

Mihai Nadin

questions mentionnées ne sont nullement passagères et qu'elles représentent, en dernière instance, l'objet réel de la sémiotique.

LANGAGE OBJET – MÉTALANGAGE

Les discussions sur le caractère spécifique du langage théâtral ont eu le mérite de mettre en évidence aussi bien les points de rencontre entre ce langage et d'autres formes de langage (élément de référence: le langage verbal doublement articulé) que ceux de nette séparation. Mais du langage théâtral (langage objet en rapport avec notre recherche) on discute dans les termes du langage linguistique, parfois adaptés spécialement (qui jouent de la sorte un rôle de métalangage). L'évaluation qui en fait le but de toute démarche théorique ne peut se concrétiser dans le langage objet, mais seulement dans le métalangage. Il se pose donc la question de principe de la relation entre les signes qui insistent le sens esthétique (et non seulement esthétique) de l'œuvre théâtrale et les signes qui participent, au niveau du métalangage, au dégagement de ce sens (certes il s'agit d'une constellation du sens) et, de la sorte, du jugement de valeur intégrant aussi bien le critère esthétique (l'acte théâtral certifié en tant que valeur spécifique), que tous les autres critères concernant la réalisation socio-historique du théâtre.

Des recherches entreprises des perspectives les plus diverses (allant d'une conception très stricte sur le signe jusqu'à une vision quasi métaphorique de ce que le signe signifie) ont mis en évidence tant quelques niveaux sémiotiques (par exemple les cinq «systèmes sémiologiques» chez Tadeusz Kowzan: texte parlé,

expression corporelle, apparence de l'acteur, aspect de la scène, sons inarticulés²), qu'un inventaire de signes (13, chez le même auteur: paroles, intonation, mimique, gestes, mouvement, maquillage, coiffure, costumes, accessoires, décor, lumière, musique, effets sonores). La critique de chaque pareil modèle est simple et basée sur le fait qu'il est pratiquement exclu de pouvoir inventorier une forme artistique aussi inépuisable que celle du théâtre. Mais ce n'est pas cette critique qui nous préoccupe à présent. La structure en profondeur du théâtre est tellement complexe qu'il n'y a presque rien à attendre par suite de la détermination de sa structure de surface. De toute façon, les termes de l'analyse chomskienne³ demeurent attractifs, du moins dans la mesure où le théâtre se laisse facilement définir de l'angle de ce qu'on appelle le rapport compétence-performance. Au fond, rechercher la nature sémiotique du théâtre, quelle que soit la sémiotique dont il s'agit (c'est-à-dire: diadique, dans la tradition de Saussure ou de Chomsky; triadique dans le sens de Peirce, Morris et leur continuateurs contemporains, quadratique dans le sens de la syntagmatique de G. Klaus, qui est une sémiotique de la représentation, trop peu valorisée jusqu'à ce jour) ne signifie pas imposer comme axiome l'isomorphisme, en tant que langage doublement articulé (surtout le métalangage de l'histoire et de la théorie théâtrale) — langage objet (théâtral) et la recherche de ce dernier en tant que langage déterminé, avec une structure et un système de fonctionnement propres, ayant donc une détermination de système. Faire l'inventaire des signes est le reflexe du besoin de trouver une équivalence avec l'alphabet; déterminer les règles (syntactiques et sémantiques) est le reflet du besoin de trouver une équivalence avec la grammaire. Or, quoique nous ayons souligné⁴ la possibilité d'étudier le théâtre avec les moyens des grammaires génératives (Chomsky *et al*), nous voulons souligner, comme une limitation de principe, que ces moyens ne sauraient avoir que des résultats partiels. Le théâtre, aussi bien que nous pouvons nous rendre compte de son histoire et de son évolution moderne, est langage, mais pas seulement langage. Parler de la condition sémiotique du théâtre ne signifie pas, comme on le croit encore de nos jours, considérer sa seule fonction de communication. Le théâtre ne communique pas en fait, dans le strict sens du mot, il est un émetteur d'information mis en rapport avec un récepteur de ses messages, sa fonction essentielle, comme celle de l'art en général, d'ailleurs, étant de signification, c'est-à-dire de *production de sens*. L'information apparente: deux (ou plusieurs) person-

