Le signe au théâtre

Analyse sémiologique de quelques œuvres dramatiques

Martin Paul ANGO MEDJO

ENS-Université de Yaoundé I, Cameroun

Résumé : Pour signifier la valeur sémiologique des objets, Kowzan (1968 : 77) indique : « *une multitude pratiquement illimitée d'objets existant dans la nature et dans la vie sociale peuvent se transformer en accessoires de théâtre* ». Au théâtre justement, tout est signe, tout fait signe. L'article élucide, dans les détails, l'ordre du spectacle et les éléments qui, dans les pièces considérées, permettent le passage du texte à la scène. La scène étant un espace qui se construit au fil des actes, une attention nouvelle sera accordée aux signes visuels et auditifs dotés d'une existence scénique ou extra-scénique. Seront appréciées pour les différencier, leur fonction sociale ou utilitaire et leur fonctionnalité singulière ou fonction sémiologique. Un intérêt majeur sera accordé au langage qui signifie, structure et permet de décrire la théâtralité des textes/scènes. On prospectera ainsi une sémiologie du décor, des costumes, des lumières, etc.

Mots-clés : Théâtre, signe, sémiologie, mise en scène, texte.

Introduction

Né de l'intuition d'analyser les signes[1] au théâtre, l'article évolue sur la base d'une problématique qui questionne la contribution de *l'art dramatique dans la connaissance de la* sémiologie[2] *en* testant l'hypothèse d'analyse initiale qu'il existe des signes au

[1] Constituée en science, la sémiologie a défini son objet : le signe qui, pour Barthes, est le « total associatif du signifiant et du signifié ». Saussure le compare à une feuille de papier, indivisible dans son épaisseur, qui a son envers et son endroit. La sémiologie établit un rapport entre deux termes : un signifiant et un signifié. « Le signifiant, affirme Barthes, est vide, le signe est plein, il est un sens ». Si le signifiant est l'élément perçu, le signifié est son versant non perçu. Le signe théâtral offrira ainsi deux niveaux de perception : l'un qui renvoie au hors scène et donc, non figurable (évoqué dans le discours des personnages) et l'autre qui renvoie à la scène, donc figurable (avec lesquels les acteurs jouent concrètement).

[2] La sémiologie a d'abord été recouvrée par la médecine qui, à travers la symptomatologie, étudie les signes, au mieux, les symptômes des maladies. Elle s'est par la suite glissée extensivement dans le champ de la linguistique. L'exégèse de cette science du signe débute au XX^{e} siècle avec les travaux du Suisse Ferdinand

théâtre. L'objectif vise à élucider, à partir d'un examen textuel pratique, de type structuraliste, précisément sémiologique, leur nature et leur fonction. L'examen tirera partie des travaux de Kowzan (1992). Le structuralisme[3] dont le sens et le mode de fonctionnement sont fournis par les travaux de Barthes (1964) et Greimas (1966), sera une notion fondamentale dans l'ordre que suivra notre réflexion pour parvenir à ses résultats. Seront aussi convoqués les écrits d'Aubignac (1927), Ryngaert (1980), Pavis (1976), etc. La *sémiologie* théâtrale retenue pour cerner la question quadrillée, irrigue l'étude vers un plan à cinq parties adossées sur les caractéristiques du signe. Dans cette ossature, la première circonscrit et identifie, à la lumière d'une demie douzaine de textes dramatiques, les signes dans la diversité de leur nature, pour montrer comment le signifiant est lié au signifié et perceptible quand l'objet signalé ne l'est pas. La deuxième montre comment, au théâtre, les formes du signifiant évoquent le signifié par ressemblance ou par association d'idées et comment les signifiants ont des traits pertinents. Appréciant leur fonctionnement et leur rapport, la troisième explore l'organisation des signes en systèmes avec préséance du système des signifiés sur les signifiants. La quatrième partie examine comment le signe théâtral ne peut appartenir à deux systèmes à la fois et comment tout ensemble des signaux est un code pour les usagers. La cinquième et dernière partie observe que la sémiologie étudie le fonctionnement des signes, respecte les règles d'alliance et/ou de désaccord entre eux, étudie leurs permutations et leur fonction sémiologique. La réflexion tentera ainsi de dépasser l'analyse linéaire des signes pour leur signification en désignant les visions du monde et les philosophies des auteurs. Répondant à un besoin de théorie structuraliste, la lecture sémiologique s'opère en trois étapes : la compréhension, l'explication et l'interprétation.

1 Compréhension du signe au théâtre : identification et déchiffrages

En tant qu'interprétation des œuvres littéraires[4] et de leur compréhension, l'herméneutique applique, entre autres, les principes d'une science dont l'objet est d'examiner la vie des signes et des systèmes de signes au sein de la vie sociale : la sémiologie, étude du signe, du grec *Sêmeion,* « signe » et *logie,* « étude ». Il s'agit d'abord, selon P. Pavis (*1976*), de déchiffrer les signes qui structurent le langage théâtral et de les regrouper en paradigme d'unités différentielles finies. Il s'agira de localiser et d'identifier les signes dans la dissimilitude de leur nature. « Le lecteur pénétrant s'installe dans l'œuvre pour épouser les mouvements d'une imagination et les desseins d'une composition […], il l'explore pour la montrer » (Rousset, 1962 : XIV). Il s'agira de voir comment le signe se présente au théâtre dans un rapport qui lie le signifiant au

de Saussure qui l'a conçue et appelée sémiologie ; l'Américain Charles Sanders Peirce l'a revisitée et l'a appelée sémiotique. Les recherches, dans le domaine de la sémiologie, ont véritablement commencé dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Les travaux de Barthes, Kowzan, Mounin, Ubersfeld, Ertel, Martinet, Pavis, Hjemslev, Bogatyrev, etc., ont été d'un apport décisif pour la discipline.

[3] Le structuralisme prescrit d'identifier d'abord les chaînes formelles qui ordonnancent les textes, de repérer dans leur étalée, l'agencement des structures. L'activité s'installe dans l'œuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir décrit de l'intérieur dans ses structures et ses fonctions. L'on ne se limite pas au portrait des formes, on interprète leurs significations.

[4] Le texte dramatique est celui sur lequel s'opère notre lecture car il accorde une grande place aux signes constituant ainsi un riche domaine pour la sémiologie qui permet de voir cette mise en exergue des structures de signes, des indices des univers culturels mis en scène. L'analyse prendra appui sur une critique pratique, appliquée à une approche de quelques auteurs.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

signifié et visible quand l'objet signalé ne l'est pas. Dans un texte dramatique, font partie de la mise en scène, tous les signes qui auraient pu faire l'objet de description dans un roman. En dehors des répliques, le langage scénique est « *extérieur à toute langue parlée, et où semble que se retrouve une immense expérience scénique, à côté de laquelle nos réalisations* exclusivement dialoguées, font figure de balbutiement » (Artaud, 1964 : 87). L'art oratoire, exprimé au théâtre, convoque la mimique, le mouvement, le chant, la danse… Le langage scénique s'éclaircit par ces expressions dynamiques. Il est physique, matériel et solide. Au théâtre, le jeu scénique rivalise le récit. Le ton, le geste… sont vécus avec le soin d'une mise en scène du signe. L'espace scénique est fait d'objets, de lumière, etc. Les formes de langages actifs y exhibent les signes auditifs et visuels.

