Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Cesare Segre

La fonction du langage dans l'Acte sans paroles de Samuel Beckett

La fonction du langage dans l'Acte sans paroles de Samuel Beckett

document de travail

0.1.

L'Acte sans paroles (AsP) de Beckett dénote, à partir du titre, un renoncement à l'emploi du langage. Paroles, dans l'AsP, signifie 'discours' ('monologue', puisque le personnage est seul), et l'AsP n'en a effectivement pas; l'AsP est d'autre part conçu pour la scène, l'expression linguistique du texte imprimé sert donc exclusivement à décrire les mouvements qui, sur scène, traduisent le texte, libre désormais de tout support linguistique. Mais Beckett a plusieurs fois publié son AsP, et il lui a donc conféré une autonomie littéraire: les instructions pour la mise en scène constituent en même temps un message de Beckett.

Nous avons donc affaire à deux oppositions: refus du langage (sur la scène)/emploi du langage (dans le texte imprimé); fonction servile (instructions)/fonction autonome du texte (message). Même si l'on considère le texte dans sa fonction servile, les phrases qui le constituent, et qui précèdent et guident l'ensemble des gestes du personnage et des mouvements des objets, peuvent aussi bien être considerées comme une description - ou une énonciation - de ces gestes et mouvements: elles seraient dans ce cas idéalement postérieures. Pour résumer:

texte (linguistique) → gestes et mouvements (texte scénique) → texte (linguistique).

Ces oppositions ne s'annulent pas sur le plan de l'empirie: en se renseignant par exemple sur l'antériorité du texte de Beckett par rapport à la première représentation ou inversement; ni en laissant au lecteur le choix des clefs de lecture possibles: le metteur en scène éventuel lira plutôt le texte comme un programme d'instructions, le possesseur du livre le considérera de façon autonome, le spectateur de la pièce pourra l'utiliser comme mémorandum, ou bien s'en servir pour vérifier la réussite de la mise en scène.

Les oppositions sont constitutionnelles, et s'éclaircissent si on définit les rapports de signification entre les différents niveaux (conceptuel, verbal et gestuel) où se développe ce texte, en puissance ou en réalité.

Selon une terminologie bien établie, j'appelle Sens le signifié total produit par la série des signifiés littéraux, linguistiques: et donc également de ceux-là mêmes qui sont implicites dans les mouvements et les sons de notre pièce. Je propose donc ce schéma:

série des Signifiants visuels V texte écrit

Signifiants verbaux
Signifiés verbaux

Série des Signifiés dramatiques

Sens

Le problème n'est donc pas celui de l'antériorité ou postériorité du texte linguistique par rapport au texte scénique, mais de leur participation à l'institution du Sens. Il est en effet évident que, si la série des signifiés visuels peut être considérée l'équivalent du contenu dramatique significatif du texte écrit, la division successive du texte en signifiants et signifiés - grâce à la subdivision en unités discrètes significatives, plus minutieuses donc et plus précises que tout sectionnement a posteriori de l'action scénique - pourrait accroître le sens et le rendre plus explicite.

Ce cadre sémiologique n'est valable que dans le cas où, précisément, il nous fait dépasser une confrontation éventuelle (difficile à réaliser pour des raisons de fait) entre une représentation et une lecture de l'AsP. Le texte écrit de l'AsP limite rigoureusement la liberté d'interprétation de l'acteur: chaque mouvement, chaque geste non prévu peut fausser les intentions (donc le message) de l'auteur-émetteur. Le texte écrit contient à son tour (comme je vais le montrer) des indications qu'il n'est pas facile de traduire en termes gestuels.

Que l'on considère le texte écrit comme précédant idéalement son exécution, ou que l'on préfère le considérer comme idéalement postérieur, il faut vérifier s'il ne contiendrait pas, de par sa constitution même, une réserve de signifiés et de Sens; réserve qui, dans le premier cas, serait utile à la mise en scène, dans le deuxième pourrait en révéler ou en préciser des valeurs significatives. Cet article voudrait être une enquête sur cette réserve sémiologique.

Tout d'abord il faut décrire le contenu de la pièce, en ne prenant en considération que les éléments invariables, quel que soit le mode d'exécution, verbal ou scénique. Il n'y a qu'un seul personnage, de sexe masculin (je le désignerai par P) sur une scène vide violemment éclairée (un désert, semble-t-il). P obéit au stimulus des coups de sifflet. Dans les quatre premières et dans les deux dernières séquences les coups de sifflet (qui proviennent des coulisses latérales) ont la fonction d'un rappel ou d'un ordre. Dans toutes les autres les coups de sifflet (qui proviennent d'en haut) attirent l'attention de P sur une série d'objets qui descendent des cintres et qu'il n'apercevrait pas sans ce signal sonore.

La différence de fonction des coups de sifflet correspond à une différence de situation. Les coups de sifflet latéraux engagent P à prendre en considération l'ordre spatial: il se dirige à droite ou à gauche vers les coulisses et en est régulièrement rejeté. Le but est donc d'indiquer à P les limites de l'espace qui lui est accordé: celui de la scène. Les coups de sifflet d'en haut signalent par contre à P les objets dont il peut disposer dans cet espace.

Au stimulus des coups de sifflet P réagit plusieurs fois de la même façon, il accourt et reçoit un coup qui le renvoie brutalement sur scène; la quatrième fois il s'arrête avant d'atteindre les coulisses, et revient subitement en trébuchant comme auparavant. Le coup s'est pour ainsi dire intériorisé.

Les coups de sifflet d'en haut segmentent une série plus complexe de situations et de décisions. Un arbre avec une seule branche descend du plafond. P comprend qu'il peut jouir de son ombrage et s'approche, mais aussitôt la branche se replie et ne le protège plus; ensuite descendent des ciseaux, et P s'en sert pour se couper les ongles; puis c'est une carafe d'eau, P essaie en vain de l'attraper; puis voilà un cube, P essaie de s'en servir pour attraper la carafe, toujours en vain; un deuxième cube suit: P, après quelques tentatives, comprend qu'il faut placer le petit cube sur le grand, et en effet, en y montant, il pourrait s'emparer de la carafe, si celle-ci ne remontait pas un peu, juste ce qu'il faut pour être hors de portée. Voilà le troisième cube, mais cette fois-ci, comme pour les coups de siflet latéraux, P a appris sa leçon et ne fait plus aucun effort; le cube disparaît.