nes, qui jouent le rôle de personnages, parlent entre elles (ou ne parlent pas, se battent ou s'embrassent, etc.) est esthétiquement révélatrice non par sa nouveauté (mesure de l'information), mais sur un autre plan, celui dans lequel l'affectif et le rationnel se rencontrent justement dans la réalité du sens. Ce qu'ils disent, sur scène, ou ce qu'ils font, ou ce qu'ils écoutent, n'est une information que sous le rapport culturel (pour quelqu'un qui ne connaît pas le texte et seulement aussi longtemps qu'il ne le connaît pas) et parfois pas même sous ce rapport. Tandis que ce qu'il reçoit en échange n'est pas une réaction (un *feed back*) proprement dite, n'est pas une information concernant sa réception (et, éventuellement, l'exécution d'une commande), mais la *réalité du sens*. La réaction n'est pas nécessairement immédiate, par contre, elle peut avoir lieu avec retard, notamment dans l'espace culturel dans lequel est réalisé, dans le temps, l'acte théâtral, consommé concomitamment avec les instants au cours desquels il se produit. Œdip qui s'arrache les yeux sur la scène ne communique pas à propos de l'opération en soi mais institue, dans une forme extrême, le sens de la culpabilité, le sens moral esthétiquement incarné. Si l'institution de sens est conforme à l'intention esthétique (conforme, à son tour, à celle éthique), la confirmation n'est pas de l'ordre de la réaction physiologique mais au niveau de la signification. On peut pleurer (la réalisation du sens de la peur, de la douleur, de la compassion), on peut rester tout à fait paralysé (le sens de la peur, de l'impuissance, de la méditation), mais on peut aussi rire (le sens n'a pas été réalisé, un autre sens s'est imposé comme primordial, celui de l'ordre de la parodie, celui d'impuissance ridicule). Le théâtre moderne a maintes fois démontré, parfois même avec brutalité, que l'institution d'un sens est une question de contexte, le contexte même entrant, par ses signes, dans la réalité de l'acte théâtral.

Dans les formes théâtrales indépendantes du texte (pantomime, *happening*) le fait est d'autant plus évident. La crise de la logocratie théâtrale (la conception du caractère dominant du texte sur le spectacle) n'est rien d'autre que la crise du verbe même. Ce ne sont pas les théoriciens, quelle que soit leur orientation, qui ont annulé la primordialité du texte, mais le théâtre lui-même qui s'est libéré de cette tyrannie. Il a été prouvé que la parole ne perd pas mais par contre gagne en force de signification si on lui crée la possibilité de se réaliser dans le champ idéologique *spécifique* du théâtre et qui n'est pas en exclusivité linguistique. Mais pour ce faire, il a été nécessaire de reconsidérer, de l'intérieur de l'acte théâtral, les éléments

qui participent aux processus de signification. Et ainsi, sans inventorier les signes, on est arrivé à la manière dont, dans un engrenage scénique donné, ils participent à la production du sens. La connaissance théorique (scientifique) du fait que les signes sont des moyens qui représentent des objets pour leurs interprétants est évidemment ultérieure à la pratique théâtrale ayant compris que le signe ne saurait se rapporter au seul objet (en le reflétant ou en le symbolisant), qu'il a une réalité en soi que l'interprétant, en tant que partie intégrante du signe, perçoit et exprime à son tour. Mais, avant d'insister sur la typologie des signes théâtraux, occupons-nous de deux des principales fonctions du spectacle moderne.

LA RHÉTORIQUE ET LA DIALECTIQUE THÉÂTRALE

La conception sémiotique et celle systémique sont complémentaires. En fait, le signe n'est pas un système⁵; le système, à son tour, quelle que soit sa nature (naturel ou culturel, économique ou artistique, etc.) peut être décrit dans les termes de la théorie des signes. Il est l'unité entre la structure et les fonctions remplies. Le système théâtral a une structure de type ouvert (dans le sens défini par Umberto Eco⁶) auquel on attache un nombre assez important de fonctions, parmi lesquelles, évidemment, celle de signification est — comme on l'a déjà montré dans le paragraphe précédent — déterminante. Il est des formes théâtrales — telles furent quelques représentations dans la tradition de la *commedia dell'arte*, qui étaient une sorte de «journaux» interprétés, colportant et interprétant les «dernières nouvelles», telles sont, en bonne partie, certains spectacles d'agitation (dans le système de la culture cubaine ou chinoise) ou des représentations de la troupe «El Teatro Campesino» (et des centaines de troupes Campesino, qui se sont formées, au cours de ces dernières années non seulement aux États-Unis d'Amérique) — la fonction de communication et celle de communication forment une antistrophe (rapport de coordination). Un caractère spécifique, dans le cadre du système théâtral, est celui des fonctions rhétorique et dialectique. Les règles de fonctionnement des signes théâtraux (sémioses) au niveau de la macrostructure théâtrale sont, dans le fond, des règles qui s'approchent de celles de la rhétorique ou de la dialectique (parfois jusqu'à la superposition. Comme exemple, entre autres, les grands dialogues rhétoriques du théâtre

classique français ou bien les règles du théâtre didactique de Brecht. Nous en reparlerons)

