

Vers une théorie du théâtre

Marija Paprašarovski
Faculté des Lettres, Zagreb

Du structuralisme à la sémiologie, on observe une tendance à appliquer les modèles linguistiques aux recherches théâtrales. Si la sémiologie théâtrale a transféré mécaniquement la notion de signe à l'analyse théâtrale en essayant de saisir globalement le spectacle, elle a aussi attiré notre attention sur la mise en scène en tant que phénomène indépendant du texte dramatique. Face à cette polyphonie, ou, selon Barthes, à cette «pluralité de sens» de la représentation, la sémiologie a dû chercher des disciplines plus spécifiques à certains aspects particuliers du fait théâtral, parmi lesquelles la théorie de la réception et la sociocritique. Suivant les mises en scène contemporaines s'inscrivant dans le mouvement interculturel, la théorie du théâtre, sans cesse en cours de constitution, s'est trouvée au croisement des cultures, déchirée, comme la pensée humaine en général, par le désir et la nécessité d'une difficile synthèse de la sensualité et de l'abstraction.

*Peu importe que la gesticulation du pianiste soit
absurde s'il en sort une sonate de Mozart.*

A. J. Greimas, *Du sens*

Selon A. J. Greimas «un tableau, un poème ne sont que des prétextes, ils n'ont de sens que celui - ou ceux - que nous leur donnons». Mais «il est extrêmement difficile de parler du sens et d'en dire quelque chose de sensé» (Greimas, 1970:7).

Pourtant la critique ainsi que les théories artistiques¹ ne cessent pas cette poursuite perpétuelle d'un sens qui reste insaisissable, à juste raison, semble-t-il, parce que théorie rime avec vérité, et oeuvre d'art avec paradoxe du menteur. Une théorie implique un ensemble d'hypothèses qui peuvent être vérifiées, ou du moins présentées comme telles; elle s'appuie sur la pensée scientifique, tellement éloignée de la pensée artistique,

¹ «La théorie doit être distinguée de la critique: celle -ci exige une réaction immédiate, engagée, évaluative, souvent non-vérifiée ou invérifiable sur le spectacle; elle admet le droit à l'erreur, à la correction, à la polémique; elle engage un jugement non seulement esthétique, mais aussi idéologique et moral» (Pavis, 1990:112).

si peu rationnelle, qui n'est jamais nette et claire. Certes, interpréter peut signifier énoncer sous une autre forme la signification voulue par l'auteur, mais l'auteur ne doit pas nécessairement connaître tous les sens profonds de son oeuvre.

Ce problème vieux comme le monde tourne en rond si l'on n'invente pas de limites, c'est-à-dire, que l'on abandonne l'idée d'une description, d'une grammaire complète et finie qui mène à la création des mythes de l'interprétation.²

Il en résulte une crise de la sémiologie théâtrale, surtout de celle qui voudrait «fonder une 'grammaire' élémentaire de la représentation» (Ubersfeld, 1982:8) ou «construire une théorie d'ensemble de la représentation» (Ubersfeld, 1981:7).

Cette pédagogie normative du plaisir du théâtre (ou *L'école du spectateur* selon le titre du livre d'Anne Ubersfeld) a réduit la théorie à plusieurs types de questionnaires³ et amène Marco de Marinis à parler «d'un suicide de la sémiologie comme discipline autonome» (Pavis, 1990:124).

La sémiologie partage avec les théories, de la *Poétique* d'Aristote à l'*Esthétique* de Hegel, la volonté d'être «une épistémologie des sciences du spectacle» (Pavis, 1987:354). Ces théories expriment bien le rôle suprême du théâtre qui, au sens wagnérien du terme, est un art universel, ou, comme disait Hegel, «la réunion la plus complète de toutes les parties de l'art» (Borie & de Rougemont & Scherer, 1982:202).

Bharata, le plus ancien traité connu sur le théâtre de l'Inde, propose une version religieuse: avec ses souvenirs des quatre livres sacrés, Brahma fit son traité sur le théâtre.

L'ambitieuse définition de F. de Saussure, selon laquelle la sémiologie sera la science de tous les systèmes de signes (Saussure, 1980:33) a donné lieu à une série de recherches linguistiques qui, après avoir fait irruption dans les sciences humaines (en France, vers 1950 avec le structuralisme de Lévi-Strauss), ont enchanté le domaine littéraire, pour arriver finalement au théâtre. La sémiologie théâtrale s'est trouvée une position où il lui semblait pouvoir réaliser le rêve éternel: recréer le tout.

