



L'OMBRE DES SCHÉMAS : SÉMIOTIQUE ET RÉCIT SPECTRAL. L'EXEMPLE DES

TRISTES CHAMPS D'ASPHODÈLES, PIÈCE EN 14 TABLEAUX

DE PATRICK KERMANN

Marie Reverdy

reverdy.marie@gmail.com

« Je suis un vivant posthume à moi-même.
Ma propre mort a déjà eu lieu et je me regarde
sans rien voir. Je suis dans cet « après »,
comme les morts. Je ressasse. »
(Kermann, 2000)

Résumé

Nous souhaitons interroger les conditions d'une sémiotique appliquée à un récit incomplet et poser les premières pierres d'une sémiotique applicable (Hébert : 2003 et 2016-) visant l'élaboration d'une méthode qui serait à même de rendre compte d'une catégorie spécifique d'objet narratif, celle du récit spectral en théâtre. Pour ce faire, nous nous appuyons sur l'analyse d'un texte écrit par Patrick Kermann : *Les tristes champs d'asphodèles*. En effet, le drame mis en crise exige que soient relativisés les outils traditionnels de son analyse sans pour autant que ceux-ci ne soient abandonnés. Nous interrogerons donc la proposition d'Éric Landowski de situer le régime de la manipulation qui régit la sémiotique narrative dans un ensemble plus vaste. Néanmoins, nous verrons également comment l'analyse de l'énonciation, que nous considérons comme acte, nous permet de retrouver un schéma narratif canonique différent de celui appliqué à l'action représentée. Car c'est bien dans l'élucidation de l'énonciation que réside la force du récit spectral et la tension interprétative qui le caractérise.

Introduction

Le théâtre, par son dispositif, ne saurait avoir la souplesse énonciative de la littérature romanesque ou du cinéma. C'est pour cette raison que Mikhaël Bakhtine le voyait comme l'art le moins propice à la polyphonie, malgré sa forme dialoguée. « Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. » (Bakhtine, 1998 : 46) Le dispositif théâtral a, en effet, cette particularité de ne pas

avoir de narrateur, mais un présentateur dont la fonction est d'organiser l'ordre dans lequel l'action est perceptible. Tout porterait à croire que seule une sémiotique narrative, portant sur les actions représentées, serait à même de nous éclairer sur le texte théâtral. Or, la difficulté d'une sémiotique narrative tient, appliquée à un nombre significatif de textes contemporains, à l'incomplétude des récits et au caractère lacunaire des personnages, rarement identifiables en termes de fonctions actantielles, parfois réduits à une simple voix.

Comment rendre compte de cette ouverture de l'œuvre lorsque l'on fait face à un récit dont la force réside dans son incomplétude ? C'est en prenant comme exemple *Les Tristes Champs d'Asphodèles* de Patrick Kermann, que nous tenterons de répondre.

La sémiotique narrative permettra ainsi de mettre à jour les endroits de fracture qui « spectralisent » le récit, tandis que la relativisation du régime de la manipulation, située dans l'ensemble, plus vaste, des régimes de l'interaction proposé par Éric Landowski, nous permettra de mieux comprendre le propos que les éléments du récit induisent par leur absence. Enfin, en interrogeant l'énonciation en acte, nous proposerons une sémiotique de l'action appliquée à un niveau « ternaire » concernant le « faire/faire-faire ».

1 Un récit spectral au service d'un théâtre conçu comme « art de la mort »

1.1 Le récit : définition

Le récit suppose une temporalité minimale, nécessaire à l'action intentionnelle d'un Sujet (sujet de l'action) qui vise une transformation, la sienne propre ou celle d'un tiers (sujet d'état). Il est constitué, lorsqu'il est complet, de cinq éléments qui sont : la situation initiale (PN1)¹, la présence d'un nœud (PN2), les péripéties (PN3), le dénouement (PN4), et la situation finale (PN5). Ces cinq éléments constituent l'intrigue à laquelle il faudra rajouter, pour que l'on puisse parler de récit, la tension dramatique qui les mettra en perspective.

L'action doit, en effet, être emportée par une tension, tirée vers sa fin. Cette mise en tension, qui suscite l'attente et maintient l'attention, définit le sens accordé à chaque action. Ainsi, Raphaël Baroni, évoquant Françoise Revaz, souligne « qu'elle a raison d'insister sur la nécessité de distinguer très clairement deux notions d'ordres différents : la tension dramatique, notion essentiellement sémantique et le *nœud*, notion compositionnelle. » (Baroni, 1997 : 186)

Ces deux traits, intrigue et tension, sont les conditions nécessaires et suffisantes de la définition du récit et de sa distinction des autres formes de textualisation de l'action.

¹ Le sigle PN signifie, ici, « macro-Proposition Narrative » selon la terminologie de Jean-Michel Adam (Adam : 1994).

1.2 Présentation de la pièce des *Tristes champs d'asphodèles* de Patrick Kermann

Le drame se situe dans le pré des Asphodèles qui, dans la mythologie grecque, est un des espaces des enfers peuplé par les âmes des mortels ayant mené une vie insubstantielle et sans objet. Elles étaient alors condamnées à demeurer éternellement sur la plaine des Asphodèles et à y mener une existence dénuée de sens, à l'image de leur vie.

Dans cette pièce, la figuration de l'éternité est, structurellement, signifiée par un temps cyclique, cristallisant le nœud des existences, pour une « vie qu'est pas ni plus / Juste semblant et encore de vie / donc / ci-bas erre dans limbes [...] pas plus à dire qu'avant / alors tourne et retourne / à l'envers et endroit et l'inverse / 'tant dire que rien 'ci-bas à faire / qu'à ressasser douleurs pas passées / et qu'donc vaut encore mieux se taire » ainsi que nous le signale le spectre du père lors du TABLEAU 3. Dans ce pré des Asphodèles, Autre erre, seul vivant parmi les morts. La pièce se structure en 14 TABLEAUX : le premier, le septième et le quatorzième mettent en scène la quête que Lun confie à Autre (« Dire le Quoi »), tandis que les autres TABLEAUX thématisent le langage.

La scène d'exposition des *Tristes champs d'asphodèles* montre la quête déjà acceptée que Lun confie à Autre, et qui consiste à « Dire le Quoi ». Autre – actant-Sujet, figure du présentateur intra-homo-diégétique² – abandonnera progressivement cette quête. La modalité de Autre passera du /Non-Pouvoir et Vouloir/ lors des TABLEAUX 1 à 7, au /Non-Vouloir et Devoir/ à partir du TABLEAU 7 jusqu'au quatorzième et dernier TABLEAU. Le langage constitue le thème principal de la pièce et redouble le basculement du TABLEAU central, dans lequel Autre abandonne la quête – bien qu'il ne puisse la fuir – effrayé par les mots qu'il pourrait dire. En effet, d'une parole référentielle et conative dans la première moitié de la pièce, elle devient inutile, vaine et destructrice dans la seconde moitié. Le dernier TABLEAU est celui du meurtre de Autre par Lun et indique un éternel recommencement par le seul biais de deux didascalies, l'une indiquant que « *ce jeu n'est que le rejou d'un jeu toujours joué entre eux deux* » tandis que la dernière signale que « *là, on peut et doit même penser que tout recommencerait un autre soir, car souvent, le soir, tout recommence.* »

