé pour le faire leur: ils sont subjugués par un discours qui leur est extérieur parce qu'il ne leur appartient pas.

Dorst dévoile véritablement le caractère paradoxal et critique (au sens de 'crise') de la problématique discursive dans Auf dem Chimborazo.

Afin de mettre en relief le fonctionnement du discours dans cette pièce, nous aurons recours au 'carré sémiotique, tel qu'appliqué par A.J. Greimas aux "modalités factitives". Selon Greimas, "tout énoncé modal ayant pour prédicat "faire" et pour sujet S1 est susceptible de modifier tout autre énoncé de faire dont le sujet est S2."¹⁰

La projection sur le carré de cette modalisation du "faire" par le "faire" peut être présentée comme ceci:

L'intention première des personnages est, nous le savons, de faire un feu pour communiquer. Sur le plan manifeste, le premier couple en position de contrariété est:

où S1 marque le début de la pièce tandis que S2 en signifie

10) A.J. Greimas, "Pour une théorie des modalités" in Langages 43, 1976 (pp. 90-107)

l'aboutissement (la tentative de faire le feu est avortée puisque tous les personnages quittent la scène l'un après l'autre sans avoir réalisé leur projet).

Au vouloir-dire, donc, s'oppose le non-vouloir-dire engendré par le non-pouvoir-dire: S2 est significatif dans la mesure où c'est l'incapacité des personnages à communiquer qui empêche au feu d'avoir lieu.

Sur le plan des investissements sémantiques latents et par implication directe du premier couple d'oppositions, nous trouvons la dichotomie:

Le carré est maintenant complet et se lit comme suit:

A l'intention de communiquer (S1 $\longleftrightarrow$ S2) s'oppose directement la non-réalisation de ce projet initial (S2 $\longleftrightarrow$ S1): ces deux couples d'éléments représentent la contradiction qui existe entre le caractère illusoire du désir (S1 $\longleftrightarrow$ S2) et le champ réel dans lequel se situent vraiment les personnages (S2 $\longleftrightarrow$ S1).

Le fait que le vouloir-dire (S1) entraîne, dans le contexte de Auf dem Chimborazo, la mise en évidence de

l'impossibilité de la réalisation de ce même vouloir-dire ($\bar{S}1$), signifie qu'il y a bifurcation sur le plan de la logique.

Car l'implication logique et directe de $S1$ est bien $\bar{S}2$ et non pas $\bar{S}1$, comme nous venons de le constater. Il apparaît donc que la tentative communicatrice des personnages, qui est constamment et systématiquement avortée (par l'incapacité discursive des personnages), amènent ceux-ci à encourager, voire à perpétuer, le paradoxe au sein de leur existence.

Au lieu de diriger de nouveau le vouloir-dire vers autrui, les personnages de la pièce préfèrent se réfugier dans une énonciation ardue mais sécurisante.

C'est un phénomène très semblable qui a surgi de notre analyse de Die Kurve, en 4.3. Là aussi, Rudolf et Anton avaient intérêt à préserver la contradiction au cœur même de leur existence afin de ne pas porter atteinte à leur rythme de vie. Cela dit en termes des modalités telles qu'analysées par A.J. Greimas, nous sommes en droit de présenter la problématique comme suit:

Le système de valeurs d'Anton l'oblige à faire quelque chose qui est visiblement en relation de contradiction,

sur laquelle joue toute la pièce.

Si le paradoxe dévoilé dans Die Kurve réapparaît une quinzaine d'années plus tard dans l'écriture d'une autre pièce, il semble juste de voir en ceci la manifestation de l'urgence de la problématique discursive.

Dorst ne décèle-t-il pas chez ses contemporains une difficulté toujours croissante de dominer son discours, de se constituer par lui? Malgré les nombreux moyens qui s'offrent à l'homme moderne de communiquer avec un très grand nombre d'individus et de nations, n'est-il pas évident que les contacts entre individus ont de plus en plus tendance à se détériorer, au point où toute communication, tout rapport devient impossible?

Les personnages dorstiens existent certes sur la scène qui constitue leur univers, mais ne sont-ils pas précisément par là le reflet de l'homme moderne cloisonné dans un monde à la fois vaste et limitant? Si la scène fixe le personnage (voir l.l.), qu'en est-il du monde extérieur?

Comment comprendre la problématique discursive des personnages de Dorst si nous ne la transposons pas à l'échelle de notre propre condition?

c) code théâtral

C'est au niveau de la représentation théâtrale qu'il est possible au lecteur/spectateur de se saisir de la portée de la crise de l'expression. Comment Dorst parvient-

il à illustrer sur scène, et ce, dans le discours des personnages, la complexité ainsi que le profondeur de la problématique existentielle de ceux-ci?