Le théâtre contient ses spectateurs. Cette vérité peut fonctionner comme un critère de la validité du modèle d'étude proposé. Le rapport rhétorique-dialectique dans le théâtre moderne correspond à la conception sur le public qui définit ce théâtre. Nous ne ferons pas l'histoire de ces concepts mais nous remarquerons que tout théâtre est l'expression d'une rhétorique — indifféremment si par cela nous entendons que c'est un *moyen de persuasion* (ainsi que le considérait Gorgias ou Isocrate), *ars (scientia) bene dicendi* (d'après Quintilien) ou *ars ornandi*, c'est-à-dire moyen de communication efficient et beau — et que l'implication des règles de codage du *discours* scénique reflète l'action de l'idéologie sur le théâtre en général. De même, tout théâtre est l'expression d'une dialectique, en ce cas s'imposant le besoin de quelques précisions:

a) au début, la rhétorique se confondait avec la dialectique. Les textes des tragédies antiques (système sémiotique cohérent, avec des sens culturels bien déterminés) nous montrent qu'il s'agit d'une *tehné* du parler, l'expression théâtrale se réalisant au-delà des limites de l'expression verbale usuelle;

b) au début, la dialectique s'est définie en tant que théorie de la démonstration syllogistique, définition qui a changé sensiblement au cours du temps, sans que le terme de démonstration soit jamais mis en doute. Comme méthode de la philosophie, la dialectique retient l'interdépendance des phénomènes, sans devenir de la sorte une théorie de la causalité;

c) la démonstration dialectique s'étaye nécessairement sur l'argumentation, se réalisant par conséquent à travers la rhétorique.

Si la signification primaire du terme nous préoccupe ce n'est pas par pédanterie philosophique mais parce qu'il explique le rapprochement entre la dialectique et le théâtre. Le surpasement de la contradiction par le dialogue — qui est presque une définition du théâtre — n'est pas seulement une étape de l'évolution de la dialectique, mais son noyau même, la signification profonde du terme, confirmé dans la philosophie des contraires (avec une application particulière au rapport *sujet-objet* — le noyau fondamental de toute dialectique).

Le théâtre moderne, dans la multitude des aspects qu'il présente, invite en tout cas non seulement à définir son statut sémiotique, mais aussi — sinon, parfois, au premier chef! — à celui de son statut idéologique, reflété dans le statut sémiotique, respectivement dans le rapport rhétorique-dialectique qu'il manifeste. Citons, par exemple, la tendance de la redécouverte

de la force incantatoire du mot, soit par la valorisation des formes mytho-magiques, conservées dans le folklore de certains peuples (incantation, berceuse, malédiction), soit par la reconsidération des formes de rituel (pré-religieux et religieux). Le texte dramatique, lui-même, est considéré comme un mythe possible, c'est-à-dire «discours dans le temps» et «en dehors du temps» (cf. Claude Lévi-Strauss⁷). Là, l'ordre de succession chronologique se résorbe «dans la structure matricielle atemporelle». Le processus même peut être représenté sur scène, ce qui a eu lieu (dans les mises en scène d'un Peter Brook, d'un G. Strehler, Andrei Șerban, Peter Stein, etc.). Une analyse plus attentive nous permet de remarquer que le théâtre d'Antonin Artaud est, paradoxalement, un théâtre de la rhétorique généralisée (allant du mot au système de communication complexe du théâtre), fait confirmé par ailleurs par les formes extrêmes, inattendues, auxquelles il a conduit — entre autres le *happening*, comme manifestation de rue, parfois, comme référendum artistique, comme signe unique intégrateur d'une expérience qui n'est pas uniquement esthétique. L'intérêt manifesté pour son programme par les forces sociales de type radical est, lui aussi, symptomatique pour la force rhétorique dont il dispose.

