

ROBERT MARTY

FENOMENOLOGIA I SEMIÒTICA DEL TEATRE

Traducció de l'original francès i notes de Montserrat Ingla

Aquesta citació d'Antonin Artaud té el mèrit immens de plantejar clarament el problema de la teoria del teatre en termes gairebé immediatament científics: trobar les claus profundes del pensament i de l'acció no és desenvolupar un model formal (i per què no, un model lògic-matemàtic) de la transformació del pensament (d'un autor) en acció (dels actors). I per ser complet aquest mateix model hauria de trobar-se en condicions de donar compte dels efectes d'aquesta transformació (de la representació) sobre l'espectador. Conseqüentment hem de construir una teoria de la triada pensament/acció/interpretació (triada que subteu la triada autor/actor/espectador) i aquesta constatació inicial servirà ulteriorment de base a la justificació de l'ús d'un sistema formal triàdic directament inspirat en la semiòtica de Charles Sanders Peirce.

Però abans cal assegurar-nos dels límits del nostre objecte i per aquesta raó definir-lo tan rigorosament com ens sigui possible en termes fenomenològics, car tota ciència és l'estudi d'una fenomenologia. En el cas del teatre, el fenomen estudiat és, i l'acabem de constatar, la conjunció de tres fenòmens en una relació triàdica i aquesta característica, que el designa com un fenomen eminentment semiòtic, explica les evolucions actuals dels teòrics i els practicants cap a la semiologia o la semiòtica (el grup de recerca de Perpinyà intenta de formular la distinció entre una semiologia dual i una semiòtica triàdica). Precisem de seguida que per Peirce un fenomen o fenomen 'és «la totalitat col·lectiva de tot allò que, de qualsevol manera i en qualsevol sentit, és present a l'esperit, sense considerar en absolut si correspon a alguna cosa real o no».

Aquesta definició permet dues aproximacions diferents al fenomen teatral i més generalment al fenomen espectacular:

«No es tracta d'assassinar el públic amb preocupacions còsmiques transcendents. Que hi hagi unes claus profundes del pensament i de l'acció segons les quals poder llegir tot l'espectacle, això no afecta en general l'espectador, que no s'hi interessa. Però cal que hi siguin; i això ens afecta.»

ANTONIN ARTAUD

Le théâtre et son double

Aquesta citació d'Antonin Artaud té el mèrit immens de plantejar clarament el problema de la teoria del teatre en termes gairebé immediatament científics: trobar les claus profundes del pensament i de l'acció no és desentrellar un model formal (i per què no, un model lògico-matemàtic) de la transformació del pensament (d'un autor) en acció (dels actors). I per ser complet aquest mateix model hauria de trobar-se en condicions de donar compte dels efectes d'aquesta transformació (de la representació) sobre l'espectador. Conseqüentment hem de construir una teoria de la tríade pensament/acció/interpretació (tríade que subtendeix la tríade autor/actor/espectador) i aquesta constatació inicial servirà ulteriorment de base a la justificació de l'ús d'un sistema formal triàdic directament inspirat en la semiòtica de Charles Sanders Peirce.

Però abans cal assegurar-nos dels límits del nostre objecte i per aquesta raó definir-lo tan rigorosament com ens sigui possible en termes fenomenològics, car tota ciència és l'estudi d'una fenomenologia. En el cas del teatre, el fenomen estudiat és, i l'acabem de constatar, la conjunció de tres fenòmens en una relació triàdica i aquesta característica, que el designa com un fenomen eminentment semiòtic, explica les evolucions actuals dels teòrics i els practicants cap a la semiologia o la semiòtica (el grup de recerca de Perpinyà intenta de formular la distinció entre una semiologia dual i una semiòtica triàdica). Precisem de seguida que per Peirce un fenomen o faneró¹ és «la totalitat col·lectiva de tot allò que, de qualsevol manera i en qualsevol sentit, és present a l'esperit, sense considerar en absolut si correspon a alguna cosa real o no».

Aquesta definició permet dues aproximacions diferents al fenomen teatral i més generalment al fenomen espectacle:

1. *Phaneron*, en anglès.

