

La citation, ou ce que le théâtre doit au langage (et à la philosophie)

Barbara Formis

La philosophie analytique et le théâtre sont guidés par le même espoir : la possibilité d'accéder à la vérité par le langage. Et cela que ce soit par la grammaire, le texte ou le corps. Sommes-nous directement liés à ce qui nous entoure ? Pouvons-nous exprimer nos émotions précisément là où nous les ressentons ? Détenons-nous un rapport de vérité avec le monde ? Ces questions, quoique selon une perspective et avec des intentions différentes, sont traitées à la fois par le travail de représentation théâtrale et par la philosophie analytique. Et les résultats sont similaires : l'espoir de trouver un rapport direct avec le monde doit être abandonné. Le monde nous échappe, et la vérité – si elle existe – ne peut aucunement y être découverte.

Or, perdre l'espoir de trouver un rapport direct avec le monde ne signifie pas perdre le monde tout court. C'est en effet pour un rapport *indirect* que la philosophie et le théâtre semblent avoir opté. Deux figures éminentes de cette approche sont Willard Van Orman Quine et Bertold Brecht. Le parallèle semble arbitraire, et pourtant le philosophe et mathématicien américain et le dramaturge allemand concordent sur une idée fondamentale : la citation est un instrument de vérité. C'est elle qui nous fait espérer d'obtenir un rapport, bien qu'indirect, avec la vérité du monde. À partir de là, le célèbre « effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*¹) de Brecht et l'idée de « décitation » (*disquotation*) de Quine peuvent être rapprochés. Le but de cet article est d'éclairer les conditions et l'intérêt de ce parallèle. Il s'agira tout d'abord de mettre en lumière la spécificité d'un questionnement philosophique autour de la citation, pour ensuite éclairer l'analyse par la contribution de la philosophie du langage (Tarski, Davidson et Geach) et enfin mettre en lumière les résonances entre la décitation de Quine et la distanciation de Brecht.

¹ On traduira *Verfremdungseffekt* par « effet de distanciation » et non pas, comme c'est parfois le cas, par « effet d'aliénation », cette dernière traduction ayant une connotation négative.

L'usage ordinaire de la citation

Interroger la citation signifie, comme pour n'importe quelle opération syntaxique, interroger la totalité du langage et son fonctionnement. Mais la citation relève d'une duplicité intéressante : elle est à la fois une opération linguistique parmi d'autres *et* une opération qui met en crise les règles du langage lui-même. La citation répète, réintègre l'ancien dans un contexte nouveau, fait glisser le discours d'un auteur vers un autre, représente à la fois celui qui est cité et celui qui le cite, et mélange la phrase provenant du passé avec la phrase présente. Autrement dit, la citation brouille les limites de temps, d'espace et plus spécifiquement de contexte culturel.

La citation apparaît ainsi comme une opération particulièrement ambiguë, voire suspecte. Cet aspect problématique est habituellement rectifié par deux règles d'usage visant à en garantir la pertinence. Ces règles sont les suivantes : le respect de l'auteur et la transparence du message. La citation doit toujours être bien rendue à son auteur et elle doit aussi être supposée connue de ceux à qui on la rapporte. On distingue ainsi la citation à la fois du plagiat et du non-sens. De ce point de vue, l'authenticité de la citation réside dans l'autorité première qui l'a initialement proférée, et reste ainsi prédéterminée et donc inattaquable.

Toutefois, la citation ne se réduit pas à la seule répétition de la parole d'un personnage célèbre, parole reproduite uniquement afin d'*illustrer*, ou d'appuyer ce qu'on avance. La citation, et c'est en cela qu'elle nous intéresse, est aussi une pratique *ordinaire*. Car on ne cite pas uniquement des personnages célèbres, mais aussi des personnes communes. On cite aussi quand on reporte une parole anodine et quotidienne tout simplement pour *raconter*, mais aussi pour *critiquer* un discours ou une action. Voilà pourquoi le contexte de locution change selon l'autorité du personnage ; la citation du personnage célèbre est souvent démonstrative, celle de la personne ordinaire tout simplement discursive. Il y a donc une différence entre l'utilisation de la citation comme simple illustration et comme récit ou critique. Bizarrement, c'est plutôt la seconde forme qu'on utilise dans le langage ordinaire. Cette différence relève en effet d'une distinction plus fondamentale : celle entre usage extra-ordinaire et usage ordinaire de la citation. Mais le langage ordinaire n'est pas, comme on pourrait le croire, ce langage qui ne cite pas, se donnant immédiatement sous une forme pleinement signifiante.