Les éléments qui participent à l'acte théâtral ne sont pas par eux-mêmes des signes du théâtre, mais deviennent tels par suite d'options motivées soit par la finalité esthétique, soit par toutes les autres formes de finalité au nom desquelles le théâtre existe et est produit: «En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité des signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement», écrivait Artaud⁸. Le théoricien et critique de théâtre contemporain, l'esthéticien préoccupé par l'évolution de l'art moderne et par la détermination du sens de cette évolution, ne saurait faire abstraction de cette structure spécifique pour l'acte théâtral, de même, il ne saurait ignorer le caractère diagonal des catégories auxquelles elle fait appel — la «diagonalité»⁹ est plus évidente dans le cas du théâtre que dans le cas des autres arts, le théâtre se réalisant, en fin de compte, en tant qu'expérience humaine immédiate, parmi les hommes, au cours de leur évolution naturelle et culturelle, au compte de la vie elle-même. L'angle du théâtre moderne de la perspective du type spécifique de rhétorique (au sens déjà précisé du terme) de la science du spectacle, est une

analyse qui concerne simultanément l'objet et son contexte, notamment une analyse du sens. Les étapes de l'évolution de l'art scénique moderne sont des étapes de la définition du sens théâtral même à un moment où sa nécessité semblait pour le moins discutable. L'analyse sémiotique concentrée sur le sens et la modalité par laquelle elle est instituée permet de définir dans le détail l'évolution de l'art scénique moderne, ainsi que le degré de nécessité qu'il vient d'acquérir. Sans pouvoir insister là-dessus, nous observons, par exemple, l'évolution de la dramaturgie sur la ligne de la rhétorique littéraire — le théâtre documentaire, le théâtre politique, le théâtre de l'absurde (avec ses formes masquées de rhétorique!) — et nous pouvons établir (ou du moins vérifier) les règles de codage utilisées. le degré acquis d'ambiguïté, la relation entre la finalité esthétique et celle éthique, politique ou d'autre nature. Dans une autre zone de la dramaturgie moderne est illustrée l'évolution sur la ligne de dialectique théâtrale. Brecht considérait que la technique de la distanciation (l'effet *V*) est la seule qui permette au théâtre de faire cas de cette méthode: «Pour elle tout existe seulement dans la mesure où elle se transforme, par conséquent dans la mesure où elle est en désaccord avec soi-même». Une note (*Addenda au Petit Organon*¹⁰), relativement ignorée, du même précisait: «Le théâtre de l'époque scientifique est à même de faire de la dialectique une délectation».

L'argumentation est chez Brecht tellement serrée sous le rapport logique (y compris de la logique des phénomènes socio-politiques) que le strate affectif est difficilement mis au jour.

Quel que soit le type de théâtre et celui de signes auquel il recourt, le spectacle a toujours eu un caractère référentiel direct. Il s'est rapporté, volontairement ou pas, à la réalité extralinguistique, il s'est projeté sur le fond de la réalité qui en forme d'une façon continue le contexte déterminant. La fonction référentielle du langage (cf. Roman Jakobson¹¹) est évidemment plus faible que celle du théâtre. L'attitude logocentriste, à laquelle nous faisons allusion, qui voit le théâtre comme une série de paroles illustrées par le geste, est, au fond, antithéâtrale, mais aussi antilittéraire, puisqu'elle n'observe pas que le sens du théâtre se réalise dans un contexte plus radical (donc plus affectif) que celui de la littérature (du mot, linguistique).

Nous n'avons pas opposé, dans notre analyse, la rhétorique à la dialectique, et non plus établi un ordre hiérarchique — par ailleurs, l'idée d'Aristote, de les considérer comme une antistrophe, a été confirmée en rendant inutile l'effort de la hiérarchisation —, cependant nous

