

## L'iconisme au théâtre

Louis Francoeur

Number 11, Spring 1992

La scénographie au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041158ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041158ar>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Francoeur, L. (1992). L'iconisme au théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (11), 41–55.  
<https://doi.org/10.7202/041158ar>

Louis Francœur

## L'iconisme au théâtre

Si l'orientation nouvelle du théâtre dont nous nous plaisons aujourd'hui à constater la présence un peu partout sur les scènes d'Occident a permis l'émergence du langage de l'*objet*, la fonction que l'on avait généralement reconnue à la parole ne se trouve pas pour autant complètement exclue de la dramaturgie contemporaine, tant s'en faut. Comment, du reste, le *logos* aurait-il accepté d'être aussi facilement exclu d'un espace qu'il avait occupé magistralement pendant deux millénaires? Quel dramaturge, ici ou ailleurs, aurait pu se permettre un tel crime de lèse majesté? Que la place prépondérante réservée à la parole soit cependant menacée dans l'empire théâtral contemporain, qu'elle soit même forcée dans certains cas de se retrancher dans ses dernières positions, ne constitue pas un phénomène entièrement nouveau dans l'histoire du théâtre. Depuis longtemps déjà la *commedia dell'arte* l'avait soumise en bonne part au joug de la gestualité, allant dans certains cas extrêmes jusqu'à établir les règles qui devaient gouverner sa subordination absolue au déploiement du geste<sup>1</sup>. De même, plus près de nous, lorsque Samuel Beckett, fidèle en cela à la tradition de la pantomime, pousse l'acteur à remettre au spectateur le soin de verbaliser l'univers représenté sur la scène, la parole, bien plus que discrète, n'en conserve pas moins tous ses droits. Dans *Acte sans paroles I*, en effet, Beckett laissera au spectateur la responsabilité dernière de déployer le sens de ses mimes. La valse tragique des objets, familiers et hétéroclites à la fois, cubes, carafe, corde, ciseaux, tous porte-parole de la *némésis* aveugle qui s'abat sur le personnage muet, envahit, sans coup férir, la scène vide. Sans cesse interpellé par d'étranges coups de sifflet venus de droite, de gauche, d'en haut, le personnage de Beckett n'a que ses réflexions intimes à opposer à ces bruits tyranniques:

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 54.

Une petite carafe, munie d'une grande étiquette rigide portant l'inscription EAU, descend des cintres, s'immobilise à trois mètres du sol. Il réfléchit toujours. Coup de sifflet d'en haut. Il lève les yeux, voit la carafe, réfléchit, se lève, va sous la carafe, essaie en vain de l'atteindre, se détourne, réfléchit<sup>2</sup>.

Le seul moment de la pièce de Beckett où le destin tragique du personnage solitaire pourrait faire place à une heureuse issue se trouve, de façon dérisoire, signalé par l'apparition du logos, signe *indiciel* de l'EAU salutaire. Il reviendra donc au spectateur de tirer une conclusion, sinon une leçon morale de cette histoire, lui qui sait lire et parler. Le personnage, pour sa part, ne parviendra jamais à s'emparer de l'inaccessible objet, pas plus qu'il n'aura su le nommer. L'expressivité sémiotique de la pièce de Beckett réside, tout entière, dans la tension absolue qui s'est établie entre la masse des objets et la réflexion muette du personnage.

Pour rendre compte adéquatement de ce phénomène nouveau où ce sont les objets qui interprètent la parole ou le mutisme des personnages, il faudrait nous mettre résolument à la recherche de l'essence du langage dramatique. Pour y parvenir, nous pouvons conserver à l'esprit l'image bien connue que proposait naguère du théâtre Roland Barthes qui y voyait une vaste polyphonie, mais nous devrions refuser d'opposer *a priori*, comme il le faisait, le signe linguistique qui «n'est pas analogique (le mot bœuf ne ressemble pas à un bœuf)» aux autres signifiants visuels<sup>3</sup>. Nous savons à quel point cette opposition du linguistique à l'*iconique* ou, comme on préfère le dire dans d'autres lieux théoriques, du digital à l'analogique, a été néfaste pour la recherche sémiotique. Nous n'avons qu'à nous rappeler, entre autres, l'impasse dans laquelle la recherche sur la culture en Union Soviétique s'est retrouvée quand il lui a fallu rendre compte des systèmes modélisants secondaires de type continu ou discontinu. De même les

---

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Acte sans paroles*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 119.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 259.