Suivant la distinction barthésienne entre critique et science de la littérature (Barthes, 1966), P. Pavis conclut:

«peu importe, dès lors, que cette science de la littérature appliquée au théâtre se nomme *dramaturgie*, *esthétique*, *théories et/ou pratiques discursives* ou *sémiologie*» (Pavis, 1985:137).

Dans l'ouvrage collectif *Théâtre, modes d'approche* (1987), l'attitude à l'égard de la sémiologie est moins ambitieuse tout en étant plus précise. La sémiologie est considérée comme une des sciences du spectacle parmi lesquelles on trouve également

² Selon Milivoj Solar (1985), on peut parler des mythes de la littérature:

- a) si l'interprétation clôt par ses réponses l'horizon des questions possibles
- b) si elle fabrique des vérités incontestables
- c) si les discours sur la littérature prennent des dimensions universelles.

Par contre, selon le même auteur, les théories littéraires insistent sur l'explication, l'analyse et la conclusion.

³ «Il est certain que cette mise en question(s) de la représentation par un discours pédagogique à partir des spectateurs dégénère vite, il faut le savoir, en une *check-list* pour analystes pressés» (Pavis, 1990:124).

l'histoire, la philosophie, la critique d'interprétation, la dramaturgie, la psychologie, la sociologie et même les sciences exactes (physique, biologie, neurochimie). Le fait théâtral est ainsi abordé dans sa complexité qu'on peut analyser d'après plusieurs modes d'approches.

Si, malgré tout, la sémiologie est devenue trop figée en tant que critique ou méthode d'apprentissage de la lecture du théâtre destinée aux spectateurs, elle n'est pas, selon Patrice Pavis, perdue pour les praticiens qui «souhaitent traiter le texte ou le spectacle comme théorisation démultipliée et minoritaire, comme pluralité des significations, comme pratique signifiante» (Pavis, 1990:125).

Là aussi, l'hégémonie du metteur en scène, à une époque qu'on veut passée, a conduit certains sémiologues (Ubersfeld, 1982; Ertel, 1977) à distinguer deux sémiologies théâtrales: l'une du texte et l'autre de la représentation.

«Si les deux sémiologies doivent garder leur autonomie, c'est parce que texte et représentation répondent à des systèmes sémiologiques différents et que la mise en scène n'est pas la réduction ou la transformation de l'un à l'autre, mais au contraire leur confrontation» (Pavis, 1990:29).

Pourtant, Patrice Pavis craint que cette démarche ne ferme la scène sur un système sémiologique qui exclut le spectateur:

«La sémiologie théâtrale devra choisir entre une description exacte des systèmes fermés de la scène et une ouverture de l'oeuvre à l'expérience de la réception esthétique et idéologique du spectateur» (Pavis, 1978).

Il ne s'agit pas de *choisir*, mais d'intégrer ces deux approches dont parle Benveniste (1974:63-66): l'approche sémiotique explique le texte de façon immanente (la structure interne) et l'approche sémantique renvoie le texte à sa signification dans le monde.

Heureusement, la sémiologie a gardé un sens de l'ouverture grâce auquel elle a pu toucher de nouvelles branches, notamment la sociocritique et la sémiologie de la réception, et susciter des recherches sur le théâtre au croisement des cultures menant, vers une théorie de la culture et de la mise en scène.

1. Les limites de la sémiologie théâtrale

La sémiologie⁴ théâtrale remonte au cercle linguistique de Prague des années trente (Elam, 1980:5-19) et on peut en trouver des traces dans *la Théorie du drame moderne* (*Theorie des Modernen Dramas*) de Peter Szondi (Pavis, 1985:61-83).

⁴ Pour P. Pavis la *sémiologie* n'est pas une simple version saussurienne de la *semiotics* de Peirce. Le binarisme saussurien (signifiant / signifié) exclut la notion du *réfèrent* présente dans le modèle peircien (représentamen, objet, interprétant). La sémiotique greimasienne qui se réclame de Saussure et de Hjelmslev, emploie le terme «sémiologie» pour désigner la *semiotics* de Peirce. Donc, P. Pavis réserve le terme «sémiologie» (*semiotics* de Peirce) pour ses recherches, parce que «le théâtre se demande surtout (...) comment il signifie, représente et 'double' la réalité (Pavis, 1985:14).