La descente d'une corde, qui reste pendante, suggère à P toute une série de réactions. Il essaie d'abord de s'en servir pour grimper et attraper la carafe, mais la corde se détache. Ensuite il en coupe un morceau avec les ciseaux et en fait un lasso pour s'emparer de la carafe, mais celle-ci s'éloigne et disparaît. P, ayant désormais perdu tout espoir, décide de se pendre, mais il ne peut le faire car la branche de l'arbre se replie.

Deux coups de sifflet latéraux ramènent P à ses réactions initiales, mais pour une fois seulement: à la deuxième alerte il ne bouge plus. Dernière série de mouvements avec les ciseaux: P se coupe les ongles, il décide ensuite de s'égorger, mais le plus petit cube s'élève en emportant ciseaux et lasso, et aussi le mouchoir que P pliait et dépliait souvent; le grand cube s'élève aussi, en faisant tomber P qui s'y était assis. Sur la scène il ne reste que l'arbre, et la carafe qui vient de reparaître; elle s'approche de plus en plus de P, tentatrice, mais lui ne fait désormais plus rien pour l'attraper bien qu'elle soit là tout près, elle aussi disparaît; l'arbre lui offre à nouveau son ombre (la branche a repris sa place), mais P reste indifférent, immobile; l'arbre disparaît. P regarde ses mains, comme la première fois où l'arbre descendit sur la scène.

1.2.

Le résumé qui vient d'être fait peut être représenté encore mieux par un tableau où l'on aura énuméré: les ordres recus par P (SI = coups de sifflet latéraux: Sh = coups de sifflet d'en haut); les objets de son désir (Ca = carafe; B = branche, soit pour son ombre, soit pour se pendre); les outils dont P dispose (Ci = ciseaux; C1 = grand cube; C2 = cube moyen; C3 = petit cube; Co = corde, qui, coupée par P, devient un L = lasso; i'ajoute A = arbre, comme soutien de B, bien que A en lui même n'ait aucune fonction); la seule chose que P possède (M = mouchoir). Après l'énumération des gestes (actions) de P, il faut dresser la liste des résultats (R = rejet de P sur la scène; E = échec; S = soustraction des objets ou des outils). Dans les colonnes qui précèdent celle des actions nous avons le signe + pour l'ordre qui a provoqué l'action, et les objets, instruments et choses possédés qui sont sur scène; puis, toujours le signe + indique les résultats, R ou E, tandis que pour les soustractions on signalera l'objet ou l'instrument enlevé, en y ajoutant un astérisque si la soustraction est incomplète (éloignement). A chaque ordre (SI et Sh) correspond une action numérotée de la même façon; dans le cas où P fait plusieurs actions après le même coup de sifflet, elles portent le même numéro, suivi par a, b, c, d, e.

2.1.

Il arrive souvent aux personnages de Beckett de s'acheminer vers le silence, de se borner aux mouvements, aux gestes (quelquefois à des grognements, à des monosyllabes ou à des phrases très courtes, qui manquent ici). Souvent aussi, dans d'autres textes, il n'y a qu'un seul personnage sur scène. Ici silence et solitude sont complets (sans paroles). Cela entraîne une déshumanisation très nette de P, comme s'il avait régressé sur l'échelle évolutive de l'homo sapiens (je remarque surtout l'absence - ou pour mieux dire le silence - des souvenirs et des inventions fantastiques: cette espèce d'espoir à l'envers que connaissent tant de personnages de Beckett). On serait même en droit de douter que P soit vraiment un homme ou non, par exemple, un singe anthropoïde, n'était-ce le geste familier de plier et déplier le mouchoir, le souci de se couper les ongles, un sens pathétique de l'ordre, qui le pousse à remettre les cubes à leur place, ou à enrouler la corde après ses échecs.

Il faut souligner aussi que la seule liberté de mouvement que laissent à l'acteur les indications très minutieuses du texte concerne justement le mouchoir. Beckett décrit ainsi le personnage: «Un homme. Geste familier: il plie et déplie son mouchoir». Ensuite, il ne fait plus mention du mouchoir si non lorsque P s'en sert pour nettoyer les ciseaux avec lesquels il veut s'égorger (action 13), tout de suite après on le lui enlève. D'ailleurs, même les mouvements de P ne sont pas nécessairement humains: sa façon de réagir au stimulus des coups de sifflet latéraux est celle d'un animal aux réflexes conditionnés; la façon dont il se sert des instruments (les cubes en particulier: il comprend après une série de tentatives l'utilité de les superposer et la nécessité de le faire par ordre décroissant) c'est celle des chimpanzés dont on mesure l'intelligence.

On dirait en somme que Beckett a préféré ici une position infime dans l'échelle évolutive à la déchéance physique dont sont toujours victimes ses personnages. Il faut d'ailleurs remarquer que chez Beckett la déchéance physique s'accompagne en général d'une prise de conscience (de la tragédie et de l'inéluctable); dans l'AsP la prise de conscience, implicite puisque muette, coincide en fait avec le développement de l'intelligence que l'on saisit par le comportement.

Je tiens à souligner la fonction des coups de sifflet, car on peut l'évaluer comparativement. Winnie, dans *Happy Days*, vit aussi au rythme de coups de sonnette; mais ils symbolisent, dans les limbes où elle vit, le point du jour et la nuit (qui ne sont pas autrement indiqués), ils ont donc une valeur métaphorique, intellectuelle.

Il n'est pas nécessaire par contre de trop chercher à savoir qui lance les coups de sifflet. Il s'agit d'une entité (que nous appellerons D) qui ne se manifeste qu'en termes de relation: c'est celui qui joue avec l'homme comme avec un pantin, celui qui décide, non seulement de sa destinée, mais des tourments qui rempliront sa vie. Dans d'autres pièces de Beckett, un certain élan religieux et des références bibliques nous permettent d'appeler cet être Dieu; ici ce serait être trop précis...

Cela nous autoriserait donc à conclure que les personnages de la piece, contre toute apparence, sont deux, P et D; ce qui d'ailleurs n'empêche en rien la solitude de P. D est pour P une force (ou un ensemble de forces) dont il découvre être le jouet. Entre P et cette ou ces forces il n'y a aucune communication, sauf celle qui s'identifie avec le comportement: D ne se manifeste que par ses coups de sifflet et ses actions vers P; décoder ce langage, l'attribuer à un seul émetteur, coïncide pour P avec la découverte de son manque de liberté. Le décodage et l'attribution du langage à un seul émetteur interrompent et bloquent les actions de P.