Comme l'ont montré les analyses de Wittgenstein, d'Austin et de Stanley Cavell, le langage ordinaire se base au contraire sur une stratification de répétitions continuelles, de faux-semblants, de glissements sémantiques. L'ordinaire se trouve associé à ce qu'on croit être, à tort, ses opposés : le détournement, l'allusion, le sous-entendu, la suggestion, le silence, l'échec. Voilà pourquoi la citation, en tant qu'opération éminemment médiante et allusive, peut rendre compte de la structure du langage ordinaire.

Le parallèle entre la philosophie analytique et le théâtre commence à montrer sa particularité. Dans la mesure où la philosophie du langage de Quine (tout comme celle de Tarski, de Wittgenstein, d'Austin et de Cavell) prend comme point de départ le langage ordinaire, et dans la mesure où le théâtre de Brecht vise à manifester ce que le dramaturge allemand appelle la « vie en commun entre les hommes », alors la citation ordinaire apparaît dans les deux cas comme un instrument de vérité. Quand je cite, je me montre en effet en tant que moi-même et j'indique la position discursive dans laquelle je suis placée. De même, quand l'acteur brechtien au lieu d'incarner son personnage le cite, il se montre dans sa vérité d'acteur jouant sur une scène de théâtre. La citation est donc un outil critique, une manière de comprendre notre position par rapport au langage et au monde qu'il désigne. Il est ainsi important de dégager les implications philosophiques d'une pratique ordinaire de la citation en la mettant à l'épreuve des techniques théâtrales. Dans le théâtre, dans son écriture mais aussi dans son jeu gestuel, on est en effet confronté à des enjeux proprement grammaticaux, et cela tout simplement parce que le théâtre est, tout comme le langage, un moyen de représentation. Cette représentation ne peut donc montrer sa vérité que quand elle enlève son masque et cesse d'être un instrument d'illusion. Autrement dit, c'est quand le théâtre cesse d'imiter la réalité qu'il montre sa vérité. Le théâtre épique de Bertold Brecht permet de comprendre la vérité du théâtre précisément parce qu'il se défait de l'illusion qui lui est propre.

C'est donc en tant qu'antagoniste de la dramaturgie aristotélicienne que le théâtre brechtien est un instrument de vérité, à la fois du théâtre et de la société qu'il représente. Certes, l'interprétation que donne Brecht de la poétique d'Aristote est partielle et instrumentale : le dramaturge allemand prend la *catharsis* et la loi des trois unités du philosophe grec comme des normes d'identification métaphysique qui s'appêtent à l'illusion scénique. La pensée aristotélicienne est en réalité plus subtile et aussi, si l'on veut, beaucoup plus proche de Brecht qu'il ne le croit lui-même. Comme le dit Barbara Cassin : "la logologie

aristotélicienne, au lieu de faire concurrence à l'ontologie dans la constitution du monde, produit des mondes parallèles où les phrases vraies assignent à des non-êtres des prédicats inexistantes « non plus comme chez Platon du faux qui est, mais du vrai qui n'est pas ». ²

Quoique philologiquement inexact, le positionnement du dramaturge allemand est explicite et efficace : la distanciation vient suppléer le manque de réflexion individuelle de la catharsis aristotélicienne, laquelle fournit une vérité rationnelle toute faite et supprime l'interprétation libre du spectateur. À partir de là, il est possible pour nous d'affirmer que l'effet de distanciation de Brecht est une sorte de décitation : c'est quand les guillemets illusoires de la poétique aristotélicienne sont enlevés que le théâtre se montre tel quel. Le parallèle avec Quine commence ainsi à se clarifier. Similairement, la décitation de Quine ne peut montrer son sens qu'à l'aune des conventionnalismes linguistiques auxquels la citation avait été soumise. La citation de Brecht et la décitation de Quine sont des procédures critiques vis-à-vis de la 'fausse vérité' respectivement fournie par la *catharsis* d'Aristote et par les énoncés de vérité de Tarski.