études sémiotiques en cinématographie attendent toujours que l'on trouve un modèle de description qui permette de rendre compte adéquatement non seulement de la totalité des langages qui constitue le cinéma, mais également de leur interaction continue. Nous ne pouvons ignorer l'importance de cette question au théâtre.

Du reste, quand nous disions nous-même dans ces mêmes pages, à propos de la sémiotique théâtrale, que l'ordre des mots de la phrase reflétait l'image que l'on se faisait de l'ordre du monde, nous partions déjà dans les termes de l'iconisme théâtral<sup>4</sup>. Nous reprenons aujourd'hui là où nous avons laissé, en espérant qu'un jour nous consentions à entendre la voix de Cratyle.

Dans le *Cratyle*, Platon propose une réflexion sur le langage, plus précisément sur la nature du signe, qui non seulement n'est jamais parvenue à convaincre tous ses commentateurs mais qui les a plutôt laissés divisés. Pourtant, aujourd'hui que la question de la qualité de la relation de la parole et de l'objet, sans être jamais complètement disparue de l'horizon de la pensée occidentale, se trouve soulevée avec plus d'acuité, nous pourrions sans doute déceler dans les propos de Platon les fondements d'une philosophie du langage dramatique, pour peu que nous acceptions d'écouter les trois protagonistes de ce dialogue. Hermogène prétend, le premier, que «la nature n'assigne aucun nom en propre à aucun objet: c'est affaire d'usage et de coutume chez ceux qui ont pris l'habitude de donner les noms»<sup>5</sup>. Et de soutenir que le langage relie l'expression au contenu d'un mot par la seule intervention d'une convention sociale. Cratyle, pour sa part, soutient qu'une juste dénomination existe naturellement pour chacun des êtres; un nom, pour lui, n'est pas l'appellation que certains donnent à l'objet après accord, en le désignant par une parcelle de leur langage, mais il existe naturellement, et pour les Grecs et pour les Barbares, une juste façon de

---

<sup>4</sup> Louis Francoeur, «Du lisible au visible», *l'Annuaire théâtral*, «Le théâtre au Québec», n° 5-6, automne 1988-printemps 1989, p. 397.

<sup>5</sup> Platon, *Cratyle*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Flammarion, 1967, 385 a.

dénommer qui est la même pour tous<sup>6</sup>. «En disant ce qu'on dit, comment ne pas dire ce qui est?»<sup>7</sup>. Socrate, de son côté, selon l'habitude que nous lui connaissons, pèse le pour et le contre de chaque partie: «Mois aussi, j'aime que les noms soient autant que possible semblables aux objets: mais je crains qu'en réalité il ne faille ici, pour reprendre le mot d'Hermogène, tirer laborieusement sur la ressemblance, et qu'on ne soit forcé de recourir encore, pour la justesse des noms, à cet expédient grossier de la convention»<sup>8</sup>. Reconnaisant avec Cratyle qu'imiter le chant du coq ce n'est pas le nommer, affirmant, au surplus, que c'est l'essence de l'objet que le nom doit imiter par des lettres ou des syllabes, Socrate se déclare impuissant à établir la distribution des éléments en conformité avec leur ressemblance à l'objet qu'ils représentent. Il est bien vrai, pense-t-il, que les noms peuvent être souvent comparés à des tableaux. Mais n'existe-t-il pas des tableaux plus ou moins réussis? Il devrait en être ainsi pour les noms. Certains sont réussis, d'autres ne le sont malheureusement pas. Si le peintre peut se tromper dans l'élaboration de son œuvre, le législateur linguiste peut aussi errer dans l'attribution *naturelle* des noms à laquelle il s'exerce. Certains seront moins heureusement choisis, donc moins ressemblants. Il y a, en conséquence, une certaine part de convention quand l'usage se substitue à la ressemblance. Ne vaudrait-t-il pas mieux, s'interroge toujours Socrate, s'adresser directement aux objets plutôt qu'aux noms qui les désignent? Ceux qui espéraient que Socrate tranchât pour eux le débat, en demeurèrent quittes pour vivre pendant deux mille ans avec leurs incertitudes. Toutefois, parmi ceux qui osèrent faire leur propre choix, plusieurs se rangèrent au côté d'Hermogène, comme le fit, en son temps, Saussure dans son *Cours de linguistique générale*, suivant en cela l'exemple de Jean-Jacques Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*. Depuis le célèbre dialogue platonicien, en effet, on a toujours été ainsi placé dans l'inconfortable situation de devoir arbitrer, à l'instar de Socrate, le pénible débat concernant le caractère arbitraire ou motivé des signes linguistiques. Personne ne peut ignorer l'extrême importance que revêt cette

