

IRENA SLAWIŃSKA

LA SÉMIOLOGIE DU THÉÂTRE
IN STATU NASCENDI: PRAGUE 1931-1941 *

En tant que système indépendant, conscient de ses principes et des buts que vise la recherche, la sémiologie du théâtre naquit et mûrit à Prague dans les années 1930-40. Ses premières manifestations sont: *Estetika dramatického umění* d'Otakar Zich¹, publiée en 1931 et *Etudes* de J. Mukařovský; dans le nombre de ces dernières, un premier essai de l'analyse du geste de l'acteur date également de 1931². Ce sont ces deux noms qui vont d'abord retenir notre attention, étant donné le caractère général de leurs théories embrassant l'ensemble du phénomène théâtral. Plus tard, dans les années 1936-40, se multiplient des études plus détaillées qui examinent davantage et plus à fond certains aspects particuliers de la question. Cette affirmation ne saurait cependant être rapportée à tous les ouvrages que voit naître la période légèrement ultérieure.

Ce qui constitue le caractère commun des nouvelles théories du moment c'est le lien organique qui les unit au structuralisme formé quelques années auparavant et se faisant précisément jour à l'époque qui nous intéresse. Cette affinité se laisse peut-être mieux observer dans les écrits de Mukařovský, bien que le livre de Zich commence lui aussi par constater que la perception théorique de l'oeuvre d'art touche la structure de cette oeuvre. L'on reconnaît, par contre, et particulièrement en ce qui concerne l'ouvrage de Zich, que le lien est sensiblement plus lâche par rapport à la linguistique de Prague, par rapport à l'activité du Cercle Linguistique, très dynamique pourtant et influent déjà en 1931.

Bien que la priorité strictement chronologique revient de droit à Zich, il convient de présenter en premier lieu la théorie sémiologique de l'art de Mukařovský, publiée — il est vrai — quelques années plus tard (en 1934) mais nous introduisant d'emblée dans le contexte propre de

¹ *Estetika dramatického umění (L'Esthétique de l'art dramatique)*. Praha 1931.

² *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (L'Essai d'une analyse structurale du phénomène: acteur)* 1931 In: *Studie z estetiky*. Praha 1966.

l'esthétique du groupe pragois. *L'art comme fait sémiologique*: tel était le titre de la communication que Mukařovský présenta au IV-e Congrès International de Philosophie à Prague (1934)³.

La communication de Mukarovsky contient des thèses que, sur le terrain polonais, professait déjà Ingarden et, plus tard, Kridl; p.ex. la thèse que l'oeuvre d'art ne saurait être identifiée ni avec l'image que s'en forge le destinataire individuel ni avec la réalisation matérielle de cette oeuvre. Elle existe en tant qu' „objet esthétique” (dans la conscience collective); le fait artistique matériel n'en est que le symbole extérieur.

Les considérations de Mukařovský ne sont toutefois que des précisions préliminaires ouvrant la voie à la théorie sémiologique de l'art. Cette théorie est basée sur deux principes: 1. l'oeuvre d'art est un signe autonome et 2. l'oeuvre d'art est un signe communicatif. Les deux thèses appellent une explication, le caractère autonome du signe tout particulièrement. Le signe autonome se compose de 3 éléments (couches): 1. fait artistique (dílo-věc) qui fonctionne comme symbole s'adressant aux sens; 2. „objet esthétique” qui fonctionne comme signification (význam) et 3. relation par rapport à la réalité. De quelle réalité il y est question? La réponse de l'auteur est plutôt générale: il s'agit de tout un contexte de phénomènes sociaux, scientifiques, philosophiques, politiques, religieux d'une époque donnée. Il est intéressant d'observer que c'est précisément le caractère autonome du signe qui se trouve rapporté à ces contextes.

La seconde de ces thèses: „l'oeuvre d'art est un signe communicatif” est pourvue, par l'auteur lui-même, de multiples restrictions et commentaires. Mukařovský est prêt à défendre l'intention communicative de tout art; cependant, s'il le fait timidement en ce qui concerne la musique et l'architecture (où la fonction de communication demeure „invisible”), il n'hésite pas à en souligner l'importance dans les oeuvres thématiques (à sujet); il ne manque pas toutefois d'ajouter aussitôt que tout élément de l'oeuvre d'art, et non seulement le sujet, possède virtuellement une valeur sémiotique. L'observation est valable également pour la peinture abstraite et pour l'art surréaliste. Dans ses conclusions, néanmoins, Mukařovský ne parle de la fonction communicative du signe que par rapport à l'art dit thématique. Il est vrai que „l'objet esthétique” dans son ensemble est doué du transfert de sens, cependant dans les oeuvres thématiques le sujet devient l'axe de cristallisation concentrant les forces communicatives „pulvérisées” des couches (složky) particulières.

Cette déclaration de Mukařovský qui date de 1934 comprend encore

³ *L'Art comme fait sémiologique*. In: *Actes du Congrès d'Esthétique à Prague* 1934. Praha 1934.

des hésitations signalées tout à l'heure. Avec le temps, la doctrine structurale et sémiotique du groupe pragois atteindra à une plus grande précision; ce processus touchera également l'esthétique de Mukařovský. Les caractères définitifs de celle-ci ont été le mieux résumés et présentés par Janusz Sławiński dans son essai *Jan Mukařovský — Program estetyki strukturalnej*⁴. Il est juste de reconnaître que l'orientation sciemment sémiologique constitue le trait principal de cette esthétique — constate Sławiński. L'orientation résulte, comme il semble, d'une tendance générale que présentait le structuralisme tchèque qui inclinait sensiblement vers les structures de sens. D'où précisément la conception de l'oeuvre d'art — celle de Mukařovský — comme signe à structure particulièrement complexe.

L'intérêt de Mukařovský pour la relation intervenant entre les composants particuliers de l'oeuvre d'art décida en quelque sorte du caractère de sa doctrine: l'auteur médite toujours sur les liens sémantiques entre ces éléments, sur la construction d'une structure sémantique générale à fonctions interchangeables. N'oublions pas les formules communiquées en 1934 et concernant la valeur sémiotique virtuelle, latente, de tout élément de l'oeuvre.

Admirable d'ambition était le projet d'embrasser par sa réflexion théorique tous les arts ainsi que les relations qui les lient. C'est précisément dans ces années que naissent les études du domaine de l'esthétique de l'architecture et de la peinture, bien que l'attention de Mukařovský se porte principalement sur la poésie et les arts du spectacle (le théâtre et le film).

La première analyse structurale (et sémiologique en même temps) touche le métier d'acteur. L'intention méthodologique de Mukařovský est illustrée dans le titre: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu* (1931)⁵. L'étude, centrée en principe sur l'examen du geste de Chaplin, présente néanmoins une valeur plus générale puisqu'il y apparaît — pour la première fois — la théorie globale de l'oeuvre scénique (jevistní dílo). Nous lisons: „[...] La structure du phénomène qu'est le jeu d'acteur n'est qu'une structure partielle qui atteint à la monosémie seulement dans la structure d'ensemble de l'oeuvre scénique”⁶. „Des relations multiples y contribuent: acteur et espace scénique, acteur et texte dramatique, acteur et autres acteurs”. Il résulte du contexte que l'auteur comprend par l'oeuvre scénique la réalisation théâtrale, le spectacle lui-même.

⁴ *Jan Mukařovský: Program estetyki strukturalnej* (J. Mukařovský: *Le programme de l'esthétique structurale*). In: J. MUKAŘOVSKÝ. *Wśród znaków i struktur* (Parmi les signes et les structures). Warszawa 1970 p. 5-21.

⁵ La même référence que pour la note 2.

⁶ MUKAŘOVSKÝ, *ibidem* p. 383.

Le jeu d'acteur est également une structure, composée de trois groupes d'éléments. Le premier groupe c'est l'ensemble d'éléments de voix comprenant la hauteur de la voix, son intensité, son timbre, intonation, mélodie. Le second groupe est constitué par la mimique, les gestes et les attitudes des acteurs — facteurs expressifs faisant connaître, autrement que par le langage, les sentiments des personnages. Le troisième élément structural du jeu d'acteur c'est l'ensemble de mouvements du corps qui déterminent et modifient le rapport entre l'acteur et l'espace scénique.