1.1 Signes visuels : personnage et proxémique

Au Chant III de son *Art Poétique*, Boileau (1674 : 80) enseigne que dans une tragédie, « le secret est d'abord de plaire et de toucher. Inventer des ressorts qui puissent m'attacher ». Le signe *personnage*, son statut sémiologique surtout, est l'un des plus importants de ces ressorts tragiques qui, avec la comédie, joue pour orchestrer le rire. Le signe au théâtre peut être examiné à partir du personnage, de ses actions, ses ambitions et sa volonté parfois démesurées qui cheminent vers la gloire et le crime, vers l'honneur et la mort. Ambitions tragiques ou volontés comiques qui sont des illusions d'une logique de leurres dans lesquels plongent les personnages féminins, masculins, jeunes, vieux, etc. Ces objections illustrent leur caractère troublé, structuré autour de l'anxiété, l'impatience, etc. Limités dans l'action, l'ambition et la volonté, certains personnages résistent aux autres : Antigone objecte la loi de Créon, Hippolyte brave les désirs de Phèdre.

Au théâtre, les actions volontaires du signe *personnage* dessinent un monde humain à la fois attrayant et aventureux. Un monde hanté par des caractères effroyables tiraillés entre passions et tendances intérieures où la raison se heurte à l'amour, au devoir ou à l'honneur qui ont sur eux leurs influences et leurs effets. Leur désir d'aimer se transforme très vite en un tragique aveuglement. Freud fait valoir que les pulsions irrationnelles peuvent exprimer un désir profond et apparaître déguisées, masquées et diriger les actions sans que l'on en soit conscient.

Les sentiments exercent leurs forces sur les personnages entre lesquels existe une distance ou proxémique en tant qu'utilisation de l'espace par les *personnages* et les sens qui s'en dégagent. Une didascalie indique : Créon *et Antigone sont seuls l'un en face de l'autre* » *(Anouilh, 1984 : 72). Dans L'École des femmes, Horace dit à Arnolphe :* « *de la fenêtre, Agnès m'a confirmé le retour du maître* » (Molière, 1996 : 70). Plus loin, Arnolphe à Alain : « Approchez-vous » (Molière, 1996 : 87). La représentation de la proxémique peut se résumer comme suit dans le Tableau 1.

Tout ordre de signes de *lieux,* toute distance *proche* ou *éloigné* entre *personnages* est une action et un champ d'analyse des psychologies ou caractères car éclairant les jeux de tensions. Trois classes paradigmatiques : *personnages, proxémique* et *lieu* s'organisent en trois syntagmes : *orgueil d'Antigone ; passion amoureuse d'Horace/Agnès ; fidélité Arnolphe/Alain.* Les unités du paradigme *personnage* créent les signifiants :

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

autorité (Créon)/*soumission* (Antigone) ; désir de se toucher (*Horace/Agnès*), *avide d'informations (Arnolphe) ; respect (Alain).* Contrairement à *L'École des femmes* où tout semble harmonieux, le signifié est dévoyé dans *Antigone,* c'est-à-dire se rebelle contre son signifiant car Antigone (*inférieur),* défie Créon (*supérieur).* Les unités du paradigme (*proxémique)* préfigurent les signifiés (*orgueil, amour, fidélité)* issus des distances entre personnages. Enfin, les unités du paradigme *lieu* donnent les signifiés *simplicité, reniement de l'autorité royal, somptuosité* (domicile d'Arnolphe).

Tableau 1

Signes / ***Œuvre***	***Personnages***	***Proxémique***	***Lieu***
Antigone (Anouilh)	Antigone et Créon, statique, (l'un en face de l'autre)	Antigone à une distance du roi Créon.	Intérieur d'une maison (neutre)
L'École des femmes (Molière)	Horace et Agnès, statique (l'un éloigné de l'autre)	Horace à un espacement d'Agnès	Intérieur et extérieur domicile d'Arnolphe
	Arnolphe et Alain (peu proche de l'autre)	Arnolphe à un intervalle d'Alain	Intérieur du domicile d'Arnolphe

Des syntagmes analysés, se manifestent les signifiés (*orgueil d'Antigone, passion d'Horace/Agnès, besoin d'information d'Arnolphe)*, signifiés de l'adversité, de l'amour et de l'amitié. Comme signifiant, la *proxémique* ajoute des nuances : le face-à-face Antigone/Créon, c'est l'orgueil statique. Georgette à Alain qui lui dit de partir : *Ma foi, je n'irai pas* (Molière, 1996 : 23). La distance Horace/Agnès, c'est l'amour en mouvement. Le signe au théâtre se manifeste aussi par l'intermédiaire de signifiants secondaires dont la valeur de connotation est indirecte bien qu'en accord avec l'ensemble du système sémique : les *objets* et les *accessoires.*

1.2 Signes, objet, accessoire, décor

Au théâtre, on peut explorer dans le signe *objet* ou *accessoire*, un flanc ornemental ou adapté. Si les objets non figurables sont allégués dans les mots et les didascalies, les objets figurables ou accessoires sont ceux avec lesquels les personnages jouent. Dans *Le Caméléon*, on lit au sujet d'Amout : « Il s'applique à écrire une lettre [...], par terre, des feuilles de papiers froissés » (Ndedi Penda, 2001 : 7). « Arima qui était sortie, revient avec deux balais » (Ndedi Penda, 2001 : 14). Plus loin : « Yoko sort trois peaux de bête de son sac et les dispose en triangle. Il pose des cornes, des amulettes et autres ; allume trois bougies. Deux baguettes sont posées sur chaque peau. Il sonne une clochette » (Ndedi Penda, 2001 : 27). Ces objets renvoient à une société, à une culture. Pour Kowzan (1968 : 77), « *en plus de cette fonction élémentaire, ils peuvent signifier le lieu, le moment, une circonstance quelconque se rapportant aux personnages qui s'en servent (profession, goût, intention) et c'est leur signification de deuxième degré* ». D'autres perdent leur rôle social pour une fonction propre. Un bidon ou un casier sert de chaise *à un personnage.*

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Les signes *objets* au théâtre se situent entre le décor et le costume. Kowzan (1968 : 77) précise : « *Dans notre classification, c'est entre le costume et le décor qu'il se situe le mieux, parce que de nombreux cas limitrophes le rapprochent de l'un ou de l'autre ».* Les objets ont leurs histoires et figurent la contrée, la fonction ou le statut. Ils assument des rôles tragiques ou comiques et peuvent ainsi être des *objets-personnages*, cas des objets utilisés par les personnages ou le metteur en scène (*chaises, armes, costumes*, etc.) véritables actants. Au sujet d'Agnès, Horace parle « d'un grès de taille non petite que sa main a jeté » (Molière, 1996 : 70). Une didascalie indique (Arima entre avec la bouteille de whisky et trois verres…) (Ndedi Penda, 2001 : 19). Ou bien des *personnages-objets* ; ici, le dramaturge se joue du lecteur ou le metteur en scène des spectateurs ; *idem* des personnages qui se jouent des autres. Pour Horace, Agnès qu'il convoite, est « un jeune objet qui loge en ce logis » (Molière, 1996 : 32). Dans un monologue, Arnolphe dira : « Comme un morceau de cire entre mes mains elle est /Et je lui puis donner la forme qui me plait » (Molière, 1996 : 66). Chez les Grecs, le héros tragique est un jouet entre les mains des dieux.

De même, les *objets* signifient dans les textes et sur la scène où ils assument de nombreuses fonctions. « Amout ajuste ses lunettes » (Ndedi Penda, 2001 : 7). Agrégeant *signifiant* et *signifié,* une *chaise* indique à la fois, *objet* en bois ou en fer, commodité, statut, rang. Initialement conçue pour s'asseoir, « *(Yoko tire une chaise et s'assied) »* (Ndedi Penda, 2001 : 8), la chaise est souvent objet de violence (frappée, refusée, éloignée). L'armoire pour ustensiles ou vêtements, sert de cachette à Horace où Agnès le dissimule. Il révèle à Arnolphe : « Et tout ce qu'elle a pu faire dans un tel accessoire/ C'est de me renfermer dans une grande armoire *»* (Molière, 1996 : 90). Les signes *objet* et *accessoire* perdent leur valeur ordinaire pour une fonctionnalité singulière qui leur donne une qualification précise. L'absence provisoire de cette utilité sociale première est perceptible et peut se manifester à tout instant. Exprimés par des mots et des gestes, objets et accessoires stabilisent les actions des acteurs dans un décor expressif.