— La primera, que emana de la producció de l'espectacle, es pot descompondre de la manera següent: «alguna cosa» és present a l'esperit d'un director d'escena (aquesta «alguna cosa» li ha estat suggerida per la lletra del text de l'obra, text que inclou didascàlies; «alguna cosa» que de fet és el producte de la posada en obra del seu pensament interpretant² que ha funcionat sobre les sollicitacions de la lletra del text); aquesta «alguna cosa», que és de l'ordre del pensament, governarà la representació que és de l'ordre dels existents o dels fets.

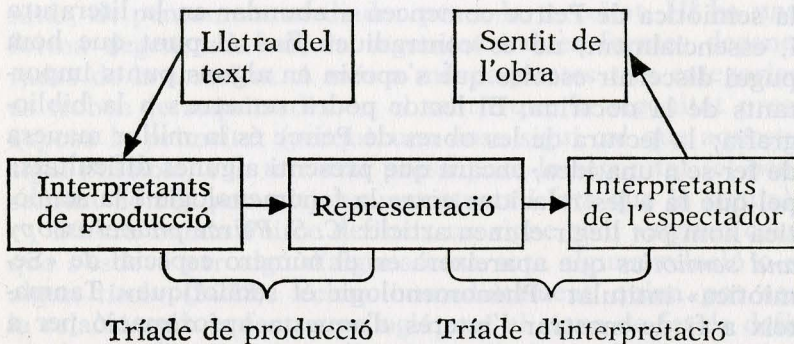
— La segona, que emana de la interpretació, es pot descompondre de la manera següent: un existent (la representació) produït pel director d'escena (assistit per tot l'aparell teatral) és present en l'esperit de l'espectador però al mateix temps (convenció teatral obliga) és una altra cosa que és present al seu esperit. Per exemple, les paraules que sent són realment pronunciades per l'actor X però ell les atribueix de fet al personatge Y que té o no té existència real, i que és de l'ordre del pensament. L'espectador, d'altra banda, és conscient que efectua aquesta atribució; té una doble consciència: la del representamen³ (actor X) i la de l'objecte (personatge Y), però també té la consciència d'aquesta doble consciència, i és en això que rau el caràcter triàdic de la interpretació.

El fenomen teatral, si volem tenir en compte el conjunt dels fenòmens que el componen des del text de l'autor fins a la interpretació de l'espectador, pot ser doncs descrit com la successió de dos fenòmens triàdics (la paraula *fenomen*, sempre la prenem en el sentit del *faneró* peirceà, cosa que suposa que s'atribueix a l'esperit la facultat de ser present a ell mateix). Podem representar el seu encadenament amb l'esquema de la pàgina següent.

Tota teoria del teatre fonamentada sobre aquesta fenomenologia haurà de precisar, doncs, abans que res, si és una teoria de la producció, de la interpretació o si intenta de prendre els dos processos en conjunt. Sembla que al nivell de la representació, punt de contacte obligat entre les dues

2. L'interpretant no és l'interpret del signe. És un signe que remet un representamen al seu objecte, exactament com un traductor diu que un mot d'una llengua estrangera, *man* en anglès, per exemple, remet al mateix objecte que el mot *home* en català.
3. El signe en tant que es presenta i que l'interpretant remetrà a l'objecte que representa.

triades, podem separar les dues triades; observant el sentit de les fletxes (que representen determinacions) constatem una inversió del seu sentit (una «dualitat») que autoritza la separació de les dues triades, llevat que desitgem analitzar el fenomen en el seu conjunt des del punt de vista de la comunicació especialment (comunicació entre autor i espectador mediatitzat per l'escenificació, l'aparell de producció i les condicions històriques i socials de les interpretacions).



Les consideracions precedents no podrien ser qualificades de científiques; com a molt es podrien considerar bastant sensates. Perquè abordar l'estudi d'un fenomen tan complex com el teatre (que resulta ser, acabem de subratllar-ho, una combinació de fenòmens) amb un projecte científic implica recórrer a una fenomenologia concebuda ella mateixa amb el rigor i el formalisme necessaris per fonamentar amb validesa un discurs científic. Aquestes condicions semblen cobertes per la fenomenologia o faneroscòpia⁴ de Peirce, de la qual, més endavant, exposarem les bases. Abans notem que, en qualsevol cas, una fenomenologia capaç només de classificar els fenòmens com un botànic classificaria les plantes és, a priori, insuficient perquè no seria apta a copsar processos, és a dir, a donar compte del caràcter dinàmic de la producció i de la interpretació. És la semiòtica triàdica d'aquest mateix autor que omplirà aquesta funció i ens permetrà de mostrar —però que podria negar-ho a priori— que el teatre és una disciplina semiòtica per excel·lència. A més a més, les convencions d'escriptura numèrica que ja han estat adoptades per la semiòtica peirceana constitueixen potser la resposta a aquesta demanda d'An-