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 383 a-b.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 427 d.

<sup>8</sup> Platon, *Cratyle*, 435 c.

question quand vient le temps de se pencher sur la nature même des signes dramatiques, ceux que l'on est encore convenu d'appeler signes linguistiques et signes iconiques, comme si, sur les traces saussuriennes empruntées par Barthes, on souhaitait toujours marquer leur différence, en les opposant radicalement l'un à l'autre. Enracinés dans cette tradition deux fois millénaire, aveuglés, de surcroît, par notre héritage cartésien d'*êtres parlants, donc pensants*, nous sommes incapables aujourd'hui encore de reconnaître que «le plus grand déchirement de notre temps vient du bruit formidable que fait le langage pour prétendre qu'il produit le siècle alors que nous vivons, taciturnes, dyslexiques, noyés parmi les objets»<sup>9</sup>. C'est toujours en fidèles disciples de Saussure que nous considérons encore le caractère arbitraire du signe linguistique au théâtre et que nous l'opposons, de ce fait, à ce que nous appelons improprement le signe iconique: «Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement: le signe est arbitraire»<sup>10</sup>. Convaincu de l'arbitrarité du lien qui unit le signifiant au signifié, nous en avons fait nous aussi le fondement même du signe linguistique au théâtre. Sans nous interroger davantage, même quand nous avons à commenter, pour nous mêmes ou pour d'autres, le mot abandon de Phèdre au mal d'amour, grâce à l'allitération des *m* répétés quatre fois: «Phèdre meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache» (v. 146). Le vers de racine est-il un signe *naturel* ou *arbitraire*? La réponse que propose Benveniste, à la suite de la réflexion de Saussure, ne saurait nous satisfaire davantage. Discutant de la conception saussurienne du lien arbitraire qui unit le signifiant au signifié, Benveniste fait remarquer, à juste titre, que le maître de Genève enseignait deux choses contradictoires, à savoir, d'une part, que le signifié était, pour lui, un *concept* et que, d'autre part, il faisait porter la dimension arbitraire du signe, non pas sur le lien unissant le signifiant au signifié (concept) mais au lien reliant le signifiant à la réalité. Ce faisant, Saussure introduisait un troisième terme, la réalité, qui n'était pas partie de sa définition première du signe qui faisait appel plutôt, non pas à une chose et à un

---

<sup>9</sup> Michel Serres, *Statues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1989, p. 51.

<sup>10</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1969, p. 100.