Au théâtre, le décor réfléchit des repères reconnaissables par le lecteur/spectateur et les personnages. « *À côté de sa fonction sémiologique de déterminer l'action dans l'espace et le temps, le décor peut contenir des signes ayant rapport aux circonstances les plus différentes »* Kowzan (1968 : 78). Jouvet indique que le décor est le costume de la pièce. C'est « *l'ensemble des éléments qui ont pour but l'organisation de l'espace scénique* » (Bablet, 1965 : 389). Ils sont visuels (*accessoires, acteurs…*) et auditifs (*bruitage, voix…*). Si le décor classique est riche, celui contemporain est simple. On peut lire : « Intérieur d'une maison modeste » (Ndedi Penda, 2001 : 7). Le signe *décor* est pluriel au théâtre, il n'est pas neutre, son champ sémiologique est vaste. Un décor complexe où les objets jouent avec la spatio-temporalité. Cette fonction sémiologique est renforcée par le signe éclairage, caractéristique du genre.

1.3 Éclairage, mise en scène, parole, oralité, bruitage et silence

Au théâtre, la *lumière* circonscrit l'espace scénique. Projetée sur le décor, elle éclaire l'endroit définitif de l'action. Pour Artaud *(1964 : 126-127*), la lumière « porte en elle sa force, son influence, ses suggestions ». Signe de l'importance temporaire ou absolue de la cible éclairée, la lumière est artificielle sur la scène théâtrale et permet d'isoler

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

un acteur ou un objet pour délimiter le lieu matériel et le mettre en relief par rapport à ses environs. « Une fonction importante de l'éclairage consiste à pouvoir amplifier *ou modifier la valeur du geste, du mouvement… et même leur ajouter une valeur sémiologique nouvelle* » Kowzan (1968 : 79). L'éclairage s'ouvre à un usage plus large et pratique. On peut étendre l'espace sémiologique de la lumière à un mot, une couleur, un temps. Ici fusionnent clarté et ombre dans un bloc de forces diurnes et nocturnes, amies et nuisibles, célébrité et déclin. Clair obscur, mi-lumière, mi-obscurité. Amout dit qu'au village, « il y a le clair de lune… » (Ndedi Penda, 2001 : 9). Lumière du génie des auteurs, feu de l'amour Horace/Agnès, faible éclat de la lampe, emmêlement des étoiles et de la nuit obscure. Arima dit qu'au village « il n'y a pas de cinéma ou la main du voisin se promène dans l'obscurité » (Ndedi Penda, 2001 : 9). Le dramatique de l'éclairage, n'est pas qu'inscrit dans les mots, il est dans la nature des personnages, isolés dans leurs sombres mélancolies. La *lumière* éclaircit les situations poignantes et hilarantes. Le dramaturge fait jouer l'éclairage vif et sombre, en variant la spatio-temporalité et les couleurs. Réelle ou absente, naturelle ou simulée, la lumière joue. Elle illumine et assombrit les chagrins des spectateurs qui oient les bruits, les paroles et les silences.

Au théâtre, les signes *parole* et *bruit* sont issus des personnages/spectateurs, des objets à travers dialogues, monologues, onomatopées, sons, narration. Dans *L'École des femmes*, Arnolphe à Chrysalde : « Vous me direz : pourquoi cette narration ?… La vérité passe encore récit » (Molière, 1996 : 18). La parole est à la fois ressort dramatique et narratif. Au sujet de sa rencontre avec Alain, Arnolphe dit à Agnès : « contez-moi cette histoire » (Molière, 1996 : 46). Dans les textes comme sur la scène, elle circule d'un personnage à un autre. Chrysalde dit à Arnolphe : « Vous venez, dites-vous, pour lui demander la main » (Molière, 1996 : 13). Elle tient compte de l'âge ou du grade. Arnolphe à Agnès : « C'est assez. Je suis maître, je parle : allez, obéissez ». Avec des mots tangibles, les paroles trahissent les chocs et les envies des personnages. Au sujet d'Horace, Agnès révèle : « Il me disait des mots les plus gentils du monde » (Molière, 1996 : 49). Arima, elle, est saumâtre à son mari « (Elle piaffe longuement) » (Ndedi Penda, 2001 : 8). Entendus ou suggérés, les bruits signifient. Bruits d'Arnolphe décrits par Horace : « Il a même cassé d'une main mutilée/Des vases dont la belle ornait sa cheminée » (Molière, 1996 : 90-91). Bruits suggérés d'Arima « (elle éclate en sanglots) » ; d'animaux, elle dit : « La nuit, les hiboux hululent… » (Ndedi Penda, 2001 : 9).

S'agissant de l'oralité dramatique, il est certain que depuis les Grecs, le théâtre est tributaire de l'oralité pour laquelle il revendique son appartenance et son loyalisme. Le mouvement oratoire et rythmique y est perceptible, *chants et musique* cadencent les dialogues qu'ils changent en leur donnant un autre sens. L'oralité est de plus en plus sophistiquée (sonorisation) d'où son hybridité. Au théâtre, le parlé côtoie le dramatique. Les chants rappellent la poésie, la langue avec laquelle, comme le Chœur grec, les personnages célèbrent les valeurs. Par le texte et la danse exaltée, les chants engendrent un rapport culture/spectacle, fantaisie, fiction, lyrisme, diatribe, etc. Le *personnage* rythme son discours au son du signe auditif *chant*. Opposé au bruit, le silence signifie au théâtre. Chrysalde à Arnolphe : « Je ne vous dis plus mot » (Molière, 1996 : 18). Il peut traduire la résignation, la colère, la révolte, la peur, l'orgueil, par

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

l'arrêt brusque, volontaire ou forcé de la communication. Un silence qui peut être source de défi, de refus, de rejet. Comme les paroles, les bruits créent des cadres d'expansion des sentiments. Le lecteur écoute ou devine les cris des acteurs, le son d'un tam-tam qui contraste avec le silence des costumes et des coiffures.

1.4 Costumes, coiffures, mimiques, gestes, mouvements, tons

Au théâtre, « l'habit fait le moine » (Kowzan, 1968 : 76). Le signe *costume* révèle le statut, le genre, la profession, la culture. « *Le costume signifie le sexe, l'âge, l'appartenance à une classe sociale, la profession, une position sociale ou hiérarchique particulière (roi, pape), la nationalité, la religion, il détermine parfois une personnalité historique ou contemporaine »* (Kowzan, 1968 : 76). S'ils sont riches dans le théâtre classique (tragédies), les costumes sont simples dans les textes contemporains (drames). En tant que systèmes de signes, ils remplissent un rôle spécifique et leur fonction sémiologique va au-delà de la simple définition du personnage. Comme un actant, le *costume* dit les enjeux de collectivisation et dévoile les émotions des acteurs. Une didascalie précise : « Amout, en pantalon et sous-vêtement » (Ndedi Penda, 2001 : 7). « *Un costume correspond d'habitude à plusieurs circonstances à la fois »* (Kowzan, 1968 : 76). Une didascalie montre au sujet d'Arnolphe : « il s'enveloppe le nez de son manteau » (Molière, 1996 : 107). Amout à Yoko : « Apporte-moi ma veste et ma chemise… » (Ndedi Penda, 2001 : 15).