4. *Phaneroscopy*, en anglès.

tonin Artaud que, cercant un «llenguatge de l'escena», reclamava «uns nous mitjans d'anotar aquest llenguatge, si guin aquests mitjans emparentables als de la transcripció musical, o que hom faci ús d'una mena de *llenguatge xifrat*» (*Le théâtre et son double*, pàg. 145). Coneixem els intents de modelització⁵ matemàtica de Salomon Marcus i de l'escola romana de lingüística matemàtica que no han considerat prou la complexitat fenomenològica del seu objecte.

Els plantejaments sistemàtics de la fenomenologia i de la semiòtica de Peirce comencen a abundar en la literatura i, essencialment, no es contradiuen fins al punt que hom pugui discernir escoles que s'oposin en alguns punts importants de la doctrina. El lector podrà remetre's a la bibliografia; la lectura de les obres de Peirce és la millor manera de fer-se'n una idea, encara que presenti algunes dificultats; pel que fa a les relacions entre la fenomenologia i la semiòtica hom pot llegir el meu article: *C. S. Peirce phaneroscopy and semiotics* que apareixerà en el número especial de «Semiòtica» intitulat «Phénoménologie et sémiotique». Tanmateix a fi de mostrar l'interès d'aquesta aproximació per a la teoria del teatre heus aquí un breu i incomplet, però suficient, resum del conjunt d'aquestes nocions:

Peirce classifica els fenòmens segons tres categories (per a la justificació del nombre tres cal fer referència a la literatura) que es distingeixen segons la seva manera de ser:

— «La primeïtat⁶ és la manera de ser d'allò que és tal com és, positivament i sense referència a cap altra cosa.

— La segonitat⁷ és la manera de ser d'allò que és tal com és en relació a un segon, però sense considerar un tercer sigui quin sigui.

— La terceïtat⁸ és la manera de ser d'allò que és tal com és, posant en relació recíproca un segon i un tercer» (8-328).

Algunes precisions per evitar confusions que ja han estat

5. *Modelització* —i *modelitzar*, com trobarem més endavant— en lloc de *modelatge* —o *modelar*, en el seu cas— per tal de respectar el neologisme francès.

6. *Fistness*, en anglès. Categoria faneroscòpica de la possibilitat qualitativa positiva. És la categoria del sentiment.

7. *Secondness*, en anglès. Categoria faneroscòpica del fet real *in actu*. És la categoria de l'existència, de la individualitat.

8. *Thirdness*, en anglès. Categoria faneroscòpica de la llei que governarà els fets en el futur. És la categoria del pensament o més exactament del pensament mediador.

comeses per alguns autors, confusions degudes a l'ús dels mots «segon» i «tercer» en les definicions de segonitat i terceïtat. Hi ha segonitat quan dues coses reaccionen, una anomenada primera la segonitat de la qual es revela en la seva relació amb l'altra anomenada segona, i només en aquesta relació. Hi ha terceïtat quan una cosa només és quan dues altres coses es posen en relació. Aquestes tres categories cobreixen, sense que això les limiti, les categories de possibilitat per a la primeïtat, d'existència per a la segonitat, de pensament mediador per a la terceïtat. Hi ha una forma degenerada⁹ de la segonitat i dues formes degenerades de la terceïtat. A més a més, aquestes tres categories es troben jerarquitzades en el sentit que la segonitat presuposa la primeïtat (perquè una cosa sigui cal que aquesta sigui possible) i la terceïtat presuposa la segonitat (el pensament només pot mitjançar existents i fets que ja siguin).