nom, mais à un concept et à une image acoustique. Benveniste retiendra de cette *malheureuse* contradiction, l'heureuse idée d'introduire la dimension extralinguistique pour définir le signe linguistique. Il délimitera en ces termes la zone de l'arbitraire: «Ce qui est arbitraire, c'est que tel signe, et non tel autre, soit appliqué à tel élément de la réalité, et non à tel autre»<sup>11</sup>. Rien cependant dans cette description ne pouvait laisser présager l'étrange conclusion qu'en tirerait le linguiste français, comme si, de guerre lasse, il abandonnait à d'autres le soin de pousser plus avant la recherche: «Et en ce sens, et en ce sens seulement, il est permis de parler de contingence, et encore sera-ce moins pour donner au problème une solution que pour le signaler *et en prendre provisoirement congé*»<sup>12</sup>. Nonobstant le maintien de la dimension arbitraire du lien, la position adoptée par Benveniste aura eu l'immense avantage, pour la suite de la réflexion, d'introduire dans la recherche ce que nous sommes convenus de nommer la réalité<sup>13</sup>. La réalité étant entendue ici en termes peirciens de secondéité, comme quelque chose qui n'est pas encore réfléchi et qui n'a qu'une existence brute.

Le tableau que nous venons de brosser à grands traits des deux débats importants soulevés par la philosophie du langage et situés à plus de deux mille ans d'intervalle, celui exposé par Platon et celui évoqué par Benveniste, a quelque chose pour nous surprendre: comment a-t-on pu, dans la linguistique contemporaine, ignorer à ce point que le premier débat n'avait pas encore reçu de réponse satisfaisante et que le problème de l'arbitrarité du signe linguistique était demeuré pendant deux millénaires irrésolu? C'est la question que soulevait, avant de se mettre résolument «à la recherche de l'essence du langage», Roman Jakobson dans le texte fondateur de ce qu'il est convenu de nommer aujourd'hui la théorie de l'iconisme linguistique. Notant dans l'œuvre de Charles Sanders Peirce la remarquable perspicacité de sa nouvelle classification des signes, Jakobson rappelait que déjà au début du siècle, Peirce avait exprimé la ferme

---

<sup>11</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, coll. Bibliothèque des sciences humaines, N.R.F., Gallimard, 1966, p. 52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 52. Nous soulignons.

<sup>13</sup> A.G. Jappy, «Iconisme linguistique» dans *Degrés*, n° 54-55, été-automne 1988.

conviction que si, plutôt que d'ignorer la vieille «doctrine des signes» on en avait fait une étude attentive et surtout qu'on en avait poursuivi l'élaboration, le XXe siècle aurait pu se prévaloir d'une science aussi vitale que la linguistique<sup>14</sup>. Et Jakobson d'entreprendre l'étude de la deuxième trichotomie des signes de Peirce, la plus connue, celle qui expose les différentes relations que le signe peut entretenir avec son objet. Il ne le fait pas cependant sans avoir au préalable rappelé, fort à propos, que si les Bally, Sechehaye, Meillet, Vendryès et Bloomfield s'inscrivirent dans le prolongement de la doctrine saussurienne pour soutenir «l'absence de rapport entre sons et sens», d'autres, comme Jespersen, Damourette et Pinchon, Bolinger affirmaient dans le même temps que «le signe n'est pas arbitraire»<sup>15</sup>. Jakobson poursuit son propos en notant que la sémiotique peircienne enseigne que la différence entre les trois classes de signes, celles de l'icône, de l'indice et du symbole, n'est qu'une différence de place au sein d'une hiérarchie toute relative. Il met surtout en relief le fait que, contrairement à Saussure, ce n'est pas la présence ou l'absence absolues de similitude ou de contiguïté entre le signifiant et le signifié qui serait le fondement du classement des signes chez Peirce, non plus que le fait que la relation habituelle entre ces éléments relèverait de la nature des choses ou de la pure convention, comme le pensaient Cratyle ou Hermogène, mais plutôt la prédominance de l'un de ces éléments sur les autres. On ne s'étonnera pas alors, ajoute Jakobson citant Peirce, de trouver des «icônes pour lesquelles la ressemblance est assistée par des règles conventionnelles», ou de ne découvrir aucun «exemple d'indice absolument pur» ou enfin de surprendre un symbole qui n'impliquerait pas «nécessairement une sorte d'indice»<sup>16</sup>. En un mot, les signes ne sont pas linguistiques ou iconiques, arbitraires ou motivés, ils partagent tous la même caractéristique fondamentale d'être des signes, à la fois conventionnels et motivés. Écoutons, un instant, la voix brisée de Théràmène: «Excusez ma douleur. Cette image cruelle/ Sera pour moi de pleurs une source éternelle./ J'ai vu, Seigneur, j'ai vu

---

<sup>14</sup> Roman Jakobson, «À la recherche de l'essence du langage» dans *Problèmes du langage*, coll. Diogène, Gallimard, 1966, p. 23.