Le costume est aussi révélateur de l'inter-artialité car regroupant plusieurs traits distinctifs (substance, ajustage, prototype) : « (Entre Arima… Elle est drapée dans de beaux pagnes) *»* (Ndedi Penda, 2001 : 15). C'est dire le rôle sémiologique du costume. Arima à Amout : « Me voila en tenue traditionnelle » (Ndedi Penda, 2001 : 15). Amout répond « marche un peu… balance aussi ton derrière… iihiiii ! (Riant) ça donne des idées ! *»* (Ndedi Penda, 2001 : 15). Le *costume est* renforcé par la coiffure qui renvoie à ce qui couvre ou orne la tête. « (Arnolphe ôte trois fois le chapeau de dessus la tête d'Alain) » (Molière, 1996 : 18). Elle peut être une coupe de cheveux et son usage indique des variétés régionales et sociales. La coiffure au théâtre ne participe plus de la seule galanterie, elle est comme le dit Kowzan (1968 : 75), « *signe d'appartenance à une aire géographique ou culturelle »*. Elle connote le mépris : Arnolphe à Alain : « Qui vous apprend, à parler devant moi le chapeau sur la tête » (Molière, 1996 : 25). Costume et *coiffure* perdent aussi leur rôle social, pour signifier, au-delà de l'esthétique, le caractère, l'époque, l'*aire culturelle ou l'espace.*

Comme signe actif, le langage des acteurs ne peut s'affranchir de la mimique, du geste, du mouvement et du ton. L'action se déroule aux niveaux verbal et gestuel. Le geste est un *mouvement ou attitude du bras, de la jambe, de la tête, du corps entier, en vue de créer et de communiquer des signes* (Kowzan, 1968 : 73). *Parlant d'Arnolphe (riant), « Horace, lui montrant le logis d'Agnès »* (Molière, 1996 : 32). Plus loin au sujet d'Arnolphe : Alain, le poussant, /Hors d'ici » (Molière, 1996 : 88). Évoquant Arima, « (Elle claque des mains…) » (Ndedi Penda, 2001 :7). Les acteurs font plusieurs signes mimiques : jeux du visage, mouvements du corps. Le geste majore la parole, la devance où la renforce. Évoquant sa rencontre avec Alain, Agnès dit : « D'une humble révérence aussitôt me salue… Je fis la révérence aussi de mon côté » (Molière, 1996 : 46). S'agissant d'Arima (Elle regarde son mari d'une manière significative. Celui-ci

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

fait un petit signe de la tête) » (Ndedi Penda, 2001 : 19). La mimique aide aussi lorsque la parole est prise à défaut. *Les signes musculaires du visage ont une valeur expressive si grande qu'ils remplacent parfois, et avec succès, la parole* (Kowzan, 1968 : 72). On lit « Arnolphe rit d'un rire forcé) » (Molière, 1996 : 72). Mimiques et gestes plus expressifs que les mots. Le Notaire à Arnolphe : « Vous, qui me prétendez faire passer pour sot, /En me haussant l'épaule et faisant la grimace » (Molière, 1996 : 84). Le langage parlé est doublé d'un éloquent langage du corps qui s'exprime au style direct.

Similairement, les signes *mouvement* renforcent la théâtralité. Arnolphe à Agnès : « Hé bien, Agnès, je suis de retour de voyage » (Molière, 1996 : 26). Deux didascalies indiquent au sujet d'Horace (revenant) (il s'en va) (Molière, 1996 : 34). Le lecteur ou le spectateur observe les mouvements des personnages qui accompagnent leur parole. Une didascalie précise « (Tous étant rentrés) » (Molière, 1996 : 27). Les mouvements dans la psychologie d'Arnolphe : « Et de mille soucis mon esprit s'embarrasse, /Pour pouvoir mettre un ordre et dedans et dehors ». On peut aussi apprécier le mouvement d'Amout et de sa femme : « (Il marche de long en large, lettre à la main. La porte de la chambre s'ouvre et Arima entre) » (Ndedi Penda, 2001 : 7).

Par les aventures, le ton au théâtre est tantôt tragique, tantôt comique ou les deux à la fois. Au sujet d'Agnès, Horace dit « me chassant de là d'un ton plein de fierté » (Molière, 1996 : 70). Le ton peut aussi être agressif. Amout dit à sa femme « Je t'interdis, pour la dernière fois, de me dire ton aatchoubou… » (Ndedi Penda, 2001 : 7). Langage familier, complexité de l'intrigue, épisodes mineurs, identique à l'unité d'action classique, proche de l'unité de lieu, bon goût théâtral, etc.

2 Explication du signe dramatique : connotation, dénotation, traits pertinents

Ici, on montrera comment au théâtre, les signes entrent dans des syntaxes et des articulations internes grâce aux règles combinatoires définies et comment cet agencement des unités est régi par une intention de communication. Il s'agit de voir comment les formes du signifiant rappellent le signifié par ressemblance ou par affiliation d'idées et comment les signifiants ont des traits pertinents. On appréciera leur fonctionnement et leur rapport. Seront ainsi abordées, la dénotation, la connotation, l'isotopie et autres permutations de signes. Si avec A. Martinet la dénotation est dans la valeur d'un terme, ce qui est commun à tous les locuteurs, la connotation ouvre le signe vers l'extérieur de l'œuvre, pour lui associer un sens. Le signe théâtral est déboité et reporté à la culture en scrutant l'ethnologie et la société qui l'engendrent. Les unités de chaque paradigme sont reliées par contiguïté et organiquement car le signe *personnage,* par exemple, reçoit son signifié de connotation du *geste*, du *costume* et son unité de deuxième niveau : *violence* (épingle), *sexe* (robe). Les unités du syntagme se répercutent et tirent leur signifié de connotation et de dénotation. « Un trait pertinent à lui seul ne suffit pas à dégager le rapport d'un signifiant et d'un signifié, ne suffit pas à faire parler un signe bien qu'il soit déjà découpé » (Corvin, 1973 : 94). La disposition oppositionnelle *Œdipe debout/Jocaste morte,* couchée, leur statut de *personnage* montre qu'ils ont une même fonction : répondre à l'appel du destin. La

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

station debout d'Œdipe, c'est le destin victorieux, la morte couchée, c'est la faiblesse humaine.

Ce *fatum* se manifeste aussi grâce au signifiant secondaire à valeur de connotation indirecte, mais en liaison avec tout le système sémantique : l'absence de dialogue entre le vivant et la morte. Préfiguré dans le signe *couleur rouge* qui connote le sang, le déterminisme héréditaire s'affirme au théâtre comme un signe de poids dans l'expression du tragique. Élargie à la famille, il pèse sur la vie des signes *personnages*. Cela suscite une tension dramatique croissante et multiplie la peur au regard du type, de la fréquence des meurtres et autres atrocités. Au-delà des aires géographiques et culturelles, il y a dans le signe *personnage*, un désir inconscient de meurtre.

Par sa fonction, plusieurs traits pertinents du signe théâtral sont observés : rigidité, matérialité, solidité. *Épingle* est un signe par ses traits pertinents *perçant* et *blessant*. Mais la forme de son unité ne supprime pas le sens. Bien qu'elle perde momentanément sa qualification référentielle, son sens étymologique demeure, sa fonction sociale est assumée. « Le sens est une relation et à tout moment, écrit Barthes (1957 : 203), « la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner ». L'unité « épingle » bien qu'elle ait perdu sa qualification référentielle d'antan, celle-ci ne meurt pas, quand bien même elle mourrait. « C'est une mort en sursis, le sens perd sa valeur, souligne Barthes (1957 : 203), mais garde la vie ». Une valeur qui est une réserve historique et qui, par sa proximité au sens, peut être rappelée, le mot n'ayant que des usages.