Les énoncés incomplets, mécaniques et stéréotypés de Gesellschaft im Herbst, facilitent le passage de la signification au domaine de la représentation scénique. Car c'est dans les nombreux arrêts discursifs et la récurrence de certains mots (comme c'est le cas pour Gustave, par exemple) que le personnage indique la difficulté qu'il a à s'exprimer.

Ce n'est donc pas un discours malléable et ouvert qui s'offre aux sujets parlants de la pièce mais bien plutôt une contrainte et une limitation au niveau de la parole.

Die Kùrve, pour sa part, manifeste l'impossibilité d'agir par et dans le langage, dans les répétitions inlassables du discours d'Anton. Tout, chez lui, se résume à chercher le mot et l'intonation justes: la quête d'Anton n'est jamais assouvie puisque le personnage ne trouvera pas ce à quoi il s'astreint.

Anton sera toujours dépassé par le discours qu'il essaie de faire sien: la grandiloquence de ses énoncés et l'effort discursif qu'il déploie ne sauront permettre au personnage de posséder son discours. Les énoncés de la fin de la pièce nous semblent être particulièrement éloquents à cet égard, dans la mesure où ils indiquent combien Rudolf

et Anton sont incapables d'aller au-delà de ces quelques mots répétés ("Abend", "Frieden"), pour au contraire se constituer prisonniers volontaires d'une parole qui a pour objet principal la soumission et la domination de l'énonciateur.

Les deux frères deviennent des 'prisonniers volontaires' en ce qu'ils ne font montre d'aucune tentative de se sortir, de se libérer du joug discursif que leur impose le mot "Abend".

En dernier lieu, il est à remarquer que les personnages de Auf dem Chimborazo trouvent dans le silence et l'ellipse (manifestés dans le texte par les points de suspension et les traits) la solution à leur problème discursif. Si le personnage ne peut communiquer à l'autre parce que tout dialogue est voué à l'échec et est cause d'une situation par laquelle les deux interlocuteurs énoncent sans prendre l'allocutaire en considération (ce que nous avons appelé 'dialogue de sourds'), il lui semble préférable et plus avantageux de trouver refuge auprès de l'absence totale de la parole.

D'autre part, l'énonciation on ne peut plus aisée de Tilman pour ce qui a trait à des choses neutres (le cuir du soulier d'Irene, p.11; le porte stylo-à-plume, p.38; l'appareil-photo de Klara, p.144) souligne le caractère paradoxal de l'énonciation du personnage. Car le fait que Tilman soit si confiant lorsqu'il parle d'objets extérieurs à lui et qui ne concernent pas ses sentiments

profonds, met encore plus en évidence son incapacité à exprimer quoi que ce soit qui renvoie directement à son être plus profond.

En dernière analyse, ce ne sont jamais des énoncés explicites qui indiquent l'impossibilité du discours et qui laissent pressentir une crise existentielle: celle-ci se dégage au contraire dans le processus énonciataire même et se situe sous la couche de la parole.

Ceci nous amène à réfléchir quant à la capacité du personnage à signifier sa propre crise: car même si elle est constamment présente dans le discours et l'énonciation du personnage, il n'en demeure pas moins que la crise ne sera en aucun temps indiquée clairement par le sujet parlant.

Faut-il voir là la peur du personnage à s'avouer son incapacité à énoncer? Ou faut-il plutôt comprendre que le personnage n'a pas encore reconnu ce qui le hante?

7.0. Conclusion

C'est un projet issu de réflexions au sujet de la nature et de la fonction du discours des personnages des **pièces** de Tankred Dorst qui sous-tend notre travail. La manière dont l'énonciation a -ou n'a pas- lieu dans les pièces de Dorst nous a particulièrement intéressé, en relation à la trame du théâtre moderne.

Il nous avait semblé que la modernité au théâtre du vingtième siècle devait se définir d'une part, à l'aide des théories d'Antonin Artaud sur le théâtre et d'autre part, en fonction d'une problématique qui a pour objet l'énonciation.

Voilà pourquoi nous avons proposé une lecture de Dorst à partir du paradigme que nous avons puisé chez Artaud sur le théâtre contemporain. En outre, nous avons situé notre méthodologie dans une approche d'inspiration sémiotique afin, précisément, de dévoiler les mécanismes du processus énonciatoire.

Dans le but d'examiner comment une crise existentielle latente (que nous avons cru déceler à la lecture de Dorst) peut se percevoir sur le plan du langage, il nous a paru pertinent d'analyser le langage dramatique dorstien sous tous ses aspects. Notre travail nous a menée à découvrir que chaque signe porté et transmis par les personnages contribue à la signification (à ce sujet, voir les chapitres sur l'espace, le geste et la "Verfremdung") et à la trahison, en quelque sorte, de la composition existentielle du personnage. Chaque aspect ou élément scénique ainsi que théâtral participe à l'élaboration d'un réseau

de signification décelable à l'analyse: nous avons eu l'occasion, par exemple, d'esquisser combien une réduction spatiale au niveau de la scène aussi bien qu'un discours continuellement interrompu pouvaient être indices d'une crise individuelle profonde.