avons souligné que l'apport spécifique dans la formation de l'image théâtrale est symptomatique pour un moment ou un autre de l'évolution théâtrale. Dans certains moments de l'évolution du théâtre moderne c'est l'élément rhétorique qui fut prédominant. Une histoire approfondie de ce théâtre est tenue de montrer quelles ont été, au fait, les règles de codage utilisées, quelle a été la relation entre la rhétorique du texte et celle des spectacles, de quelle manière la tendance vers l'expression de la connaissance de soi du théâtre comme symptôme de sa modernité a-t-elle marqué tant l'interprétation de la dramaturgie moderne que celle classique (car théâtre moderne n'est pas seulement celui qui interprète des textes modernes). Symptomatique même est le fait que la modernité du théâtre a été réalisée sur des textes classiques, s'appliquant donc à la récupération culturelle et esthétique de valeurs déjà établies. Les signes de la dramaturgie et ceux du spectacle n'ont pas été, dans ce processus, toujours harmonisés, mais ce qui en est toujours ressorti ce fut le théâtre qui se montre soi-même comme théâtre et non comme illusion du monde. L'évolution dans le temps a été concluante en ce qui concerne le changement de certains accents, une nouvelle définition des buts, de nouvelles dimensions de l'image scénique, présentée non pas comme un double du monde mais comme image de la conscience de ce monde, comme son instance. La connaissance du monde par l'intermédiaire du théâtre (et en général de l'art) ne saurait s'esquiver de cette condition, elle-même une définition de la dialectique énoncée par Lénine, à propos de la *Logique* de Hegel: «La condition de la connaissance de tous les processus du monde dans leur automouvement, dans leur développement spontané, dans leur vie vivante, est leur connaissance en qualité d'unité des contraires» (*Autour du problème de la dialectique*, Cahiers philosophiques). De la sorte apparaît aussi le besoin d'analyser la structure de l'acte théâtral, en sa qualité d'unité contradictoire. L'acte théâtral moderne se définit par la destruction, de l'intérieur, des formes stables, consacrées dans le temps (le tableau, la scène, l'acte, par exemple) et par l'accentuation des formes découlant de la nécessité intérieure (ruptures de séquences, oppositions, reprises, destruction de la syntaxe classique et adoption de formes mixtes de langages, etc.).

Certes, à la question de savoir s'il y a des unités de mesure pour la composante rhétorique et celle dialectique, nous ne pourrions pas répondre par l'affirmative, mais nous avons la conviction qu'on peut établir, d'une façon objective, des éléments appartenant à la réalité

de l'acte théâtral qui puissent refléter le rapport rhétorique-dialectique de cet acte. Ceci nous mène cependant à la question du rapport entre la rhétorique (vue de la perspective des moyens de représentation) ou la dialectique (du type d'argumentation théâtrale) et l'idéologie (comme logique des idées dans un domaine donné, surtout politique), c'est-à-dire de la façon dont la tension entre moyen et but conduit à un type de signes ou à un autre. Nous avons montré¹² que l'idéologie comporte une condition sémiotique qui se caractérise par ce qu'elle n'est pas possible (ni interprétable) en dehors d'un système sémiotique cohérent. Il reste à ajouter que l'idéologie se légitime en qualité de pensée organisatrice, par les signes dont elle dispose, du réel (dans des termes strictement sémiotiques, appartenant au système de Peirce, elle est un système de Légisignes — de la pensée — qui gouverne un ensemble de Sinsignes du réel). Le théâtre ne reflète pas l'idéologie, parce qu'il est dans l'idéologie, il l'exprime de l'angle d'une option, comme suite d'un effort, esthétiquement déterminé, de décentrage (Piaget¹³), le seul qui de l'intérieur de l'idéologie lui permet de parler d'idéologie et des valeurs proposées par celle-ci. Cette objectivation ne se produit qu'au prix d'une certaine déformation qui peut prendre la forme d'un engagement idéologique ou la forme d'un désengagement par rapport à une certaine idéologie et au système de valeurs qu'il légitime.

Nous nous trouvons à présent dans le domaine de l'analyse de sens et de signification, abordable seulement après avoir dépassé la conception de l'histoire en tant qu'inventaire de menus événements, ainsi que de la théorie comme simple traduction du langage-objet en métalangage. En fin de compte, le théâtre ne peut être réduit à la liste des spectacles et des réalisateurs, aussi brillants qu'ils puissent être ou avoir été. Comprendre le théâtre, tant celui moderne que celui classique, signifie comprendre pourquoi on joue du théâtre, quel est le degré de nécessité du spectacle, en tant que forme esthétique déterminée. Outre le fait que le théâtre s'est toujours placé entre la rhétorique et la dialectique, si l'on veut rechercher sa position de fait, à chaque moment de son évolution il faut voir comment a été réalisé, de fait, le rapport entre moyen et but, c'est-à-dire avoir une image de son autodétermination. Le théâtre moderne mène cette autodétermination à l'expression directe, en transformant les contraintes objectives du théâtre en signes de sa réalisation. L'expression sensible, dans l'acte artistique, de ces contraintes — l'acteur en tant qu'homme entre humains, le spectacle en tant qu'illusion de l'existant, le public en tant

que partie du spectacle, etc., — est l'expression de la conscience de soi et, partant, la définition concentrée de la modernité.