<sup>15</sup> Roman Jakobson, «À la recherche de l'essence du langage», p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

votre malheureux fils/ Traîné par les chevaux que sa main a nourris/Il veut les rappeler, et sa voie les effraie;/ Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie./De nos cris douloureux la plainte retentit»<sup>17</sup>. Comment pourrions-nous n'être pas sensibles à cette scène touchante certes, mais d'une grande complexité, par la nature même des nombreux signes que nous venons d'entendre? Nous sommes confrontés d'abord à des *symboles*, à des signes qui n'ont d'existence que grâce à la convention, à des mots en somme, éléments constitutifs des vers de Racine; puis, au travers de ces mêmes signes, nous sommes mis en présence d'*indices* pourvus, justement, du pouvoir d'*indiquer* pour Thésée d'abord et pour nous spectateurs ensuite, le mal précis qui devait emporter l'amour du père exploré et la passion de Phèdre; enfin, toujours par le biais des mêmes signes, nous devenons spectateurs d'*icônes* peignant, avec quelles couleurs et quelles formes, le tableau tragiquement macabre du dernier combat d'Hippolyte.

Nous nous retrouvons ainsi aux marches de la révolution du langage dramatique. Là où n'existe plus vraiment d'opposition entre le verbal et le non verbal, entre le linguistique et le non-linguistique, entre le *logos* et l'objet. Nous pénétrons, en réalité, dans l'univers de l'iconisme, forts de cette définition du signe que nous propose Peirce: «Je définis un signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle son interprétant que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier»<sup>18</sup>. Pour l'heure, retenons de cette définition que c'est l'*objet* qui détermine le signe ou ce que Peirce appelle ailleurs le *representamen*, que c'est le signifié qui confère au *representamen* une partie de sa propre forme, que s'il y a convention, elle ne peut être que partielle, cédant à la motivation une part souvent importante de la structure du *representamen*. Quelle que soit, en effet, la complexité du *representamen*, qu'il s'agisse d'un mot, d'une phrase, d'un vers, d'un ensemble discursif plus ou moins long comme l'est le monologue intérieur

---

<sup>17</sup> Racine, *Phèdre*, vv. 1545-1551.

<sup>18</sup> *Semiotic and signification: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, 1977, ed. by Charles S. Hardwick, Bloomington, Indiana University Press, p. 80.

dramatique, d'une pièce de théâtre dans sa totalité, de ses décors, de ses costumes, de sa musique, de ses gestes ou de son éclairage, chacun de ces representamens possède une forme qui lui vient, dans une mesure plus ou moins importante, de l'*objet* qu'il représente. Ne sommes-nous pas à même d'observer dans certaines langues que nous fréquentons que les formes plus longues correspondent au pluriel, comme si l'addition des choses formait dans l'esprit une icône qui venait informer la structure linguistique pour l'allonger: 1. Je dis, nous disons; 2 tu dis, vous dites; 3. il dit, ils disent. Nous serions bien ennuyés, dans ces circonstances, de souscrire encore à l'opinion de Saussure selon laquelle «le signifiant n'a rien dans sa structure phonique qui rappelle, ni la valeur, ni la signification du signe». Convoquons encore cet autre exemple dont nous nous souvenons tous pour l'avoir appris dans notre jeunesse. Racine pouvait-il, nous enseignait-on, nous livrer de manière plus transparente la pureté des sentiments d'Hippolyte qu'en mettant dans sa bouche ce representamen un peu plus complexe, ce vers dont chaque syllabe évoque la limpidité de l'âme du jeune héros: «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur». Le vers de l'auteur de *Phèdre* devenait véritablement, pour reprendre une autre définition du signe de Peirce, un «médium pour la communication d'une forme»<sup>19</sup>, cette forme particulière de la pureté du cœur d'Hippolyte. Et qu'éprouvons-nous quand nous découvrons dans la structure même du representamen global qu'est le monologue intérieur, l'âme du personnage à nu se livrant totalement à nous? Dans la pièce de Jean Barbeau, *Ben-Ur*, le personnage de Ben qui soliloque devant l'encyclopédie américaine qu'il vient d'acheter réussit l'exploit de rendre audible, pour nous spectateurs, ce qui par définition est ineffable, sa parole intérieure: «Continuons l'encyclopédie, (sortant de l'encyclopédie ouverte un livre de bandes dessinées...). Pis ça sert à rien de t'en faire accroire. Ben... Tu passeras jamais au travers si tu lis des comiques au lieu de te cultiver... J'aurais donc dû pas acheter ça, c'te encyclopédie-là... C'est tout écrit en anglais... Comment veux-tu que j'lise ça...? Rien que de regarder les images, c'est platte, J'aime mieux mes comiques...»<sup>20</sup>. La structure même de representamen de ce