Cependant, au terme d'une étude comme la nôtre, il convient non pas de faire marche arrière, mais plutôt de porter nos réflexions sur la pertinence et l'efficacité de nos concepts analytiques.

En quoi les théories d'Artaud s'avèrent-elles être un instrument utile et adéquat pour une analyse du théâtre moderne? Dans la mesure où Artaud élabore, dans Le théâtre et son double, une manière de se saisir du signe au théâtre, il est indéniable que son apport est enrichissant pour la compréhension d'un phénomène purement théâtral. La minutie avec laquelle Artaud s'applique à passer en revue chaque élément dramatique (geste, décor, musique, éclairage, etc.) contribue à redonner au théâtre une dimension que celui-ci avait perdue: c'est en effet avec Artaud que la pratique contemporaine de la dramaturgie reprend essor et redécouvre de nouvelles voies de signification.

Il faut toutefois noter que les concepts développés par Artaud renvoient à une théâtralité envisagée par lui mais jamais vraiment réalisée: donc, malgré la pertinence qu'un ouvrage tel Le théâtre et son double a auprès de dramaturges contemporains (nous pensons, entre autres, à Brecht et Ionesco), il importe de voir que le théâtre

essentiellement métaphysique et purgatoire d'Artaud n'a pas encore réussi à gagner les planches du théâtre moderne.

Les théories d'Artaud nous semblent pécher dans le domaine du discours: la thèse centrale du projet artaudien se situe en effet hors de la sphère de la parole et met plutôt les aspects 'geste' et 'spectacle' en relief.

La parole est ainsi reléguée à l'arrière-plan, au niveau d'un élément parmi d'autres, tributaire de la signification. Dans cette perspective, il nous semble difficile de n'utiliser que des concepts artaudiens: le cas de Dorst présente un caractère nettement intellectuel et une problématique qui prend racine dans le discours proprement dit. C'est pourquoi il est nécessaire de formuler de nouveaux concepts opératoires capables de rendre compte de cet aspect du théâtre contemporain. D'autant plus que le théâtre moderne va au-delà de la grille tirée d'Artaud: car c'est bien le discours qui fait l'objet principal de la dramaturgie. Loin de représenter des drames universels communs à tous les hommes, le théâtre moderne met plutôt en scène un individu seul, aux prises avec les autres, certes, mais surtout soi-même et son propre discours.

Or Artaud n'accordait pas beaucoup d'attention à l'homme individuel: seule la collectivité importait. De plus, Artaud comptait entièrement sur la mise en scène pour provoquer ce que l'on pourrait appeler le déplacement de l'homme: il a à maintes reprises répété combien le texte écrit d'une pièce avait peu de signification puisque chaque

spectacle devait se charger de faire surgir de nouvelles significations.

C'est dans cette optique qu'il nous paraît opportun de dépasser Artaud et de développer un autre système de références analytiques qui puisse contribuer à l'interprétation et à la compréhension de la dramaturgie moderne. Selon nous, une approche à visée sémiotique peut remplir cette fonction. D'abord d'un point de vue purement théorique et méthodologique, la sémiotique équipe le chercheur de la critique d'instruments opératoires pertinents à l'examen du signe. La lecture du texte étagée sur les trois niveaux présentifiés par Morris englobe les trois aspects fondamentaux du texte et permet de rendre compte du récepteur (par l'étude de la 'pragmatique'). De plus, le travail de Greimas portant sur les rôles thématiques systématise de manière rigoureuse l'étude du fonctionnement de la structure discursive et actantielle d'un texte.

Ensuite, une étude d'orientation sémiotique présente l'avantage d'un examen approfondi de la problématique de l'énonciation: en ce sens, la sémiotique fournit un outil de travail et ouvre la voie à un aspect du texte jusqu'alors ignoré par d'autres approches (telles la rhétorique ou la critique historique, par exemple). D'autant plus qu'une sémiotique du discours théâtral entrevoit le phénomène 'théâtre' comme ayant un statut particulier qui possède des caractéristiques discursives propres à son 'genre', indépendantes des propriétés discursives de la narration.

C'est donc une nouvelle manière de comprendre et de lire le théâtre que la sémiotique apporte: avec elle, le discours théâtral devient écriture où se rencontrent texte et lecteur/spectateur dans l'entreprise de la production de signification.