LA TYPOLOGIE DU SIGNE THÉÂTRAL

L'acteur dans une scène de monologue. Donc, l'acteur qui interprète un texte dans un contexte théâtral. Décor, lumière. Accessoires. Illustration musicale. Texte. Costumes. Maquillage. Signes aléatoires (bruits reflets, mouvements, température, stimuli olfactifs, etc.). On peut tout de suite observer que ce noyau théâtral non plus ne se laisse facilement réduire à un signe (respectivement à un hypersigne ou un supersigne¹⁴, ainsi que s'appelle encore le signe complexe). Sous le rapport strictement statique, c'est-à-dire en considérant l'acteur comme dans la photo¹⁵, nous avons une image qui peut se caractériser, par rapport à l'objet représenté, au moyen de la représentation, à l'interprétant de ce dernier. C'est dire qu'un signe nécessairement déterminé (Légisigne, chez Peirce¹⁶), soit tendant vers une certaine ressemblance avec un type, réel ou imaginaire (donc un signe iconique), soit en le représentant au niveau indiciaire (en tant que signe indice), le tout pouvant être interprété par un adjectif qui le qualifie comme étant ouvert aux deux bouts (Rhème), à un bout (signe Dicisigne, du type d'une proposition), ou être réalisé en tant que conclusion logique, comme dans le type d'appréciation critique basée sur un raisonnement (donc un signe de type Argument, comme il s'appelle encore). Sous le rapport strictement esthétique, c'est-à-dire en limitant le spectacle à la réalité des moyens à travers lesquels il est réalisé, le signe spectaculaire est de type indiciaire (envoyant vers quelque chose par le truchement des moyens auxquels il recourt), notamment c'est un signe LegiIndice-Rhématique (nous répétons: dans la sémiotique de Peirce et dans la terminologie proposée par celui-ci, et qui n'est, évidemment, pas la seule à prendre en considération), ce que l'on note par 3.1 2.2 1.3¹⁷ et qui se lit non comme une série de chiffres, ni comme une formule qui résume le spectacle (idéal tout aussi stupide que faux sous le rapport de l'analyse sémiotique), mais comme unité de soussignes (par rapport à l'interprétant, à l'objet représenté par le signe, au moyen de la représentation ou avec — comme on l'appelle encore — le Représentamen). En général, les applications connues jusqu'à présent séparent de la relation tridialectique de signe un domaine (surtout celui de la relation

entre le signe et l'objet qu'il représente) et considèrent qu'il est suffisant de nommer, par un soussigne (indice, icône ou symbole) le signe même¹⁸. Or, le soussigne n'est que l'un des termes qui participent à la réalisation du sens théâtral, c'est-à-dire de l'acte scénique même. Le fait qu'un tout ressemble (icône) à l'objet qu'il représente ou qu'il est seulement un indice pour lui (nécessaire ou contingent), ou bien qu'il le symbolise ne suffit pas pour éclaircir le sens institué ni le niveau de nécessité (esthétique, idéologique, axiologique). Nous avons tenu à faire cette précision afin de mettre effectivement en valeur les prémisses de l'analyse sémiotique qui ne se justifient que si l'on dépasse la phase de l'application technique et que l'on acquiert la clef du mécanisme d'institution du sens, ainsi que la possibilité de le déterminer.