Il vaudrait mieux y voir deux approches de la sémiotique: logique (Peirce) et linguistique (de Saussure) qu'on peut, l'une et l'autre, appliquer à la notion de texte. (cf. Uspenski, 1979:251-252).

En ce qui concerne les recherches sémiologiques des deux dernières décennies, le théâtre est parmi les derniers domaines artistiques où s'aventure la sémiologie.⁵

Dans une première phase, où l'on a essayé de répondre aux questions de la spécificité théâtrale, donc d'établir des méthodes scientifiques, la sémiologie théâtrale a rencontré des difficultés quant à la définition du signe théâtral (surtout le signe minimal) et de la typologie des signes. Influencée par les linguistes, la sémiologie théâtrale a essayé «d'intégrer, en un modèle théorique inspiré d'une des trois trichotomies du modèle percien (icône, index et symbole), un nombre important d'acquis sémiologiques de Bühler à Jakobson, en passant par Brecht, Artaud, mais aussi par les travaux sur le récit et le modèle actantiel de Propp, Souriau et Greimas» (Pavis, 1985:13).

Cependant, l'art du théâtre, tout en étant un langage, ne peut pas être décrit en termes linguistiques, ce dont souffre la sémiologie théâtrale, surtout en ce qui concerne son application de la théorie des signes. P. Pavis, en abandonnant des types figés de signes (l'icône, l'index, le symbole, le signal, le symptôme), parce que «des signes comme ceux de l'idéologie ou de l'argumentation ne sont pas saisis dans leur spécificité scénique» (Pavis, 1985:14), préférera parler de *fonction significative* : le signe est conçu comme le résultat d'une sémosis, c'est-à-dire d'une «corrélation et d'une présupposition réciproque entre plan de l'expression (signifiant saussurien) et plan du contenu (signifié saussurien)» (Pavis, 1987: 351-352).

En fait, cela mène à l'adaptation du modèle greimasien selon lequel «la langue n'est pas un système de signes, mais un assemblage (...) de structures de signification» (Greimas, 1966:20).

Ladite corrélation est dynamique, elle dépend de la lecture du metteur en scène et du spectateur. Mais, introduire le dynamisme⁶ qui produit un sens qui «bouge» au cours du spectacle, ne signifie pas que le problème du signe théâtral est enfin maîtrisé. D'ailleurs, celui du signe linguistique pèse encore très lourd.

Que sont les figures du contenu dont parle Hjemslev⁷? Ou la nature du signifié que Saussure appelle tantôt «le concept», tantôt «la chose» (Benveniste, 1966:50)? C'est là que s'ouvre la possibilité de critiquer l'improductivité de la sémiologie qui, dans le cadre de la théorie des signes, ne peut pas définir le phénomène artistique. Cette théorie (ou ces théories) ne disposent pas de méthodes pour déchiffrer⁸ les ombres, la partie irrationnelle, l'élément constituant de tous les arts dont parle C. G. Jung. Ici s'ajoute

⁵ Le premier congrès international consacré à la sémiologie a eu lieu à Milan en 1974 avec la participation d'Umberto Eco, Tullio de Mauro, Tzvetan Todorov, Jurij Lotman, Julia Kristeva, et bien d'autres (Beker, 1986:51-55).

La première table ronde sur la sémiologie et le théâtre organisée par l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, a eu lieu en février 1977 (*Degrés*, 1978, No. 13).

⁶ «Le sens, en tant que forme du sens, peut se définir alors comme la possibilité de transformation du sens» (Greimas, 1970:15).

⁷ «Mais le 'sens' (le monde, l'expérience) est là, ce n'est pas le langage qui le fait et, à cet égard, il (le langage) est fondamentalement futile ou 'insignifiant'» (Boltanski, 1993:15).

⁸ Ce verbe fait penser aux caractères hiéroglyphiques dont rêvait Artaud (1964:143).

volonté de créer un langage de signes unifiés.⁹

«Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. (...) Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages (...) a besoin d'un langage pour produire ses manifestations. Et la fixation du théâtre dans un langage (...) indique à bref délai sa perte, le choix d'un langage prouvant le goût que l'on a pour les facilités de ce langage; et le dessèchement du langage accompagne sa limitation. (...) le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie. (...) Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement» (Artaud, 1964:16-18).