Le rapport entre D et P apparaît beaucoup plus évident au spectateur/lecteur, celui-ci partant des prémisses (vraisemblables) qu'une pièce ne peut pas ne pas avoir de sens; il est également enclin à déceler une logique narrative, étant donné que toute pièce est précisément de nature narrative (au niveau des pensées, si elle ne l'est pas au niveau des faits). On obtient donc un rapport croisé: dans la fiction, entre P et D; dans l'action scénique, entre l'émetteur (auteur) et le destinataire (le spectateur/lecteur). L'émetteur s'exprime par les rapports entre P (destinataire fictif) et D (émetteur fictif); pour décoder son message il faut d'abord déchiffrer le langage de D comme si on était P, deuxièmement s'en détacher pour déchiffrer le type de communication auquel appartiennent les comportements de D et de P, troisièmement en définir les lois.

Quant à l'existence de D et à sa position par rapport à P, le spectateur/ lecteur (comme P lui-même) peut faire ce raisonnement:

2.3.

Si l'on partage les actions de l'AsP en deux groupes, selon que les coups de sifflet sont latéraux (Sl) ou viennent d'en haut (Sh), on a deux sortes de développement:

SI: invitation - acceptation - rejet

Sh: offre d'objets - acceptation - soustraction des objets

Aussi bien l'invitation que l'offre impliquent au moins un Destinateur (D) et un Destinataire (P). Rejet et soustraction, à leur tour, impliquent un Opposant: en réalité, la pièce raconte comment P découvre l'Opposant et ses normes de comportement. L'instantanéité du rapport stimulus-réponse-conséquence rend probable, et de plus en plus évident, que l'Opposant est D lui-même.

Il faut ajouter que les termes invitation et offre d'objets sont exacts seulement dans la perspective de P. En effet, les coups de sifllet ne sont que des signaux, au moyen desquels D attire l'attention de P sur l'objet des normes qu'il est en train d'énoncer: c'est-à-dire sur la défense de s'approcher des coulisses ou de jouir des objets de son désir. Mais le signal arrive à constituer la prémisse d'une formule de défense seulement si P l'interprète comme une invitation ou comme une offre. On sait que dans le langage analogique il est très difficile de communiquer le signe non; D l'exprime faisant suivre un rejet à une invitation (apparente), une soustraction à une offre (apparente).

Les trois moments indiqués plus haut rentrent donc dans les trois phases de compréhension de la loi de la part de P: qui d'abord entend un signal, ensuite l'interprète comme un ordre, finalement découvre qu'il s'agit d'un ordre négatif (défense). Ainsi:

	signal	ordre	défense
SI	invitation	acceptation	rejet
Sh	offre d'objets	acceptation	soustraction des objets

Ce qui est fondamental dans la façon d'agir de D c'est sa manière pédagogique de proclamer la norme. S'il considère suffisant, dans la série invitation-rejet, de souligner l'indissolubilité du rapport réponse-conséquence, avec l'opposition offre-soustraction il se réserve une pédagogie plus minutieuse et cruelle. Non seulement il offre les objets du désir (Ca, B), mais aussi les outils qui semblent permettre la jouissance (C¹, C², C³, Ci, Co): P est ainsi amené à constater l'inflexibilité de la norme après avoir fait de son mieux pour mettre à profit l'offre apparente.

3.1.

Le traitement auquel P est soumis ressort aussi du schéma qu'on vient de dresser. Jusqu'à l'action 7, P ne fait qu'obéir aux stimuli, ou déployer des activités sans invention, probablement habituelles (se couper les ongles). L'ombre qui disparaît à la fin de 6a est déjà un signe menaçant, mais impossibile à mettre en relation avec ses actes. Entre 8 et 13 P fait preuve d'une grande activité avec un maximum d'ingéniosité (il y a 17 actions contre 6 ordres: les initiatives autonomes de P sont donc plus nombreuses que celles immédiatement provoquées par les coups de sifflet).

Les progrés de la faculté d'invention chez P sont proportionnels à la

gravité des réalisations manquées: il y a en effet un crescendo à partir des actions 7-9b, dont le résultat est un échec que P pourrait attribuer aux difficultés objectives de la situation, jusqu'aux actions 9c-11d, où l'intervention devient évidente d'un Opposant, qui augmente les difficultés en reculant de plus en plus les limites du possible. Quand, malgré l'emploi toujours plus astucieux des cubes, de la corde, du lasso qu'il a fait en coupant la corde avec les ciseaux, P est obligé de constater que la carafe s'est d'abord éloignée, puis lui a été enlevée, il se décide pour le suicide. Et il faut remarquer que P déploie alors une ingéniosité qui n'est pas inférieure à celle qu'il a déployée pour attraper la carafe; mais les résultats sont encore plus douloureux, le châtiment déprive P non seulement des instruments dont il pouvait disposer mais de son talisman consolateur, le mouchoir.

Un coup d'oeil à la colonne des résultats est révélateur: le plus positif, le résultat zéro, on l'obtient après des actions stériles, de mise en ordre dans la plupart des cas (6b, 8b, 9d, 11e) ou bien de soins ou de réflexion sur son corps (5: se regarder les mains; 13b: se couper les ongles; à 6a la branche se replie, évidemment parce qu'il a cherché son ombre, non pas parce qu'il s'est coupé les ongles); il n'y a que les actions constructives ou (auto)-destructives qui provoquent inévitablement le rejet ou la soustraction d'objets.

Mais ce qu'il faut avant tout remarquer, pour le sens de la pièce, c'est la soustraction d'objets et d'instruments dont P est la victime même après avoir décidé de ne plus agir: l'action 10 constitue un premier avertissement: du fait de l'indécision de P, le plus petit cube, qui vient de descendre sur la scène, disparaît tout de suite dans les cintres; l'application la plus rigoureuse de cette norme on la voit à la fin, lorsque P semble désormais décidé à ne répondre à aucun stimulus, et la carafe, après être descendue à sa portée (14), disparaît définitivement (14) et ensuite l'arbre, qui n'avait pourtant qu'à replier sa seule branche pour enlever toute ombre (15a).

L'AsP est évidemment un petit apologue; sa valeur atemporelle est signifiée par le non-fini de l'action 1 (P est rejeté des coulisses de droite; il manque le moment précédent, celui de l'indispensable coup de sifflet) et de l'action 15b (P regarde ses mains comme dans l'action 5, quand les objets commencent à descendre sur scène). Le rapport entre les progrès de l'intelligence et la prise de conscience est indiqué par le résultat différent des coups de sifflet latéraux des actions 2-4 (il faut évidemment y ajouter 1, où le son est sousentendu) et 12-13a: la première fois P obéit à trois stimuli semblables et consécutifs (seule la direction change), et au quatrième seulement il devient plus méfiant,

bien qu'encore docile; la deuxième fois il renonce sans hésitation dès le second stimulus.