Dans ce temps immobile, stagnant, qui caractérise le champ des asphodèles, on peut tout de même lire les restes d'un temps humain, figuré par la présence de Autre, vivant, doté par Lun de la « quête du Dire du Quoi ». La mise en place d'une quête offre, en effet, une perspective à la pièce, une direction orientée du motif vers le but et suffit, même si elle ne donne lieu à aucune action de la part du Sujet qui en est doté, à suggérer la structure du récit. Cependant, en quittant le champ de l'action par abandon de la quête, Autre s'éloignera progressivement du champ de la temporalité humaine, ce qui aura pour effet de mettre le récit en échec. Ainsi, dans *Les tristes champs d'asphodèles*, le temps humain se dissout jusqu'à se

² Le théâtre induit la présence non pas d'un narrateur, mais d'un présentateur dont le point de vue surplombe nécessairement l'action représentée (Bakhtine, 1998). Dans *Les Tristes Champs d'Asphodèles*, le présentateur prête sa voix à Autre. Nous verrons que ce glissement induit un changement radical dans le sens que nous pouvons prêter à la pièce et dans l'organisation de l'analyse que nous nous proposons de mener.

perdre : il se dilate dans un premier temps, puis se précipite, et s'avère être finalement cyclique.

La trame tragique des *Tristes champs d'asphodèles* pourrait se présenter ainsi :

Situation initiale	Élément perturbateur	Mise en place de la quête	Actions	Climax	Basculement	Résolution	Situation finale
Informations manquantes		Scène d'exposition	Échec et abandon de la quête		Sanction incompréhensible		Recommencement
PN1	PN2	PN3			PN4		PN5

Le PN³ de compétence et celui de performance tendent à se confondre au profit non pas d'une unité d'action mais d'une action unique, « le Dire du Quoi ». La situation finale (PN5) nous ramène au PN3, nous replongeant ainsi dans le nœud qui ouvre la scène d'exposition.

1.3 Le récit spectral – éléments de définition

Le récit des *Tristes champs d'asphodèles* est incomplet, mais les parties présentes suggèrent un système d'attente qui se maintient jusqu'aux dernières lignes, et c'est à ce titre que nous préférons utiliser, pour qualifier le récit de cette pièce, le terme « spectral » au terme « fragmentaire » qui suppose, quant à lui, des ruptures dans le régime temporel. Dans le cadre d'un récit spectral, la tension est non plus dramatique, mais interprétative, ainsi que la définit Raphaël Baroni évoquant « ce cas particulier dans lequel une certaine configuration du *Sujet* provoque une incertitude dans la lecture : l'attente d'une explication concernant des événements présentés incomplètement ou de manière énigmatique. Cette incertitude produit un effet « tensif » similaire, mais non identique à celui qui dérive d'une situation « dramatique » (de conflit, par exemple) qui repose sur l'attente plus ou moins angoissée de l'issue d'un événement. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien d'une tension fondée sur une anticipation du texte teintée d'incertitude » (Baroni, 2004). Structurellement, la tension interprétative s'exprime dans une mise en intrigue non plus de la fable mais du *Sujet*, « par distorsion de l'ordre d'exposition des événements ou diminution de leur clarté. [Lors de l'exposition et des péripéties], le lecteur est maintenu dans l'ignorance de certains détails nécessaires à sa compréhension de l'action qui se déroule ou s'est déroulée, ce qui suscite sa curiosité ; [tandis que lors du dénouement et de la situation finale], le texte fournit un éclairage en retour sur les événements ignorés ou énigmatiques. » (Baroni, 2004) Le récit spectral favorise une esthétique de l'interprétation rétroactive, modifiant le sens de la pièce au fur et à mesure des informations nouvelles qui sont délivrées. Cette réévaluation des

³Le sigle PN signifie, ici, Programme Narratif : « syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état. » (Greimas et Courtés, 1993, p.297-298). Ces deux PN pourraient se définir selon la fin (performance) et les moyens (compétence).

hypothèses émises n'invalide pas les premières interprétations, mais les maintient à l'état de trace dans la sensibilité du récepteur.

2. Les motifs du récit spectral

2.1 *L'indétermination de l'objet*

L'impossibilité du récit est manifeste, notamment parce que la parole est elle-même mise à mal. La parole n'est pas le résultat d'un processus conscient, les personnages ne peuvent empêcher la langue de s'exprimer. Ils sont manipulés comme des marionnettes par les mots qui sortent de leur bouche – ceux du récit de leur vie, en fragments épars, désordonnés, truffés d'habitudes de langage qui ne leur appartiennent pas, etc. Les mots ont perdu leur substance vitale, ils n'ont ni origine ni but, un peu comme les âmes errantes dans les prés d'asphodèles. La scène d'exposition instaure d'ailleurs la difficulté de manipuler le langage. Cette scène première a pour titre « Première tentative du Dire du Quoi », dans laquelle Lun essaie de faire dire « quoi » à Lautre en lui enseignant, notamment, le souffle.

Cette scène première, qui s'ouvre sur un programme narratif (PN) de compétence au langage, est d'autant moins claire sur la nature du « quoi » qu'elle redouble les conseils de technique phonatoire.

Quoi
dis quoi
tu dis dis pas quand ou où
mais quoi
dis quoi
juste quoi veux

L'absence de ponctuation noire et de signe de subjectivité ne permet pas d'identifier l'objet mandé. Il est également difficile de situer le « quoi » dans le temps : on ne sait pas s'il se rapporte à quelque chose qui précède le drame ou qui succède au Dire⁴.

2.2 *L'indétermination de la sanction*

Il est impossible, lors du premier TABLEAU, d'identifier ce que Lun attend de Lautre, le motif de sa demande et le bénéfice que la réalisation de l'action mandée pourrait engendrer. Au quatorzième et dernier TABLEAU, Lautre donnera une « réponse chantée », un enregistrement d'une chanson interprétée par le groupe Kat Onoma, avant de se faire

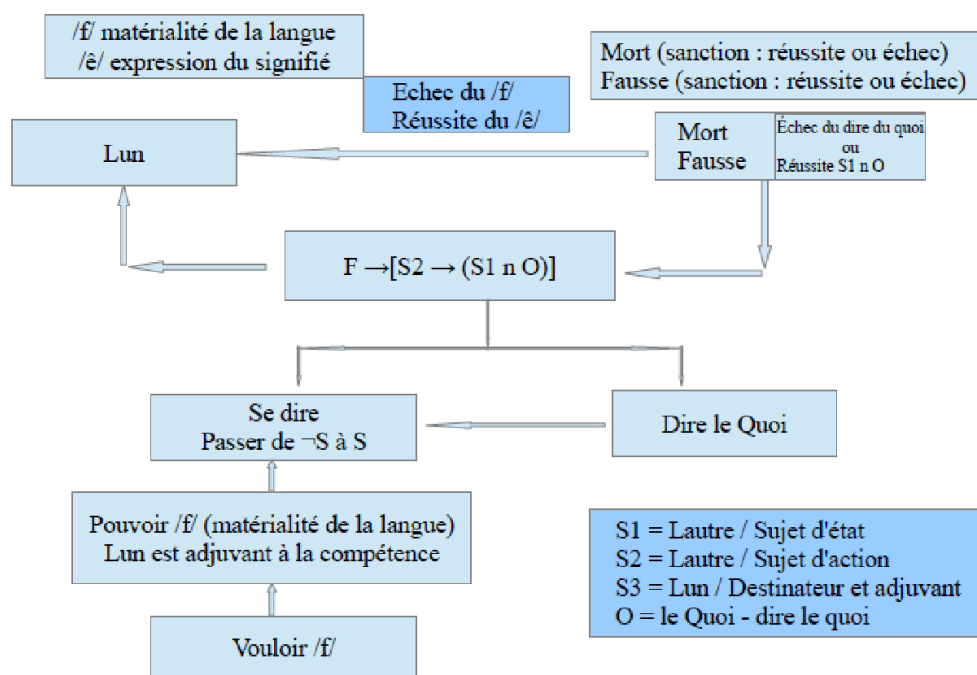
⁴ Pour une analyse détaillée nous renvoyons à Reverdy (2015).