Les guillemets dans le langage

Ici n'est pas le lieu pour entamer un commentaire détaillé des différentes théories philosophiques concernant la citation. Néanmoins, un bref résumé paraît nécessaire. Retenons tout d'abord ceci : la citation a été analysée par les philosophes du langage à partir de ses *guillemets*. Que ce soit sous la forme écrite, à l'aide d'une différente intonation vocale ou par les gestes de la main (comme celui de plier simultanément le doigt index et le majeur), les guillemets se présentent toujours comme le signe distinctif de la citation.

Tarski, dans « Le concept de vérité dans les langages formalisés » in *Logique, sémantique et méta-mathématique*³ examine la possibilité d'une théorie articulée des guillemets. Donald Davidson dans son essai paru in *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation* et intitulé « La

² Barbara Cassin, *L'Effet Sophistique*, Gallimard, Paris, 1995, p. 58. Je suis redevable à Eric Fonvielle pour cette remarque.

³ Ch. VIII, *Logique, sémantique métamathématique*, 1923-1944, Tome I, Armand Colin, Paris, 1972, pp. 158-269.

citation » (1979⁴), qui reste d'ailleurs le meilleur résumé sur la question, propose une théorie démonstrative suivant laquelle la citation s'apparente à une *inscription* marquée « à l'intérieur » des guillemets, lesquels « s'occupent de son aspect référence ».⁵ Peter Thomas Geach, dans « The *Oratio Recta* Analogy » in *Mental Acts*⁶, soutient que les citations doivent être comprises aussi à partir des espaces entre les mots, voire entre les lettres, et semble considérer ces espaces comme des guillemets secondaires. Enfin, Quine dans *Mathematical Logic* dit: « l'utilisation des guillemets est la principale mesure pratique permettant d'éviter la confusion des objets avec leurs noms. »⁷

Les guillemets accomplissent une opération linguistique fondamentale : ils caractérisent la *manière* dont la citation se pose : c'est-à-dire en tant que *mention* et non pas en tant qu'*usage*. Dans la philosophie du langage, on dit généralement qu'on utilise un mot quand on s'en sert pour signifier ce qu'il représente, tandis qu'on mentionne un mot pour le prendre tel quel. Si je dis « J'ai mal au bras » le terme 'bras' est utilisé, mais si je dis « Le mot 'bras' est composé de quatre lettres » je mentionne tout simplement le terme. Les philosophes du langage sont donc d'accord : quoique à différentes échelles selon les cas, la citation relève souvent de la mention. Ce sur quoi ils sont d'avis partagés est plutôt la *forme* que les guillemets circonscrivent. Si Tarski considère la citation comme un terme singulier, comme un 'nom propre', un nom qu'il faut prendre dans son individualité et son autonomie sémantique, Quine le considère comme un tableau, comme une description ou comme un hiéroglyphe.⁸ La différence entre ces deux théories consiste en ceci : si pour Tarski la citation en tant que forme prénominale demeure toujours descriptive et structurée, pour Quine elle est constructive tout en n'étant pas une structure descriptible. De son côté Davidson pense aux guillemets comme à des signes qui inscrivent, de manière quelque peu indirecte, une phrase dans une autre phrase. Le sens global de la citation ne pouvant pas être compris en dehors de la phrase générale. Finalement, pour Geach, les guillemets déterminent à ce point la citation que les termes singuliers qui la composent sont eux-mêmes considérés comme des citations.

⁴ CH. 6, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, pp. 125-143. Titre original, *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford University Press, New York, 1984.

⁵ *Ibid*, p. 140.

⁶ *Mental Acts* p. 79 et sq., coll. « Key Texts » Thoemmes Press, Bristol 1992.

⁷ *Mathematical Logic*, ch. 4, Harvard University Press, Massachusetts, 1976.