Dans la conscience de P deux types d'expérience s'alternent suivant l'ordre 1-2-1-2: les premiers se rapportent à la chaîne stimulus-réponse-conséquence, et leur but est de lui inculquer tout ce qu'a d'irréparable la volonté de D; les autres se rapportent à la chaîne offre-acceptation-soustraction, et leur but est de lui montrer la loi selon laquelle l'acceptation exclut la réalisation: toute industrie est donc vaine, ainsi que l'espoir de sortir du jeu par le suicide. C'est en effet après la tentative de se pendre qu'on revient à l'expérience du premier type (actions 12, 13a); c'est alors que, ayant reconnu l'impossibilité de trouver d'autres espaces, et conscient de la fonction tantalisante des objets du désir et des instruments apparemment utiles pour les conquérir, P arrive à la conclusion que la seule réaction possible est celle de ne pas bouger.

La condamnation est double: d'un côté renoncement aux désirs volontairement stimulés, de l'autre impossibilité d'éviter le supplice, ce que P avait essayé par deux fois avec le suicide. Cette tentative provoque au contraire un châtiment supplémentaire: le retrait du mouchoir, qui appartient à cette catégorie d'objets chers à tant de personnages de Beckett, ces restes archéologiques de leur appartenance à la civilisation, bons pour se donner une contenance, passer le temps, prétendre à une activité inexistante. La perte du mouchoir ne signifie pour P qu'une chose: le désespoir.

3.2.

Pour comprendre le sens de la pièce il est indispensable de préciser la fonction de l'éloignement et de l'enlèvement des objets. L'éloignement sert à maintenir le schéma offre-soustraction, c'est-à-dire à confirmer la norme négative (action 9c): si l'objet était banni de la scène, la norme ne pourrait plus être appliquée. L'enlèvement punit P de son opiniâtreté dans la recherche de la possession des objets (qui constitue une infraction à la loi: actions 11b-c), ou bien de ses tentatives de suicide, qui sont en même temps des tentatives de se soustraire à la loi (11d; 13c-d): dans ce cas la punition est plus grave, elle implique en effet la soustraction du mouchoir (13c). Mais l'enlèvement par excellence est celui qui couronne l'action didactique de D: l'objet est enlevé parce que P a appris à ne pas réagir aux stimuli (10, 14, 15a).

En définitive, P est soumis à ce qu'on appelle, dans la pragmatique de la communication, «injonction paradoxale». En effet, il est introduit dans un «cadre de référence» où il doit choisir de «ne pas vouloir» l'objet; c'est-à-dire qu'il doit choisir, dans le couple «vouloir»-«ne pas vouloir», l'alternative contradictoire, étant donné que les objets qui lui

sont offerts (branche, à savoir ombre; carafe, et moyens pour l'attraper) sont par définition désirables: il faut se rappeler que la scène est un désert brûlant. Autrement dit, la loi imposée par D est la suivante: «ne veuille pas ce que tu désires».

Lorsque P est certain d'avoir compris la loi, il décide de sortir du «cadre de référence» imposé par D, en se suicidant. D, alors, lui empêche de se suicider et lui apprend, en le châtiant, la deuxième loi: «ne sors pas du cadre de référence que je t'ai imposé». Nous avons sous les yeux, exactement, la situation que les psychiatres appellent «double contrainte» (G. Bateson, D. Jackson, J. Haley, J. Weakland, Toward a Theory of Schizophrenia, 1956). Celle-ci est caractérisée par les données suivantes: 1) existence de deux (ou plusieurs) personnes impliquées dans une relation intense qui comporte la survie psychologique, et même physique de l'une d'elles; 2) émission d'un message, mieux encore, d'une injonction contradictoire; 3) défense pour le récepteur du message de sortir du cadre de référence donné.

Si on fait recours à la hiérarchie des valeurs modales (vouloir, savoir, pouvoir), on constate que D, dans sa position initiale de Donateur (apparent), provoque le «vouloir» de P: donc, il «fait vouloir» P. Au contraire, dans sa position de Législateur (Opposant, aux yeux de P), il provoque le «non pouvoir» de P. Entre les deux limites («vouloir faire» et «ne pas pouvoir faire»), le «dressage» de P implique un développement de plus en plus ample du «savoir» (emploi des instruments: les cubes, la corde etc.). Nous avons donc:

vouloir faire (→ savoir faire) → ne pas pouvoir faire

Dans la première série de tentatives, P relie son «ne pas faire» à un «ne pas pouvoir» qu'il attribue à des éléments objectifs. Ce n'est que lorsque le changement, tout à son détriment, des éléments objectifs lui révèle que son «ne pas pouvoir faire» est un «être empêché de faire» qu'il revient au début de la chaîne et substitue au «vouloir», par ailleurs provoqué («faire vouloir»), un «ne pas vouloir». Mais ce «ne pas vouloir» représente-t-il la seule affirmation possible de liberté, ou bien est-il la conséquence, conditionnée, du procédé didactique de D, donc le résultat du «ne pas faire vouloir» paradoxal?

C'est une question à laquelle j'essaierai de répondre plus tard. Si définir les lois de comportement de P et de D signifie comprendre le sens de la pièce, le moment n'est pas encore venu.

4. Si on le considère sous son aspect écrit, l'AsP a un précédent précis: les indications scéniques. Plus que celles qui sont intercalées entre les dialogues, et qui intègrent paroles et mouvements ou gestes, ce sont les indications scéniques précédant le début du dialogue, qui nous intéressent ici, indications souvent assez longues (Fin de partie, Krapp's Last Tape, Happy Days; remarquons que l'AsP est contemporain de Fin de partie, avec lequel il a été joué la première fois le 1^{er} Avril 1957). On peut considérer AsP comme le développement de ces indications initiales, et ceci pour deux raisons. L'une spécifiquement théâtrale: dans les pièces qu'on a citées, ces indications donnent lieu à une représentation muette, d'une certaine ampleur. L'autre stylistique: le langage, la syntaxe surtout, s'en rapproche de façon évidente:

A l'automatisme (de robots ou de marionnettes) des mouvements des personnages correspond dans ces textes la brièveté des propositions au présent, qui se suivent avec leur immanquable sujet il. La répétition des mêmes mouvements est indiquée par l'emploi successif de la même proposition. Les phrases sont souvent nominales, comme pour soulager tout sujet de la responsabilité de la prédication. Fréquente est la récurrence des mêmes phrases courtes pour faire allusion à des tics, presque des refrains gestuels, ou à la convergence fatale de l'agitation des personnages vers des situations immuables.