Il est d'autre part certain qu'un projet visant la sémiotique du discours théâtral n'est encore, aujourd'hui, qu'à ses débuts. Des études portant sur le phénomène énonciateur du discours proprement théâtral devraient, par exemple, entraîner des recherches et des reformulations de principes déjà opératoires dans d'autres domaines de l'expression (récit, poésie, roman): si le théâtre doit un jour être lu comme se distinguant des autres manifestations expressives, il s'avère nécessaire, désormais, de trouver chez lui des avenues de lecture relevant de son mode d'existence à lui.

La tâche de la sémiotique dans le domaine du théâtre, on ne peut plus urgente, serait donc de jeter les bases de sa recherche ainsi que de cerner son objet: voilà la raison pour laquelle notre démarche, au cours de ce travail, s'est voulue une tentative, après tout, sommaire, de mettre en application quelques principes directeurs d'une telle recherche. En fait, notre projet ne prétend aucunement à l'analyse exhaustive du discours dorstien; loin de supposer qu'il est l'aboutissement des recherches sur Tankred Dorst, notre projet veut surtout mettre en valeur deux aspects particuliers de la sémiotique, à savoir le travail

sur l'énonciation et sur la production de signification. Nous sommes toutefois consciente du fait que notre démarche, de par l'accentuation de ces domaines spécifiques de recherche, s'est vue devoir exclure d'autres voies d'analyse des travaux portant, en effet, sur la dimension subjective de l'énonciation entraîneraient une analyse d'ordre linguistique ou même psych-critique, tandis qu'un approfondissement de la 'pragmatique' nous amènerait, pour sa part, à considérer de plus près les problèmes relevant de la "Rezeptionsästhetik". Ce sont là deux champs indispensables à tout projet de pensée sémiotique.

Mais il faut signaler que l'analyse exhaustive et détaillée des pièces à l'étude ne pourrait appartenir au domaine d'une thèse comme la nôtre. Notre vision du théâtre de Dorst est donc demeurée à un palier préliminaire de recherches, et s'est avérée être à la fois partielle et globale. Le corpus choisi signifie limites et restrictions imposées par l'économie de l'oeuvre dorstienne, cependant que l'ampleur même du travail justifie une approche globalisante. Comme il nous semblait important d'indiquer les divers modes de signification du théâtre de Dorst, il nous a fallu couvrir une certaine quantité de matériel qui, en soi, exigerait une étude particulière plus approfondie. Par exemple, un aspect dramatique tel l'espace pourrait, à lui seul, engendrer une thèse entière, or notre projet ne pouvait qu'esquisser une voie d'analyse sur cette question. Il en va de même pour la gestualité

et le discours, qui, tous deux, méritent des études détaillées.

Il est donc évident que notre lecture de Dorst ne demeure que très fragmentaire: nous tenterons, en dernier lieu de proposer quelques avenues de recherche relevant de la pratique et de la théorie.

D'un point de vue pratique et en ce qui concerne la dramaturgie moderne, il sera fécond de situer Dorst par rapport à la pratique théâtrale d'expression allemande de ces dernières années (cf. P. Weiss, G. Grass, et bien sûr, P. Handke); un examen du phénomène discursif ainsi que de la mise en scène chez Dorst nous semble, en ce sens, présenter un intérêt particulier. Nous entrevoyons également la possibilité d'études portant sur la dimension nettement 'théâtrale' des pièces de Dorst: à cet égard, des oeuvres telles Eiszeit, Gesellschaft im Herbst, Der gestiefelte Kater oder wie man das Spiel spielt, Grosse Schmäherei an der Stadtmauer, Die Kurve, Die Mohrin et Toller pourraient faire l'objet de recherches. Non seulement ceci aurait-il l'avantage d'englober un plus grand nombre de pièces mais il serait possible de lire Dorst en fonction des traditions dramatiques des dix-septième et dix-huitième siècles qui, malgré l'écart temporel entre l'écriture de Dorst et elles, nous semblent aptes à dégager certains aspects vitaux du théâtre dorstien, comme, par exemple, la dichotomie entre l'être et le paraître (Die Mohrin, Eiszeit et Toller présentent cette problématique)

ou la question d'un théâtre trans-national (à l'encontre des théories de Lessing visant la création d'un 'National-Theater'), etc.

Nous envisageons également des études allant au-delà du théâtre dorstien comme tel, pour accéder au niveau purement théorique de l'analyse du discours. Il serait en effet fort nécessaire d'examiner dans quelle mesure le théâtre, comme écriture particulière, se distingue des discours narratif, poétique ou romanesque. En ce sens, il est tout à fait concevable que la sémiotique intervienne afin de façonner des outils analytiques applicables uniquement dans le domaine dramatique.