assassiner par Lun. L'autre finira néanmoins par se relever et partir. La sanction de Lun est incompréhensible, d'autant plus que nous ne savons pas si elle porte sur une réussite ou sur un échec. La réussite serait dans le fait de signifier, l'échec dans le fait que cela ne soit pas de sa voix. La manipulation et la sanction, ne pouvant s'exercer qu'en référence à un univers de valeurs axiologiquement déterminé, semblent marquer l'arbitraire de la volition de Lun, pour un faire-faire non orienté vers un but, non motivé par une intention. La manipulation et la sanction indiquent, par l'indétermination du contrat et du bénéficiaire de l'action, une certaine vacuité du sens.

L'objet indéterminé, la performance inidentifiable, et la sanction incompréhensible, apparaissent dans le schéma narratif canonique suivant :

PN = F → {S3 → [S2 → (S1 n O)]} que l'on peut lire ainsi : Lun veut que L'autre fasse que L'autre soit conjoint au Quoi (ou à son Dire).

Figure 1. Schéma narratif canonique 1 (présentateur externe), Les tristes champs d'asphodèles de Patrick Kermann



2.3 L'indétermination de la modalité

À l'indétermination de l'objet correspond une indétermination de la modalité de L'autre. Le TABLEAU 1 est celui de l'acquisition de la compétence matérielle de la parole,

mais la modalisation reste floue. En effet, le TABLEAU représente une action du Sujet Lautre qui serait caractérisée par un Vouloir et un Non-Pouvoir, selon Lun.

Cependant, la toute première didascalie du TABLEAU 2, qui ne laisse entendre aucune ellipse temporelle, indique que « *Lautre va et veut puisqu'il le peut* » (on peut donc constater que le présentateur adopte un point de vue « relativement interne » et remet en question le /Non-Pouvoir/ de Lautre supposé lors du TABLEAU 1).

Si Lautre ne peut toujours pas, lors du TABLEAU 2, son empêchement est dû à une cause extérieure : un fait divers a lieu au moment où il s'apprête à ouvrir la bouche. Le TABLEAU 3 rend compte à nouveau de l'envie de Lautre (il s'exerce tout seul), autant que de son incapacité due, cette fois, à une « contrainte intérieure » puisque, au lieu de mots, le spectre du père sort de sa bouche.

Lors du TABLEAU 5, nous apprenons que Lautre possède la compétence matérielle de la parole, mais pas celle de Dire quelque chose en particulier, le « quoi », puisque le Chœur des Hommes Jeunes s'adresse à lui en ces termes :

HOMME JEUNE 5
sache que nous sommes là

HOMME JEUNE 2
toujours pour toi

HOMME JEUNE 3
et ce que tu veux dire

HOMME JEUNE 1
notre oreille est là

HOMME JEUNE 4
ouverte à ce que tu veux dire et qu'encore tu ne peux

Le TABLEAU 7 aborde la modalité déontique et fait émerger le Devoir. En effet, une didascalie remet la volition de Lautre en question – « *Lautre, apparemment, hésiterait encore sur sa volonté à dire le quoi.* » – et fait basculer le Vouloir vers le Devoir. Ainsi, « *Lautre hésite malgré les signes certains lus dans les astres qui détermineraient à enfin dire* ».

Quelques lignes plus loin cependant, il n'est plus question de la modalité du Vouloir mais de celle du Pouvoir puisqu'« *il ne peut toujours pas* ». La signification du Pouvoir se modifie, à partir de ce TABLEAU, pour passer de la compétence matérielle à la compétence expressive de la parole. Le Vouloir-Dire et le Pouvoir-Dire échangent leur place : d'une sur-modalisation de l'action en Vouloir lors des cinq premiers TABLEAUX (Vouloir Pouvoir-Dire), on passe à une sur-modalisation de l'action en Pouvoir (Pouvoir Vouloir-Dire) qui se manifeste ici par un Non-Pouvoir Vouloir-Dire.

Nous pourrions modaliser la résistance de Lautre lors du TABLEAU 7 en VVf / ¬ PVf . Le Sujet, ainsi fracturé, n'est pas dans le refus.

La difficulté éprouvée sur les premiers TABLEAUX, quant aux modalités du P et du V, se résout dès lors que l'on considère, ici, que le Vouloir répond à une définition schopenhaurienne de la volonté, exprimant alors le déterminisme (l'instinct de survie) inhérent à l'espèce biologique. Il convient de distinguer, dès lors, le Vouloir (V) relevant du libre arbitre, de la Volonté (V') relevant de l'espèce, par laquelle la « pulsion de vie » s'exprime. Comme les indices du TABLEAU 5 nous l'avaient déjà suggéré, ce n'est pas au niveau de la compétence, en termes de techniques phonatoires, mais au niveau de la Performance, en termes de réalisation identitaire à être conjoint au Quoi ou à son Dire, que la modalité négative du Pouvoir s'applique.

Ce basculement modal introduit le glissement sémantique de la détermination⁵ de Autre : du Vouloir du Sujet (au sens de libre arbitre) – pour une action librement réalisée - au Devoir, concurrençant la volonté (de vivre) du Non-Sujet, pour une action inéluctable (qui ne peut pas ne pas avoir lieu) aboutissant à une transformation nécessaire (qui ne peut pas ne pas être).

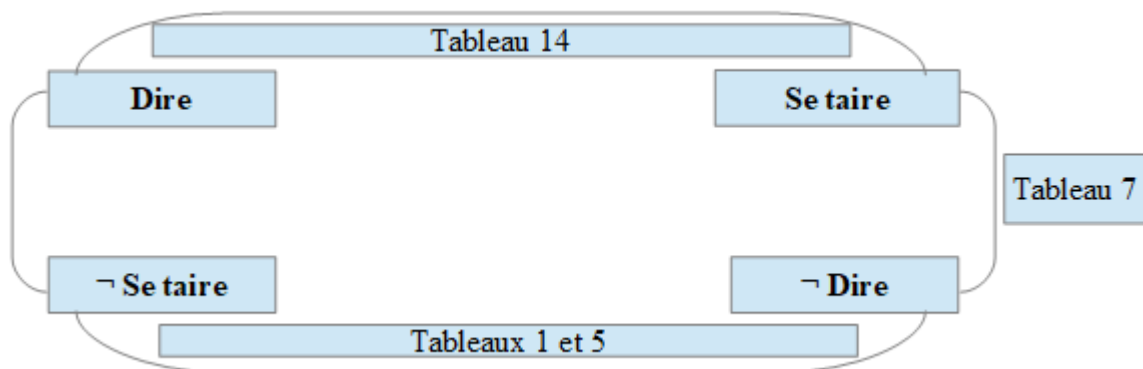
Au TABLEAU 14, le Devoir se fait pressant « *on sent que cela va et doit finir* ». Autre acquiesce à Lun qui lui rappelle « *tenant faut que* », pour une modalité $Df / \neg V \neg f$, qui correspond à ce que Greimas nomme « l'obéissance passive » (Greimas, 1983). Ainsi, son obéissance passive marque-t-elle un caractère inéluctable et nécessaire de l'action, que l'on pourrait traduire en $\neg Pf$ mais $\neg P \neg \hat{e}$. Le Devoir vient combler les failles de la Volition, assurant la réalisation de l'action malgré tout.