5.1.

Encore plus que dans les indications de scène Beckett a recherché dans l'AsP un langage sans résonnance ni couleurs. Les adjectifs, très rares, visent pour la plupart à définir: droite, gauche; petit, grand; seule, maigre, légère, rigide, fixe; second. Ce n'est que dans les indications préliminaires sur le personnage et sur le décor, c'est-à-dire avant le texte lui-même, que l'on apprend que l'éclairage est éblouissant: ce qui confirme l'importance des jeux de lumières dans les pièces de Beckett.

L'auteur a donc généralement tenu son propos d'offrir des énonciations exemptes de traits subjectifs: des instructions, justement. Mais, malgré tout et contre toute intention, la participation est évidente: le message porte les empreintes digitales (mentales) de celui qui l'a émis; l'écriture est autographe, bien qu'en caractères d'imprimerie qui prétendent à l'anonymat. Ainsi, même les mots qui ne seront pas prononcés contribuent à révéler le Sens de la pièce.

Je me borne à signaler, parmi ces émergences du Sens caché, les plus significatives.

5.2.

Exclusivité de P. Il n'y a sur scène que l'homme (P) avec son mouchoir, ensuite apparaissent l'un après l'autre les objets du désir et les instru-

ments qui descendent des cintres. Ils sont utilisés ou transformés par l'homme (lasso fait avec la corde) pour s'emparer des objets. Ceux-ci s'approchent ou s'éloignent selon la volonté de D, l'entité externe qui à la fin les retire à P, et avec eux les instruments.

Mais l'attention doit se concentrer sur P, tous les événements sont présentés selon le point de vue de P; D lui-même n'est que le résultat d'une déduction sans aucun support explicite. La position centrale de P dans la perspective diégétique est soulignée par Beckett à l'aide d'un procédé grammatical fort simple: après avoir désigné P comme l'homme dans la deuxième ligne du texte, il ne le désigne plus que par le pronom il; dans le cas où il pourrait y avoir ambiguïté parce qu'un substantif masculin précède (sifflet, arbre, sol, tronc, etc.), il ne peut y avoir équivoque sur la fonction il=homme du fait que P est le seul être animé présent sur la scène.

5.3.

La mimésis rythmique. Dans l'AsP le procédé de la répétition domine: répétition de périodes ou de parties de périodes identiques. Du point de vue fonctionnel, on peut dire que Beckett a suivi cette règle: aux mêmes mouvements, les mêmes mots. Ainsi la même phrase décrit la 2 et la 3 des quatre premières actions («Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit») et la 1 et la 4 sont décrites par des phrases différentes au début - parce que le début de l'action est en effet différent - mais identiques à partir du trébuche de la phrase citée plus haut.

Indications qui peuvent sembler redondantes, mais qui ont au contraire deux motivations précises. Iconique d'abord: la constante du rapport geste-parole, action-phrase tente d'établir une équipollence exacte entre texte et mise en scène de la pièce. Stylistique ensuite: la répétition des mêmes mots et des mêmes phrases étroitement liés aux gestes de l'acteur crée une obsession de la récurrence nettement tragi-comique.

Cette récurrence est encore plus évidente dans le texte que sur la scène. Le texte écrit l'utilise en effet au niveau d'éléments mieux segmentés (les mots plutôt que les gestes); de plus il peut jouer sur une segmentation plus fine (les sons ou les lettres) qui n'a pas d'équivalent dans la représentation: la récurrence intéresse donc une somme d'éléments discrets et mesurables beaucoup plus grande et plus accessible que celle qui est possible dans la représentation scénique.

5.4.

Les valeurs dramatiques. C'est ici le moment où la segmentation va audelà de sa correspondance avec la représentation car elle assume une fonction dramatique que l'impassibilité apparente de la description ne réussit pas à cacher.

Considérons par exemple l'action 14 dont j'énumère les phrases:

- 1. La carafe descend, s'immobilise à un demi-mètre de son corps,
- 2. Il ne bouge pas.
- 3. Coup de sifflet en haut.
- 4. Il ne bouge pas.
- 5. La carafe descend encore, se balance autour de son visage.
- 6. Il ne bouge pas.
- 7. La carafe remonte et disparaît dans les cintres.

Il est normal que P ne bouge pas en 1: il ne perçoit les objets qu'au coup de sifflet; ce qui n'empêche pas que la répétition de «Il ne bouge pas» (2, 4) donne une plus grande résonance à l'immobilité résignée de P, bien qu'à la rigueur on ne devrait parler de résignation que pour 4. Encore plus efficace la distinction minutieuse des mouvements de la carafe, qui pourtant appartiennent, sans aucun doute, à une même action: d'abord «à un demi-mètre de son corps», puis «autour de son visage»; la distinction, et la séparation qui en dérive, permet de reprendre encore une fois (6) «Il ne bouge pas». L'éducation de P est achevée: quand il n'aura plus qu'un mouvement à faire pour s'emparer de la carafe (on le dirait, tout au moins), il ne le fera pas.

5.5.

L'action mentale. Aucune référence à des actions mentales ne devrait trouver place dans ce texte qui est avant tout narratif et descriptif. Et il en est ainsi, mais précisément à cause d'une recherche d'effets dans des phrases où la réflexion est sur le même plan que les gestes, sans hiérarchie de durée ni d'importance:

Il réfléchit, va vers la coulisse gauche, s'arrête avant de l'atteindre, se jette en arrière, trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit (4).

C'est une façon de réfléchir par soubresauts, mécanique, sous-humaine. Mais l'emploi de «réfléchir» est lui-aussi minutieusement calculé par Beckett. Ce verbe a une fonction démarcative: il ouvre et termine les actions de 2 à 7; puis, si pour le début il existe d'autres formules, il les conclut jusqu'à 13a (il concluait aussi l'action 1). Ce n'est pas tout. Puisque les objets qui descendent des cintres ne sont aperçus par P qu'après le coup de sifflet, la répétition de réfléchir avant et après la descente des objets témoigne de la continuité de la réflexion (le deuxième réfléchit est invariablement suivi par toujours).