Ce qui constitue l'objet privilégié de l'analyse de Mukařovský c'est l'ensemble de gestes propres à Chaplin en tant qu'au personnage scénique. Le terme: *herecká postava* reviendra à plusieurs reprises, dans les travaux tchèques de cette période comme dans ceux de la période ultérieure, comme catégorie strictement rattachée au système structural. „*Herecká postava*” c'est en effet une structure, l'oeuvre de l'acteur lui-même, sa création et en même temps signe ayant pour signifié le personnage selon les conceptions respectives du metteur en scène, du scénographe et — dans une mesure d'ailleurs à déterminer — de l'auteur dramatique.

L'interprétation des gestes est nette déjà chez Mukařovský lorsqu'il définit les instruments sémiotiques: il distingue d'emblée la notion du geste-signe et celle du geste-expression. Bien que tous les gestes sont en principe dotés, selon Mukařovský, de fonction expressive, il convient de ne pas confondre l'expression individuelle (de nature psychologique) et l'expression collective, conventionnelle (gestes conventionnels, rituels, mondains). Ce sont précisément ces gestes conventionnels (c'est-à-dire sanctionnés socialement) qui ont la fonction et le caractère des signes. La dynamique de la ligne gestuelle chez Chaplin vient de l'interférence permanente et aiguë de ces deux sortes de signes: de l'opposition constante des gestes sociaux et des gestes expressifs du personnage scénique. L'action de ce seul moyen (d'un seul genre de signes, comme on le dirait aujourd'hui) était si puissante qu'il fallait éliminer du jeu tous les autres, appartenant au groupe phonique ou dynamique; c'est la raison pour laquelle Chaplin jouait principalement dans des films muets et peu mouvementés.

Bien sûr, distinguer le geste-expression et le geste-signe semble une opération peu justifiée. Aujourd'hui, nous serions plutôt enclins à considérer tout geste scénique comme doté de la valeur de signe. La pensée structurale et sémiotique de Mukařovský reste cependant digne d'être étudiée et retenue.

Nous aurons à revenir encore à Mukařovský lorsqu'il s'agira de conclure, avec ses paroles, nos considérations sur l'état de la théorie du théâtre à Prague anno 1941; mais avant passons à l'examen de l'acquis d'Otakar Zich dans le domaine de la sémiologie du théâtre et plus

précisément à celui de son livre *Estetika dramatického umění*, datant de 1931.

L'étude de Zich est le résultat d'un long travail didactique à l'Université de Charles à Prague et à Brno. Il professait dès 1913 la „Dramaturgie théorique” et les „Principes de la dramaturgie théorique” et, par la suite, l'„Esthétique de l'Opéra” et l'„Esthétique du drame”. Tous ces problèmes familiers au savant pragois par sa recherche scientifique et théâtrale (il collaborait comme compositeur avec des théâtres), trouveront l'écho dans son livre.

Son *Esthétique de l'art dramatique* se compose de trois parties. La première, que l'auteur définit lui-même de méthodologique, est intitulée: Conception de l'art dramatique; la deuxième (Principe du dramatique) met en relief (selon l'auteur) le point de vue esthétique qui l'emporte sur le théorique lequel, à son tour, patronne à la troisième partie (Principe de la stylisation).

Ce qui nous intéressera tout spécialement, c'est la première partie qui révèle d'emblée l'attitude théorique et méthodologique de l'auteur: sa conception sémiologique de l'art. Comme suite de la définition générale de l'oeuvre dramatique („Dramatické dílo je tedy krátce dílo divadelní”, p. 16), Zich formule la thèse que la spécificité de l'art résulte de l'ensemble de signes propres à cet art (et uniquement à cet art). Tout de suite une question se pose: quels sont ces signes spécifiques de l'oeuvre dramatique („dans notre sens, théâtral, du mot”)? La réponse de l'auteur est si simple et si générale qu'elle risque de nous confondre: à son avis, la spécificité de l'art dramatique (et plus généralement: art théâtral) consiste en la simultanéité des messages visuels et auditifs. Un tel enchaînement de signes n'est propre qu'à l'art dramatique; certains arts du spectacle (ballet, pantomime) se passent de signes acoustiques mais non pas l'art dramatique, compris comme mise en scène du drame.

Contre sa propre thèse, Zich formule maintes objections qui concernent les représentations acoustiques et visuelles naissant dès la lecture du drame: de telles 'images' sont toutefois arbitraires en tant que privées de caractère intersubjectif ou même objectif. C'est la raison pour laquelle la définition élargie de l'oeuvre dramatique doit comprendre un élément ou une condition supplémentaire: „L'oeuvre dramatique n'existe réellement qu'à partir de sa réalisation scénique („skutečné realné jeho provozování”, p. 22). Avant qu'il ne soit ainsi réalisé, le texte dramatique n'existe que de façon „idéale” analogue à celle d'une oeuvre poétique ou d'une partition musicale. Contrairement à un tableau de peinture ou à une sculpture, il n'est pas encore oeuvre réelle mais seulement oeuvre schématique et intentionnelle. Il convient de faire remarquer que l'ouvrage de Zich ne se réfère point au livre de Roman Ingarden, paru la

même année; l'auteur tchèque ne semble pas le connaître encore. Quoi qu'il en soit, il est impossible de ne pas constater, à cette occasion comme sur d'autres points, une parenté certaine entre ses idées et la manière phénoménologique de penser. Cette coïncidence ne fut pas d'ailleurs sans être remarquée par Mukařovský dans le nécrologue qu'il consacre à Zich (1934).

Ainsi qu'il a déjà été noté, la première partie du livre de Zich tente de formuler la définition, citée tout à l'heure, et constitue l'exégèse de deux conceptions de première importance: la théorie synthétique et analytique de l'oeuvre dramatique. Pour ce qui est de la théorie synthétique, Zich reprend la doctrine de son maître Otakar Hostinský (de 1877) qui considère le jeu d'acteurs (herectvo) comme la clé de voûte des arts du spectacle. Cette thèse patronne incontestablement au livre de Zich et — disons-le tout de suite — à toutes les recherches sur le théâtre que l'école tchèque effectuait lors de la période qui nous intéresse.

„La théorie synthétique du théâtre” est réinterprétée par Zich suivant sa propre conception: en tant que processus dynamique de la création du spectacle auquel collaborent toute sorte d'artistes, en commençant par l'auteur du texte jusqu'au travail du metteur en scène et celui des acteurs. C'est ce que Zich appelle la „synthèse des artistes”. Pourtant, l'oeuvre scénique „toute prête” peut et doit être considérée comme un tout organique dont tous les éléments restent soumis à un seul but. Ce processus n'évolue pas sans conflits: bien au contraire, le caractère antinomique des composants de l'oeuvre scénique occasionne nécessairement des tensions dynamiques dont le frottement maintient l'état d'un „équilibre instable” ou bien mène au développement excessif de l'un d'entre ces composants (Gouhier appellera ce phénomène l'„hérésie” de l'art théâtral). Un tel développement excessif entraîne toujours — de l'avis de Zich — l'affaiblissement du caractère dramatique de l'oeuvre, exception faite pour un seul et unique cas: seule la domination de l'art d'acteur non seulement n'affaiblit pas la tension dramatique mais l'affermir au contraire! Cette démonstration amène la formule qui touche le principe même du dramatique: tout composant de l'oeuvre dramatique est lui-même dramatique seulement et dans la mesure où il sert l'acteur et son art.

Zich reviendra d'ailleurs à ce problème lorsqu'il abordera la théorie analytique. Il exprime la thèse que deux constantes de l'oeuvre dramatique constituent son essence: les personnages du drame et le lieu de l'action. D'où le rôle prépondérant qui revient à l'acteur et à l'espace scénique. Au centre des considérations et des précisions analytiques se trouvera ainsi le problème du personnage à créer. Herecká postava — c'est la création de l'acteur lui-même, le résultat de son travail conscient sur le

rôle à jouer; résultat en somme de sa technique et de son art d'acteur. A cette notion s'oppose celle du personnage dramatique qui est l'image perçue par les spectateurs identifiant le personnage créé par l'acteur avec le personnage du drame.