L'interprétation du signe fait partie du signe même. Un signe non interprété, donc ôté de la dynamique de sa réalisation, n'est qu'une possibilité sémiotique, que seule l'interprétation peut transformer en réalité. Les signes de la dramaturgie constituent de pareilles virtualités¹⁹, qui trouvent leur accomplissement dans la lecture ou la mise en scène. Dans le cas du théâtre a-littéraire (qui ne dépend pas d'un texte), le processus à travers lequel se constitue le signe théâtral est, au point de vue de la qualité, un autre. L'interdépendance texte-visuel est remplacée par une succession d'autres interdépendances (son-mouvement, forme-expression, couleur-rythme, etc.), le sens découlant de la constellation de connotations du signe théâtral intégré. Le monde vu par un sourd (le thème du spectacle, devenu célèbre, de Robert Wilson) et le sens mis en évidence pour cette perception, déployée sur plusieurs plans, se trouve en un autre rapport que celui entre une possible pièce (sur le même thème) et le spectacle auquel elle donnerait lieu. L'auteur a proposé une métamorphose extrême — le monde qui a cessé de se faire entendre, ou le sujet qui ne peut plus «entendre» le monde (hypostases complémentaires), dans lequel la parole disparaît non pas à cause d'un besoin artificiel d'échapper à la domination de la logoratie, mais du besoin organique de comprendre le monde indépendamment de la parole. Il est clair que les signes ne reproduisent pas, tout simplement, une information ayant existé antérieurement dans l'univers, mais qu'ils produisent eux-mêmes cette information, qu'ils la légitiment non seulement comme sens de certains signes mais comme sens possible de la réalité, de l'existence. En revenant à l'exemple proposé, on peut parler du sens principal (l'idée selon laquelle les mots déforment la perception), représenté dans l'option esthétique fondamentale (la sup-

pression de la parole), mais aussi des sens collatéraux, ceux de la non-communication, de la pression et de la force du concret (la généralité disparaît dans l'absence de la parole, ce qui est en même temps un allègement mais aussi une regression de la perspective de la destinée gnoséologique de l'homme), du sens d'incompréhensible et d'incompréhension, mais aussi de celui de refus de l'incompris. L'objet représenté par le signe-représentation est la cécité, cependant pas celle physiologique, mais celle humaine. Le moyen de représentation (Représentamen) est un Légisigne (1.3), qui se trouve en rapport d'indication avec l'objet, donc un signe Indice (2.2) et qui prend la forme d'un énoncé interprétatif doublement ouvert (Rhème, 3.1). Mais dans la représentation peut être identifiée une variété de signes (à commencer par le signe symbole qui a marqué le début; un noir habillé de blanc, immobile, et le corbeau qui est posé sur son bras, allusion évidente au poème de A. E. Poe; ou bien le coureur du dernier plan de la scène; une sorte de repère temporel *sui generis*) qui entrent en une relation réciproque, se réitèrent, se substituent, entrent en des adjonctions ou superpositions, se nient réciproquement. Les processus de signe impliqués sont imprévisibles. Le tout constitue leur synthèse, mais nullement une synthèse automatique, puisque, aussi élaboré que soit le spectacle, il y a des composantes (l'état d'émotion, de participation, la réaction du public, l'ambiance, etc.) qui se refusent à toute programmation. Étienne Souriau²⁰ anticipait, dans un livre se référant à la condition esthétique du théâtre au point de vue de la morale et non d'un point de vue technique, comme s'imaginent ceux qui n'en lisent que le titre (*Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950), l'analyse de signe, se posant des questions à propos des «entités de la dramaturgie fonctionnelle», comme aussi sur l'architecture «des forces, des facteurs» essentiels de toutes les situations dramatiques. Chez Souriau, les fonctions dramatiques (*Le lion* ou la Force thématique, *Le soleil* ou le représentant de la Valeur, *L'astre récepteur* (La Terre), *Mars* ou l'Opposant, *La Balance* ou l'arbitre de la situation, *La lune* ou le Miroir de Force) ont un caractère de signe, tandis que les relations qui s'établissent entre elles sont de l'ordre des opérations sémiotiques (sémoses). Greimas a repris, comme on le sait, ce schéma, en l'ordonnant en fonction de ce qu'il appelle «trois couples dialectiques», à savoir: sujet-objet, *addressee-destination* et adjuvant-oppo-

sant. Toute la théorie des actants, théorie paradigmatique du théâtre, s'appuie en définitive sur une prémisses sémiotique simple (appartenant à la perspective diadique sur le signe), celle en conformité avec laquelle le spectacle est unité entre le message et le code. Il est clair que de la sorte disparaissent, englobés dans le signe spectacle, les éléments de la synthèse (les signes déterminés au niveau des sous-systèmes de l'acte théâtral), mais on obtient une image d'ensemble sur le fonctionnement du signe théâtral. Représenter signifie permettre le passage du code au message, le passage progressif qui ne consiste pas dans l'identification du type de signes mais du sens institué par les processus de signe.