En dernier lieu, une réévaluation du statut du signe au théâtre s'impose; qu'est-ce qui signifie sur scène? Les signes analysés par Artaud et examinés par nous, au cours de notre travail, ne sauraient en effet prétendre englober tout potentiel significatif au théâtre. Que l'on ne pense qu'aux travaux de Kowzan et de Larthomas, qui ont procédé à l'analyse détaillée de signes tels le maquillage, le regard, l'intonation, la démarche, etc., pour prendre conscience de l'ampleur de l'entreprise. Or comment concevoir le signe? Où, au théâtre, le lecteur/le spectateur peut-il découvrir un potentiel significatif? Le signe théâtral existe-t-il uniquement sur scène? Comment prendre en charge, par exemple, la relation au 'public'? Celui-ci joue-t-il le rôle de personnage, car dans ce cas, il faudrait l'incorporer à l'action qui se

déroule sur le plateau, ou le public est-il nettement distinct des éléments dramatiques constitutifs de la signification?

P. Pavis soutient que la "sémiologie a pour vocation d'examiner comment le signe théâtral concilie une rhétorique (les moyens dramatiques) et une idéologie (des idées sur le monde), et comment chaque signe naît de la tension entre ses deux faces."¹ Or il est légitime de se demander de quelle manière ceci accorde au théâtre une sémiotique particulière et un statut spécial: tout texte fonctionne en effet sur l'axiologie double d'une rhétorique et d'une idéologie. Car nous sommes d'avis que le discours théâtral est le résultat d'un jeu du narrateur (qui devient le metteur en scène à la représentation) et du personnage: il s'agit donc d'un discours issu de plusieurs voix que le lecteur/le spectateur doit être à même de faire parler. De plus, la dimension de la représentabilité au théâtre transforme un phénomène purement discursif et textuel en événement qui a le pouvoir d'agir profondément sur l'être sans pour autant faire appel à un déchiffrement conscient de ses signes. C'est peut-être là d'ailleurs ce qui contribue à entourer toute écriture dramatique d'une aure de mystère, d'illusion et de vérité. Qui parle au théâtre? Qui est l'interlocuteur? Qu'est-ce, en

1) P. Pavis, Problèmes de sémiologie théâtrale, p.148.

dernière analyse, que la pratique théâtrale? Voilà des questions que l'on peut se poser, arrivé au terme de notre thèse. Pour y apporter des réponses valables, il faudrait s'installer sur un plan d'analyse qui se situe déjà hors du domaine restreint de notre compétence.

Index notionnel

2

Liste bibliographique des ouvrages de référence consultés
en vue de la rédaction de notre index terminologique.

- Benveniste, E. Problèmes de linguistique générale I
Paris: Gallimard, 1966.
- Chabrol, C. Sémiotique narrative et textuelle
Paris: Larousse, 1973.
- Ducrot, O. Dictionnaire encyclopédique des sciences
Todorov, T. du langage
Paris: Seuil, 1972.
- Eco, U. La Structure absente
Paris: Mercure de France, 1972.
- Greimas, A.J. Du sens
Paris: Seuil, 1970.
- Greimas, A.J. Sémantique structurale
Paris: Larousse, 1966.
- Pavis, P. Problèmes de sémiologie théâtrale
Montréal: Presses de l'Université du
Québec, 1976.

La parenthèse qui suit immédiatement une définition indique le nom de l'auteur ainsi que le numéro de la page de l'ouvrage où nous avons pris la citation. Pour ce qui est des citations tirées des deux ouvrages de Greimas, nous avons ajouté la date de publication de l'ouvrage consulté.

- Actant: rôle thématique
Actantiel
(code): "doit reconstituer le système de forces sans présager de sa forme dans un message particulier" (Pavis, p.88)
- Adjuvant: force qui aide le sujet dans sa quête de l'objet (Greimas, 1966, p.183)
- Code: "organisation supra-textuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure; l'instance du code est essentiellement culturelle: les codes sont certains types de déjà-vu, de déjà-lu, de déjà-fait: le code est la forme de ce déjà constitutif de l'écriture du monde" (Barthes in Chabrol, p.50)
- Discours: "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière" (Benveniste, p.242)
- Énoncé: "suite de phrases, identifiée sans référence à telle apparition particulière de ces phrases" (Ducrot/Todorov, p.405)