Ainsi, au basculement modal, se précise l'usage de la langue, entre compétence à la parole (ne pas dire sans pour autant se taire), et capacité à réaliser (dire sans parler). En effet, une didascalie du TABLEAU 1 indique que si Autre « *ne parle pas* », « *il ne se tait pas* », contrairement au TABLEAU 7 où « *Lautre se tait* ».

Le TABLEAU 14 se construit en symétrie par rapport au TABLEAU 1 : Autre se tait, sa voix ne sort pas, mais un chant – « *You can only see the shape on the ground* » – vient remplir la fonction du Dire le Quoi par métonymie, puisqu'elle est « sa réponse » (et non LA réponse, laissant donc la réalisation indéterminée).

Figure 2. Évolution de la réalisation du « Dire du Quoi » dans Les tristes champs d'asphodèles de Patrick Kermann

⁵ En effet, le terme Déterminer utilisé au conditionnel dans la didascalie du TABLEAU 7, oscille entre deux acceptions : la programmation, d'une part, selon la définition, « Agir comme élément déclenchant d'un phénomène naturel, physique, psychique. Faire en sorte qu'une chose arrive. Faire subir à quelqu'un ou quelque chose la loi d'un déterminisme » et/ou la ferme décision, d'autre part, selon la définition, « Fixer son choix, prendre parti, se décider, se prononcer », chacune des deux définitions induisant cependant la composante de la fixation selon la définition, « Se préciser, s'affirmer, prendre forme ou force » (définitions du CNRTL).



Ainsi, dans un premier temps, Lautre veut mais ne peut pas (contraintes matérielles en termes de compétence ou d'environnement), puis doit mais ne peut pas (contraintes intérieures – résistance de V') : ce Sujet virtuel ne réussit pas à s'actualiser. La modalité virtualisante endotaxique du Vouloir est remplacée par la modalité virtualisante exotaxique du Devoir, tandis que le Pouvoir (modalité exotaxique actualisante) fait défaut, totalement (Lautre ne dit pas) ou en partie (il arrive à signifier malgré tout). La trame narrative ne se construit que par « péripéties modales », qui ne sont jamais le résultat d'une rencontre avec le monde ni d'une intersubjectivité, mais qui se découvrent à Lautre, presque malgré lui.

3. Donner sens à l'insensé de l'action

3.1 La progression de la pièce

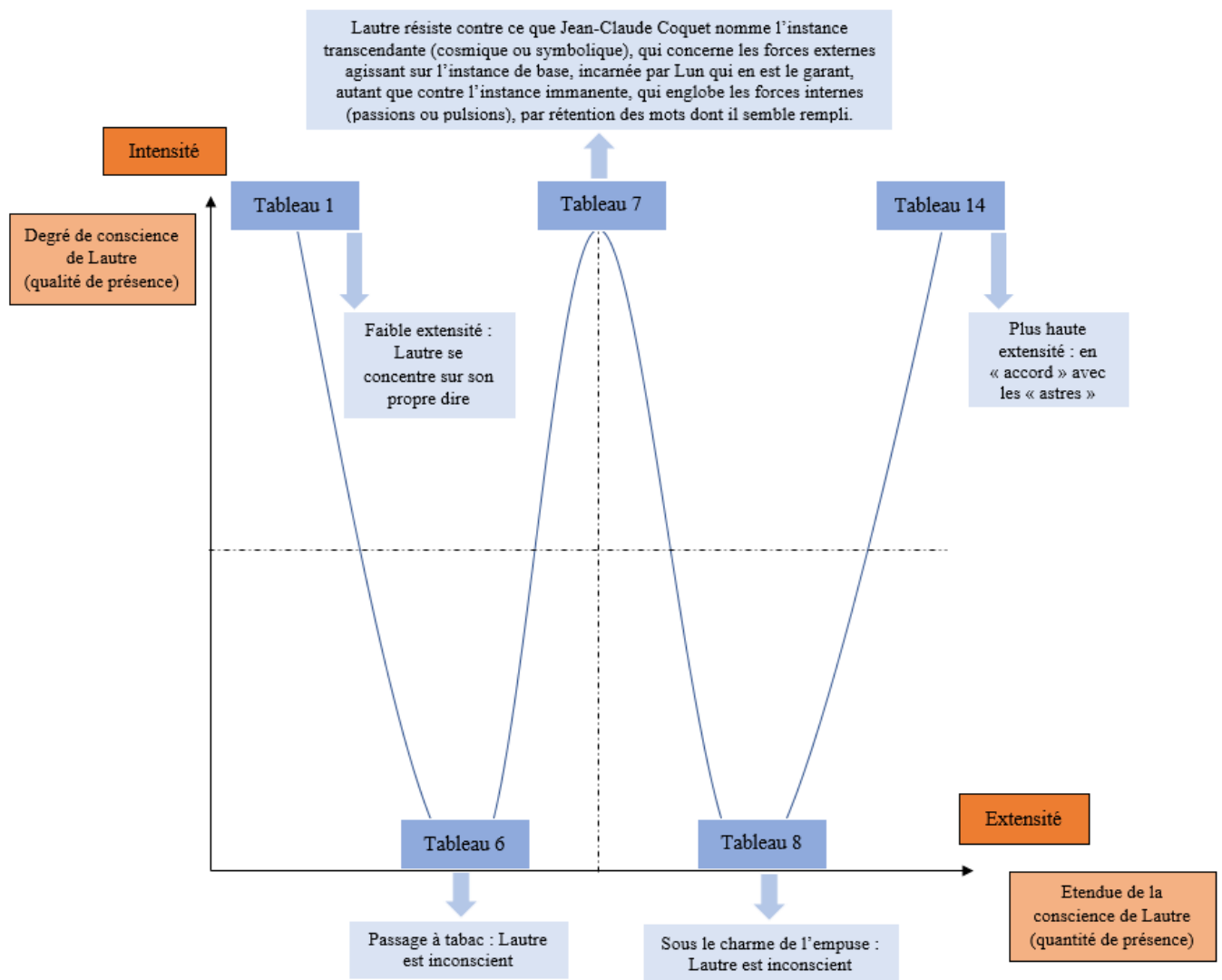
Les 11 TABLEAUX qui ne font pas directement part de l'action dramatique incarnée par le duo de Lun et Lautre, ne sauraient être traités indépendamment des TABLEAUX 1, 7 et 14, en vertu de la spectralité du récit. Il ne s'agit donc pas de considérer ces onze TABLEAUX comme des décrochages au sein de la narration et de proposer une sémiotique du discontinu, mais, au contraire, de supposer que ces récits ne sont pas de simples *en-dehors* de l'action principale. La présence récurrente de Lautre face à l'ensemble des faits et actions représentés nous autorise à décrire, par le biais d'un schéma tensif (Fontanille et Zilberberg, 1998 ; Fontanille, 1999) sa position de témoin, autrement dit sa qualité de présence et d'attention au monde.