Enfermée dans un système d'automatismes (le signe, le code, la communication...), la sémiologie théâtrale hésite: tantôt elle ne veut pas construire son propre modèle, mais appliquer un modèle linguistique existant en tant que méthode pratique pour «lire le théâtre» (Ubersfeld), tantôt, comme on l'a déjà remarqué, elle veut être une science de la littérature appliquée au théâtre. Nous avons montré ses difficultés à l'égard du signe théâtral et la vanité de sa tentative pédagogique.¹⁰

Heureusement, les sémiologues ont constaté eux-mêmes que

«cette crise est réelle, mais on s'est habitué à vivre avec elle; ou alors, pour la surmonter, pour échapper à l'emprise substitutive et visuelle du modèle sémiologique, il faudrait inventer une théorie qui se préoccupe uniquement des effets produits par le spectacle sur le spectateur» (Pavis, 1987:355).

2. Vers une sémiologie de la réception¹¹

En dépit des blocages d'une sémiologie théâtrale trop formelle dont on vient de mentionner deux aspects (celui du signe et celui de la tentative pédagogique normative), on trouve, même dans la version la plus schématique (et pourtant manquant de cohérence¹²) un souci «de construire un système signifiant où le spectateur concret trouve sa place» (Ubersfeld, 1982:9).

⁹ Dommage que *Le théâtre et son double* (1938) n'ait pas influencé la sémiologie théâtrale autant que ses critiques.

¹⁰ «(...) la construction d'une grammaire sur des systèmes ontologiques spéculatifs est tout aussi vouée à l'échec que la construction de la grammaire d'une langue donnée sur une autre langue» (Hjemslev, cité in Boltanski, 1993:4).

¹¹ Sur le panorama des théories productives et réceptives voir Pavis, 1985:236-281.

¹² «A careful reading of *Lire le théâtre* does, however, prompt two important reservations. The first is a certain lack of rigor in the use of linguistic concepts. The second problem, which stems from the first, is perhaps more serious. (...) the volume as a whole reveals a definite lack of cohesion. One is left with the impression of a series of autonomous studies rather than a unified whole.» (Issacharoff, 1981:262)

Mais Anne Ubersfeld en est, à mon avis, très consciente: «Ce petit livre n'a d'autre ambition que de donner pour la lecture du théâtre quelques clefs très simples, d'indiquer un certain nombre de procédures de lecture» (Ubersfeld, 1982:8), ce qui n'est toutefois pas compatible avec son désir de créer une «école du spectateur».

«Le spectateur est le destinataire, il est à l'autre bout de la chaîne du spectacle, et en dernière analyse c'est en lui et par lui que le spectacle est produit. (...) D'autre part, le spectateur est producteur aussi parce que c'est en lui, en dernière analyse, et en lui seul que le sens se fait; ce sens, c'est lui qui le fabrique et, pour finir, tout seul.» (Ubersfeld, 1981:305)

Ce double rôle du spectateur montre que la sémiologie a abandonné l'idée de communication selon laquelle le théâtre transmet un ensemble de signaux au public, et qu'elle opte pour l'idée de la signification.¹³

Autrement dit, en paraphrasant Brecht, le spectateur qui était à l'intérieur - il participait, est maintenant (dans son théâtre épique) placé devant - il étudie (Borie & de Rougemont & Scherer, 1982:292).

La sémiologie s'intéresse au regard du spectateur, dans son désir de le «tourner vers la performance, [de] trouver les méthodes qui permettent de la voir» (Ubersfeld, 1981:319). Mais A. Ubersfeld se penche sur la formation du spectateur, elle n'étudie pas les effets d'une performance sur le spectateur. Pour elle, «l'éducation la plus importante pour le spectateur est celle de la mémoire» (1981:323), c'est-à-dire que, pour percevoir un spectacle le spectateur doit d'abord mémoriser des signes, ce qui assure une sorte de permanence dans la fugacité discontinue du souvenir.