⁸ Quine dit qu'il faut « considérer chaque citation dans son entier comme un simple mot ou signe (...) une citation n'est pas une *description*, mais un *hiéroglyphe*, elle désigne son objet non seulement en le décrivant par le biais d'autres objets, mais en en faisant un tableau. La signification de l'ensemble ne dépend pas de la signification des parties constituantes. » (*M. L.*, ch. 4).

En limitant l'analyse à des aspects formels, le débat autour de la citation ne met pas en doute la légitimité d'entamer la question par le problème des guillemets. On pourrait en effet poser la question autrement ; on pourrait, par exemple, traiter la citation à partir de ce que signifie parler à la place d'un autre, réitérer le passé, ou encore interpréter un texte. Les guillemets auraient ici une mineure importance que les rapports intersubjectifs qui gèrent le discours. C'est Derrida qui a tenté cette lecture par son analyse de l'itérabilité du langage, dans *Signature, événement, contexte*, par exemple. Mais Quine aussi, nous le verrons ensuite, permet de repenser la nature ambiguë et poïétique de la citation par sa propre transformation, à savoir par cette libération des guillemets qu'il nomme décitation.

Ce qui est important de retenir pour le moment est que dans la mesure où elle fait appel à la référence, aux guillemets, à la mention et à la césure de la phrase, la citation est une opération sémantique très particulière. Au lieu d'exprimer directement le sens de ce qu'elle cite, elle le mentionne et, de ce fait, le dépouille de sa signification originale. Comme dans la simple mention, la citation a donc un sens 'pauvre'. Voilà pourquoi les philosophes du langage s'intéressent à sa forme et non pas à son contenu ; son contenu étant décalé, toujours en deçà du geste qui l'indique, toujours déjà donné par une parole autre et dans un lieu passé. C'est en effet à partir du passé que la citation nous parle, et c'est en tant que chose, qu'objet, et non pas en tant que parole vivante qu'elle se présente. La citation raconte une histoire qui a déjà eu lieu, et perd ainsi le côté dynamique, et émotionnel qui caractérise la parole parlée, la parole première. Comme quand je dis, « le mot 'bras' est composé de quatre lettres », la citation d'un auteur s'approprie son discours comme d'un objet, en détourne le sens, l'assujettit à d'autres besoins, et peut même le porter à l'usure.

Dans la mesure où elle montre mais ne dit pas, la citation est une opération linguistique qui défait les règles du langage : elle est en effet une expression foncièrement non-représentationnelle. Jamais la citation ne pourrait être confondue avec le sens qu'elle porte : par le fait d'indiquer et non pas de dire un sens, la citation s'en dissocie, et refuse de l'incarner, de le représenter, de s'y identifier. Elle ne représente donc rien d'autre qu'elle-même, et laisse entrevoir ainsi la possibilité d'un langage anti-métaphysique, proche de celui pensé par Wittgenstein.

La citation au théâtre : un instrument anti-cathartique et anti-métaphysique

C'est précisément en raison de sa puissance anti-métaphysique et non identifiante que la citation peut être associée au théâtre épique de Bertold Brecht. S'érigeant contre l'illusion spectaculaire, les significations psychologiques faciles et l'envoûtement cathartique, Brecht fait de la citation une méthode d'impact sur la vie sociale, sur le monde réel, sur ce qu'il appelle « la vie en commun entre les hommes ». Aucune métaphysique, aucun héroïsme, aucun sortilège ne peuvent être à l'œuvre dans ce genre de théâtre. Le théâtre de Brecht, tout en restant un théâtre *esthétique*, car il reste avant tout un moyen de *divertir*, est aussi un théâtre *éthique*, car il vise à transformer la vie des hommes dans leurs gestes sociaux. Pour atteindre la vérité des actions humaines, tout comme Wittgenstein réfute le langage conventionnel, Brecht réfute l'apparat théâtral aristotélicien. Et cela par le biais du *Verfremdungseffekt* : la distanciation au théâtre, comme la citation dans le langage, sont des armes efficaces contre l'identification, opération métaphysique par excellence.