Certaines thèses relatives à la création de l'acteur et à son travail sur le rôle ne sont plus révélatrices de nos jours: n'oublions pas toutefois comment se présentait la théâtrologie anno 1931. Zich a le mérite d'avoir profondément réfléchi au problème en mettant en relief, dans le cas du „personnage créé par l'acteur”, la structure sciemment élaborée selon les principes sémantiques strictement définis et au moyen des signes théâtraux parfaitement sélectionnés.

Le diagramme de la page 57 illustre comment se réalise le processus de la formation du personnage et la perception de celui-ci.

Artiste	matériau	oeuvre	image
acteur	le même acteur	personnage créé par l'acteur	personnage dramatique
ensemble d'acteurs	les mêmes acteurs	jeu collectif	action dramatique

Pour rendre ce processus mieux sensible, l'on pourrait tenter une comparaison avec la statue; de même que celle-ci est „du marbre façonné”, le personnage créé par l'acteur est son propre être „façonné” par lui-même.

Si cependant l'on admet comme principe que l'art d'acteur a pour tâche essentielle, voire unique, de créer le personnage histrionique, l'on doit refuser, selon Zich, le nom d'acteur à tous les artistes qui ne visent pas à créer ce personnage: acrobates, clowns, jongleurs. Ce n'est qu'à contre-cœur et avec réserve que Zich admet un acteur-ranseur ou mime-en lui assignant une place intermédiaire, à la limite de l'art d'acteur. Examinant ces formules et ces thèses, prêtant évidemment à controverse, n'oublions pas que Zich nous propose l'esthétique de l'art dramatique et non de l'art théâtral ou du spectacle, qu'il raisonne selon les catégories de la mise en scène du drame.

Ce même principe dicte le postulat de l'art total: lorsqu'il crée le personnage, l'acteur doit mettre en oeuvre tout le registre de ses moyens (signes), visuels et acoustiques.

De même l'espace scénique que Zich étudie par rapport à l'acteur: il sert l'acteur, celui-ci le forme en quelque sorte et le remplit, parfois il le crée.

Le „principe du dramatique” consistant selon Zich à soumettre tous

les éléments de l'oeuvre dramatique à l'acteur, celui-ci devient le centre d'intérêt de la II-e partie de son livre.

C'est pour l'acteur que le dramaturge écrit le rôle, c'est pour un ensemble d'acteurs qu'il compose le dialogue; en pensant aux acteurs il imagine l'action dramatique que ceux-ci devront jouer: tout le texte du drame doit être en effet communiqué par les acteurs.

Le jeu d'un seul acteur a, comme nous le savons, le caractère de création et vise à faire naître le personnage individuel; l'artiste et le matériau sont ici identiques: l'acteur lui-même, son corps, son intérieur, sa voix etc. Le personnage créé par l'acteur est le signe du personnage dramatique: signe iconique, comme nous le dirions aujourd'hui. Tout un chapitre analysant le „Personnage dramatique” — oeuvre d'acteur — apporte des considérations précises et détaillées sur le processus de la naissance du personnage et sur les relations intervenant entre l'acteur et les autres éléments du spectacle. Du point de vue technique, l'acteur crée le personnage en se servant du masque, du costume, de la parole et du jeu; il en résulte une création binaire, l'être physiologique et psychologique, en même temps qu'une structure de signification. L'auteur parle d'une „correspondance psychophysique” qui apparaît dans „herecká postava”.

La terminologie traditionnelle: caractéristique directe et indirecte des personnages est ici remplacée par trois façons distinctes de présentation: 1. présentation dynamique (le parler, le comportement des personnages); 2. présentation statique (l'aspect, le costume, le masque); 3. présentation „intellectuelle” qui suppose le processus de déduction basé surtout sur les énoncés des personnages.

Longue serait la liste de tous les nouveaux problèmes que Zich soulève à propos de l'acteur. Renonçant à les examiner, il nous faut cependant en énumérer les plus importants pour nous rendre compte de la richesse qu'ils représentent: „personnage dramatique comme ensemble de perceptions à centre immuable; analyse des éléments de cet ensemble; traits variables et invariables; principe de continuité; analyse du personnage créé par l'acteur; personnage créé comme ensemble de perceptions saisissables; optique et acoustique théâtrales; psychologie de l'acteur (talent de l'acteur, acteur en tant que type moteur); logique du penser de l'acteur; loi de la coordination d'impulsions; invariabilité du personnage scénique: extériorisation d'impulsions; automatisation de motifs de l'acteur (technique d'acteur); création concrète de l'acteur: étape préparatoire, conception du personnage, réalisation du personnage, stabilisation du personnage, finition définitive; types d'acteurs”⁷.

⁷ Zich, op. cit.

Zich aura d'ailleurs l'occasion de revenir à maintes reprises au problème de l'acteur; il en reparlera en analysant l'apport du metteur en scène dans la formation de l'action dramatique („première mission du metteur en scène: être chef d'orchestre”), il y touchera en parlant de l'espace scénique („seconde mission du metteur en scène — situer sur scène”). Là aussi des problèmes nouveaux et intéressants s'imposent et particulièrement ceux qui touchent la scénographie, ses fonctions, les relations avec l'acteur, les accessoires etc. Tous ces objets participent de concert au processus dynamique qui mène de l'acteur à l'espace scénique („od herce k sceně”). A cette occasion encore nous voyons se manifester l'attitude sémiologique de Zich qui s'interroge toujours sur la fonction de l'objet en tant que signe. La terminologie de Zich ne nous semble pas toujours satisfaisante pour autant: p.ex. lorsqu'il distingue les objets caractérisants et fonctionnels (actifs dans le processus dramatique); l'on y trouve néanmoins des observations justes et inédites et ceci souvent dans des catégories logiquement incommensurables.

L'ouvrage de Zich esquisse également un problème qui deviendra par la suite distinction: *espace scénique* / *espace théâtral*. Cette terminologie n'est pas encore celle de Zich, ce dernier fait cependant déjà „élargir” le lieu de l'action qui transgresse la scène proprement dite; il insiste aussi sur le caractère dynamique de la scène laquelle devient une sorte de champ magnétique, un carrefour des forces entrecroisées qui représentent les relations entre les personnages; ce champ embrasse aussi la salle, s'étend sur le public.

Ne nous étonnons point d'observer précisément à Prague une théorie de la scénographie aussi intéressante et mûre: l'Institut Scénographique pragois devait s'assurer par la suite la position centrale en Europe.

La dernière partie de l'ouvrage de Zich (Principe de stylisation) s'avérera peut-être moins utile dans la recherche des origines de la sémiologie du théâtre à Prague. La suprématie du structuralisme, l'adoption de la conception selon laquelle l'oeuvre scénique est une structure, font rejeter le naturalisme en tant que non artistique (contraire au postulat structural) et reconnaître le caractère iconique du spectacle pour principe fondamental. Le terme *signe* n'y apparaît pas, néanmoins toute la déduction de l'auteur y puise sa force et y mène. Lorsque Zich examine tour à tour la stylisation du texte, du jeu des acteurs, de la mise en scène etc., il songe tout simplement au travail de tous ces artistes visant à assurer un style unique à la structure d'ensemble de l'oeuvre scénique. L'ouvrage s'achève sans proposer des conclusions de nature méthodologique: ce qui constitue l'accent final du livre c'est l'éloge du théâtre, de son existence éphémère et impérissable en même temps, du don qu'il possède à renaître sous une forme toujours nouvelle. Ce para-

doxe est accompagné d'un autre: enraciné le plus profondément dans son époque et son sol natal, l'art du théâtre a aussi les plus grandes chances de devenir universel et de conquérir le monde entier.

Bogatyrev c'est le troisième grand nom de l'école de Prague et en même temps — avec Jakobson le représentant de l'éthnographie russe; il est lié à ce dernier par de communes recherches, par des contacts avec Opoiaz et par une collaboration à la fondation du Cercle Linguistique (en 1926).