Cependant, elle n'exclut pas le plaisir. Aristote en trouve la source dans l'imitation, A. Ubersfeld en propose une organisation sémiologique (plaisir du signe, de l'imitation, de la mémoire, de l'invention, etc.) d'où proviennent ses propres limites, notamment celle qui oppose la fiction et le réel - cette fuite permanente de l'objet de notre désir qui naît et s'évapore devant nous. «Le statut du spectateur», conclut A. Ubersfeld, «est l'insatisfaction (...) parce que son intelligence même se trouve en défaut. C'est l'instant aussi où le sémiologue se tait devant ce qui pour lui se refuse au sens» (1981:343).

Pour A. J. Greimas «la seule façon d'aborder (...) le problème de la signification consiste à affirmer l'existence de discontinuités sur la perception (...)» (Greimas, 1966:18).

Ce concept de *discontinuité* ne peut pas être défini, et doit être alors versé dans l'inventaire épistémologique des postulats non analysés. Si le concept de la structure, est «la présence de deux termes et de la relation entre eux» (Greimas, 1966:19), la structure du sens produit par le spectateur est du même genre, ces deux termes étant la fiction et le réel, et la relation entre eux un éternel rapport de présence / absence qui bloque ou suspend le sens.

C'est la structure du Double «de la matière et de l'épaississement de l'idée» selon Artaud. Le théâtre est pour lui comme la poésie, il éveille des sentiments intraduisibles qui provoquent en nous une idée de vide (ce qui ne peut être sémantisé, selon les sémiologues).

¹³ Georges Mounin n'accepte pas le modèle de la communication linguistique pour expliquer le fonctionnement théâtral parce que la communication linguistique suppose un échange de rôles entre l'émetteur et le récepteur. Flottant, dans un premier temps, entre la communication et la signification, la sémiologie théâtrale s'est finalement concentrée sur la production de sens. (Pavis, 1976, 1987).

Le sémiologue se tait parce qu'une description scientifique doit être exhaustive et aussi simple que possible: il lui faut donc un langage clair qui, «empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.» (Artaud, 1964:82-88).

Tout en étant conscient des limites de l'expression scientifique, Artaud sentait le besoin d'un langage qui pourrait noter le jeu entier de la scène. Pour dépasser les limites de la parole (face à l'inexprimable on est condamné au silence, selon Wittgenstein), ce langage devrait être chiffré ou proche de la transcription musicale.¹⁴

Alors que pour Artaud une telle notation serait une nouvelle oeuvre d'art, la sémiologie théâtrale «réfléchit sur la *formalisation* des systèmes et des codes, sur la mise en forme du *texte spectaculaire*, sur les présupposés du discours critique et sur la *visée* du public» (Pavis, 1985:160).

La notation de systèmes de codes suppose qu'on peut déterminer et associer les signifiants aux signifiés. Etant donné qu'un signe appartient à plusieurs systèmes et qu'il n'est pas toujours facile de différencier le plan de l'expression du plan du contenu, il faut, comme le suggère M. Solar (1985:247) accepter qu'une oeuvre d'art propose aussi ses propres codes.

Etablir une organisation des signes perçus selon un diagramme en conservant l'aspect linéaire du spectacle et en superposant des systèmes signifiants, ne peut jamais aboutir à une description exhaustive car, selon le metteur en scène O. Krejča, «la réalité scénique est extrêmement riche et dynamique» (cité in Pavis, 1985:161). La sémiologie qui ne prétend pas noter tous les signes combinatoires tombe, consciemment, dans le piège d'un relativisme anti-scientifique et se nie elle-même.

En essayant d'appliquer les catégories de la sémiologie théâtrale à une analyse de la représentation, Michael Corvin admet que «le récepteur est, avec le metteur en scène, co-producteur du spectacle (...) producteur même d'un spectacle autonome dont il importe peu qu'il coïncide avec ce que le metteur en scène a voulu dire et encore moins avec les intentions de l'auteur» (Corvin, 1985:10)

Placé au centre de l'interprétation, le récepteur/spectateur fabrique sa lecture personnelle afin d'atteindre, selon Corvin, ce qui est le plus précieux au théâtre: sa fragilité.

Nous voilà de nouveau poussé vers le large.

Plus on essaie de fixer une oeuvre d'art, plus elle nous échappe. Mais plus l'art s'y oppose, plus la théorie insiste.