La formule est donc la suivante:

Il (série de verbes), réfléchit. (Descente d'objets ou instruments). Il réfléchit toujours.

La formule est utilisée pour les actions 5, 6b, 7, 8a, 10, 11a. Elle disparaît lorsque objets et instruments ont cessé de descendre.

Revenons maintenant à ce réfléchir qui introduit une action. Après les coups de sifflet latéraux (2-4), on a d'emblée «Il réfléchit», tandis que après la descente des objets et les coups de sifflet d'en haut on à des formules comme:

Il se retourne, voit... réfléchit (5, 7, 9a, 10, 11a); Il lève la tête, voit... réfléchit (6a); Il lève les yeux, voit... réfléchit (6b).

Dans les actions 7, 9a, 11d, une gestualisation de la réflexion se substitue au simple réfléchir: ce sont les moments du plus grand effort combinatoire, il s'agit de déceler dans le cube, et encore mieux dans les deux cubes et leur superposition, la possibilité de réduire, en y montant, la distance qui sépare P de la carafe ou celle d'atteindre la branche. Cet effort de liaison rationnelle est représenté par un pivot unique, le verbe regarder, tour à tour branché sur les objets et les instruments qu'il faut lier entre eux:

Il se retourne, voit le cube, le regarde, regarde la carafe, prend le cube... (7); Lasso en main il va vers l'arbre, regarde la branche, se retourne, regarde les cubes, regarde de nouveau la branche... (13);

ou bien, dans les phrases successives, en établissant un rapport entre les premières réactions erronées, dépendantes de vouloir, et un se ravise : deux verbes complètement mentaux :

Il se retourne, voit le second cube... veut rapporter le cube à sa place, se ravise, le dépose, va chercher le grand cube... (8a); Il ... va vers les cubes, prend le pétit et le porte sous la branche, retourne prendre le grand et le porte sous la branche, veut placer le grand sur le petit, se ravise, place le petit sur le grand... (13).

Les mouvements mentaux ont été en somme soumis à des distinctions subtiles, soit par rapprochement (de verbes descriptifs), soit par alternance avec des verbes qui représentent matériellement la réflexion (regarder) ou encore avec des verbes ouvertement représentatifs (vouloir, se raviser). Ces distinctions suivent parfaitement la position de P à l'intérieur de l'action scénique. On vient de voir que la gamme est plus

riche là où la créativité de P est plus profondément engagée. De 9b à 11d, P doit résoudre d'autres problèmes, et voici un usage nouveau, on aimerait dire de transition, du verbe réfléchir.

A partir de 9c, les échecs de P n'ont plus une apparence neutre (difficulté objective), mais révèlent nettement l'intervention d'un Oppositeur. Le premier épisode est celui de la carafe: elle s'éloigne de P juste au moment où, après être monté sur les deux cubes, il était en train de s'en emparer. Il descend, réfléchit, remet les cubes à leur place, puis:

(il) se détourne, réfléchit.

Cette formule indique donc un moment de réflexion entre une prise de conscience et d'autres initiatives possibles. Elle revient en effet à 11b (entre la descente de la corde et la recherche des ciseaux pour la couper), à 11c (lorsque la carafe est remontée dans les cintres), à 11d-e deux fois (quand la branche l'a empêché de se pendre en se repliant et lorsque P, poussé par son besoin d'ordre, a remis en place les cubes et le lasso). La série se termine sur les actions 12, 13a, provoquées par les coups de sifflet latéraux.

Rien à remarquer donc au début de l'action 12, quant à la succession:

Il se détourne, réfléchit. Coup de sifflet coulisse droite. Il réfléchit, sort à droite.

Dans ce cas il s'agit d'une transition entre deux phases d'une succession modifiée de l'extérieur: le réfléchit qui précède le coup de sifflet passe dans celui qui précède le mouvement de réaction. La succession relative à la descente du troisième cube est beaucoup plus intéressante:

Il réfléchit toujours. Coup de sifflet en haut.

Il se retourne, voit le troisième cube, le regarde, réfléchit, se détourne, réfléchit. Le troisième cube remonte et disparaît dans les cintres.

Ici, entre retourner et détourner, regarder, réfléchir et encore réfléchir, on décrit une résistance intérieure; la formule «il se détourne, réfléchit» sert de transition vers un mouvement zéro: P tourne la tête, mais son corps ne bouge pas. Du point de vue du contenu (mais non pas du point de vue psychologique) la formule équivaut à celle qui correspond à 13a, 14, 15a: «Il ne bouge pas».

Dans les actions 11d et 13c, on rencontre un autre verbe, constater. Il s'agit des deux tentatives de suicide. L'Oppositeur enlève à P non seulement les objets du désir, mais aussi les instruments qui pourraient

le délivrer du supplice: la branche pour se pendre, les ciseaux pour s'égorger. Les deux fois P regarde le lieu possible de son auto-exécution, puis il s'arrête en constatant qu'elle est devenue impossible puisque les instruments ont disparu.

Il se redresse, le lasso à la main, se retourne, constate (11d); Il se retourne pour reprendre les ciseaux, constate, s'assied sur le grand cube (13d).

La répétition de constater indique le début d'une prise de conscience définitive. Les deux verbes concluent en effet les actions les plus complexes du point de vue intellectuel, parce que l'on y retrouve tous les modes, énoncés et gestualisés, de la réflexion:

... il va vers l'arbre, regarde la branche... regarde les cubes, regarde de nouveau la branche... veut placer le grand sur le petit, se ravise... regarde la branche... (11d);

Il regarde ses mains, cherche des yeux les oiseaux... réfléchit... (13c);

qui plus est, dans la deuxième action la description minutieuse des mouvements iconise tous les parcours et les connexions de la pensée. On n'a qu'à relire:

Il regarde ses mains, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, commence à se tailler les ongles, s'arrête, réfléchit, passe le doigt sur la lame des ciseaux, l'essuie avec son mouchoir, va poser ciseaux et mouchoir sur le petit cube, se détourne, ouvre son col, dégage son cou et le palpe... (13b-c).

La prise de conscience définitive est un refus non seulement de l'action mais aussi de la pensée. Les phrases qui ont P pour sujet ne seront désormais que trois, dont l'une réitérée:

Il reste allongé sur le flanc, face à la salle, le regard fixe.

Il ne bouge pas (quatre fois).

Il regarde ses mains.