La méthode structuraliste est premièrement appliquée dans le domaine de l'éthnographie: le terme *éthnographie structurale* paraît pour la première fois en 1931 dans le titre d'une étude de P. Bogatyrev⁸, sensiblement plus tôt cependant l'on peut remarquer les signes annonciateurs d'une telle démarche scientifique. C'est sur le terrain des recherches ethnographiques — et à l'usage de l'interprétation des phénomènes de la culture populaire — que la théorie du signe mûrit dans les travaux de Bogatyrev. L'auteur la met d'abord en pratique par rapport au costume populaire et publie ses réflexions à ce sujet en 1936⁹; plus tard, il fait paraître un livre sur les fonctions du costume en Slovaquie (1937)¹⁰.

Dans ces travaux, le signe est conçu de façon très large et l'auteur lui-même nous en informe dans la note suivante: „pod znakem mohli bychom rozlišovat vlastní znak, symbol, signál”¹¹. Il se réfère d'ailleurs à ce sujet aux études de D. Czyżewski (1931) et de Bühler. L'article de Bogatyrev est extrêmement instructif du point de vue méthodologique et aussi parce qu'il représente l'état de conscience scientifique du milieu tchèque.

L'auteur commence par distinguer l'objet (la chose) et le signe, tout en expliquant comment l'objet peut devenir signe sans rien perdre de son caractère originaire — celui de la chose (p.ex. une borne). Ces considérations touchent d'abord le costume en général et le costume populaire très particulièrement dans lequel les divers éléments deviennent signe d'une classe sociale définie, de l'état civil (la coiffe des femmes mariées) etc.: „La structure de diverses fonctions fait du costume l'objet de même que le signe” (p. 111). Formule profondément significative puisqu'elle révèle les aspects structuraux, fonctionnels et sémiologiques de la pensée scientifique du milieu pragois et indique ainsi la voie à la sémiologie naissante. Avant de nous faire connaître sa théorie des signes

⁸ *Príspevek k strukturálnej etnografii (Contribution à l'éthnographie structurale)* Bratislava 1931 p. 279-282. Slovenska Miscellanea.

⁹ *Kroj jako znak (Costume comme signe)* „Slovo a Slovesnost” 2, 1936.

¹⁰ *Idem. Funkcje kroja na Moravském Slovensku (Les fonctions du costume en Moravie Slovaque)*. Turčanský Sv. Martin 1937.

¹¹ P. Bogatyrev. *Kroj jako znak* In: *Souvislosti tvorby*. Praha 1971.

théâtraux, Bogatyrev publiera de nombreux articles et études concernant le théâtre (théâtre populaire et théâtre de marionnettes). Déjà en 1923 il fait paraître — de pair avec Jakobson — un recueil d'études intitulé *Cesskij kukol'nyj i russkij narodnyj teatr*¹².

L'étude de Bogatyrev *Znaky divadelní*¹³ (traduite depuis en plusieurs langues) apporte d'emblée une thèse de première importance. L'auteur affirme notamment que le costume de théâtre, de même que les éléments du décor, renvoient non aux choses (objets), mais à certains signes. Ce sont par conséquent — dans le sens ontologique du mot — des signes des signes et non des signes des objets.

La formule du signe du signe revient à Jakobson (le terme est employé dans *Socha v symbolice Puškinové*¹⁴, „Slovo a Slovesnost”, 3: 1937) qui appelle ainsi la fonction d'un art (sculpture) dans un autre art (poésie). Bogatyrev, lui, use de ce terme en lui assignant un autre sens: sur la scène, le signe théâtral renvoie non à la réalité empirique mais à la réalité scénique laquelle fonctionne à son tour comme signe dans la relation à la réalité empirique. Bogatyrev note cependant des cas dans lesquels l'accessoire (pain) peut signifier directement pain, nourriture, et non quelque chose d'autre (p.ex. pauvreté, misère du personnage). Il remarque néanmoins avec raison que les spectateurs perçoivent tout élément du décor ou du jeu de l'acteur comme signe (signe du signe ou signe de l'objet), même si ce n'est qu'un trébuchement ou une chute de l'acteur, une déchirure dans le décor etc. Une autre thèse, également importante, concerne la structure même du signe théâtral: celui-ci est de caractère synthétique, non analytique ou descriptif. Une certaine économie est ici de rigueur: „le théâtre n'utilise que ces signes du costume ou du décor qui sont indispensables dans une situation dramatique donnée” (p. 146).

(Notons en passant que le scénographe Franciszek Siedlecki proposait dès 1906 de remplacer la représentation figurée du décor par un „signe décoratif”).

Un autre problème qui se pose à ce sujet est celui du don qu'a le signe de changer de fonction: un seul et même accessoire ou élément du costume (manteau de Méphistophélès) peut avoir des fonctions différentes, donc changer de signification: en tant que signe il renvoie à d'autres signes. Un excellent exemple pourrait être apporté à l'appui par les

¹² *Cesskij kukol'nyj i russkij narodnyj teatr* (Le théâtre de marionnettes tchèque et le théâtre populaire russe). Berlin-Petersburg 1923.

¹³ *Znaky divadelní* (Signes du théâtre). „Slovo a Slovesnost” 4:1938.

¹⁴ *Socha v symbolice Puškinové*. (La sculpture dans la symbolique de Pouchkine) „Slovo a Slovesnost” 3:1937.

accessoires (pain, cierge, eau) de *Apocalypsis cum Figuris* où les signata changent maintes fois.

Selon Zich, tout élément du spectacle a pour but une double fin: descriptive (caractéristique, statique) et dramatique (dynamique, participation à l'action). Bogatyrev insiste davantage sur la pluralité des fonctions de chaque signe.

Le changement de signe sur scène s'effectue grâce à l'acteur: c'est entre ses mains et sur son ordre que le tisonnier devient cheval et un vieux gilet — enfant. L'ensemble de problèmes concernant l'acteur et ses signes trouvent chez Bogatyrev une place privilégiée; les énoncés de l'acteur sur scène lui semblent eux aussi constituer un système complexe de signes: ce système embrasse le vocabulaire (déformé parfois en vue de produire des effets comiques), la grammaire, la syntaxe, la phraséologie, l'intonation, le rythme, les pauses. La plupart de ces éléments de l'énoncé scénique caractérisent, il est vrai, celui de la poésie lyrique comme d'une oeuvre narrative; décident toutefois de la spécificité de l'énoncé théâtral gestes, costumes, accessoires, aménagement de la scène, donc maints signes de nature visuelle.

Le problème des signes propres à l'acteur en soulève un autre: le rapprochement entre la marionnette et l'acteur; ce dernier introduit effectivement dans le jeu d'innombrables gestes individuels, personnels, résultant de ses facultés corporelles et autres à caractère physique, caractère des choses (objets) et non du signe. La marionnette est dépourvue de toute matérialité charnelle: tous les éléments de sa structure transmettent une intention du créateur, sont des signes. A un autre moment, lorsqu'il polémise avec Zich, Bogatyrev prévient contre le risque que fait naître la comparaison entre marionnette et acteur. L'hétérogénéité de ces deux structures fait que toute comparaison demeure dénuée de fondement.

L'on connaît déjà la loi de l'économie, manifeste dans la structure des signes de théâtre, qui conditionne la pluralité des fonctions de ceux-ci et l'interchangeabilité de ces fonctions. Ces caractères font souvent naître la polysémie des signes: ceux-ci sont décodés autrement par le spectateur et autrement par les autres personnages du drame. Dans la seule perception des spectateurs il peut d'ailleurs y avoir de sensibles divergences (il suffit de rappeler p.ex. les interprétations extrêmement différentes de *Złoty Róg* ou de *Chochoł* dans *Wesele*). La polysémie des signes, la possibilité qu'ils offrent à être déchiffrés toujours diversement, assurent aux pièces de théâtre une longévité et une fraîcheur incomparables.