Nous pouvons alors constater l'existence de deux schémas, répartis de part et d'autre du TABLEAU central.

Le premier schéma qui se dégage est celui qui correspond à la première moitié de la pièce, du TABLEAU 1 au TABLEAU 7, et décrit une courbe de la décadence. En effet, Lautre est affairé à ses exercices de diction, son implication dans l'acte de parole est assez forte en intensité mais relativement faible en extensité. Les adresses qui lui sont faites sont

directes bien qu'il puisse de moins en moins les entendre. Ainsi, lors du TABLEAU 4 déjà, suite à un long discours réconfortant qui lui était adressé par un personnage Homme, une didascalie indique : « *Lautre s'éveille maintenant de ses pensées. Il n'a pas, songeur, pu entendre ce quelqu'un.* » Lautre a également abandonné ses exercices de diction. Le TABLEAU 5 est une exception, un sursaut dans la régularité de la courbe, puisque Lautre parle et s'adresse à plusieurs personnages, c'est le point de la plus haute intensité et de la plus haute extensité. Néanmoins, cet effort l'enferme un peu plus : « *Lautre, comme en lui, s'éloigne* » nous indique la didascalie dès la fin du Tableau.

Figure 3. Schéma tensif, décadence et amplification dans Les tristes champs d'asphodèles de Patrick Kermann



Pris entre deux inconsciences, le TABLEAU 7 est un point de basculement, une trouée au milieu de ce qui aurait pu être une parabole. L'autre est à l'exact point de rencontre où coexistent sa volition et sa perception de l'inéluctable. En effet, à partir du TABLEAU 7, Lun devient garant du « devoir cosmique ». L'autre, à ce moment, résiste contre Lun, tiers-actant, divisible en ce que Jean-Claude Coquet (Coquet, 1973) nomme l'instance transcendantale (cosmique ou symbolique), qui concerne les forces externes agissant sur l'instance de base incarnée par le Devoir-Dire cosmique dont Lun est le garant. Il lutte également contre l'instance immanente, qui englobe les forces internes (passions ou pulsions), par rétention des mots dont il semble rempli. À partir de la seconde moitié de la pièce, les morts ne feront plus d'adresses directes à L'autre, excepté lors du TABLEAU 12,

qui convoque le spectre de la mère. Cette seconde partie, du TABLEAU 9 au TABLEAU 14, décrit une courbe de l'amplification. Plus Autre se désintéresse de son propre Dire (autrement dit, moins il est interlocuteur), et plus il est attentif, curieux de son environnement et des paroles dont il est le témoin.

Ainsi, lors de la première moitié de la pièce, le corps de Autre semble une prison à l'intérieur de laquelle l'individu se mure. L'intensité est alors inversement proportionnelle à l'extensité de l'attention qu'il porte à son environnement. La seconde moitié propose au contraire une intensité qui croît au fur et à mesure que l'extensité augmente. Autre est de plus en plus perméable à la parole des autres, comme modèle de la vanité du Dire, participant de l'abandon de la quête. Ainsi, la courbe de la décadence décrit un processus d'enfermement, tandis que la courbe de l'amplification décrit plutôt un processus de dissolution progressive de Autre. Autre est de plus en plus noyé dans son environnement : sa subjectivité s'effrite, se perd, se dilate et n'est plus maintenue dans les frontières de son intégrité.

3.2 *Le régime de l'interaction*

Malgré l'action « insensée », la pièce progresse et déploie un discours sur le langage. Le schéma de l'interaction proposé par Éric Landowski (Landowski, 2005) nous permet de rendre compte d'une orientation du sens, non pas celle de l'action, mais celle de la relation entre Lun et Autre qui constitue le fil qui maintient le texte à l'état de récit. En effet Lun – destinataire, adjuvant à la compétence, ange gardien lors du TABLEAU 9 (en éloignant, par le langage, les empuses qui menaçaient Autre alors inconscient) – exerce une sanction incompréhensible tant qu'elle est appréhendée sous le seul régime de la manipulation. À travers la relation entre Lun (garant du devoir) et Autre, c'est la relation entre le Pré des Asphodèles et Autre qui s'exprime.

Il est possible de lire la « partition théâtrale » par le régime de la programmation ou par celui de l'accident. Cependant, dans ce temps cyclique, il est impossible de savoir lequel des deux est initial. Ainsi :

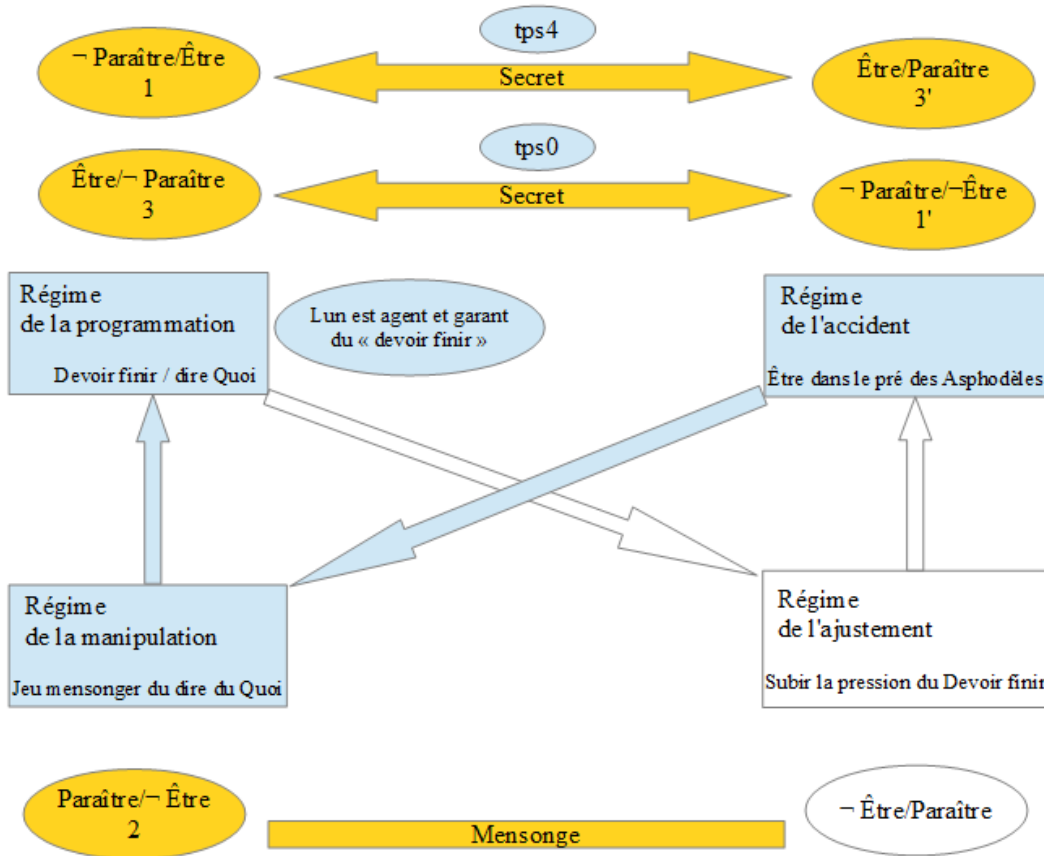
– Soit la catastrophe est initiale, Autre est propulsé dans le cauchemar dans lequel Lun règne en maître, condamné ensuite à revivre inlassablement la chute, suite à un événement qui a détruit, au moins en partie, sa vie. Le quoi recouvrerait alors un indicible traumatisme (le nœud) qui installerait Autre dans une existence mutilée, une non-vie. Le recommencement serait la figuration de l'immaîtrisable, du faux pas permanent qui le renvoie « souvent » – ainsi que l'indique la dernière didascalie de la pièce – dans le champ des Asphodèles.