Selon O. Zich, tous les objets qui sont des signes au théâtre ont deux destinations : la première est de caractériser, c'est-à-dire déterminer efficacement les *personnages* et le *lieu* de l'action ; la seconde est fonctionnelle, c'est-à-dire participer à l'action dramatique. L'*épingle* participe de l'action d'Œdipe qui perce ses yeux. La matrice actantielle, concept opératoire sémiologique déterminé par Greimas, permet d'élucider le rôle d'Œdipe. Le destin qui pousse Œdipe, passe d'un actant à l'autre, prenant une sorte de virage par lequel il assume les fonctions de destinateur et d'adjuvant éclairées par des lumières claires et sombres. Pour Artaud (1964 : 126-127), « La lumière n'est pas faite seulement pour colorer, ou pour éclairer, elle porte en elle sa force, son influence, ses suggestions ». L'éclairage circonscrit le lieu théâtral ou romanesque, la lumière projetée sur une zone particulière du décor signifie l'endroit temporaire de l'action. Elle permet d'isoler un personnage ou un accessoire en vue de délimiter le lieu matériel et de les mettre en relief par rapport à leur entourage. La lumière devient pour ce fait, le signe de l'importance, provisoire ou absolue du personnage, du lieu ou de l'accessoire éclairé.

Chez les Grecs, la lumière est celle de Zeus. Le Chœur révèle : *« Ah ! Lumière née de Zeus… »* (Euripide, 1954 : 153). La lumière[5] est aussi celle du jour sous laquelle évoluent les personnages. À la suite du meurtre de Médée, le Chœur se lamente : « *Ah ! Terre ! Rayon éclatant du soleil ! Regardez, voyez cette femme funeste »* (Euripide, 1954 : 153). La gaieté des espaces ensoleillées est illustrée car l'un des côtés du paysage

[5]Pour P. Wafo cité par Fame Ndongo (2007) : « Une infinité de lumières existe mais ne peuvent être appréhendées que ce que l'on appelle habituellement la lumière visible, longueur d'onde comprise entre 0,4 et 0,8 micromètre : (10^{-6}m).

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

présente une ombre forte (infanticide), contrastant avec le reste de la scène illuminée. L'éclairage renforcé par les lumières sert à symboliser les moments de la journée. Faible au début des pièces (levée du jour), très vive en plein feu au milieu des textes (mi-journée) ; vers le dénouement, l'éclairage baisse sensiblement et devient verdâtre, rendant à peine visibles les personnages de la scène. Une lumière préfigurée dans les mots, les objets et les costumes. Lumière sur la peau des femmes de la ville au sujet desquelles Arnolphe dit à son hôte Horace : « Ces femmes sont à coqueter. On trouve d'humeur douce et la brune et la blonde » (Molière, 1996 : 31). L'éclairage de Georgette à qui Alain dit : « Je souffle notre feu » (Molière, 1996 : 24). Lumières d'Agnès, suggérée dans ces métaphores d'Horace : « Ce jeune astre d'amour… un joli bijou pour ne vous point mentir (Molière, 1996 : 33).

Comme l'interaction du *yin* et du *yang*[6], les dramaturges ne peignent pas que la lumière, mais aussi les ombres qui sont l'une des raisons mêmes d'être de l'art littéraire. L'ombre est la région de la description non atteinte par la lumière issue de sa source naturelle ou artificielle qui ajoute de la lumière autour des actants pour créer l'ombre par contraste que les dramaturges ravivent par des jeux d'opposition bien assortis. Parlant d'Agnès, Horace accuse son bourreau « d'avoir dans l'ignorance et la stupidité/ Voulu de cet esprit étouffer la clarté ? » Une lumière qui produit des ombres nettes et leur contraire. Pour Amout, le chef est un « despote de l'obscurantisme… » (Ndedi Penda 2001, 14). Douce et diffuse elle donne des ombres légères ou sombres. Lorsque la lumière augmente, l'obscurité diminue et l'une ne peut exister sans l'autre sans nuire à la clarté des textes. L'ombre, exprimée par les mots *ignorance, étouffer*, *obscurantisme*, joue un rôle tout aussi important que la lumière dans la construction des images textuelles scéniques.

3 Organisation des signes en systèmes : relations syntagmatiques, oppositions, contrastes

L'organisation des signes en systèmes avec préséance du système des signifiés sur celui des signifiants, intéresse cette partie de l'article qui montre que des classes paradigmatiques « personnages », « costume », « gestes » s'organisent en syntagmes où elles sont convergentes (robe + épingle : l'épingle orne la robe) ou divergentes. Les unités des paradigmes « personnages » et « gestes » sont à première vue en opposition (Œdipe en mouvement, la morte statique). Mais d'une part, il n'ya pas d'opposition entre les gestes d'Œdipe exprimés par les verbes « arracher », « frapper » et l'immobilité de la morte car le mouvement d'Œdipe est réduit à une fixité confirmée par l'absence des verbes de déplacement comme sortir, marcher. Le signifié « violence » qui se dégage des gestes d'Œdipe debout, atteint son paroxysme dans l'inertie de la morte couchée. En outre, de la double unité signifiante oppositionnelle Œdipe actif et la morte passive, se révèlent les signifiés de connotation « malheur », « tragique » qui viennent gonfler l'isotopie de la « souffrance », renforcée sur le plan onomastique par « Œdipe » (qui a les pieds liés). La légende raconte qu'il avait été jeté, dès le berceau, au bas du Cithéron, les deux pieds liés par son père Laïos et sa mère Jocaste. Ce malheur d'Œdipe et de la morte vient briser la cadence d'une richesse matérielle, d'un bonheur

[6] Dans la pensée chinoise, la lumière renvoie au yang et l'ombre au yin.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

symbolisé par l'or des épingles. Cet accessoire de bien-être, d'aisance, contraste avec la mimique faciale d'Œdipe criant de larmes et de sang.

Des doubles unités signifiantes oppositionnelles *Antigone* stationnée en face de Créon, Horace éloigné d'Agnès, Arnolphe pas très proche d'Alain, se révèlent respectivement les signifiés *adversité*, *désir, envie.* Antigone tient tête à Créon, défi renforcé par la didascalie *silence.* Antigone ne répond pas à Créon, ce qui connote l'orgueil qui vient gonfler l'isotopie du conflit. Horace et Agnès se désirent et Arnolphe veut être proche d'Alain. Au théâtre, il y a une opacité du langage qui limite le signe (Barthes, 1957 : 197) où le sens surgit en lui, joint dans les mots, les gestes… Pris à part, le signe est évoqué ; relié aux autres, il se comprend mieux. Les unités des différents paradigmes sont en relation syntagmatiques les uns avec les autres car les *personnages* reçoivent leur signifié de connotation de la *proxémique* et du *lieu* ainsi que leurs unités de deuxième niveau (*adversité, désir, envie).* Les unités (*personnages-proxémique-lieu*) se répercutent et tirent entre elles leur signifié de connotation. Pareil pour leur signifié de dénotation. L'opposition Antigone # Créon, face à face, traduit la monomanie obsédée[7] de la nièce.

Au théâtre, le contraste provient du milieu par effet d'éclairage des sujets, des thèmes. Lorsque la lumière ambiante ne provoque pas d'ombres plus ou moins sensibles, le dramaturge cherche des sujets contrastés par eux-mêmes. Ils incluent dans un arrière-plan sombre, une réalité non éclairée. En agissant sur ces éléments, le théâtre obtient un contraste idéal réfléchi par des objets étincelants ou ombreux. Dans la pratique, les dramaturges/metteurs en scène diminuent ces différences en exploitant la lumière réfléchie par divers objets lumineux qui constituent dans les textes ou sur la scène, des réflecteurs susceptibles d'éclaircir les ombres et d'adoucir leurs contours. Les objets sont placés de manière à mieux recevoir la lumière. Soit le dramaturge change le point de prise de vue, soit diminue l'intensité des ombres par l'apport d'un éclairage d'appoint dont l'usage reste modéré. Une luminosité douce et réfléchie à partir des objets et autres réflecteurs en face ou hors du champ de l'auteur ajoutera de la lumière dans les zones d'ombres sans en créer de nouvelles : une *lampe tempête* éclaire la scène un peu sombre, dehors le jour décline. Dans un paysage nocturne où des lampes sont allumées, la sensation d'une nouvelle ombre du personnage vient renforcer l'assombrissement. Au rang des objets, qui préfigurent la lumière, il y a des armes à feu. Médée à Jason : « On t'avait envoyé pour soumettre au joug les taureaux au souffle de feu et ensemencer les sillons de la mort » (Euripide, 1954 : 131). En pareil moment tragique, la lumière est signe de vie. Lumière sur la bougie que soulève Jason après avoir tué le dragon. Médée à Jason : « *j'ai levé pour toi le flambeau du salut* » (Euripide, 1954 : 131). Au théâtre, peuvent aussi être examinés, l'unicité des systèmes et l'encodage du signe dramatique.