Le *Verfremdungseffekt* vise à empêcher l'effet de transformation propre au théâtre illusoire et métaphysique de la poétique aristotélicienne. À propos de cette stratégie Brecht s'exprime ainsi : « une fois que l'idée de transformation totale est abandonnée, l'acteur accomplit son rôle non pas comme s'il était en train d'improviser mais comme une citation. »⁹ Le théâtre de Brecht est citationnel dans la mesure où les acteurs doivent montrer du doigt les personnages, raconter leurs histoires, indiquer leurs traits de caractères, et jamais les incarner. Les personnages restent donc comme 'morts', leurs aventures sont racontées au passé et les acteurs se doivent de faire transparaître leur opinion personnelle. L'acteur ne s'identifie donc à aucun moment avec son personnage, il le cite tout simplement.

L'acteur est un «montreur» dit Brecht : il indique du doigt l'histoire du personnage, il nous le montre sans l'incarner. Il transpose le récit à la troisième personne, déplace la fable au passé et, comme dans le chœur grec, il n'hésite pas à adresser la parole directement aux spectateurs dans la salle. Ce n'est qu'ainsi que l'acteur peut prendre la « juste attitude »¹⁰ et se montrer dans sa vérité. L'acteur est sur scène en tant qu'acteur et non pas en tant que personnage, il n'a pas peur de nous montrer qu'il a dû apprendre le texte, que ses paroles ne

⁹ Traduction d'une version anglaise : "Once the idea of total transformation is abandoned the actor speaks his part not as if he were improvising it himself but like a quotation." In « Short Description of a New Technique of Acting which produces an Alienation Effect », *Brecht, On Theatre, The Development of an Aesthetics*, éd. et trad. John Willet, Hill and Wang, New York, Methuen Londres, 1964, p. 136 et sq.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138

sont pas spontanées et qu'il ne vit pas à la première personne les émotions de son personnage. La vérité du théâtre consiste donc à se montrer en tant que fiction. La vérité du théâtre n'est jamais directe, car elle n'existe que dans la découverte de la duplicité des personnages et dans le détournement narratif. Le rapport du théâtre avec la vérité est donc indirect parce que dédoublé.

Dans *Petit Organon pour le Théâtre*, Brecht explique : « Le fait que le comédien se tienne sur le plateau sous une double apparence, en tant que Laughton et en tant que Galilée, que Laughton, le montreur, ne disparaisse pas derrière Galilée, le montré, ce qui a d'ailleurs valu à ce mode de jeu le nom d'« épique », signifie en fin de compte seulement que le processus réel, profane, n'est plus dissimulé, - c'est tout de même Laughton qui se tient effectivement sur le plateau et qui montre comment il imagine Galilée. »¹¹ Par le biais de l'imagination critique et de l'exercice de l'intelligence, l'effet de distanciation nous réveille de l'envoûtement provoqué par la dissimulation théâtrale. L'« effet de distanciation » se base sur un principe simple : montrer la contradiction, essentielle à *tout* théâtre, entre l'acteur et son personnage. Le personnage que l'acteur raconte est ainsi mis entre guillemets, il devient une citation. L'acteur par contre reste lui-même, il ne doit pas *vivre* mais *montrer* le personnage, en adoptant vis-à-vis de lui un point de vue critique.

L'effet de distanciation, qui reste un extrême exercice de virtuosité théâtrale, écarte *l'intellect* de *l'affect*, le *signifiant* du *signifié*, le *citant* du *cité* et écarte ainsi toute identification, voire aussi toute *sympathie*. L'acteur ne sympathise plus avec son personnage, il n'éprouve plus de com-passion, il ne *pâtit* plus *avec* lui, mais il se met à distance. Seule cette distance permet d'assumer la position critique, position que l'acteur se doit d'incarner en premier sur la scène et que le spectateur se doit de poursuivre. La sympathie et l'émotion ne sont pas exclues, elles remplissent tout simplement un rôle secondaire. Ce n'est donc qu'au moment des répétitions et jamais lors des représentations que Brecht permet d'utiliser l'identification, et cela « comme une méthode d'observation parmi d'autres »¹².