Dans ce jeu d'interactions et de transformations, il faudrait étudier des propriétés invariantes, c'est-à-dire se pencher sur la topologie théâtrale que propose S. P. Novak

¹⁴ C. Lévi-Strauss a également choisi la musique en tant que modèle pour sa théorie des mythes. Il place le mythe entre la langue et la musique. Le mythe ainsi que la musique peut arrêter le temps parce que la structure de l'inconscient se révèle de même façon dans la mythologie et dans la musique (Lévi-Strauss, 1964:22-40).

dans son livre *Planète Držić* (*Planeta Držić*, 1984), un exemple remarquable de ce que pourrait être une sémiologie de la réception.¹⁵

L'auteur s'inspire des oeuvres sur la sémiologie théâtrale, surtout de T. Kowzan (1975), F. Ruffini (1974) et S. Jansen (1968), en considérant que la représentation est l'objet d'étude principal de la théâtrologie. Ainsi propose-t-il une lecture des oeuvres de Marin Držić (1508-1567) en tant que textes spectaculaires. Cette lecture se donne pour but de reconstruire les circonstances de la réception théâtrale à l'époque de la Renaissance et du maniérisme, d'examiner les rapports entre le regard du public et celui du pouvoir. Si l'événement théâtral est la rencontre des mots (le temps) et du corps (l'espace), et qu'à l'époque de Držić chaque espace théâtral¹⁶ est nommé par un certain pouvoir, ce sont les yeux du pouvoir qui se cherchent dans ce miroir qu'est le théâtre de la Renaissance.

Aux dimensions architecturales, historiques et sociales de l'espace théâtral qu'on met en relation avec celles de la cité, on ajoute la dimension éthique en posant la question: à qui appartient le jeu théâtral? Ainsi le texte spectaculaire est mis en rapport direct avec l'idéologie et l'histoire, et peut servir de contexte à une analyse sociocritique¹⁷ proposée par P. Pavis (1985:309-317).

La sociocritique analyse différents niveaux du texte (autotextuel, intertextuel et idéotextuel) et le rapport aux textes extérieurs, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse au public, aux institutions (critique, édition, modes de production/consommation) et à la culture.

3. Le théâtre et l'interculturalisme

Chaque réflexion sur le théâtre vient *a posteriori* après la réalisation du spectacle, elle en dépend et elle s'y adapte. Si le travail théâtral pratiqué par les grands metteurs en scène (Brook, Mnouchine, Wilson, Barba ...) s'aventure dans une confrontation ou un collage de cultures, la théorie qui l'explique doit saisir ce glissement des cultures. «Le modèle de l'intertextualité, issu du structuralisme et de la sémiologie, cède la place à celui de l'interculturalité» (Pavis, 1990:8).

Le sémiologue, qui se prête à une constante évolution de ses idées, est poussé vers une nouvelle théorie, celle de la culture et de la mise en scène (Pavis, 1990) qui pourrait réaliser la jonction du modèle socio-sémiotique et de l'approche anthropologique.¹⁸ Si l'on y ajoute les récents développements de la philosophie des astrophysiciens mêlée

¹⁵ Voir Corvin (1985) et Pavis (1986).

¹⁶ L'espace théâtral, ce sont toutes les scènes de la ville de Dubrovnik: on joue dans la rue, devant le Palais des Recteurs, à l'occasion des fêtes chez les riches habitants de la ville.

¹⁷ Ce rapport au social qui s'inscrit dans l'écriture du théâtre fait également l'objet du livre d'Anne Ubersfeld *Le théâtre et la cité* (1991), où l'on trouve une remarquable correspondance avec le livre de S.P. Novak (1984), ce qui pourrait être le sujet d'une autre réflexion théorique.

¹⁸ Il s'agit de quatre approches (histoire des codes, sociologie, anthropologie, sémiotique) présentées dans l'ouvrage collectif *Théâtre, modes d'approche* (1987). Les trois tendances qui aspirent à prendre les commandes d'une théorie générale du théâtre et donc d'une explication globale et figée, sont: a) la pragmatique, b) l'anthropologie théâtrale, c) la sémiologie (Pavis, 1990:116-117).

de théologie, on pourrait assister à un dialogue entre la science et la pensée mythique qui n'a jamais cessé de bouleverser le domaine des idées.

Donc, une culture des liens pourrait inspirer une théorie de l'échange et des rapports «between man and society, between one race and another, between the microcosm and the macrocosm, between humanity and machinery, between the visible and the invisible, between categories, languages, genres» dont rêve Peter Brook (cité in Pavis, 1990:222).