[7] Antigone ne peut échapper à l'orgueil de son père qui a vaincu le Sphinx. Elle rappelle que la mésestime de sa propre valeur, le manque d'amour propre et de fierté personnelle ne sont pas de sa race. La prétention du père se retrouve dans la fille, et aucune force morale ni loi ne peut résister à ce destin. La forme la plus dure de la déchéance pèse sur Antigone, elle en est consciente.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

4 Unicité des systèmes et encodage du signe dramatique

Comme le signe linguistique, le signe théâtral aussi ne peut appartenir à deux systèmes à la fois. Des classes paradigmatiques « objets », « coiffure », « mouvement » s'organisent chacun en système codé. L'unicité de chaque paradigme est naturellement en opposition avec les autres. Le signe *lumière,* par exemple, ne peut appartenir au système *ombre*. La différence en luminosité donne une impression de distance. Un objet en or est plus proche du lecteur que les autres objets sombres. Dans les textes comme sur la scène, la lumière directionnelle vient du haut (lumière du soleil et des rampes) ; l'ombre principale aussi car la nuit tombe. Même réussie, une scène n'a pas le même impact sans ombres. Tout ensemble de signaux est un code pour les usagers. Ce point est essentiel car les dramaturges représentent les réalités en deux dimensions alors que l'œil du lecteur veut les voir à trois dimensions dans la réalité. En outre, les ombres indiquent au théâtre, l'endroit, le temps qu'il est/fait, la direction de la lumière. Tous ces détails sont précieux pour la lecture d'un texte muet et figé. Les ombres sont utiles au théâtre car soulignent les formes, confèrent un effet dramatique au texte/scène, renforcent les perspectives, masquent les détails tragiques/comiques. Une répartition avisée des lumières, des objets, des personnages, des ombres, etc., est importante au théâtre où le lecteur décode les effets dans différentes situations. À travers le système de signe *personnage* on peut encoder le statut, le genre, la profession, le sexe ; l'action se déroule aussi au niveau verbo gestuel, les mouvements consolident la théâtralité, la *lumière* qui a en elle sa vigueur, son attraction, ses suggestions, délimite l'espace scénique, les signes *objet* et *accessoire* sont pelés de leur rôle habituel pour une fonctionnalité occasionnelle qui leur donne une qualification précise. Exprimés par des mots et des gestes, ils fixent les actions des *personnages* dans un décor animé qui reflète des marques ide_n_tifiables par le lecteur. La lumière éclaire les situations vécues et traduit la tonalité du texte ou de la scène. Pour produire des tons particuliers, les dramaturges/metteurs en scène jouent avec les lumières vives, claires et sombres, en faisant varier, à travers des évocations du temps (*jour = soleil*) (*nuit = obscurité*), de lieux (*enfer, palais, case, au-delà = sombre*), des costumes (*robe noir = obscurité ; robe blanche = lumière*) la ténuité, la densité, l'opacité pour dire la tristesse, la joie, la colère, etc. Présente ou absente, la lumière reste un signe théâtral par son rôle et ses variations qui à la fois éclairent et obscurcissent les déchirements et les espoirs.

5 Fonctionnement du signe théâtral : fonction sémiologique, visions du monde et philosophies des dramaturges

La sémiologie examine à la fois le fonctionnement des signes, les règles d'alliance et/ou de désaccord entre eux. Elle étudie leur permutation et leur fonction sémiologique. Il s'agit ici d'aller au-delà de l'analyse linéaire des signes pour aborder leur signification en identifiant les visions du monde et les philosophies des auteurs. S'agissant spécifiquement des oppositions *luminosité # obscurité,* on dira qu'elles sont riches au théâtre : jour, soleil, lumière, visible, vertu s'opposent à nuit, crépuscule, obscurité, invisible, vice. Le jour constitue le moment propice des activités des personnages. Le soleil tombe des nuits, la lune brille au cœur de la nuit. Le jour passe, le soleil se couche et les nuances distinctes dépendent de la sensibilité de l'œil et de la perception

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

du lecteur. Les dramaturges esthétisent l'évolution de la composition de nuance claire et sombre réarticulée dans le contraste jour # nuit. La nuit (sombre) dans la chambre d'Agnès (astre, étoile) où se risque Horace : « C'était trop hasarder ; mais je dois, cette nuit/ Dans sa chambre un peu tard m'introduire sans bruit » (Molière, 1996 : 91). Comme au petit matin, l'antithèse est bien agencée dans le passage de l'obscurité à la lumière encore faible, dans cette percée de la nuit à l'éclat timide du jour qui se lève. La chambre noire d'Agnès s'oppose aux lumières sur la connaissance qu'a Arnolphe des femmes : « Après l'expérience et toutes les lumières/ Que j'ai pu m'acquérir sur de telles matières ». Dissemblance aussi dans la traversée d'une vie lumineuse à une mort noire des personnages qui ferme définitivement leurs yeux. Bien que les compositions soient claires ou foncées, leur rôle est de soulever les sens contrastés de la vision, lumière # obscurité et de sa gradation. Dans cette opposition, il s'agit pour les personnages de tenir leur rang et de ne pas montrer qu'ils ont peur de la lumière. Le théâtre se construit ainsi sur le contraste de la lumière et de l'obscurité. Cette antinomie des signes dévoile la richesse des formes, préalable d'une écriture balai qui donne un sens de la pièce, un flair rythmique, sortes de mouvements malléables intuitifs. Les dramaturges inventent des formes, des caractères, des lumières et des ombres.

Le théâtre stimule la sensibilité du lecteur aux couleurs et aux objets. La différence blanc # noire et leur fusion dans le *gris* participe d'une expression artistique qui permet de parfaire l'ombre et la lumière. Ce contraste existe chez Molière où, évoquant Agnès, Horace parle « d'un homme qui la cache au commerce du monde/, Mais qui, dans l'ignorance où l'on veut l'asservir, fait briller des attraits capables de ravir un air tout engageant, je ne sais quoi de tendre » (Molière, 1996 : 32). Le minéral joue aussi avec la lumière dans ce souhait de La nourrice où on voit un assombrissement par le bleu : « *Plut aux dieux, que le navire Argos n'eut pas volé par delà les sympléades bleu sombre vers la terre de Colchide* » (Euripide, 1954 : 85). Comme l'ombre, les couleurs se modifient en fonction de la lumière. Le noir perd son assombrissement au contact du jaune comme dans les flammes hardies du brasier sur lequel on cuit une chèvre. Le rouge aussi attenue le sombre. Parlant de la maison où vit Agnès, Horace dit à Arnolphe : « Le logis dont vous voyez d'ici que les murs sont rougis » (Molière, 1996 : 32). Le rouge, couleur du sang, rappelle le tragique[8]. Le sang (rouge) des personnages rappelle celui du bouc dionysiaque du théâtre antique, celui du protagoniste sacrifié. Comme les personnages grecs, Antigone ne peut échapper à ses parents. Elle demande : « *Ismène, ma sœur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Œdipe que Jupiter nous épargne ?* » (Anouilh, 1984 : 13). Cette fatalité est une rétribution pour un péché ancien. Le Chœur à Antigone : « *Tu payes encore pour Œdipe* » (Anouilh, 1984 : 43). Elle réplique : « *Je suis une fille de l'inceste, voilà pourquoi je meurs* » (Anouilh, 1984 : 43).