---

<sup>19</sup> Charles S. Peirce, MS 793 (sans date).

<sup>20</sup> Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Montréal, Leméac, 1971, p. 58.

signe théâtral particulier qu'est le monologue intérieur, lui vient de l'*objet* qu'il entend représenter, ce combat intérieur que se livre Ben, qui a ceci de singulier d'adopter la forme du dialogue où Je et Tu se relaient, formulant tour à tour questions et réponses.

Si tous les representamens sont ainsi déterminés par leur objet, ils ne le sont pas tous de la même manière, tant s'en faut. La relation que chacun entretient avec son objet peut être triple. Certains representamens entretiennent avec leur objet une relation de ressemblance. On les appelle des icônes. «Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non... N'importe quoi est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose»<sup>21</sup>. Le théâtre est, avec la peinture et le cinéma, l'univers par excellence des icônes: costumes, décors, accessoires sont, du moins dans une large mesure, des signes iconiques. Certains autres representamens entretiennent avec leur objet une relation de contiguïté. Ce sont les indices. «Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet... Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque chose en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique donc une sorte d'icône bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet»<sup>22</sup>. Nous retrouvons volontiers dans le monde inventé par Théâtre Repère une foule d'indices ou de signes indiciels. Le faisceau de lumière provenant des projecteurs pour isoler soit un personnage soit un ensemble d'accessoires, agit comme indice, comme signe indiquant précisément le personnage ou les accessoires, à la manière du doigt d'un personnage pointé sur eux. Enfin, nous rencontrons un dernier groupe de representamens entretenant avec leur objet une relation définie par

---

<sup>21</sup> Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Massachussetts., Harvard University Press, 1965, 2.247. (Dorénavant noté ainsi: C.P. 2.247).

<sup>22</sup> C.P. 2.248. Nous soulignons.

pure convention. Ce sont des signes appelés symboles. Nous pensons évidemment, dans cette dernière catégorie, aux signes linguistiques, mais il existe un grand nombre d'autres symboles, notamment au théâtre. «Un symbole est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi»<sup>23</sup>. Écoutons plutôt ce dialogue de Jeanne et Françoise, personnages de *la Trilogie des dragons*:

## JEANNE

O.K. On change! Moi je fais la vendeuse, toi tu fais la cliente, pis t'es ma meilleure amie, pis ça fait cinq ans qu'on s'est pas vues, O.K.? (Jeanne frappe sur une boîte à chaussures). Pis là, moi, j'te dis que j'ai pensé à toi souvent, pis que tu m'as manqué. Toi, tu me dis que maintenant, t'es rendue dans l'armée. Moi, je te dis que j'ai peur que t'aïlles à la guerre, pis que je te revois jamais, Pis toi tu réponds: (*L'éclairage du magasin revient*)

## FRANÇOISE

Avec une bonne paire de souliers tu peux passer à travers n'importe quoi.