Faudrait-il posséder les clefs pour pénétrer dans ce nouveau monde presque surnaturel, ou après avoir conçu son existence, abandonner l'ambition d'y entrer? La deuxième solution semble plus pénétrante, mais hélas, moins exhaustive. Théorie oblige, l'interprétation, qui sous la conduite de l'esprit fait apparaître des figures invisibles pleines de surprise, doit suivre un modèle bien précis.

Ce qui passe d'une culture (culture-source) à l'autre (culture-cible) subit une «série des interventions de l'auteur, de l'adaptateur, du traducteur, du metteur en scène, de l'acteur, et finalement du spectateur. Cette cascade d'interventions, on pourrait la figurer par une série de filtres ou par un sablier (...)» (Pavis, 1990:196).

Selon P. Pavis, la culture n'est saisissable que sous forme d'un système sémiotique, car tous ces systèmes (philosophiques, religieux, littéraires ou mythiques) sont textualisés - structurés au niveau de la signification. Reste à établir un mode de fonctionnement qui prend la forme d'une codification. Il faut constituer les codes à partir des indices du texte et de notre connaissance, donc on ne peut jamais prétendre à un modèle achevé. «Quel que soit le modèle sémiotique (...) il faudrait pouvoir évaluer la fonction idéologique de l'interculturalisme dans la mise en scène contemporaine» (Pavis, 1990:221).

Ce qui nous manque, c'est un code de tous les codes qui permettra de saisir la signification d'une manière univoque. Ce code de tous les codes n'est que la vérité absolue, c'est-à-dire que, selon M. Solar, si l'on veut évaluer les idéologies il faut qu'une idéologie soit comprise en tant que vérité absolue, qui remplace ainsi le domaine du sacré et devient la base mythique de toute interprétation (Solar, 1985:245-246).

Cette interprétation pourrait être envisagée comme une synthèse qui «devrait d'abord concilier l'inconciliable, la sensualité et l'abstraction» (Pavis, 1990:223), le corps et l'esprit, l'abstrait et le concret, l'homme et l'univers pour aborder ces cultures synthétiques dont parle A. Artaud: «Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, il y a une prise de possession par les formes de leur sens et de leurs significations sur tous les plans possibles; ou si l'on veut leurs conséquences vibratoires ne sont pas tirées sur un seul plan mais sur tous les plans de l'esprit en même temps» (Artaud, 1964:82-84).

4. Si une conclusion était possible ...

Le théâtre, comme genre, ainsi que le regard porté sur lui appartiennent au domaine que P. Pavis appelle «minoritaire» (Pavis, 1990:129) face aux médias et aux grands systèmes intellectuels.

Mais une telle minorité devient vite majoritaire (donc normative, stérile, sèche, vaine, figée) quand elle se lance vers une théorisation globale et universelle. Au niveau de la pratique, cela mène directement à la formation d'une culture consommable, facile d'accès et bourrée de réponses toutes faites. Et la théorie dite majoritaire risque de se perdre dans un océan général et épistémologique.

Il a toujours existé un désir de joindre ce qui s'oppose: la pensée logique et la pensée mythique dans une synthèse du conscient et de l'inconscient (Jung), de la nature et de la culture (Lévi-Strauss) ou bien, dans une méthode transcendantale (Cassirer). Pourtant, cet effort a abouti, pour les raisons mentionnées plus haut, au niveau des esthétiques interculturelles, à un nouveau binarisme: une culture consommable et une autre, élitaire (Pavis, 1990:223).

Si la synthèse est difficile, elle n'est pas impossible, du moins en tant que désir et aspiration.

Nous allons donner un exemple du malaise qui semble régner, dans l'esprit humain, surtout dans le domaine théorique. Ce malaise se traduit par la volonté de déguiser les intentions théoriques, de les faire passer pour une oeuvre d'art, comme si les scientifiques ne voulaient plus «se cacher derrière le paravent de termes techniques et d'un discours dépersonnalisé» (Greimas, 1970:11).

Ainsi, faut-il voir une aspiration vers la synthèse dans le fait que C. Lévi-Strauss (*Histoires de Lynx*, 1991) conçoit ses nouveaux, vieux mythes comme des romans policiers ou comme des contes de fées, tout en gardant l'esprit d'un jeu logique et d'une lecture «difficile»? Ou dans l'aventure romanesque d'Umberto Eco?