Très près de Brecht, on le comprend, est le chœur de la tragédie grecque, lequel incarne une séparation entre l'action réelle et sa représentation scénique. La fonction du chœur est en effet d'interrompre l'écoulement de la fable, de commenter l'action et les actes des personnages, selon une procédure de juxtaposition proche de la citation. Mais dans la mesure

¹¹ *Petit Organon pour le Théâtre*, texte établi par Jean Tailleur, L'Arche, Paris, 1963, p. 65

¹² *Ibid.*, p. 70.

où dans le théâtre brechtien le commentaire se passe de la mise en scène de l'action, aucune purification, aucune explication rationnelle ne sont possibles. Le théâtre distancié exclut donc la *catharsis* et s'oppose définitivement au théâtre tragique dont le destin ou la catastrophe finale ne sont pas matière à critique. Il crée un mode de relation avec le spectateur proche de celui de la comédie, comme celle d'Aristophane par exemple, et engage le spectateur dans une participation critique ou lucide.

Le théâtre cesse de faire écho à un monde supérieur et abandonne la représentation. Contre toute identification, l'effet de distanciation n'est donc pas uniquement valable pour l'acteur, mais aussi pour le lieu et le temps de l'action. Contre la célèbre loi des trois unités d'Aristote, le théâtre de Brecht rompt avec l'immédiateté de l'action, en basant l'histoire sur un espace absent et sur un temps passé. L'enchaînement des faits n'est donc pas montré par un mode discursif du type « je fais cela » (identification), mais du type « il a fait cela » (citation). Certaines répliques tirées de *La vie de Galilée* peuvent être d'exemple : « êtes-vous sorti d'ici ? » « pouvez-vous me dire ce qu'on a fait de cette femme ? » « il doit y avoir un incendie par là-bas » « j'étais là tôt ce matin » « es-tu venu à pied de si loin ? » « qu'allez-vous faire maintenant ? » et ainsi de suite.¹³ Les acteurs de Brecht utilisent souvent des formules interrogatives, permettant ainsi de revenir ou d'anticiper les actions et de les rattacher à un autre temps et à un espace. En associant explicitement la parole présente à une action passée toute stratégie de participation métaphysique est interrompue.

L'utilisation de la citation que fait Brecht est donc foncièrement ordinaire. Si, comme nous avons vu en commençant, la citation littéraire sert à *illustrer* des propos préalables et autoritaires, et du coup à répéter la tradition, la citation ordinaire sert tout simplement à *raconter* des histoires et aussi à les *critiquer*. C'est ainsi que Brecht peut considérer son théâtre comme « profane ».¹⁴ Par la distanciation, le théâtre se désacralise, il abandonne l'aspect spectaculaire pour y préférer l'aspect répété de la mise en scène et intègre le travail préparatoire à la performance théâtrale. Dans *Petit organon pour le théâtre*, Brecht rappelle que : « le comédien doit absolument laisser transparaître dans son jeu que « au début et au milieu il connaît déjà la fin » et « garder ainsi de bout en bout une tranquille liberté ». (...) Il *raconte* l'histoire de son personnage, en sachant davantage que lui et en ne posant pas l'*ici* et le *maintenant* comme une fiction autorisée par la règle du jeu, mais en les séparant du hier

¹³ pp.56-57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

et de l'autre lieu, ce par quoi l'enchaînement des faits peut devenir visible. »¹⁵ Foncièrement récitatif, le théâtre de Brecht déconstruit ainsi la stratégie métaphysique de la dramaturgie illusionniste et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. L'action sur scène ne cherche plus à suppléer l'action absente, elle se limite à la raconter. Le sortilège du théâtre est montré du doigt et le récit perd son côté illusoire. Parce qu'il nous montre sa vérité, le théâtre ne nous enchante plus, il nous éduque.

Citation théâtrale et décitation énonciative

On commence à comprendre les raisons pour lesquelles la citation de Brecht peut être associée à la décitation de Quine. Cela n'est vrai que dans la mesure où l'on tient compte du fait que la citation n'est pas absente du théâtre conventionnel. Un acteur qui joue Hamlet selon une modalité classique, tout en mettant en place une méthode d'identification, ne pourrait jamais être confondu avec le personnage de Shakespeare ; l'identification étant conventionnelle et non pas réelle. Le théâtre classique cite aussi, et cela parce qu'il redit un texte ayant une autonomie littéraire, fait ressurgir du passé la parole d'un auteur, réadapte le contexte historique, et met en scène plusieurs niveaux de référence linguistique. La particularité de Brecht consiste à doubler ce processus traditionnel de la citation théâtrale en le libérant de son côté illusionniste. Par la distanciation en effet, nous l'avons vu, Brecht retrouve le réel. Certes, ce 'réel' ne pourrait être trouvé qu'en dehors du théâtre, c'est-à-dire une fois que le théâtre a accompli sa fonction pédagogique, une fois qu'éduqués par le théâtre nous vivons notre vie en société de manière différente et plus éveillée.