Cette scène est manifestement un signe complexe pour les spectateurs qui ont à le décoder. Ce qui ressort en premier lieu, c'est sa dimension conventionnelle. Double convention, en réalité: Jeanne, utilisant la langue quotidienne, distribue à chacun de nouveaux rôles pour cette scène *jouée* à l'intérieur de la pièce elle-même, scène qu'elle ponctue d'ailleurs par les O.K. qui marquent l'accord des deux partenaires de cette convention: «O.K. On change! Moi je fais la vendeuse, toi tu fais la cliente, pis t'es ma meilleure amie, pis ça fait cinq ans qu'on s'est pas vues, O.K.?» Cependant, dans le contexte global de la pièce, ce

---

<sup>23</sup> C.P. 2.249.

signe complexe a aussi une valeur d'*indice*. Il renvoie directement à l'enfance de deux amies qui viennent de se retrouver, après cinq ans d'absence, au magasin de Crawford situé à Toronto. Enfin, cette scène épouse, pour les spectateurs, les contours inattendus d'un tableau intime de l'amitié célébrée par les retrouvailles de deux amies. C'est effectivement une image, une *icône* de leur enfance que recréent ainsi pour nous les deux amies.

Nous retiendrons de cet exemple un autre enseignement: les signes ne sont, à toutes fins utiles, jamais purs. Étant respectivement de la catégorie phanéroscopique de la priméité, de la secondéité ou de la tiercéité, une icône peut parfois exister seule, mais un indice implique toujours une icône et un symbole implique nécessairement un indice et une icône. Il ressort particulièrement de cet examen que les signes linguistiques sont, pour leur part, simultanément symboliques, indiciels ou iconiques. En un mot, ils sont toujours conventionnels et motivés<sup>24</sup>. Il découle aussi que tous les signes, quelle que soit leur simplicité ou leur complexité, se trouvent ainsi porteurs d'une certaine part d'iconicité. Si certains d'entre eux ajouteront à l'iconicité la dimension indicielle, d'autres ajouteront encore la dimension conventionnelle. Dans le célèbre opéra de Pékin, par exemple, le maquillage sert à indiquer le caractère des personnages, leurs qualités et leurs défauts, de telle sorte que le public puisse distinguer dès leur entrée en scène les bons personnages des méchants. Il s'agit dans ce cas de signes complexes qui, tout en recourant à des icônes que sont les visages colorés des personnages, jouent également un rôle d'indices, les visages blancs dénotant le manque de loyauté et de médisance, alors que les noirs indiquent au contraire qu'il s'agit de personnages francs et audacieux, tout ceci reposant en même temps sur une vaste convention qui les constitue tous comme symboles<sup>25</sup>. Nous pouvons relever un autre exemple intéressant de la complexité du signe théâtral dans l'utilisation qui est faite dans le théâtre de l'Inde des différentes langues de ce pays. Alors que les héros et les personnages des classes supérieures

---

<sup>24</sup> C.P. 2.247-49.

<sup>25</sup> *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., publié sous la direction de Guy Dumur, 1965, p. 370.

s'expriment en sanskrit ou langue supérieure, les serviteurs, eux, parlent en prâkrit ou langue vulgaire<sup>26</sup>. Les dialogues deviennent pour les spectateurs des signes symboliques, régis par une convention sociale, mais ils sont aussi des icônes, ou images reproduisant le régime des castes qui prévaut en Inde. Du reste, n'avons-nous pas souvenir du sort que réservait Molière à certains de ses personnages? Écoutons plutôt Martine, dans *les Femmes savantes*: «Mon Dieu! je n'avons pas étugué comme vous, / Et je parlons tout droit comme on parle cheux nous». «Ah! peut-on y tenir», s'enquiert Philaminte. «Quel solécisme horrible!» s'indigne Bélise. «En voilà pour tuer une oreille sensible» renchérit Philaminte. Et Bélise de poser à Martine la question fatidique: «Ton esprit, je l'avoue, est bien matériel. / *Je* n'est qu'un singulier, *avons* est pluriel. / Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire?»<sup>27</sup> Les serviteurs parlent une langue qui, par convention, indique aux spectateurs leur état de subordination et qui, en même temps, représente, comme une icône, l'idéologie en vigueur. Celles qui parlent bien ici sont bien nommées, ce sont des femmes *savantes*. Michel Tremblay s'en souviendra, sans doute, quand il créera le personnage de Lisette de Courval dans *les Belles-Sœurs*, celle qui est allée en Europe: «Regardez, moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas plus mal!». Ce à quoi l'une des belles-sœurs rétorque: «J'parle comme j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute! Chus pas t'allée en Europe, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler!»<sup>28</sup>. Les dialogues sont toujours des signes complexes, conventionnels en ce qu'ils reposent sur un pacte avec les spectateurs, motivés en ce qu'ils reproduisent, dans leur structure même, une réalité sociale.