Le problème de mobilité et de changeabilité des signes fut minutieusement étudié par Jindřich Honzl en 1940. Dans son étude, il formule la

thèse suivante: „Le phénomène théâtral est un ensemble de signes”¹⁵. Le métier d'acteur n'est autre chose que ce simple fait: le sujet sur la scène marque le personnage dramatique, le signe de ce personnage pouvant être aussi bien l'homme, la marionnette qu'une voix, un moulin à café etc.

L'auteur s'intéresse le plus au phénomène qu'est la métonymie théâtrale. Il l'étudie sur l'exemple de l'espace scénique: celui-ci peut être délimité, à la fois ou bien successivement, par un ensemble de sons, la parole de l'acteur („décor verbal”), la lumière. Dans le théâtre radiophonique, cette fonction revient tout naturellement aux effets acoustiques; dans la pantomime, l'espace est créé par l'acteur lui-même, par ses mouvements et ses gestes. Cette aptitude à „déplacer” les fonctions scénographiques reçoit chez Honzl le nom de la „mobilité” du signe. Cette mobilité, cette souplesse avec laquelle le théâtre peut passer d'un moyen d'expression à un autre n'est propre qu'au théâtre. Tout autre art demeure plus ou moins ligoté par son matériau. Par contre, le théâtre peut exister sans paroles, sans décors, sans costumes, sans acteurs: toujours toutes les fonctions, théâtrales seront reprises et cumulées par d'autres éléments.

Il est intéressant d'observer qu'au nom de cette loi précisément Honzl proteste contre la formule wagnérienne „Gesamtkunstwerk”; il y voit le refus de la loi que lui-même formule, loi d'une substitution possible en matière de fonctions des moyens d'expression dans le théâtre.

La métonymie — c'est une méthode „pars pro toto”. Elle était utilisée depuis longtemps, en scénographie cubiste ou constructiviste notamment, et — bien avant encore — dans le théâtre symboliste où le détail devenait signe, où l'arc évoquait la cathédrale gothique ou le château. Honzl proteste de même contre le terme *décor abstrait* où il voit précisément le recours à l'emploi métonimique et fonctionnel du signe.

Honzl réduit l'histoire du théâtre européen à l'histoire des changements dans le domaine de l'emploi des signes. Ces changements interviennent très souvent; le vingtième siècle surtout témoigne d'une instabilité des signes, note un rapide vieillissement des conventions immédiatement rempalcées par d'autres. La convention théâtrale n'est en effet autre chose qu'un système, stabilisé et communicatif, des signes théâtraux.

Si dans le théâtre européen cette stabilisation est actuellement relative et de bien courte durée, dans les civilisations de l'Extrême-Orient elle demeurerait obligatoire durant des siècles. Il n'y a par conséquent rien d'étonnant dans le fait que c'est précisément le théâtre chinois qui devint

¹⁵ J. Honzl. *Pohyb divadelního znaku (La mobilité du signe théâtral)*. „Slovo a Slovesnost” 6:1940.

l'objet de l'analyse exemplificatoire de K. Brušák¹⁶. A quel point ces signes étaient stables, combien leurs signata demeuraient immuables et quelle communication parfaite existait entre l'émetteur du message et celui à qui il s'adressait, nous pouvons l'apprendre de la citation suivante empruntée à l'étude de Brušák:

„L'acteur présente par son action tout ce que la scène chinoise ne montre pas. Un ensemble approprié de gestes conventionnels figurent son saut par-dessus l'obstacle invisible, sa montée d'un escalier fictif, son passage par une porte invisible. Les gestes-signes renseignent les spectateurs sur la nature de ces objets fictifs, décident si la crevasse inexistante est vide ou remplie d'eau, si la porte fictive est un panneau magnifique, un portillon, une porte quelconque etc.”¹⁷.

L'étude de Brušák essaie pour la première fois d'utiliser la clef sémiologique dans la description du système des signes théâtraux issus d'une certaine culture et canonisés par elle.

Dans un aperçu aussi bref que celui-ci, l'on ne saurait naturellement présenter tous les aspects de la sémiologie tchèque du théâtre; la tâche s'avère particulièrement difficile pour la période ultérieure, celle des années de la guerre, au cours de laquelle les études se multiplient mais perdent en même temps leur caractère de nouveauté propre aux pionniers qu'étaient en la matière Zich, Mukařovský, Bogatyrev. Parmi les plus importantes réalisations de caractère général, il conviendrait de citer néanmoins les articles de Honzl, auteur de *Herecká Postava*¹⁸ et d'une étude sur l'hierarchie des moyens de théâtre¹⁹ ainsi que quelques travaux de Veltruský, *Dramatický text jako součást divadla* en premier lieu²⁰. Ce dernier article étudie toutes sortes de procédés par lesquels le texte dramatique peut être „absorbé” par un système de signes plus vaste, le système théâtral; il met également en relief la relation texte — autres composants de ce système. Parmi ces composants, une place de choix revient bien entendu à l'acteur.

Veltruský consacre à l'acteur une étude extrêmement intéressante *Clouček a předmět v divadle*²¹; cette étude va retenir pour un moment

¹⁶ *Znaky na činském divadle (Les signes dans le théâtre chinois)*. „Slovo a Slovesnost” 5:1939.

¹⁷ Je cite d'après la traduction anglaise: J. Veltruský. *Man and object in the theater*. In: P. L. Garvin. *A Prague School Reader*. Washington 1964.

¹⁸ *Herecká postava (Personnalité histrionique de l'acteur)*.

¹⁹ *Hierarchie divadelních prostředků*. „Slovo a Slovesnost” 9:1943 (*Hierarchie des moyens théâtraux*).

²⁰ *Dramatický text jako součást divadla (Texte dramatique comme élément théâtral)*. „Slovo a Slovesnost” 7:1941.

²¹ *Clouček a předmět v divadle (L'homme et l'objet au théâtre)*. „Slovo a Slovesnost” 6:1940.

notre attention afin de nous permettre d'examiner les formules sémiologiques qu'elle propose.

Bien qu'il soit vrai que c'est l'action („Le fondement du drame c'est l'action") qui constitue le point de départ des considérations de Veltruský, l'auteur passe aussitôt à l'acteur qui en est le sujet. L'acteur détermine en effet le caractère téléologique de l'action et devient — indirectement — l'émetteur de toute une série de signes dont le spectateur est le destinataire. Contrairement à ce qui se passe dans la vie où la communication pratique prime tout, le but de l'action théâtrale repose pour ainsi dire en elle-même, à l'intérieur du monde théâtral; la valeur sémiologique des signes respectifs fonctionne précisément dans ce contexte.

La notion du sujet dans le théâtre nécessite toutefois un examen attentif. L'opinion hérité du théâtre réaliste veut que seul l'homme puisse tenir le rôle du sujet de l'action, être son agent. Les changements intervenus dans le théâtre européen au cours du XX-e siècle, de même que l'élargissement du champ d'observation (les expériences des théâtres non européens), rendent indispensable la révision de cet axiome. Veltruský effectue une démonstration qui prouve que peut devenir sujet tout élément de théâtre qui assimile sa fonction tandis que l'homme, lui, peut se trouver réduit au rôle d'un objet passif.

L'attention de Veltruský se porte sur les deux aspects de ce phénomène; il analyse le processus de polarisation dans deux directions: (1) celle qui va de l'acteur à l'objet et (2) celle qui va de l'objet à l'acteur. Le premier processus consiste à priver progressivement l'acteur de toutes ses propriétés, à le dépourvoir des signes qui le représentent et à travers lesquels il s'exprime. Le protagoniste dispose d'un nombre de caractères-signes infiniment plus riche que ceux d'un figurant, d'un comparse, d'un valet qui apporte une lettre sur un plateau ou qui annonce l'arrivée des invités. Un tel personnage est souvent réduit à un seul geste, à une seule formule verbale. Il existe des structures moins „riches" encore: des groupes humains immobiles comme p.ex. soldats de garde, participants d'une revue ou d'une manifestation, spectateurs des spectacles sur scène. Fréquemment les rangs éloignés sont composés des mannequins, des personnages en carton, voire par une toile peinte. Le personnage devient ainsi un simple accessoire, élément de scénographie; sa participation dans le processus dramatique descend à zéro, tout comme sa spontanéité et son „équipement" sémantique.