Il est facile de préciser par commutation le sens de «Il ne bouge pas». Il suffit de confronter la succession suivante, depuis:

Coup de sifflet en haut. Il se retourne, voit l'arbre, réfléchit... (5)

ou bien:

Coup de sifflet en haut. Il lève les yeux, voit la carafe, réfléchit... (6b) jusqu'à:

Coup de sifflet en haut. Il ne bouge pas (14);

«Il ne bouge pas» signifie renoncement à la réflexion qui précédait toute initiative, et à l'initiative elle-même. P sait maintenant que s'il bougeait, l'objet du désir lui échapperait de nouveau. Il ne lui reste que l'acte, désolé parce que stérile, de se regarder les mains. C'était, dans l'action 5, la première action instinctive, après la découverte de l'ombre, une action qui n'est pas défendue, tout comme se couper les ongles (6a): et en effet les oiseaux restent sur scène, et sont encore utilisés de la même façon (13b); ils lui sont enlevés lorsqu'il a voulu, sur une initiative soudaine, les employer pour se suicider (13c). Il s'agit d'un châtiment, comme pour le mouchoir: P n'aura plus qu'a se regarder les mains, réfléchir sur soi-même, se sentir vivre. Rien d'autre.

6.

L'AsP a donc été le théâtre d'un étrange chassé-croisé entre fonction référentielle et fonction poétique. Beckett s'est efforcé de conformer son texte exclusivement à la première; mais la deuxième, heureusement pour nous, a pris le dessus, bien malgré lui. L'usage des verbes qui dénotent des actions mentales suffit à démontrer que Beckett n'a pas réussi à maintenir le projet d'une équivalence complète entre mot et geste: le caractère en somme de simple manuel d'instructions qu'il paraît vouloir donner à son AsP.

Parmi les indices de la fonction poétique, je me suis limité à observer ceux qui se présentaient comme porteurs du maximum de Sens. Une analyse stylistique fournirait une documentation bien plus riche; mais en ce qui nous concerne ici, il suffit de pouvoir affirmer que ce texte appartient à la juridiction du style: ce qui signifie que le Sens déborde au delà et au dessus des signifiés littéraux.

Contre la thèse répandue: fonction poétique =) déviation stylistique, nous avons constaté que dans l'AsP Beckett obtient ses effets par des procédés qu'il met presque tous en acte le long de la linéarité du discours (syntagmatique et transphrastique) et non dans des rapports in absentia avec le paradigme: en somme, avec des effets obtenus par le rapprochement de verbes dans la phrase ou par la répétition intégrale ou partielle de phrases ou enfin par la substitution (avec progression) de parties dans des phrases, par ailleurs semblables, ou de phrases différentes ayant des fonctions partiellement analogues. Mieux encore: on peut dire que ces effets sont mis en valeur précisément par le ton apparemment

neutre du discours, par le choix d'un vocabulaire moyen, impersonnel (on pourrait en dire de même d'autres ouvrages de Beckett, de leur désespoir froid et de leur humour impassible).

Mais à une démonstration fondée sur des éléments de style, je préfère (parce que plus savoureuse et probante) celle que l'on peut faire au niveau du Sens. Le paragraphe 3.2. a laissé certains problèmes non résolus: l'inactivité finale amène-t-elle P à la liberté ou le condamnet-elle plutôt au conditionnement? Son «non-vouloir» est-il un «non vouloir vouloir» ou un «être contraint à ne pas vouloir» par D?

La structure de la pièce suggère (mais encore obscurément) une ébauche de solution.

Etant donné que les coups de sifflet latéraux font allusion plus clairement que les autres à la technique des réflexes conditionnés, leur répétition vers la fin de la pièce (12, 13a) semble montrer: de la part de D une réalfirmation menaçante de son pouvoir, de la part de P une promptitude accrue à se laisser conditionner négativement. Si en 4 il n'avait répondu que partiellement à l'ordre, en 13a il n'y répond plus du tout. Mais les indications du texte sont beaucoup plus claires. La réaction de P au dernier coup de sifflet latéral («Il ne bouge pas») est identique à celle que provoque en lui le coup de sifflet d'en haut qui lui signale l'offre ultime de la carafe et de l'ombre («Il ne bouge pas» 14, 15a). C'est la première fois que ses réactions aux deux types d'ordres sont les mêmes: signe évident que P a été conditionné dans les deux cas à ne pas vouloir. Cependant il reste à expliquer son itinéraire mental. Ici encore des données d'ordre verbal sont révélatrices du Sens: qu'on remarque d'une part l'intervention, tardive, de constater, après tant de réfléchir, de l'autre l'expression «le regard fixe» (13d) après tant de voir et de regarder. Ce sont des signes du ralentissement puis du bloquage de l'activité exploratrice et inventive auparavant si intense: ce qui ne signifie pas bloquage de l'intelligence. «Il constate» est la dernière action mentale attribuée à P (13d) avant qu'il ne renonce à toute action physique (14 ct suiv.).

Or, nous savons que P se trouve dans un état de «double contrainte» (3.2): ce qui produit, d'ordinaire, la schizophrénie. De plus, cette «double contrainte» se réalise à travers les procédés des réflexes conditionnés (2.1). Nous avons donc affaire à une «schizophrénie expérimentale» (Pavlov). Eh bien, le comportement final de P correspond exactement à ce que les psychiatres appellent catatonie: qui est un des aboutissements les plus communs de la schizophrénie. Je ne prétends pas que Beckett ait pris la schizophrénie comme modèle du comportement de P (bien que toute son oeuvre se présente en fait comme un véritable défilé de schizophrè-

nes); je soutiens - ce qui est bien plus grave - que Beckett a reconnu dans la «double contrainte» l'élement caractéristique de la condition humaine. La cruauté du traitement infligé à P réside justement dans le fait qu'on stimule son intelligence pour ensuite réprimer sa volonté. De plus: avoir fait porter le conditionnement sur la volonté plutôt que sur l'instinct prive P d'espoir, sans éliminer la souffrance. Des procédés stylistiques (on a vu, 5.4., le ton désolé des renoncements décrits dans les actions, d'ailleurs des non-actions, 14 et suiv.) rendent encore une fois évident que P demeure assujetti aux désirs: se désaltérer, se protéger de la lumière et de la chaleur. Le «non-vouloir» auquel il a été conditionné est terrible parce qu'il ne coïncide pas du tout avec un «non-désirer». Il conviendrait en somme de compléter le schéma des valeurs modales (3.2.) en y insérant le «désirer», mais avec cette configuration contradictoire qui résulte du conditionnement:

Tel est le message circonstancié, la mauvaise nouvelle, que Beckett a su cacher entre les lignes, dans les instructions qui déterminent les gestes ridicules et clownesques d'un acteur silencieux.