Nous arrivons ainsi, en fait, à la question de principe de l'utilité de l'analyse sémiotique de l'acte théâtral. Il ne suffit pas d'accepter, par suite d'une stricte démonstration, que l'acte théâtral possède une condition sémiotique, pour accepter, comme une conséquence nécessaire, que l'analyse sémiotique pourrait nous permettre une connaissance plus approfondie du théâtre. Il est évident que l'adéquation des moyens de connaissance à l'objet peut représenter une prémisse favorable à la connaissance même. Mais l'argument le plus important se trouve de toute façon ailleurs, notamment dans la définition de la valeur théâtrale (comme fonction de son caractère super-iconique, donc en relation avec le système de valeurs historiquement déterminé). Celui qui voit le spectacle ne fait pas de la sémiotique dans le sens de la théorie sémiotique, cependant les processus par lesquels il voit, il entend, il sent, deviennent des processus d'évaluation, lesquels sont toujours des processus de nature sémiotique. Le spectacle ne décode pas tout simplement, tel un appareil, il met en relation les signes qui lui parviennent avec son système de représentations, avec son système de référence, lui-même un système sémiotique. Au point de rencontre entre ces deux réalités sémiotiques distinctes, si complexement déterminées, chacune à part, est mise en évidence la fonction de signification du théâtre, se dégage par conséquent le sens. L'acte de l'évaluation fait partie du signe théâtral, étant un prolongement de celui-ci. L'analyse sémiotique n'est pas seulement une démarche au nom du rationalisme, mais aussi au nom de la récupération sensiblement consciente de l'univers théâtral. Au cas où l'analyse de signe viendrait à supplanter le logocentrisme avec un autre centrisme, les suites ne seront pas moins nuisibles que celles de tout système unilatéral. En principe, du moins, la sémiotique re-démocratise la république du théâtre et affirme une égale participation de toutes ses composantes. Elle confirme l'unité entre le spectacle et son public — qui est un trait distinctif du théâtre moderne —, public à défaut duquel le théâtre ne saurait se constituer.

- ¹ MIHAI NADIN, *Du sens comme objet de l'esthétique*, in *Revue Roumaine des Sciences Sociales, Série de Philosophie et Logique*, Tome 22, 1978, n° 1.
- ² TADEUSZ KOWZAN, *The Sign in the Theatre*, in *Diogenes*, 61, 1968, p. 52–80.
- ³ NOAM CHOMSKY, *Three Models for the Description of Language*, in *I.R.E. Transactions*, 1956.
- ⁴ MIHAI NADIN, *Text and Character*, in *Poetics*, 1977, 6, p. 255–286.
- ⁵ MIHAI NADIN, *Sign and Fuzzy Automata*, in *Semiosis*, 5:1, 1977.
- ⁶ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, 1962.
- ⁷ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *L'analyse morphologique des contes populaires*, in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, vol. III, 1960, p. 129.
- ⁸ ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1964, p. 112.
- ⁹ MIHAI NADIN, *Die ästhetischen Kategorien. Das Modell der diagonalen Kategorien*, in *Revue Roumaine des Sciences Sociales, Séries de Philosophie et Logique*, Tome 21, 1977, n° 2.
- ¹⁰ BERTOLT BRECHT, *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main, 1975.
- ¹¹ ROMAN JAKOBSON, *Linguistique et poétique*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 214.
- ¹² MIHAI NADIN, *Sur la condition sémiotique de l'idéologie*, Vème Colloque Européen de Sémiotique, Perpignan, Avril, 1978.
- ¹³ PIAGET, JEAN, *Epistémologie des sciences de l'homme*, Paris, Gallimard, 1972.
- ¹⁴ MORRIS, CHARLES, WILLIAM, *Foundation of the Theory of Signs*, *International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago, 1938.
- ¹⁵ BARTHES, ROLAND, *Rhétorique de l'image*, *Communications*, n° 4, 1964, p. 44–45.
- ¹⁶ PEIRCE, CH. SANDERS, *Collected Papers*, Cambridge/Mass.; Harvard University Press, 1931–1935, 1958.
- ¹⁷ BENNE MAX, *Zeichen und Design*, Baden-Baden, Agis, 1971.
- ¹⁸ PAVIS, PATRICE, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l'Université du Québec, 1976.
- ¹⁹ NADIN, MIHAI, *Cămaşa lui Nessus*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1972.
- ²⁰ SOURIAU, ETIENNE, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- ²¹ GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.