– Soit la programmation est initiale et régit l'ensemble des règles de ce monde, catastrophe comprise. Cette forme raconte l'angoisse d'une mort certaine et s'inscrit dans la filiation beckettienne qui faisait dire à Pozzo, dans *En attendant Godot* : « Elles accouchent toutes assises à cheval sur une tombe. » L'indicible Quoi serait, dans un tel contexte, La Mort, et Lun serait la figure de l'inéluctable qui s'exprimerait, dans toute la cruauté existentielle

d'une mort à venir, par le jeu mensonger « du Dire du Quoi ». Le nœud serait alors d'ordre cognitif et relèverait de la prise de conscience de cette mort nécessaire.

Dans les deux cas, le schéma reste le même dans la façon dont le temps cyclique s'organise. Que l'accident soit le cadre dans lequel la programmation ait lieu, ou que la programmation soit le cadre dans lequel l'accident ait lieu – autrement dit, que l'accident soit initial et plonge Autre dans un monde régi par la programmation ; ou que la programmation englobe les phases d'accidents et « happe » Autre dans le pré des Asphodèles – la manipulation reste un leurre. En projetant le carré véridictoire sur le schéma des régimes interactionnels, il apparaît clairement que le régime de la manipulation est un mensonge, car la programmation et/ou l'accident nous sont tenus secrets.

Figure 4. Lois régissant l'univers diégétique des Tristes champs d'asphodèles de Patrick Kermann



1-1' : Dans un premier temps (tps0), que le régime englobant soit celui de la programmation ou celui de l'accident, la nature du champ des Asphodèles est tenue secrète (\neg Paraître/Être).

2 : Nous apprenons que le régime de la manipulation est mensonger (Paraître/¬ Être), tenu caché par Lun qui s'avère être garant du Devoir. Ainsi, la manipulation se manifeste comme jeu à travers la didascalie du TABLEAU 14 qui nous indique : « *Lun, évidemment, réfléchit à une nouvelle maïeutique. Évidemment aussi, il trouve, puisque ce jeu n'est que rejou d'un jeu toujours joué entre eux deux* ».

3-3' : Le régime de la programmation n'apparaît qu'au TABLEAU 7, à travers « *les signes certains lus dans les astres qui détermineraient à enfin dire* ». Jusqu'alors, aucun signe ne permettait d'inférer l'inéluctabilité, la nécessité ou le déterminisme laissant ainsi entendre que la fonction actantielle de Lun était celle d'adjuvant à la compétence.

La possibilité du régime de l'accident apparaît plus tôt puisqu'il est lié au nœud que suggère la présence d'une quête.

Le texte maintient cette indétermination entre programmation initiale et accident initial, car si V' résiste à dire, à Lun comme au Chœur amical et bienveillant des Hommes Jeunes, c'est que la parole (celle qui nommerait le Quoi de l'accident traumatique) semble dangereuse et capable de précipiter, potentiellement, l'inéluctable. La programmation anticipée serait un accident, tout comme l'accident de la chute dans la mort ne saurait être évité, à terme. En effet, la difficulté à dire l'accident qui projette Lautre dans le champ des Asphodèles – figurée également par « *l'espace du Dire* » du TABLEAU 13⁶ qui démontre la vanité de la parole puisqu'il n'y a « rien à gagné, si ce n'est l'avoir dit » – et la difficulté à dire la programmation d'une mort nécessaire – qui relève alors autant de l'angoisse qu'elle génère que de l'incapacité, pour un vivant, à lui donner sens, faisant d'elle l'indicible seuil de l'imagination – sont deux lectures possibles et entremêlées dans plusieurs énoncés. Ainsi, le père voyant son fils dans le pré des Asphodèles, le congédie lors du TABLEAU 3, car ce monde est interdit aux vivants (même en rêve). Son interrogation sur cette présence est suivie par un complément à cette question : « ou alors Quoi » (le quoi), jouant autant sur les termes d'une mort, inéluctable mais prématurée, donc accidentelle, ou sur les termes d'un accident qui le projette, en rêve, dans un état qui sera à terme, quoi qu'il en soit, nécessaire.

3.3 L'énonciation

Cette arrivée dans le pré des Asphodèles, qu'elle soit programmée ou accidentelle, est une arrivée de Lautre dans son propre cauchemar, ce qu'une seule didascalie indique : il « *s'enfoncé encore dans son cauchemar* » (TABLEAU 7), mais que le crépuscule du TABLEAU 1 et l'aube du dernier TABLEAU redoublent. Ainsi Lautre, à l'instar du Roi endormi d'Alice aux pays des Merveilles (Carroll, 1979), produit le drame dans lequel Lun et les autres ont une consistance aussi « réelle » que celle de Tweedledum et Tweedledee

⁶ Ce TABLEAU représente « l'espace du Dire », dans lequel viennent se presser tous ceux qui cherchent, par la parole, à se délester du poids des malheurs et injustices qu'ils ont subi de leur vivant, y viennent notamment ceux qui ont vécu des violences familiales.

dont l'existence rêvée tient au sommeil du monarque⁷. Autre se met d'ailleurs en scène comme Sujet à l'endormissement, à l'inconscience ou au rêve éveillé. Si nous quittons le plan de l'énoncé pour interroger celui de l'énonciation, il devient dès lors intéressant de s'interroger sur ce qui motive le /ff/ de Lun et de comprendre la nature de la relation qui le lie à Autre.

Le choix des noms n'est pas anodin, Lun et Autre sont les expressions impersonnelles des individus. L'usage de ces termes laisse supposer plusieurs possibilités de relations :

- la réciprocité (Lun pour Autre et réciproquement),
- l'équivalence (Lun comme Autre) fusionnant les identités entre le meurtrier et sa victime,
- la conjonction (Lun et Autre) selon le modèle de la coexistence du recto et du verso qui composent la même feuille,
- l'implication (Lun implique Autre et réciproquement),
- la disjonction inclusive (Lun et/ou Autre) au nom d'une certaine équivalence entre la vie (figurée par Autre) et la mort (figurée par Lun),
- la disjonction exclusive (Lun ou Autre, mais pas les deux), car les termes sont contradictoires et s'excluent mutuellement dans la mesure où Autre est vivant et que Lun est mort, à moins que l'action ait lieu dans la boîte de Schrödinger.

Fonctionnant de manière binaire, ces deux prénoms – qu'ils manifestent l'interchangeabilité ou la complémentarité, la différence ou l'équivalence, la ressemblance ou l'opposition – ne prennent sens, quoi qu'il en soit, que dans leur confrontation, que l'un par rapport à l'autre.