Le type de citation propre à la distanciation n'est ni une manière de distancier le réel, ni non plus de distancier le théâtre mais tout simplement de *les* montrer (à la fois le théâtre et le monde réel). En pointant du doigt la structure même du théâtre, Brecht le montre dans toute sa vérité. La vérité du théâtre est ainsi visible dans son alliance avec tout ce qu'on croit être, à tort, ses « opposés » : la contradiction au lieu de l'identification, l'ordinaire au lieu de l'extraordinaire, le désenchantement au lieu de l'illusion, le fictif au lieu du naturel. Tout comme 'citer' ne signifie pas 'ne rien dire' mais, à la limite dire deux fois la même chose (à la

¹⁵ p. 67.

fois comme citant et comme cité); ‘montrer du doigt’ la représentation ne signifie pas ‘sortir’ de celle-ci, mais, à la limite, la doubler. Si la citation adopte deux discours à la fois, le théâtre brechtien double la structure scénique : on est à la fois au théâtre *et* dans un théâtre qui cite le théâtre lui-même. Voilà pourquoi le théâtre de Brecht n’est aucunement ‘minimaliste’, il utilise au contraire un grand nombre de techniques : écriteaux, chansons, projections, dont le texte situe l’action à venir, la résume, l’annonce à l’avance, privant la scène de sa substance spectaculaire.

Parce qu’elle s’érige contre l’idéalisaton, la méthode citationnelle de Brecht s’apparente de ce que Quine appelle au contraire la décitation. Quine met en lumière qu’un prédicat de vérité, à la Tarski, n’est rien d’autre que la réaffirmation de l’énoncé. Si le prédicat de vérité dit « P est vrai » (avec des guillemets), sa décitation sera tout simplement P (sans guillemets). Dans « Truth and Disquotation », in *The Ways of Paradow and Other Essays*,¹⁶ Quine propose d’analyser l’idée de Tarski à la lumière de la logique combinatoire de Schönfinkel. C’est de ce dernier que Quine hérite en effet le néologisme de *disquotation*. On peut tout d’abord remarquer que la théorie de vérité de Schönfinkel n’est pas sans échos avec la théorie des jeux de langage de Wittgenstein. En effet, selon cette logique combinatoire, la vérité d’un énoncé ne se montre qu’une fois qu’on le considère comme un désigné, comme un *designatum*, et non pas comme un élément visant à une satisfaction réelle. À l’inverse de chez Tarski, la vérité n’a aucune référence objective, elle est donc indifférente à sa réfutation.¹⁷ Quine ne peut considérer la théorie de Schönfinkel comme antithétique à celle de Tarski qu’à condition de définir les prédicats de vérité de Tarski comme des citations. Pour Quine, la théorie de Tarski consiste à ajouter des guillemets à des noms pour construire des prédicats de vérité. C’est ainsi qu’inversement la théorie de *designatum* de Schönfinkel permet de comprendre la vérité comme une décitation. L’énoncé montre mais ne représente pas. Quine explique : « si on attribue la vérité à une phrase, en attachant le prédicat de vérité (ou ‘ Δ ’) à une citation de la phrase, et si après on élimine ‘ Δ ’ pas à pas en accord avec la définition inductive, alors on se retrouve avec la même phrase qui a été citée et non pas son équivalent. »¹⁸

¹⁶ 2nde édition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts et Londres, Angleterre, 1976, p. 308-321.

¹⁷ Cf. Quine : “Tarski’s satisfaction relation has to do with objective reference, relating open sentences as it does to sequences of objects that are values of variables. Disquotation as such is indifferent to objective reference.” *Ibid.*, p. 138.