- Enonciation: "acte au cours duquel ces phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises"
(Ducrot/Todorov, p.405)
- Histoire: l'énonciation historique est "réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés sans aucune intervention du locuteur dans le récit"
(Benveniste, p.239)
- Idéologie: patrimoine de connaissances du destinataire
(Eco, p.144)
- Idéologique (code): "le code interne des énoncés constitue le code manifeste de l'idéologie des personnages"
"le code de l'énonciation rapproche du centre idéologique de l'oeuvre"
"base d'un nouvel examen de l'oeuvre (qui) ouvre l'oeuvre en révélant la couche profonde"
(Pavis, pp.85-87)
- Intrigue: "détail de toutes les péripéties"
(Pavis, p.106)
- Isotopie: "faisceau redondant de catégories sémiques"
(Greimas 1966, p.276)
- Objet: salut, but de l'entreprise
(Greimas 1966, p.183)
- Opposant: menace à l'équilibre établi
(Greimas 1966, p.183)
- Personnage: "lieu de rencontre et de conjonction des structures narratives et discursives, de la composante grammaticale et de la composante sémantique, parce qu'il est chargé à la fois au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique qui précisent sa compétence et les limites de son faire ou de son être. Il est en même temps le lieu d'investissement de ces rôles, mais aussi de leur transformation...."
(Greimas in Chabron, p.176)
- Pragmatique (niveau): "décrit l'usage que peuvent faire des formules, des interlocuteurs visant à agir les uns sur les autres"
(Ducrot/Todorov, p.423)
- Récit: fable de la pièce, suite d'actions, déroulement d'épisodes
(Pavis, pp.68-69)
- Sémantique (niveau): "moyen d'interpréter ces formules, de les mettre en correspondance avec autre chose la réalité ou bien d'autres formules"
(Ducrot/Todorov, p.423)
- Signe: structure articulée composée d'un signifiant et d'un signifié, qui permet une production de signification

Sujet: Investisseur de l'objet
(Greimas 1966, p.183)

Syntactique
(niveau): consiste à "déterminer les règles permettant,
en combinant les symboles élémentaires, de
construire les phrases, ou formules, correctes"
(Ducrot/Todorov, p.423)

Théâtral
(code): "système imaginaire extérieur au texte, re-
constituable à partir du texte"
(Pavis, p.5)

Bibliographie

1) DORST

a) Oeuvres

- Dorst, T. Auf dem Chimborazo
Frankfurt: Suhrkamp, 1974
- Dorst, T. Dorothea Merz
Frankfurt: Suhrkamp, 1976
- Dorst, T. Eiszeit
Frankfurt: Suhrkamp, 1972
- Dorst, T. Freiheit für Clemens in
Grosse Schmährede an der Stadtmauer
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1962
- Dorst, T. Geheimnis der Marionette
München: H. Rinn Verlag, 1957
- Dorst, T. Gesellschaft im Herbst in
Junges Deutsches Theater von Heute
München: Langen/Müller (pp. 225-292)
- Dorst, T. Der gestiefelte Kater oder wie man das Spiel spielt
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1963
- Dorst, T. Grosse Schmährede an der Stadtmauer
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1962
- Dorst, T. Die Kurve in
Grosse Schmährede an der Stadtmauer
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1962
- Dorst, T. Die Mehreren Zauberer
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1966
- Dorst, T. Die Mohrin
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1964
- Dorst, T. Die Müncher Räterepublik: Zeugnisse und Kommentare
(ed.) Frankfurt: Suhrkamp, 1966
- Dorst, T. Rotmord
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969
- Dorst, T. Sand
Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1971
- Dorst, T. Toller
Frankfurt: Suhrkamp, 1968

b) ouvrages critiques

- "Eindruckvolles Ekel" in
Der Spiegel, 12.03.73. (pp.133-135)
- Canaris, V. "Das Publikum soll nicht programmiert" werden. Versuch am Beispiel des Films 'Sand' über den Drehbuchautor Tankred Dorst zu berichten" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.140-151)
- Cases, C. "Von Philemon bis Toller (und zurück) in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.117-140)
- Dorst, T./Laube, H./Palitzsch, P. "Jede Figur hat ihre eigene Wahrheit" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.60-79)
- Dorst, T./Vogel, R. "Deshalb schreibt man auch so ungern, ich jedenfalls" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.206-222)
- Dorst, T./Zadek, P. "Dinge, die man im Theater leider nicht machen kann" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.159-160)
- Emuna. Horizonte zur Diskussion über Israel und das Judentum
Frankfurt: Emuna Verlagsverein, 1969
- Grimm, R. "Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen" in
Basis 1
Frankfurt: Athenäum Verlag, 1970 (pp.49-93)
- Hamm, P. "Notwendige Provokation" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.175-178)
- Hildebrandt, D. "T.D. probt Tollers Aufstand" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.79-85)
- Jenny, Urs "Die Falle der Sympathie" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.170-75)