Dans le cauchemar de Autre, la totalité des faits raconte l'intimité de celui qui le produit. Nous considérons donc les figures de Lun et Autre comme l'expression de la relation entre le prime actant Autre (Sujet et Non-Sujet) et le tiers actant Lun (immanent et transcendant), qui composent les quatre instances énonçantes dans la sémiotique de Jean-Claude Coquet (Coquet, 1973). Autre, prime actant, connaît un parcours du Sujet – qui veut mais ne peut puis résiste mais sent qu'il doit – vers le Non-Sujet qui se soumet aux forces agissantes du tiers actant Lun. Celui-ci représente les forces internes (poussée du langage)⁸ et externes (Devoir-Dire perçu dans les astres dont il est garant) qui vont soumettre le prime actant Autre aux termes du rapport de force que Lun entretient avec le tiers actant V'. Ces deux pôles, Lun et V', enserrant Autre et le contraignent à la passivité.

⁷ Lewis Carroll s'intéressait beaucoup aux *Nursery Rhymes*. Dans *De l'autre côté du miroir*, il envoie son héroïne au milieu même de ces comptines. Alice se retrouve donc face à des personnages qu'elle connaît déjà. Ceux-ci, condamnés au ressassement d'une action unique, revivent en boucle l'incident de la comptine et semblent ignorer que leur histoire est écrite depuis toujours.

⁸ La pièce, thématissant le langage, offre une série d'images qui conçoit la parole comme une poussée submergeant le Sujet ainsi qu'en atteste l'exemple de la Femme-Point-Trop-Vieille qui « parle » selon les exercices montrés par Lun.

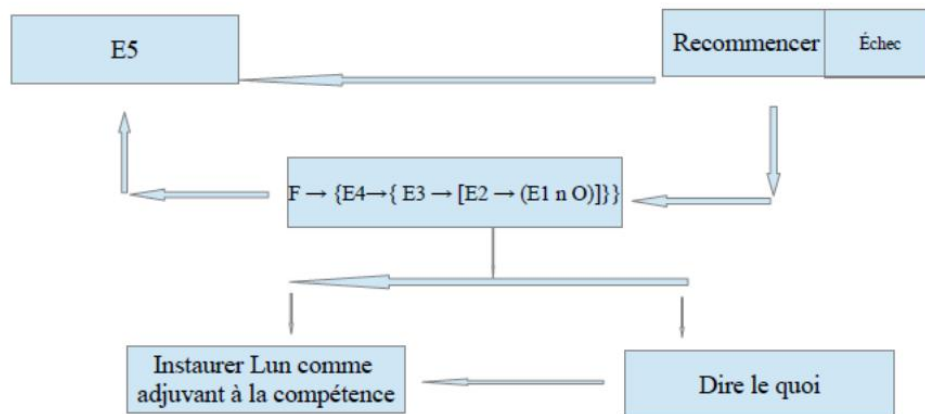
Lun	Relation d'hétéronomie	Tiers actant	Transcendant (Devoir-Dire)	Immanent (poussée du langage)
Lautre	Relation d'autonomie	Prime actant	Sujet (Vouloir)	Non-Sujet (Non-Pouvoir)
V'	Relation d'hétéronomie	Tiers actant		Immanent (pulsion de vie)

Le PN de cette mise en scène du discours pourrait alors se traduire ainsi, en termes narratifs : Lautre, inconsciemment, veut que Lun fasse en sorte que Lautre soit conjoint à l'objet « Dire du Quoi » et/ou « finir ». Nous pouvons ainsi retrouver un schéma narratif canonique de type greimassien (Greimas, 1986), c'est-à-dire régi par le régime de la manipulation.

Figure 5. Schéma narratif canonique 2 (présentateur intra-homo-diégétique), Les tristes champs d'asphodèles de Patrick Kermann

$$PN = F \rightarrow \{E5 \rightarrow \{E4 \rightarrow \{E3 \rightarrow [E2 \rightarrow (E1 \text{ n } O)]\}\}}$$

E5 = Lautre, producteur inconscient du drame : non-sujet de son propre rêve (c'est d'ailleurs le propre du cauchemar)
 E4 = Lautre, prime actant, sujet du vouloir.
 E3 = Lun, tiers actant – adjuvant à la compétence /dire/ garant de l'action /finir/
 E2 = Lautre, prime actant : sujet d'action /dire/ puis /finir/
 E1 = Lautre, prime actant : sujet d'état.
 O = /Dire/Quoi/finir/



L'échec de la résolution (qui induit une indétermination de l'échec lui-même) est un échec de la compétence cognitive : l'énonciateur du cauchemar ne Sait pas comment en sortir. Sans cette compétence endotaxique, il ne Peut pas agir. Le recommencement est une fin sans résolution qui n'ouvre pas à la possibilité de dire « c'est enfin fini ». L'hypogramme de ce texte pourrait ainsi être « je dois mourir », entendu comme une condition de l'existence (force externe) ou comme la solution que le Sujet trouve pour sortir du cauchemar (force interne), contre lesquelles la volonté du Non-Sujet tente de résister. Le récit minimal pourrait, quant à lui, se formuler ainsi « Lautre n'en finit pas de finir ».

L'énonciateur du cauchemar met en scène son propre échec à dire. Incapable de se constituer comme Sujet, il ne peut donc narrer et laisse le récit incomplet, indéterminé, avorté, insensé, en quête de résolution. En effet, Lautre veut puis abandonne, bien qu'il soit soumis au devoir. Il n'est donc pas un Sujet plein, en termes de modalité virtualisante. Il parle mais ne dit pas, il n'est donc pas un Sujet actuel entier, il signifie mais sans réaliser pleinement la performance demandée, et ne meurt (ou ne se réveille) qu'à moitié.

Il ne s'agit donc pas d'affirmer que le « présentateur-scripteur » n'accède que partiellement à l'événement du fait de sa position, mais, au contraire, qu'il se met en scène dans un dévoilement progressif de son identité en construction, il est le roi endormi. Ce qui, sans ce niveau d'analyse, apparaissait comme arbitraire (le /ff/ de Lun) s'explique à présent par le système énonciatif qui régit la pièce.