Cesare Segre

J'ai lu une rédaction plus brève de cet article pendant le Colloque de Sémiotique Textuelle d'Urbino (16-21 juillet 1973). Les interventions de Dina Sherzer, René Lindekens et Paolo Fabbri - que je remercie bien vivement - m'ont permis d'améliorer le texte en maint endroit.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI URBINO
"CARLO BO"

Centro Internazionale di Studi Interculturali
di Semiotica e Mortologia

RS 1846

27	Ordres	desir	desir				Outils	91		priet	prieté	Actions	K	Resultatis	90
	SI Sh	ð	М	¥	ŭ	ŭ	ರ	ర	လ	-a	M		84	щ	S
											+	(Mouvement à droite)	+		
	+										+	Mouvement à droite	+		
	+										+	Mouvement à gauche	+		
	+										+	Mouvement incomplet à gauche	+		
	+		+	+							+	Il va vers l'arbre, s'assied à l'ombre,			
												regarde ses mans			1
	+		+	+	+						+	Il prend Ci et se taille les ongles			m
				+	+						+	Il läche les Ci			
	+	+		+	+						+	Il essaie d'atteindre Ca		+	
	+	+		+	+	+					+	Il monte dessus Cl., il essaie d'atteindre Ca		+	
		+		+	+	+					+	Il rapporte Ci à sa place			
	+	+		+	+	±	4				+	Il monte dessus Ci, il essale d'atteindre Ca		+	
		+		+	+	+	+				+	Il place C' sur C', il monte dessus; il tombe	ibe	+	
		+		+	+	+	+				+	Il place C sur C', il monte, il essaie d'attendre Ca			Ca.
		+		+	+	9	+				+	Il rapporte les cubes à Jeur place			
	+	+		+	+	÷	+	+			+	Il réfléchit			రి
113	+			+	+	+	+		+		+	Il monte à la corde et va atteindre Ca		H	
1115		+		+	+	ŧ	+		+	+	+	Il coupe Co, il en fait L			8
Hc		+		+	+	+	+			+	+	Il essaie d'attraper Ca par L			C
11d			+	+	+	+	+			+	+	II place C sur C', il essaie de se pendre 3 B			m,
11e				+	+	+	+			+	+	Il rapporte C' et C' à leur place, et pose L			
	13			100	13	8	23			-	3	in the second se	3		
	+			+	4	į.	+ -			+	+	Mouvement a droite	÷		
13a	÷			+	t	+	+			+	+	II ne nouge pas			
135				+	+	+	+			+	+	Il regarde ses mains, se taille les ongles			
13c				+	+	+	+			+	+	Il pose Ci et M sur C', et essaie de s'égorger	H		C, Ci, L, M
13d				+		+						Il s'assied sur C1			ü
	*	4		+								Il ne bouge pas			ర్త
15a	+		+	٢								Il ne bouge pas			AB
156												Il regarde ses mains			
11	Coup de	Coup de sifflet latéral	atéral				ŭ	11	Ciscaux			E			
Sh		Coup de sifflet en haut Carafe	E E	int			៦៦	11 11	Grand cube Cube plus petit	ube 15 petit	100	M = Moucholz R = Rejet			
		200					٥	1	Cube encore plus perit	core p	lus pe	D	Street Course		

pubblicati

1 / D

J. Courtès Nature et culture dans les «Mythologiques» de Cl. Lévi-Strauss

2 / D

P. Zumthor Le langage de la chanson de geste

3 / F

R. Lindekens Sémiotique de l'image:

Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques

4 / B P. A. Brandt

Proposition, narration, texte

5 / D

Michael Egan A Note on the Con

A Note on the Computability of some of Lévi-Strauss' Procedures

6 / A

C.P. Bruter Secondes remarques sur la percepto-linguistique

7 / C

A. J. Grelmas et al.

Analyse sémiotique d'un discours juridique

8 / A

Le Lexique d'E. Benveniste (1° partie) par J. C. Coquet et M. Derycke

9 / D

H. Quéré, M. Olsen, C. Prudi, G. Le Gauffey Analyse narrative d'un conte littéraire «Le Signe» de Maupassant

10 / B

Groupe de Liège Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de P. Eluard

11 / D

Elli Köngäs Maranda

Theory and Practice of Riddle Analysis

12 / D A. M. Cirese

I proverbi: struttura delle definizioni

13 / D J. C. Coquet

Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire

14 / C

M. A.K. Halliday Towards a sociological semantics

15 / D M. Arrivé

Problèmes de sémiotique littéraire: les langages de Jarry

16 / A

Le Lexique d'E. Benveniste (2º partie) par J. C. Coquet et M. Derycke 17 / B

Fo. Rastier

La grammaire et la rhétorique latine: bibliographie

18-19 / F

M. C. Ropars

Analyse d'une séquence: remarques sur
le fonctionnement de l'écriture dans un
texte filmique

20-21 / D Leo H. Hoek

Pour une sémiotique du titre

22 / E

G. Stefani La ripetizione in Bach: I preludi 'ad arpeggio' del Clavicembalo

23 / F J.-F. Lyotard

La peinture comme dispositif libidinal

24 / D

B. Uspensky Study of Point of View: Spatial and Temporal Form

25 / B

Cl. Chabrol De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle

26-27 / D D. Hymes

Breakthrough Into Performance

28 / F E. Garroni

Immagine e linguaggio

29 / D C. Segre

La fonction du langage dans l'«Acte sans paroles» de S. Beckett

da pubblicare

Ch. Bouazis

La théorie de l'écriture comme domaine d'objet

(pré-publication)

S. Chatman

Towards a Theory of Narrative (pre-print)

G. Genot

Sémiotique des stratégies textuelles (document de travail)

J. S. Petöfi

Semantics, pragmatics and text theory (pre-print)

B. Scholte

Structural Anthropology as an Ethno-logic (pre-print)

F. Zemsz

Dessins des Indien Tchikao, Yanomami et Piaroa (document de travail)

Somiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Sementics

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse,

Rethorics

Sacio-semiotica (socio- ed etno-lingui Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)

Socio-Semiotics (Socio- and Etno-Lingui

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica Sémiotique litteraire; mythologie et folklore;

poétique.

Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics

Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives. Audio Semiotics

Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visue Visual and audio-visual Semiotics