L'extrême limite qui sépare l'homme et l'objet est déterminée par la fonction théâtrale; elle n'existe pas „objectivement", de même qu'aucune frontière ne sépare „ontologiquement" le costume et l'accessoire, l'accessoire et l'élément de l'aménagement scénique.

Le processus de transformation intervient également dans le sens

contraire: de l'objet à son humanisation, à un degré où l'objet s'émancipe, fait fonction du sujet, devient acteur.

Veltruský entreprend en même temps une très intéressante analyse de l'aménagement de la scène, en insistant sur les différents degrés de sémantisation et d'émancipation des éléments scénographiques. Une toile peinte n'est qu'un pur signe; des éléments de décor à trois dimensions présentent déjà une structure plus complexe; des accessoires authentiques, chaises, vaisselle reçoivent, en tant qu'éléments de l'aménagement scénique (objet et signe), le même status ontologique que les acteurs. Veltruský accorde d'ailleurs le même status aux costumes de l'acteur (costume et signe). Son analyse subtile révèle aussi la part active qui revient dans l'action théâtrale à la scénographie: „Il suffit p.ex. de monter — dit-il — combien différent est le caractère d'une dispute entre deux personnages selon que la scène présente une auberge ou un palais" On dirait le thème de Gombrowicz!

Les objets prennent activement part dans l'action, de façon manifeste (comme accessoires, parfois mis en évidence) ou pour ainsi dire indirectement. Il arrive que le même objet est tantôt détail du costume et tantôt accessoire: les objets scéniques sont réellement le terrain où s'effectue un processus dialectique, une tension entre la fonction statique, descriptive et le rôle dynamique dans l'action.

Le meilleur exemple pour illustrer le changement de fonction et, par conséquent, la transformation du status ontologique de l'objet pourrait être celui des fonctions possibles d'un poignard (ou d'un sabre). Le poignard peut simplement compléter le costume d'un chevalier; il devient agent actif de l'action lorsqu'il est accessoire dans une violente scène de querelles ou de menaces; ruisselant de sang, il est signe du meurtre accompli. C'est à ce moment-là que les deux fonctions et dynamique, atteignent l'équilibre.

Les objets s'émancipent encore davantage en l'absence de l'acteur: ils lui reprennent ses fonctions. Veltruský s'interroge aussi sur le problème de personification et cherche à comprendre le fond de la question. Le processus traditionnel de personification, utilisé dans le théâtre des symbolistes (vent, sons étranges chez Cechov ou chez Maeterlinck), n'est qu'un moyen relativement simple de nobilitation ou d'humanisation de l'objet, des forces de la nature.

L'étude de Veltruský apporte des conclusions de la plus haute portée et touchant le fond-même de la civilisation contemporaine. Supprimer les frontières entre le monde des choses, le monde de la nature, et les hommes pourrait peut-être rétablir le lien rompu entre l'homme et son milieu — rompu précisément dans le contexte de la culture européenne. „La réflexion mythique — fait remarquer Veltruský — la conscience

primitive, l'imagination des enfants recèlent des réserves inexplorées que le théâtre peut transposer sur scène". „Nous ne croyons pas exagérer en affirmant que c'est là que réside une des plus importantes tâches sociales du théâtre" — ajoute l'auteur en évoquant le processus d'intégration de l'homme et du monde des faits et des choses qui l'entourent ²².

Essayons d'embrasser par une réflexion synthétique tout l'acquis de la sémiologie tchèque à l'époque (1931-1941) où cette discipline, intimement liée avec le structuralisme, ne se développait intensément qu'à Prague.

Nous venons de rappeler les noms les plus illustres parmi les représentants du cercle pragois ainsi que la terminologie de cette école, en insistant surtout sur ses mots-clefs. Il convient en outre d'attirer l'attention sur le contexte plus général qui conditionna incontestablement la théorie: celle-ci reste étroitement liée avec l'éthnographie structurale représentée par Jakobson et Bogatyrev; elle présente des rapports évidents avec la linguistique du Cercle pragois, avec la théorie de la culture, avec l'anthropologie. Ce vaste contexte fait que la théorie du théâtre à Prague s'avère dès le premier abord une théorie interdisciplinaire ce qui la met à l'abri d'un immanentisme radical.

Relativement tôt, puisque déjà en 1934, Mukařovský la subordonne à la sémiologie générale des arts; quelques années auparavant paraît une étude pertinente de Zich, *Esthétique de l'art dramatique*, qui présente — quoique de façon incomplète, puisque sans tenir compte de certains arts du spectacle — la théorie sémiologique et structurale du théâtre. Déjà dans le livre de Zich (1931) et dans quelques déclarations antérieures de Mukařovský commence à se dessiner la doctrine du signe théâtral; ce sont cependant les ouvrages de Bogatyrev qui en apportent un exposé complet et systématique. C'est également à Bogatyrev que nous devons la classification des signes théâtraux, de même que d'utiles distinctions et propositions terminologiques (le signe du signe, le signe de l'objet); il est en outre l'auteur de quelques importants principes-lois en matière de structure de signes de l'oeuvre théâtrale (polysémie; économie; pluralité de fonctions du signe; interchangeabilité des signes). Les mêmes particularités sont soumises à l'analyse par d'autres théoriciens dont Honzl qui, lui, s'occupe principalement de la „mobilité" du signe théâtral, de l'aptitude qu'il a à passer ses fonctions à d'autres signes, du caractère métonimique du signe.

Le sémiologie tchèque du théâtre élaborera ainsi la théorie du signe théâtral, la théorie de son fonctionnement et de ses particularités (Zich, Bogatyrev, Mukařovský). Les recherches ne s'arrêtèrent pas toutefois à la théorie: l'étude de Brušák apporta en outre une analyse modèle d'un

²² Ibidem p. 87.

système concret de signes — l'analyse d'une convention théâtrale (théâtre chinois).

Deux ensembles de signes théâtraux accaparèrent l'attention particulière des chercheurs tchèques: signes relatifs à l'acteur et au jeu d'acteur et signes relatifs à l'espace théâtral. L'apport du groupe pragois est particulièrement durable et pour ainsi dire précurseur en ce qui concerne le premier de ces problèmes. L'on élaborait la notion du personnage-création de l'acteur (*herecká postava*) qui fonctionne jusqu'aujourd'hui sous forme inchangée; le problème du sujet du jeu (acteur, marionnette, accessoire, objet) trouva une élucidation plus profonde; l'on analysa les processus de polarisation (de l'acteur à l'objet et de l'objet à l'acteur), les gestes et la mimique dans l'aspect sémiologique et structural; l'on appliqua enfin au jeu la notion d'actualisation.

D'intéressantes conclusions ont été formulées au sujet de l'espace scénique; ce terme embrassa la scène et la salle. Une distinction s'imposa entre l'espace scénique présenté visuellement et l'espace dramatique, lieu en quelque sorte „imaginé” de tous les événements présentés ou seulement évoqués (espace macrocosmique, théâtral dans la terminologie de Souriau). Les termes de métonymie, du signe métonymique parurent pour désigner le détail qui devait évoquer l'ensemble de l'image scénique. La fonction particulière de l'espace scénique revient comme problème dans les ouvrages de Zich, Mukařovský, Bogatyrev et Honzl. Déjà avant la guerre, Miroslav Kouřil entreprit ses études sur la théorie de la scénographie²³.

Aux problèmes de l'acteur et de l'espace théâtral s'ajouta celui de la structure verbale de l'oeuvre théâtrale. Les chercheurs pragois y consacrerent quelques études; celles qui présentent un intérêt particulier émanent des auteurs tels que J. Mukařovský²⁴, L. P. Jakubinský²⁵ et E. L. Burian²⁶. Le drame en tant qu'oeuvre poétique intéressa particulièrement Jiří Veltruský²⁷. La plus importante de ces études fut déjà examinée tout à l'heure; bien que représentatifs de la réflexion structuraliste, tous ces ouvrages ne présentent pas un intérêt particulier en ce qui concerne la sémiologie du théâtre *in statu nascendi*.