Si l'on s'est éloigné du domaine théâtral, c'est pour montrer que le malaise est universel; non seulement «le drame est malade» (Müller, 1988:21), mais toute la pensée humaine ne s'est-elle pas trouvée naufragée, comme Roberto, personnage romanesque, sur un radeau, en essayant de résoudre le mystère et le secret appelé «le point fixe»?

«(...) forse esisteva un ordine segreto che presiedeva a quel mutare di ordini e di prospettive, ma noi eravamo destinati a non scoprirlo mai, e a seguire piuttosto il gioco mutevole di quelle apparenze d'ordine che si riordinavano a ogni nuova esperienza» (Eco, 1994:472)

Il semble qu'on peut se fier aux images, que l'icône pourrait être, comme le voulait C. S. Peirce, la façon la plus parfaite de représenter une pensée. La question reste posée de savoir si une théorie, logocentrique par définition, pourrait devenir iconique.

BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, A. 1964. *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
Barthes, R. 1966. *Critique et vérité*, Seuil, Paris.
Beker, M. 1986. *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb.
Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
1974. *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris.
Boltanski, J. E. 1993. «La lettre à Martinet», *La linguistique*, no 29.

- Boric, M.; Rougement (de), M.; Scherer, J. 1982. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, SEDES-CDU, Paris.
- Corvin, M. 1985. *Molière et ses metteurs en scène aujourd'hui*, Presses Universitaires de Lyon.
- Eco, U. 1994. *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano.
- Degrés, 1978. no 13 («Théâtre et sémiologie»).
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London.
- Ertel, E. 1977. «Eléments pour une sémiologie du théâtre», *Travail théâtral*, no 28-29.
- Greimas, A. J. 1966. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.
1970. *Du sens*, Seuil, Paris.
- Heblo, A.; Johansen, D.; Pavis, P.; Ubersfeld, A; (éd.) 1986. *Le Théâtre, modes d'approche*, Nathan, Bruxelles.
- Issacharof, M. 1981. «Drama and the Reader», *Poetics Today*, vol.2, no 3.
- Jansen, S. 1968. «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages*, no 12.
- Kowzan, T. 1975. *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye-Paris.
- Levi-Strauss, C. 1964. *Mythologiques, Le Cru et le cuit*, Plon, Paris.
1991. *Histoires de Lynx*, Plon, Paris.
- Novak, S. P. 1984. *Planeta Držić*, Cekade, Zagreb.
- Pavis, P. 1976. *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires du Québec, Montréal.
1978. «Des sémiologies théâtrales», *Travail théâtral*, no 31.
1985. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille.
1986. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Paris.
1987. *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, Paris.
1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris
- Ruffini, F. 1974. *Semiotica del testo; L'empio teatro*, Bulzoni, Roma.
- Saussure, (de) F. 1980. *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris (première édition, 1915).
- Solar, M. 1985. *Mit o dekadenciji i mit o avangardi*, Nolit, Beograd.
- Ubersfeld, A. 1982. *Lire le Théâtre*, Editions sociales, Paris (4e édition augmentée de 1977).
1981. *L'école du spectateur. Lire le Théâtre 2*, Editions sociales, Paris.
1991. *Le Théâtre et la cité*, AISS-IASPA, s.l.
- Uspenski, B. A. 1979. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd.

PREMA TEORJI KAZALIŠTA

Od strukturalizma do semiologije lingvistički modeli nadahnjuju istraživanja o kazalištu. Pokušavajući globalno prikazati predstavu, semiologija kazališta prilično je mehanički prenijela učenje o znaku na kazališnu analizu, ali istodobno je skrenula pozornost na režiju kao pojavu neovisnu od dramskog teksta. Zbog polifonije, ili kako kaže Barthes, »pluralnosti značenja«, kazališne predstave, semiologija je morala potražiti »uže« discipline koje se bave kazališnim činom, osobito teoriju recepcije i sociokritiku. Potaknuta suvremenim predstavama koje zadiru u interkulturalne odnose, teorija kazališta, uvijek u nastajanju, našla se u sjecištu kultura, rastrgana, uostalom kao i ljudska misao općenito, željom i potrebom za teško ostvarivom sintezom senzualnog i apstraktnog.