[8]Racine par contre estimait que : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans la tragédie » (Couprie, 1995 : 99). Position qui a un écho dans les textes contemporains où associé au comique, le tragique est diagonal au malheur.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Les Atrides[9] sont aussi frappés par la fatalité héréditaire. Ménélas, Agamemnon, Égisthe, Oreste, Iphigénie, Électre sont les plus représentatifs de ce sang marqué : adultère, parricide, fratricide, infanticide, matricide ; tragique destin qui s'ouvre avec la haine d'Atrée pour son frère Thyeste. Comme les pièces grecques et françaises, le sang des personnages africains les rend dangereux. Parlant de Chaka, Malhagana dit : « *C'est l'enfant de la guerre ; du sang, des incendies* » (Badian, 1972 : 191). On le voit, Chaka ne peut échapper à la vigueur de ses ancêtres, ce petit peuple cafre, de qui il reçoit très tôt la force et la ruse. Si chez Badian, le sang avec Chaka est source de vigueur, chez Césaire avec Ourika, il isole. Une Dame dit : « *Ourika est une petite noire… qui souffre de sa couleur et en meurt* » (Césaire, 1963 : 81). Pour Hegel et les ethnographes occidentaux, la conscience nègre est celle d'une race inférieure *… il lui manque la plupart des autres qualités qui font de la supériorité et de la dignité de l'Europe* » (Wilbois, 1846 : 64).

Perçus dans le mélange des couleurs et leur relation, l'ombre et la lumière participent du génie des auteurs. Comme le clair sur le sombre, les couleurs chaudes[10] font ressortir la lumière. Yoko à Amout : *«* Les bougies que voici représentent les trois candidats au poste de député… La bougie blanche, c'est le premier candidat… La jaune, c'est le deuxième, et la bougie rouge c'est toi ! » (Ndedi Penda, 2001 : 27). Il y a du noir, du blanc, des claires et sombres nuances de rouge et de jaune déployés dans une échelle continue comme sur cette arme dorée que craint le Chœur : « Que *jamais, oh souverain, contre moi ton arc d'or ne lance un trait inévitable trempé dans le poison du désir ! »* (Euripide, 1954 : 135). Le jaune sur la couronne poissée qu'offre Médée à sa rivale. Le messager dit : *« Elle place la couronne d'or sur ses boucles »* (Euripide, 1954 : 151).

Pour exister, c'est-à-dire pour former un équilibre neutre dans son esprit, l'œil du lecteur recherche la couleur absente, la *complémentaire*[11].

À partir de deux couleurs, distinctes, l'œil opère un mélange optique. Plus les dramaturges noircissent les éléments d'ombres, plus ils parachèvent les lumières. Le lecteur attentif à l'usage des complémentaires décode la création des contrastes lumineux. Parlant des courtisans, Arnolphe à Agnès : « Si votre âme les suit… /Elle sera toujours, comme un lis, blanche et nette ; /Mais, s'il faut qu'a l'honneur elle fasse un faux bond/Elle deviendra lors noire comme un charbon » (Molière 1992 : 60). Lorsque les couleurs blanchâtres sont utilisées, le rendu d'ombre et de lumière reste saillant : les signes *lumière* et *ombre* cohabitent, transparaissent dans les autres signes et préfigurent les mondes visible, sensible, invisible et incompréhensible. Parfois la gouache s'efface, les personnages ne comprennent rien de leur triste sort. Médée se lamente : « *O grand Zeus et toi Thémis vénérables, voyez-vous mes souffrances ? »* (Euripide,

[9] Les Atrides sont issus de famille des Pélopides, riches en crimes et en atroces vengeances. Leur ancêtre Tantale, fils de Zeus, était un prince d'Asie Mineure, de Phrygie en Étolie. Pour certains, son malheur est d'avoir dévoilé aux hommes les secrets de Zeus, et pour d'autres, d'avoir servi aux dieux lors d'un festin, les restes de son fils Pélops qu'il avait coupé en morceaux.

[10] Les couleurs chaudes sont celles qui renferment du *jaune* dans leur composition, toutes les autres sont dites froides.

[11] Les impressionnistes ont illustré, en premier, ce qu'Eugène Chevreul (chimiste français) a démontré, en 1839, avec sa « Loi du contraste simultané des couleurs » qui établit qu'une couleur n'est déterminée qu'en fonction de celles de son environnement. Pour Chevreul, la couleur d'un objet, son ton local, n'existe pas en soi, il dépend de la couleur des autres réalités tout autour.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

1954 : 123). Du côté du dramaturge, l'invisible est disjoint de sa négativité pour affirmer le génie lumineux. Il souscrit au talent qui, dans le processus artistique de l'œuvre est un émerveillement du fait de sa dimension inventive. Le verbe que porte la parole est lumière.

La fonction sémiologique est la valeur qui s'attache au signe isolable et qui n'est pas sa fonction utilitaire, codée dans un système de convention explicite et socialisé. Ici, le signe déloge sa valeur référentielle pour une fonctionnalisation singulière. Au théâtre, le signe a deux faces. L'une, pleine, qui est son sens reconnu et l'autre, vide, une forme arbitraire en attente que l'auteur sémantise. Kowzan affirme qu'il obtient une valeur plus prononcée que dans son emploi primitif. Pour Ch. Biet, un *objet* banal change sur scène. Sa présence correspond à la volonté du metteur en scène, de l'accessoiriste, du dramaturge de signifier quelque chose. G. Bogatyrev parle de « signe de signe », un signe qui renvoie à l'un des multiples autres portés par l'objet. P. Pavis préconise de transcender l'étude linéaire du signe, limitée à segmenter le texte sans lier les signes identiques éparpillés le long d'une séquence, d'analyser les échanges entre les signes et les systèmes signifiants, car chaque système est insignifiant. Au théâtre, les systèmes jouent les uns avec ou contre les autres. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, le fils de Laïos se perce les yeux avec une *épingle* qui orne la *robe* de Jocaste. L'analyse sémiologique ne confond pas *épingle* comme signifiant et signe. Comme signifiant, il peut signifier de plusieurs façons, une fois le choix fait, *épingle* est un signifié définitif et devient signe. *Épingle* a une face pleine, son sens dans la langue (petite tige métallique pointue à une extrémité et pourvue d'une tête à l'autre, servant à attacher ou à fixer), *épingle* assume sa fonction sociale sur la robe de Jocaste ; et une face vide sémantisée pour servir la violence. De ce fait, la fonctionnalité reste un critère pertinent de convergence. L'*épingle* orne la robe de Jocaste, mais Œdipe la porte à ses yeux. L'*épingle* ne se laisse donc pas enfermée dans son sens codé, dans son système de convention explicite. Elle refuse d'assumer sa fonction utilitaire. Elle se définit par sa fonctionnalité, un ensemble de caractères qui lui attribuent sa valeur d'usage et proclament sa propre négation en s'affirmant comme signifiant dévoyé, c'est-à-dire qui se rebelle contre son signifié pour le détruire. Pour Kowzan (1968 : 79) : l'éclairage peut « amplifier *ou modifier la valeur du geste, du mouvement, du décor, et même leur ajouter une valeur sémiologique nouvelle.* La couleur répandue par l'éclairage peut jouer un rôle sémiologique ». La scène s'éclaircit quand les lumières ou les parties sombres sont importantes.