- Kesting, M. Panorama des zeitgenössischen Theaters
München: R. Piper & Co. Verlag, 1969
- Magris, Cl. "Gefangenen der Vitalität" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt/ Suhrkamp, 1974 (pp.181-206)
- Rey, W.H. "Der Dichter und die Revolution. Zu
Tankred Dorsts Toller" in
Basis 5, 1975 (pp.166-194)
- Rühle, G. "Literatur, Abenteuer und Republik" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.90-95)
- Schäble, G. "Revue von einer unberatenen Räte-
republik" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.85-90)
- Taëni, R. Drama nach Brecht
Basel: Basilius Presse, 1968
- Taëni, R. "Die Rolle des Dichters in der revolu-
tionären Politik" in
Akzente 15, 1968 (pp.493-510)
- Uhr, E. "Eine Seminararbeit: Modelldramen" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.22-37)
- Wellershoff, D. "Entfremdung in genauen Bildern" in
Werkbuch über Tankred Dorst
Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (pp.15-22)

2) ARTAUD

a) Oeuvres

- Artaud, A. Le théâtre et don double
Paris: Gallimard, 1964

b) Ouvrages critiques

Artaud
Paris: U.G.T., 1973

- Blanchot, M. L'entretien infini
Paris: Gallimard, 1969 (pp.432-9)

- Derrida, J. L'écriture et la différence
Paris: Seuil, 1967
- Kesting, M. Panorama des zeitgenössischen Theaters
München: R. Piper & Co. Verlag, 1969
- Leroy, J. "Ecrire artaudien, écrire Artaud" in
Sub-stance 7, août 1973 (pp.89-101)
- Royer, J-M. "Connaissance et Reconnaissance" in
Cahiers Renaud-Barrault 69 (pp.74-93)
- Sollers, P. "L'écriture et l'expérience des limites"
Paris: Seuil, 1971
- Tarn, A. "Witkiewicz, Artaud and the Theatre of
Cruelty" in
Comparative Drama 3 (pp.162-168)
- Todorov, T. "l'Art selon Artaud" in
Poétique de la Prose
Paris: Seuil, 1971 (pp.212-224)

3) HANDKE

a) Oeuvres

- Handke, P. Kaspar
Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967
- Handke, P. Publikumsbeschimpfung
Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966

4) OUVRAGES THEORIQUES ET DE METHODOLOGIE

- Arrive, M "Structuration et destruction du signe
dans quelques textes de Jarry" in
Essais de sémiotique poétique, A.J. Greimas ed.
Paris: Librairie Larousse, 1972 (pp.64-80)
- Bauer, G. Zur Poetik: Leistung und Formen der
Gesprächsführung in der neueren deutschen
Literatur
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
1969
- Bauer, R. La réalité royaume de Dieu, études sur
l'originalité du théâtre viennois dans la
1ère moitié du XIX-neuvième siècle
München: Max Huber Verlag, 1965

- Benveniste, E. Problèmes de linguistique générale I
Paris: Gallimard, 1966
- Bernstein, B. Class, Codes and Control
London: Routledge and Kegan Paul, 1971
- Bernstein, B. "Linguistic Codes, Hesitation Phenomena and Intelligence" in
Language and Speech V 1962 (pp.31-45)
- Bouissac, P. La mesure des gestes
La Haye: Mouton, 1973
- Brecht, B. "Kleines Organon für das Theater." in
Schriften zum Theater 7
Frankfurt: Suhrkamp, 1964 (pp.7-71)
- Brecht, B. Schriften zum Theater 3
Frankfurt: Suhrkamp, 1963
- Brook, P. The Empty Space
New York: Avon Books, 1968
- Corvin, M. "Approche sémiologique d'un texte dramatique, "la Parodie", d'Arthur Adamov" in
Littérature 9, 1972 (pp.86-101)
- Dort, B. Théâtre public
Paris: Seuil, 1967
- Dort, B. Théâtre réel
Paris: Seuil, 1971
- Duchet, Cl. "Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit" in
Littérature vol I, no.1, fév. '71 (pp.5-15)
- Ducrot, O.,
Todorov, T. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Paris: Seuil, 1972
- Duvignaud, J. "Un théâtre de la persécution: Arthur Adamov" in
Critique 68, 1953 (pp.21-27)
- Eco, U. La structure absente
Paris: Mercure de France, 1972
- Eco, U. A Theory of Semiotics
Bloomington: Indiana University Press, 1976