Conclusion

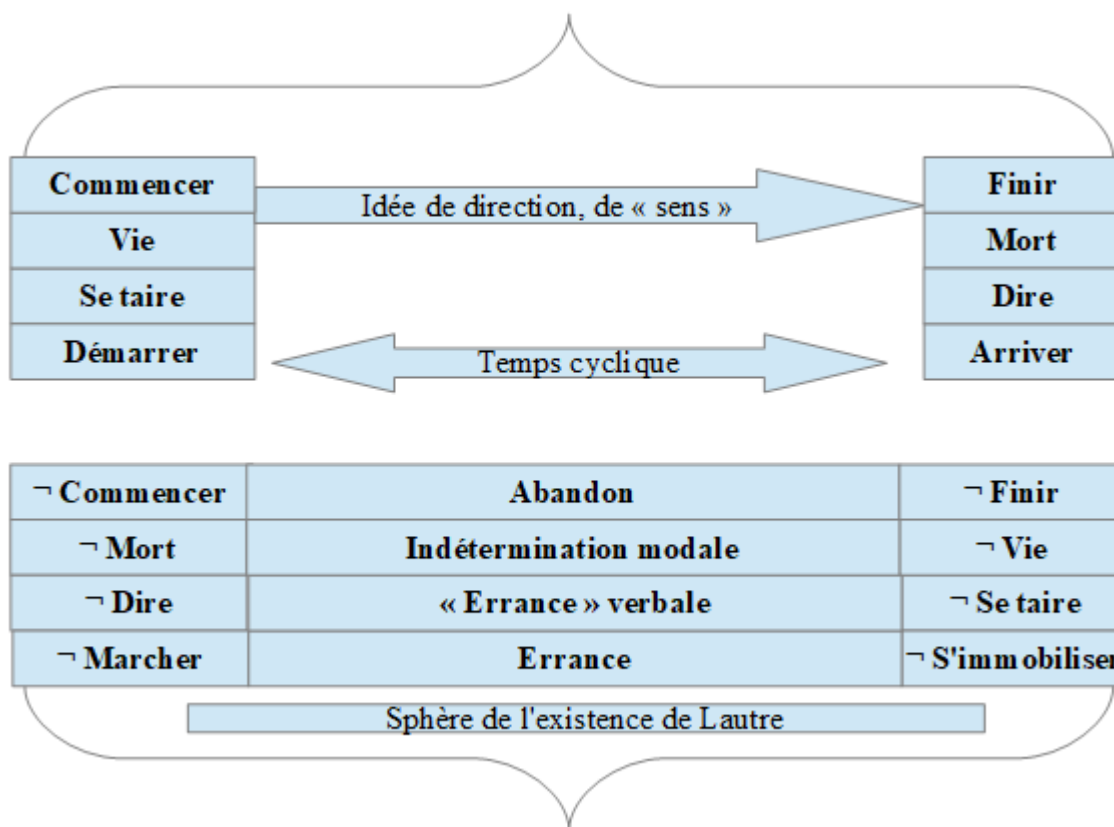
L'indétermination du récit n'est pas l'indétermination du sens, bien au contraire, elle y participe. Cependant, il ne s'agit pas, à proprement parler, de proposer une sémiotique du discontinu, bien que certains décrochages de l'action se fassent au service d'une exploration thématique, éclairant ce que le récit laisse vide et favorisant une tension interprétative. En effet le cadre fictionnel maintient une cohérence de l'ensemble des énoncés, en leur donnant un cadre (un monde) tandis que le fil narratif en maintient la cohésion⁹ (Fontanille, 1999).

Les homologues manifestes entre la structure du récit, en termes de temporalité, et les divers segments thématiques autour du langage, figurés par les morts, nous autorisent à voir, malgré les informations manquantes, un principe de congruence¹⁰ élevée (Fontanille, 1999)

⁹ La cohésion « concerne l'organisation du *texte* en séquences et les divers procédés qui mettent chaque segment textuel sous la dépendance des autres segments, proches ou lointains » tandis que la cohérence « intéresse l'orientation intentionnelle du *discours*, et rend compte du fait qu'une énonciation place la pluri-isotopie du texte sous le contrôle d'un seul univers de sens, pouvant être appréhendé globalement, même s'il n'apparaît pas homogène. » (Fontanille, 1999 : 18)

¹⁰ « La *congruence* introduit, au sein même de la pluri-isotopie textuelle, des homologues partielles entre différentes couches de signification : elle est donc au cœur même de la négociation entre la perspective textuelle et la perspective discursive. [...] En cela, elle est la trace directe de l'énonciation, considérée comme l'instance responsable à la fois de la réunion du *texte* et du *discours*, de l'effet global de totalisation signifiante. » (Fontanille, 1999 : 18)

Figure 6. Schéma des homologues entre structure dramaturgique et éléments thématiques dans *Les tristes champs d'asphodèles* de Patrick Kermann



Le ressassement est alors ce qui caractérise la structure dramaturgique de la pièce (recommencement et cristallisation du nœud), ainsi que le jeu des figures (le langage des morts, le piétinement de l'errance, le cycle jour/nuit). La sémiotique narrative, à condition de donner aux vides du récit la place qu'ils méritent, entretient alors un rapport de cadre et, dans un même mouvement, de subordination à une sémiotique thématique, figurative et axiologique, pour permettre de viser la compréhension de la tension interprétative caractéristique du récit spectral. Néanmoins, et afin de rendre compte de la spectralité du récit d'une part, et du dispositif théâtral d'autre part, nous ne saurions faire l'abandon des outils de la sémiotique narrative sans courir le risque de nous faire oublier ce qui nous importe : la spécificité esthétique du médium Théâtre.

Notice biobibliographique

Marie Reverdy est actuellement enseignante en dramaturgie à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3. Son parcours s'est construit autour de la Philosophie et des Études Théâtrales. Depuis 2006, elle est collaboratrice permanente de la revue d'art contemporain *Offshore* dans laquelle elle rédige la chronique « Théâtre ». Elle exerce également la fonction de dramaturge auprès de plusieurs compagnies et intervient dans plusieurs formations supérieures artistiques (FAI-AR et ENSAD). En 2008, elle a soutenu sa thèse dans laquelle elle interrogeait les présupposés éthiques présents dans la production des discours esthétiques. Elle abordait ainsi tant la question du dispositif énonciatif, que celle de l'identité narrative. Elle s'intéresse plus particulièrement aux textes contemporains et a déjà travaillé à partir des textes de Patrick Kermann (« Le personnage essoufflé », *Littérature*, n° 72 (« Imaginaires de la ponctuation »), Presses Universitaires du Midi). Elle est l'auteur de *Comprendre l'impact des mass-médias dans la (dé)construction identitaire*, paru en 2016 aux Éditions Chronique sociale, dans lequel elle aborde la question du stigmatisme et son impact dans la construction de soi.

Ouvrages cités

- ADAM, J.-M. (1994), « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature*, n° 95 (« Récit et rhétorique / Tynianov »), p. 3-22. En ligne à http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1994_num_95_3_2336.
- BAKHTINE, M. (1998), *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions points (Coll. Essais).
- BARONI, R. (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil.
- BARONI, R. (2004), « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL *La narratologie aujourd'hui* – le 6 janvier 2004, <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html>.
- COQUET, J.-C. (1973), *Sémiotique littéraire, contribution à l'analyse sémantique du discours*, Tours, Éditions MAME (Coll. Univers sémiotique »).
- FONTANILLE, J. (1999), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France.
- FONTANILLE J. et C. ZILBERBERG (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, A. J. (1983), *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1986), *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HÉBERT, L. (2003), « Trois problèmes de sémiotique théorique et appliquée : cohérence, genre, intertextualité et structure ontologique », *Semiotica*, vol. 146, n° 1/4, p. 475-500.
- HÉBERT, L. (2016-), *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans Louis Hébert (dir.), Signo, Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.

- KERMANN, P. (2000), « Tout est fragment, énigme et cruel hasard », texte établi par André Dupuy d'après une interview menée les 27 janvier et 24 février 2000, Toulouse, Éditions du Théâtre de la Digue.
- KERMANN, P. (2015), *Les Tristes Champs d'Asphodèles*, Montpellier, Éditions Espace 34.
- LANDOWSKI, É. (2005), « Les interactions risquées », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, PULIM, p. XX.
- CARROLL, L. (1979), « De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva, » – suite d'« Alice au Pays des Merveilles », *Tout Alice*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, Paris, Flammarion (Coll. GF).
- REVAZ, F. (1997), *Les textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck.
- REVERDY, M. (2015), « Le personnage essoufflé, l'absence de ponctuation noire dans la partition théâtrale de Patrick Kermann », dans Stéphane Bikialo et Julien Rault (dir.), *Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e – début XXI^e siècle)*, Toulouse, PUM, p. 87-103.