Relativement à la vision du monde, ont notera que l'art dramatique, à travers le signe représenté dans ses rapports tendus ou non avec les autres, enseigne subjectivement la paix, l'amour, la vertu. En portant le signe sur la scène, l'auteur interroge la société à travers la dénonciation des vices, pour faire tomber les masques. Par le signe, le théâtre s'oppose aux idéologies hostiles au vivre ensemble, à la justice et aux lumières ; il appelle la conscience sur les dangers des passions et propose la consolidation sociale et la stabilité politique. Le signe théâtral agit dans les situations tragiques et comiques qui stigmatisent les conduites infectes et prônent la raison. Le dramaturge/metteur en scène exprime sa vision du monde, négative par *les personnages*, *objets* et *accessoires* violents, par les couleurs sombres et noires. Un monde de conflits : divinités/héros ; actants/actants. Un monde hostile au personnage où mort, sang, larmes constituent le

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

matériau ordinaire. Cette philosophie pessimiste démontre que la condition humaine est tragique, que le destin de l'homme lui échappe, qu'il faut obéir aux dieux. La mort, l'automutilation d'Œdipe marquent la victoire d'une philosophie religieuse. L'intérêt idéologique de la sémiologie qui se dégage du théâtre ancien est la toute puissance des dieux et du destin (Sophocle) ou de ses passions (Euripide, Molière). Intérêt disjoint du théâtre contemporain qui prône la liberté et la foi en l'homme (Anouilh, Césaire, Badian, Ndedi Penda).

6 Conclusion

In fine, dans le souci d'analyser les signes au théâtre, l'article a conduit une problématique qui a voulu interroger l'apport de *l'art dramatique dans la connaissance de la sémiologie.* Parti d'un examen pratique des textes, adossé sur l'hypothèse initiale selon laquelle tout est signe au théâtre, l'objectif visé était de montrer la nature et la fonction du signe théâtral à travers un modèle d'intelligibilité structural de type sémiologique. Ce mécanisme scientifique inspiré des travaux de Saussure, Barthes, Kowzan et bien d'autres, a orienté l'article vers un plan en quatre parties. La première a essayé de circonscrire et d'identifier les signes dans la diversité de leur nature pour montrer comment le signifiant est lié au signifié et comment il est perceptible quand l'objet signalé ne l'est pas. La deuxième a tenté de montrer comment des formes du signifiant ont évoqué le signifié par association d'idées et comment les signifiants ont eu des traits pertinents tout en appréciant leur fonctionnement et leur rapport. La troisième a montré comment les signes se sont organisés en systèmes et comment le système des signifiés a commandé celui des autres. La quatrième a montré comment le signe ne pouvait appartenir à deux systèmes à la fois et comment les signaux sont apparus comme un code par les usagers. La cinquième partie a abordé le fonctionnement des signes, leur respect des règles combinatoires, leurs permutations et leur fonction sémiologique. L'article a ainsi dépassé l'analyse linéaire des signes pour aborder leur signification en désignant les visions du monde et les philosophies. Adossé sur cette approche pratique, l'étude a montré le rôle du signe au théâtre. Aussi a-t-il été capital de réexaminer la lumière et l'obscurité en, hors et autour des autres signes. La réflexion qui n'a pas la prétention d'avoir exploré tous les contours du problème, est arrivée au résultat que le contraste qui y est issu, est l'histoire d'un seul monde dont tous les peuples font partie. L'obsécration de l'histoire antique, classique, la noirceur vicieuse moderne et contemporaine, se sont opposées à la lumière vertueuse de la raison.

Références bibliographiques

Anouilh, Jean (1984), *Antigone*, Paris, Bordas.

Aubignac, M. (de) (1972), *La Pratique du théâtre*, Paris, Champion.

Barthes, Roland (1957), *Élément de sémiologie*, Paris, Le Seuil.

- (1957), *Mythologie,* Paris, Le Seuil.

- (1985), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil.

Benveniste, Émile (1969), « Sémiologie de la langue », in *Sémiotica,* Paris, Armand Colin.

Bogatyrev, Petr (1971), « Le Signe au théâtre », *in Poétique n° 8*, Paris, Seuil.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Boileau, Nicolas (1974), *Le Lutrin et L'Art Poétique*, Paris, Larousse.

Césaire, Aimé (1963), *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine.

Corvin, Michel (1973), *Approche Sémiologique du texte dramatique « La parodie » d'Arthur Adamov*, in *La Scène*, littérature n° 9, Paris, Larousse.

Couprie, A. (1995), *Le Théâtre, Texte-Dramaturgie- Histoire*, Paris, Nathan.

Craig, G. (1942), *De l'art du théâtre*, Paris, Librairie théâtrale.

Domenach, J.-M. (1967), *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil.

Ertel, Evelyne (1977), « Élément pour une sémiologie du théâtre », in *Travail Théâtre* n° 28-29.

Fame Ndongo, Jacques (2007), *Le Merveilleux temps des phonons et des photons, Essais sur les fondements scientifiques de la communication africaine,* Yaoundé, Sopecam.

Greimas, Algirdas-Julien (*1976*), *Sémiotique et Sciences sociales, Paris, Seuil.*

Hamon, Ph. (*1977*), *« Pour un statut sémiologique du personnage », in Poétique du récit, Paris, Seuil.*

Hubert, Marie-Claude (1998), *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin.

Hume, David (1737), *Traité de la nature humaine*, Livre I, section III, Paris, Aubier Montaigne.

Jamaron, J. (*1981*), *La Mise en scène contemporaine II, 1914-1940, Bruxelles, la reconnaissance du livre.*

Kowzan, Tadeusz (1968), *Le Signe au théâtre* in *Diogène, n° 61*, Paris, Gallimard.

- (*1970*), *Littérature et spectacle dans leur rapport esthétique et sémiologique, Varsovie.*

Lambert, Bernard (1973), « Scène », in *Littérature*, Paris, Larousse, n° 9 février.

Larthomas, Pierre (1980), *Le Langage dramatique*, Paris, P.U.F.

Meridier, L. (1961), *Euripide*, Paris, Les Belles Lettres.

Molière (1996), *L'École des femmes,* Paris, Hachette.

Morel, J. (1964), *Le Tragique*, Paris, Armand Colin.

Ndedi Penda, Patrice (2001), *Le Caméléon*, Yaoundé, Éditions CLÉ.

Pamentier, L. et Grégoire, H. (1959), *Euripide*, Paris, Belles lettres.

Pavis, Patrice (*1976*), *Problèmes de sémiologie théâtrale, Montréal, les Presses Universitaires du Québec.*

Pruner, Michel (2003), *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan.

Roubine, Jean-Jacques (1980), *Théâtre et mise en scène (1880-1980),* Paris, P.U.F.

Rousset, J. (1962), *Forme et Signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti.

Ryngaert, Jean-Pierre (1980), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin.

Saison, M. (1974), « Les Objets dans la création théâtrale », in *Revue de métaphysique et de morale,* Paris.

Sanders Peirce, Charles (*1978*), *Écrits sur le signe, Paris, Éditions du Seuil (traduction de Deledal).*

Sartre, Jean-Paul (*1992*), *Un Théâtre de situation, Paris, Gallimard.*

Seydou, Badian (1972), *La Mort de Chaka,* Paris, Présence Africaine.

Sophocle (1990), *Œdipe roi* in *Théâtre complet*, Paris, Garnier Flammarion (traduction de Robert Pignarre).

Tadié, Jean-Yves (*1987*), *« La sémiotique de la littérature », in La Critique littéraire au XX^e siècle, Paris, Belfond.*

Ubersfeld, Anne (1996), *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil.

Wilbois, J. (1846), *« L'Action sociale en pays de mission »*, in *Notes et Documents*, VIII, 231, Mémoire.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222