- Eco, U. "Unser tägliches Theater" in Die Zeit nr. 54, 24.12.76
- Fiebach, J. Von Craig bis Brecht. Studien zur Künstlertheorien in der ersten Hälfte des XX Jahrhunderts
Berlin: Henschelverlag, 1975
- Foucault, M. Histoire de la folie
Paris: Plon, 10/18, 1961
- Goldmann, L. "Micro-structures dans les 25 premières répliques des 'Nègres' de Jean Genêt" in Structures mentales et Création Culturelle
Paris: ed. Anthropos, 1970 (pp.341-369)
- Goldmann, L. "Le théâtre de Genêt. Essai d'étude sociologique" in Structures mentales et Création Culturelle
Paris: ed. Anthropos, 1970 (pp.299-314)
- Greimas, A.J. "Conditions d'une sémiotique du monde naturel" in Langages 10, 1968 (pp.3-35)
- Greimas, A.J. Du sens
Paris: Seuil, 1970
- Greimas, A.J. "Pour une théorie des modalités" in Langages 43, 1976 (pp.90-107)
- Greimas, A.J. Sémantique structurale
Paris: Larousse, 1966
- Greimas, A.J. Sémiotique et sciences sociales
Paris: Seuil, 1976
- Hamon, Ph. "Pour un statut sémiologique du personnage" in Littérature vol.II, no.6, mai 1972 (pp.86-111)
- Hartig, M.,
Kurz, O. Sprache als soziale Kontrolle
Frankfurt: Suhrkamp, 1971
- Helbo, A. ed. Sémiologie de la représentation
Paris: P.U.F., ed. Complexe, 1975
- Hinck, W. "Von der Parabel zum Strassentheater. Notizen Zum Drama der Gegenwart" in Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, H. Kreuzer ed.
Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969 (pp.583-604)
- Ingarden, R. "Les fonctions du langage au théâtre" in Poétique 8, 1971 (pp.531-8)

- Jansen, S. "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique" in Langages 12, 1968 (pp.71-93)
- Kindermann, H. Die Funktion des Publikums im Theater
Wien: Kommissionsverlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1971
- Kleist, H. "Über das Marionettentheater" in Sämtliche Werke
von Zürich: Buchclub Ex Libris, 1967 (pp.945-951)
- Klotz, V. Geschlossene und offene Form im Drama
München: Karl Hanser Verlag, 1960
- Kowzan, T. "The sign in the theater. An introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle" in Diogenes 61 (pp.52-80)
- Kristeva, J. Sémiotiké
Paris: Seuil, Tel Quel, 1969
- Larthomas, P. Le langage dramatique
Paris, Colin, 1972
- Lotman, I. "Le hors-texte: les liaisons extratextuelles de l'oeuvre poétique" in Change 6, 1970 (pp.68-82)
- Metz, C. Langage et Cinéma
Paris: Librairie Larousse, 1971
- Mukařovský, J. Kapitel aus der Poetik
Frankfurt: Suhrkamp, 1967
- Nies, F. Gattungs poetik und Publikumsstruktur
München: Wilhelm Fink Verlag, 1972
- Pavis, P. "Problèmes d'une sémiologie du théâtre" in Semiotica 15:3, 1975 (pp.241-265)
- Pavis, P. Problèmes de sémiologie théâtrale
Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976
- Pörtner, P. "Ende oder Anfang einer Utopie" in Theater Heute 6, 1965 (pp.36-40)
- Posner, R. "Dialogsorten. Die Verwendung von Mikrostrukturen zur Textklassifizierung" in Textsorten
Frankfurt: Athenäum, 1972 (pp.183-198)

- Posner, R. Theorie des Kommentierens
Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972
- Revzine, O. "Expérimentation sémiotique chez E. Ionesco" in
Semiotica vol. 4, 1971 (pp. 240-62)
- Rucktäschel, A. Sprache und Gesellschaft
München: Wilhelm Fink Verlag, 1972
- Schmidt, S. "On the Foundation and the Research
Strategies of a Science of Literary Com-
munication" in
Poetics 7, 1973 (pp. 7-35)
- Schmidt, S. Texttheorie
München: Fink, 1973.
- Schendorff, J. Junges deutsches Theater von heute
ed. München: Langen, Müller
- Szondi, P. Theorie des modernen Dramas
Frankfurt: Suhrkamp, 1970

Table des matières

0.0. Préliminaires	
0.1. Introduction	
0.1.1.	1
0.1.2.	4
0.1.3.	7
0.1.4.	10
0.2. Présentation succincte du corpus	14
0.2.1.	
0.2.2.	15
0.2.3.	16
1.0. L'espace	17
1.1. Niveau sémantique	19
1.2. Niveau syntactique	29
1.3. Niveau pragmatique	33
2.0. La gestualité	39
2.1. Niveau sémantique	42
2.2. Niveau syntactique	52
2.3. Niveau pragmatique	57
3.0. La "Verfremdung" appelle-t-elle l'engagement?	66
3.1. Niveau sémantique	70
3.2. Niveau syntactique	84
3.3. Niveau pragmatique	85
4.0. Relations à "l'imaginaire"	93
4.1. Niveau sémantique	97
4.2. Niveau syntactique	103
4.3. Niveau pragmatique	111
5.0. Relations au "social"	122
5.1. Niveau sémantique	126
5.2. Niveau syntactique	145
5.3. Niveau pragmatique	154
6.0. Crise de l'expression	163
6.1. Niveau syntactique	166
6.2. Niveau pragmatique	205
7.0. Conclusion	215
Index	225
Bibliographie	228

END

5 08 78

FIN