¹⁸ “ If you attribute truth to a sentence, by attaching the truth predicate (or ‘ Δ ’) to a quotation of the sentence, and then you eliminate ‘ Δ ’ step by step according to the inductive definition, you come out with the very

On comprend alors que si le prédicat de vérité met l'énoncé entre guillemets, la décitation lui fournit un statut 'normal'. La visée de Quine est en effet d'ôter tous les signes métalinguistiques de la citation, qui sont caractéristiques de la procédure de Tarski. « Lorsque le déroulement [de la décitation] a fait son travail d'éliminer le dernier signe métalinguistique afin qu'il ne reste qu'une formule de langage objectif, cette formule sera littéralement cette même formule qui avait été citée en premier lieu et non pas une équivalente. »¹⁹ Voilà que notre parallèle s'éclaircit : comme la distanciation chez Brecht, la décitation de Quine permet de revenir au réel des choses, car la mise entre guillemets risque de comprendre le monde par le langage, et d'accomplir un détour face à sa vérité. Voilà pourquoi la décitation est une opération qui permet au contraire de parler du monde et non pas du langage. Comme le dit Sandra Laugier dans son livre intitulé *Du réel à l'ordinaire*, qui est une source importante pour une approche ordinaire du langage : « utiliser le prédicat de vérité est donc un moyen de parler du réel, et n'est qu'en apparence un « métalangage » ». ²⁰

La décitation permet donc de démasquer que quand on met le monde entre les guillemets du langage, on parle toujours du monde. Et si le monde que la citation indique est, comme le voudrait Brecht, notre vie commune à tous, voilà que le langage, et le langage théâtral peut-être de manière plus évidente, y permet un accès privilégié. De ce fait, si le théâtre poïétique d'Aristote identifie l'acteur au personnage, il n'exclut pas la citation, il la masque tout simplement. Identifier l'acteur à Hamlet ne se fait que sur la base d'un accord implicite : c'est du théâtre, ce n'est pas la vie réelle. Mais, comme la décitation de Quine montre que les guillemets du langage n'empêchent pas de parler du monde, le théâtre de Brecht montre que tout théâtre est, en tant que tel, un moyen d'accès au réel. Le théâtre classique ne serait pas seulement un prédicat de vérité, mais surtout une citation masquée, une citation qui ne se donne pas comme telle. Le théâtre d'Aristote n'est donc pas uniquement fictionnel, mais il relève aussi d'un accès direct à nos sentiments, nos passions, nos désirs.

C'est donc de manière quelque peu paradoxale que la citation de Brecht s'apparente de la décitation de Quine : c'est-à-dire uniquement parce qu'elle démasque la citation illusionniste du théâtre aristotélicien de l'identification. Brecht et Quine veulent tous deux en finir avec les

sentence that had been quoted and not just some equivalent. " *Ibid*, p. 312.

¹⁹ "As soon as the unwinding has done its job of eliminating the last metalinguistic sign so that only a formula of the object language remains, that formula will be literally the formula that was quoted in the first place and not just an equivalent." *Ibid.*, p. 313.

²⁰ *Petit Organon...*, *op. cit.*, p. 60.

mêmes contraintes : celle de l'identification et de la métaphysique. Le théâtre de Brecht ne peut effacer les guillemets du langage théâtral conventionnel qu'en lui *ajoutant* les guillemets de la vie réelle. Paradoxalement, la vie ordinaire émerge lorsque la fiction du théâtre est dédoublée. C'est ainsi que le théâtre épique ne peut qu'avoir un but pratique et éthique, visant à des changements réels dans « la vie en commun des hommes ». On peut donc citer Brecht pour une dernière fois et rappeler le but pédagogique de son théâtre : « Si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux »²¹ parce que « tous les arts contribuent au plus grand art de tous, l'art de vivre ».²²

Barbara Formis achève actuellement une thèse sur « L'esthétique des gestes ordinaires » au Département de Philosophie de l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. Elle est également Chercheuse au Département de Théorie de la Jan van Eyck Academie de Maastricht et, à partir de septembre 2006, Directrice de Séminaire au Collège International de Philosophie.

²¹ p. 98.

²² p. 105.