Le livre de Zich contribue à l'affermissement de la thèse appelée par

²³ M. Kouřil, V. Burian. *Divadlo Prace (Travail théâtral)*. Praha 1938.

²⁴ *Dvě studie o dialogu (Deux études sur le dialogue)* In: *Kapitoly z české poetiky*. Praha 1948 vol. 1.

²⁵ *O dialogičeskoj reči (Du language du dialogue)*. Petrograd 1923. Russkaja Reč.

²⁶ *Příspěvek k problému jevištné mluvy (La Contribution au problème du langage théâtral)*. „Slovo a Slovesnost” 5:1939.

²⁷ *Drama jako básnické dílo (Drame comme oeuvre poétique)*. In: *Čtení o jazyce a poesii*. Ed. B. Havránek. Praha 1942.

la suite „conception théâtrale du drame” (le terme est de S. Skwarczyńska) — thèse sur les virtualités du texte dramatique qui ne reçoit une existence réelle qu'à partir de sa réalisation scénique. Les années suivantes voient naître à Prague la théorie de l'information: l'oeuvre théâtrale est maintenant interprétée compte tenu de l'information que portent ses signes. Dans les premiers temps — sous l'influence des formalistes russes — l'on considère que l'art (donc l'oeuvre théâtrale aussi) n'est doué que d'une fonction rigoureusement artistique; la fonction communicative n'étant propre, selon cette théorie, qu'à l'activité pratique; cette antinomie fut cependant bientôt annulée. Il semble que ce qui accéléra le processus ce sont les recherches que Jakobson et Bogatyrev entreprirent dans le domaine du folklore et de l'anthropologie.

La conférence française de Mukařovský, qui date de 1934, dote de fonction communicative l'art dit „thématique” et refuse cette fonction à l'art abstrait marquant ainsi une étape de transition, un état d'hésitation. Honzl corrige résolument cette thèse en matière de scénographie.

L'isolement résultant de la guerre et, par la suite, de tout un ensemble de conditions ainsi que la barrière linguistique font que, en dépit de quelques traductions sporadiques, les résultats des recherches sémiologiques tchèques dans le domaine du théâtre demeurent longtemps inconnus. Le succès mondial de Jakobson attire l'attention d'un large public sur la période tchèque de son activité scientifique et sur les travaux du Cercle Linguistique de Prague. En Pologne l'apport du structuralisme et de la linguistique tchèques est connu grâce aux efforts de traduction et d'édition de Maria Renata Mayenova et de l'Institut de Recherches Littéraires. Paraissent successivement une anthologie présentant l'école de Prague²⁸, un choix de textes de Mukařovský²⁹, des traductions de quelques études d'auteurs divers. Toutes ces publications ne tiennent pourtant pas compte de la théorie du théâtre sinon occasionnellement, en parlant p.ex. des préoccupations marginales de Mukařovský ou de P. Bogatyrev³⁰. L'étude qui ambitionnerait ne serait-ce qu'un bilan sommaire fait toujours défaut.

Une synthèse — de caractère très général — fut tentée par les Tchèques eux-mêmes et ceci à deux reprises: par J. Mukařovský en 1941³¹, donc au moment de la formation de la doctrine, et par B. Jačinský,

²⁸ *Anthologie de l'École Pragoise*. Ed. par M. R. Mayenowa à Varsovie.

²⁹ Conf. note 4.

³⁰ *Semiotyka kultury ludowej (La sémiotique de la culture populaire)*. Warszawa 1975.

³¹ K dnešnímu stavu teorie divadla (Sur l'état actuel de la théorie du théâtre), 1941, In: *Studie z estetiky*. Praha 1966.

30 ans plus tard³². La seule interprétation occidentale, qui est une polémique avec certaines thèses tchèques, est celle du centre théâtral de Bologne formulée seulement en 1974.

Certaines constatations de Mukařovský ont déjà été rappelées; ainsi p. ex. l'appréciation de l'apport de Zich qui fut le premier à présenter le théâtre dans toute sa complexité: „en tant que structure de signes et de sens”. Cette complexité est d'ailleurs l'objet principal des considérations d'un article synthétique dans lequel Mukařovský se réfère à tous les théoriciens du théâtre pragois. Il continue, initiée par Honzl, la polémique avec la conception wagnérienne en soulignant non la prétendue coopération de l'art dans la construction du spectacle théâtral, mais la tension dialectique qui existe entre l'un et l'autre et leur interchangeabilité. „En dépit de la tangibilité de ses moyens [...] le théâtre n'est qu'une infrastructure pour des forces non matérielles agissant dans le temps et dans l'espace, entraînant le spectateur à suivre ses tensions toujours changeantes, l'engageant à coopérer dans la réalisation scénique que nous appelons spectacle” (p. 347). Signes, structures, sens, relations — doivent également devenir objet de la théorie du théâtre. Au nom de tout le milieu pragois, Mukařovský formule précisément ce postulat méthodologique qu'il adresse à la théâtrologie: il désire que celle-ci „adopte pour méthode et pour but de ses recherches la notion du théâtre compris comme ensemble de relations non matérielles” (p. 354). Vient ensuite l'analyse de 4 éléments principaux du théâtre: 1. texte dramatique, 2. espace dramatique, 3. acteur, 4. public. Le texte dramatique est reconnu comme indépendant par rapport au théâtre: „le théâtre n'est pas subordonné à la littérature, tout comme la littérature n'est pas subordonnée au théâtre” (p. 359) bien que l'on observe entre eux un état de tension dramatique. Par le terme de l'espace scénique l'auteur embrasse aussi bien l'image scénique, tout ce qui se passe hors de la scène et le public. En ce qui concerne l'acteur, Mukařovský s'intéresse surtout à la relation acteur-personnage scénique ainsi qu'au problème d'une certaine „stabilisation” du personnage créée par l'acteur (*herecká postava*); il analyse, là aussi, toutes les tensions et toutes les antinomies qui peuvent y intervenir. Quant au public, il lui revient — pareillement qu'à l'espace et à l'acteur — le rôle de facteur intégrant. Mukařovský a recours aux exemples pour montrer la participation active du spectateur dans le spectacle et l'interchangeabilité de la relation: spectateur — acteur. Si les considérations au sujet de l'espace et de l'acteur peuvent être reconnues comme une sorte

³² *Divadelní znak české strukturalní školy: od řeči ust k řeči těla, k řeči věci* (Le signe théâtral dans l'Ecole Structurale Tchèque: du langage de la bouche vers le langage du corps et le langage des objets). Praha 1972. Prolegomena Scenografické Encyklopedie 13.

de bilan de la théorie pragoise du théâtre, les réflexions touchant la participation active du public sont la contribution personnelle de Mukařovský.

Le spectacle théâtral se présente à Mukařovský à la fois comme processus et comme structure de sens, structure dynamique maintenue dans le mouvement au moyen de la tension résultant de diverses oppositions; il s'agit bien là d'un système de signes qui se réfèrent à la réalité empirique par le pouvoir de connotation, non de dénotation. C'est ainsi que l'on pourrait exprimer aujourd'hui la définition descriptive de Mukařovský qui date de 1941.

Intéressante et appréciable, bien que suscitant maintes controverses, est l'opinion que porte au sujet de la théorie du théâtre de Prague B. Jačinský. Une vaste étude qu'il fait paraître en 1972 présente aussi bien la généalogie et la maturation des problèmes théâtrologiques dans les cadres de recherches structurales de l'école de Prague que la doctrine elle-même.

La généalogie — selon l'auteur — c'est principalement l'héritage de Zich, le caractère scientifique, empirique et réaliste de sa contribution. Jačinský met précisément en relief le positivisme de Zich, sa méthode inductive, sa discipline et la distance qu'il garde par rapport à toute spéculation. Toute la construction de Jačinský vise d'ailleurs à séparer la sémiologie de Prague de la philosophie spéculative; il passe délibérément sous silence l'inappréciable apport de la pensée phénoménologique, si évident dans les théories de Mukařovský. L'auteur souligne par contre à juste titre les liens unissant la théâtrologie tchèque à l'avant-garde théâtrale des années vingt et trente, aux tendances analytiques de la science du XX-e siècle, au formalisme russe enfin. Cependant, même là, il insistera avant tout sur le fondement matériel comme principe de toute la recherche esthétique et sur l'évolution de l'esthétique qu'il qualifie de „théorie scientifique de la vision esthétique de la réalité”. Il est évident que le théâtre, en tant que structure la plus complexe, riche, synthétique, peut revendiquer une position privilégiée parmi d'autres objets de recherche.