Tous les signes ont ainsi une certaine part d'iconicité mais ils n'en jouissent pas tous au même degré. Si, en effet, nous pouvons soutenir que le representamen ressemble de quelque manière à son objet, cette relation de ressemblance sera déterminée, selon une complexité croissante, par l'une ou

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>27</sup> Molière, *les Femmes savantes*, acte 2, scène VI.

<sup>28</sup> Michel Tremblay, *les Belles-Soeurs*, acte 1, coll. «Théâtre vivant», n° 6, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968.

l'autre des trois catégories existentielles identifiées par Peirce. Nous pouvons alors diviser les différents types d'icônes, suivant le mode de priméité auquel elles participent, en *images*, en *diagrammes* et en *métaphores*. Les images représentent de simples qualités. Les diagrammes, eux, représentent les relations des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties. Les métaphores, enfin, représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre<sup>29</sup>. En d'autres mots, les icônes sont classées en images selon qu'elles ont en commun avec leur objet une ou plusieurs qualités, en diagrammes selon qu'il existe un homomorphisme entre le representamen et son objet, en métaphores selon que nous, qui sommes des interprètes des signes, pouvons y retrouver un parallélisme entre la complexité de l'objet et en quelque sorte la simplicité linéaire, par exemple, du signe linguistique. La scène théâtrale regorge d'*images* au sens sémiotique du terme. Nous n'avons qu'à nous rappeler l'apparition de l'inoubliable *Mona Lisa* de Robert Lepage dans *Vinci* dont les qualités étaient à ce point communes avec la *Joconde* du Louvre qu'aucun spectateur n'aurait pu se tromper sur sa véritable identité. De même, pouvons-nous identifier la relation diagrammatique, l'homomorphie qui existe entre l'ordre des éléments de l'énoncé de Françoise dans *la Trilogie des dragons* et l'ordre chronologique des événements qu'elle évoque:

### FRANÇOISE

Quand j'étais petite, y avait des maisons ici. C'était le quartier chinois... Aujourd'hui, c'est un stationnement<sup>30</sup>.

Nous pouvons, enfin, identifier dans le processus linguistique de la métaphore la figure du sablier: l'objet tridimensionnel, dont l'icône est logée

---

<sup>29</sup> C.P. 2.277.

<sup>30</sup> Toutes les références à *la Trilogie des dragons* sont tirées de Diane Pavlovic, «Reconstitution de la trilogie», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1987, 4, n° 45.

dans l'esprit du poète, se trouve réduit, sous forme de parallèle, à un signe unidimensionnel, linéaire, pour être déployé ensuite dans l'esprit de l'interprète sous forme d'interprétants souvent beaucoup plus complexes. Nous sommes, dans ce cas, conviés à assister à la rencontre inattendue de l'espace et du temps, ou mieux, à la réduction de la dimension spatiale dans la sphère de la temporalité. Nous sommes alors plus à même de constater que les signes que nous croyions antagonistes peuvent être enfin réconciliés, sur les planches du théâtre comme sur la scène de la vie. Nous pouvons surtout, de cette manière, être les témoins de la fusion inespérée de l'objet et de la parole. Nous le devons peut-être au retour de Cratyle qui, après deux mille ans d'exil, a pu venir jusqu'à nous en empruntant la voie royale de la sémiotique.