La théâtrologie naissante s'assimila certains principes élaborés dans l'école structurale de Prague: la thèse sur les signes et les sens (významovost) et sur l'objectivité de l'art, l'antipsychologisme, la conception dialectique des antinomies et des tensions. Pour l'école structurale, l'analyse de la parole poétique comme signe était le point de départ. C'est également à la parole que donne la priorité la théorie du théâtre; elle commence par l'analyse du matériau sonore qu'est la parole scénique, par la poétique de la parole, passe par l'analyse structurale d'autres signes, pour aboutir à la poétique synthétique du texte: „[...] du langage de la

bouche au langage du corps, au langage des objets (p. 139), „[...] du matériel au processus créateur, à la constante anthropologique de l'homme qui crée et qui perçoit” (p. 139).

Jačinský rappelle les théories esthétiques de Mukařovský, principalement la théorie de la parole scénique; Mukařovský l'élabore à partir des tensions dialectiques entre la fonction communicative et la fonction poétique de la parole. La parole subit pour ainsi dire un triple processus: elle est premièrement un pur signe, acquiert par la suite une valeur poétique (en tant que dialogue) pour être enfin „théâtralisée”, devenir signe scénique. Ce processus reçoit aussi une illustration graphique; il est représenté au moyen du schéma adopté pour les besoins de la communication linguistique (émetteur, récepteur, message, contexte, code, fonctions principales du message). Dans l'oeuvre théâtrale la parole dépend d'un autre contexte (celui de la mise en scène) et se rapporte à une autre réalité. D'où la tension entre deux fonctions du signe théâtral: fonction autonome et fonction communicative. A plusieurs reprises, l'auteur use des formules qui considèrent la structure du théâtre dans les catégories de signe, parle du geste-signé (qui embrasse la réalité), d'un „ensemble de signes” qu'est le phénomène théâtral. En commentant les théories de Honzl, il souligne l'„émancipation”, l'autonomisation des éléments d'une structure qui peuvent se passer mutuellement leurs fonctions.

Conformément à l'orientation de toute la théâtrologie tchèque, l'on mettra un accent particulier sur le problème de l'acteur en insistant tout spécialement sur l'aspect anthropologique. La richesse et la complexité des fonctions de l'acteur trouvent encore leur illustration sous forme d'un diagramme: „schéma de la structure des signes de l'acteur”; se référant à la classification de Zich, l'auteur range ces signes dans un des deux groupes: optique ou acoustique.

Dans la conclusion, l'auteur rappelle les propriétés de la structure de l'oeuvre théâtrale avec lesquelles nous avons déjà été familiarisés par les travaux de Mukařovský, Honzl, Bogatyrev, Veltruský: mobilité du signe théâtral, pluralité des fonctions du signe, interchangeabilité, complexité, tensions dialectiques. La définition de l'oeuvre théâtrale accentuera néanmoins l'aspect dialectique et anthropologique, la fonction sociale du théâtre en rapport avec la culture, l'art et le théâtre contemporain. L'auteur souligne également la part qui revient dans le spectacle aux éléments autres que les signes — la part de la réalité empirique, des choses, des facultés naturelles de l'acteur.

Il n'en reste pas moins vrai que, en dehors de Prague, les rares études qui parurent avant 1971 au sujet de la sémiologie du théâtre (R. Barthes³³,

³³ *Essais critiques*. Paris. 1964.

G. Mounin³⁴) ne mentionnent point les théories tchèques. Cette importante contribution ne figure pas non plus dans la première étude complète concernant la sémiologie du théâtre, celle de Tadeusz Kowzan³⁵: ni la première édition de son livre (qui date de 1970), ni la seconde (de 1975) ne mentionnent aucun des grands noms tchèques ou russes (l'exception faite pour Mukařovský) qui sont à l'origine de la doctrine élaborée à Prague. La discussion scientifique avec le groupe pragois ne dut être commencée qu'en 1974 par Franco Ruffini³⁶.

S'estimant défricheur, Kowzan ne semble pas connaître la création scientifique des pionniers qui effectuèrent ce difficile „défrichage” encore avant la guerre. A nous — anciens participants du séminaire du prof. Kridl — redevables précisément aux études tchèques, il convient de rappeler cette priorité scientifique.

* Le texte polonais de cette étude sera inclus dans le livre de l'auteur, à paraître prochainement: „La réflexion contemporaine sur le théâtre”. Kraków 1978.

U ŹRÓDEŁ SEMIOLOGII TEATRU: PRAGA 1931-1941

Streszczenie

Referat przedstawia na ogół mało znane narodziny i dojrzewanie semiologii teatru w Pradze. Za punkt wyjścia przyjmujemy rok 1931: to data publikacji ważnej książki Otokara Zicha pt. *Estetyka sztuki dramatycznej* i zarazem data pierwszego szkicu Mukařovský'ego o grze aktorskiej (Chaplina).

Już Zich (w 1931 r.) analizuje znaki teatralne i ich specyficzność, podkreślając jednoczesność przekazów wizualnych i słuchowych. Dramat uważa za partyturę o charakterze schematycznym i intencjonalnym, przeznaczoną do pełnej realizacji (konkretyzacji) na scenie. Fenomenologiczna proveniencja tych tez jest oczywista, chociaż nazwisko Ingardena tu nie padnie.

Wkład Mukařovský'ego okazał się niezwykle ważny, począwszy od eseju o Chaplinie z 1931 r. poprzez wyłożoną w 1934 r. na Kongresie Estetyki w Pradze teorię semiotyczną sztuki aż po syntetyczne podsumowanie z 1941 r. *O dzisiejszym stanie teorii teatru*. Wszystkie te wypowiedzi (wraz ze studiami o monologu i dialogu) znalazły się w polskim wyborze jego studiów pt. *Wśród znaków i struktur* (1970).

Pełną teorię znaków teatralnych wypracował P. Bogatyrev, rosyjski etnograf, badacz kultury ludowej i teatru. W 1938 r. wprowadził Bogatyrev rozróżnienia i terminy, które miały pozostać w teatrologii: *znak rzeczy* i *znak znaku*. Zarówno złożoność znaków teatralnych, jak ich polisemia, heterogeniczność i funkcjonowanie w spektaklu poddane zostały uważnemu oglądowi. Bogatyrev dzieli też z Jakobsonem zasługę powiązania semiologii teatru z etnografią, antropologią i lingwistyką.

Wielką siłą inspiracyjną okazały też prace J. Honzla, skupione przede wszystkim

³⁴ *Introduction à la sémiologie*. Paris 1970.

³⁵ *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Varsovie 1970; *Littérature et spectacle*. Varsovie-La Haye 1975.

³⁶ *Semiotica del teatro: ricognizioni degli studi*. „Biblioteca Teatrale” 9:1974.

na problematyce aktora. Wypracował on pojęcie *postaci aktorskiej* (herecká postava), oddzielne studia poświęcił też *mobilności* znaków teatralnych (ich wymienności, metonimiczności). W nawiązaniu do problematyki aktora powstaje ważna wypowiedź J. Veltrusk'ý'ego *Człowiek i przedmiot w teatrze*, gdzie autor przygląda się kolejno procesom *uczłowieczenia* przedmiotu i *urzeczowienia* człowieka. Procesy te są dzisiejszemu teatrowi dobrze znane.

Przedmiotem zainteresowania ośrodka praskiego była także *przestrzeń sceniczna*. Poważne, naukowo zorientowane studia doprowadziły do wypracowania scenografii teoretycznej, jako odrębnej dyscypliny. Jej stolicą stała się właśnie Praga ze względu na swój Instytut Scenograficzny i znakomite czasopisma o zasięgu światowym.