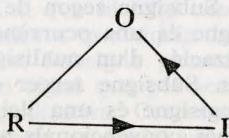
D'altra banda Peirce defineix un signe com «alguna cosa que s'esdevé per algú d'alguna cosa sota alguna relació o a algun títol» (2-228). Veiem immediatament quina pot ser la relació amb la fenomenologia, car el signe de fet és definit com a presència simultània en l'esperit de tres instàncies: el que representa, el que és representat i la mediació entre els dos. El signe no és altra cosa que la cooperació, en una relació triàdica, de tres fenòmens diferents.¹⁰ Si tornem al fenomen teatral tal i com ha estat definit al principi d'aquest text veiem que la fenomenologia i la semiòtica peirceana constitueixen un aparellament teòric adequat a la seva modelització. Efectivament, si designem, seguint Peirce, amb R (el representamen): el que representa,

O (l'objecte): allò que és representat,

I (l'interpretant): el que realitza la mediació entre R i O, retrobem la tríade representació / interpretants / sentit de l'obra particularitzant la diferenciació del signe al fenomen teatral. Combinarem amb la fenomenologia tot remarquant, d'una banda, que cadascun dels elements de la tríade pot revestir una de les tres maneres de ser (o formar part

9. Degenerada per oposició a autèntica.

10. Esquema de la relació triàdica del signe:



de cadascun dels tres universos que aquestes maneres de ser determinen, a saber, l'univers dels possibles, l'univers dels existents i dels fets, l'univers de les necessitats); d'altra banda, que la jerarquia d'aquestes tres maneres de ser i el joc de les determinacions en la tríade impliquen que totes les combinacions de les tres maneres de ser no són admissibles. Cada combinació admissible defineix una classe de signes i hi ha exactament deu classes de signes, mentre que hi ha 27 combinacions possibles. El lector interessat podrà remetre's a les obres i articles citats a la bibliografia per tenir una explicació més aprofundida i una exposició rigorosa i formalitzada d'aquestes qüestions. S'hi mostra que les deu classes de signes també es troben jerarquitzades en una estructura d'ordre no-lineal anomenada malla, *treillis* en francès, *lattice* en anglès, *teilverband* en alemany. Si observem aquestes deu classes seguint únicament la manera de ser del representamen es divideixen en:

- qualisigne¹¹ (una classe): possibilitats qualitatives.
- sinsignes¹² (tres classes): fets actuals.
- legisignes¹³ (sis classes): lleis, convencions socials instituïdes.

És clar que la manera de ser de la representació és la terçeat, cosa que significa que els signes del teatre són, pels espectadors, tots uns legisignes i això és una conseqüència directa de la convenció teatral. Fins al punt que, fins i tot en el cas en què s'utilitzessin en l'escena objectes autèntics, no tindrien valor més que per convenció; Peirce assenyala que «així res no impedeix a l'actor que fa un paper d'un personatge en un drama històric d'utilitzar com a accessori teatral la relíquia, encara que aquest objecte simplement se'l consideri per representar, com el crucifix que el Richelieu de Bulwer brandava en signe de provocació». Conseqüentment, en endavant ens limitarem als legisig-

11. *Qualisign*, en anglès. Subsigne primer de la dimensió del representamen. El qualisigne és una qualitat que és un signe. Només pot actuar realitzat en un sinsigne.
12. *Sinsign*, en anglès. Subsigne segon de la dimensió del representamen. El sinsigne és una ocurrència individual, l'«encarnació» o la «realització» d'un qualisigne.
13. *Legisign*, en anglès. Subsigne tercer de la dimensió del representamen. El legisigne és una llei, una regla que és un signe. Tots els signes convencionals són un legisigne.

nes. Tanmateix observem que els legisignes no són perceptibles en tant que tals; de fet governen sinsignes, és a dir, existents i fets (aquesta distinció també l'expressa Peirce amb la forma *type/token*).

Una segona manera de dividir els signes, pel que a nosaltres ens concerneix els legisignes, consisteix a diferenciar-los seguint la manera de ser de la relació del representamen amb el seu objecte. Aquí se situa la cèlebre classificació en icona,¹⁴ índex¹⁵ i símbol,¹⁶ ara universalment coneguda i respecte de la qual podem lamentar que aquest manlleu parcial hagi deixat a l'ombra el procés de producció teòrica que l'ha produït.

En el cas del legisigne icònic, la manera de ser de la relació de la representació amb el seu objecte (o d'aquest o aquell representamen en el curs de la representació amb el seu objecte) és la primeïtat i s'expressarà doncs en termes de semblança; un legisigne icònic és doncs un signe constituït per un representamen que un interpretant remet al seu objecte en virtut d'una semblança que ell estableix entre aquest representamen i aquest objecte. La manera de ser d'aquesta relació que s'estableix és necessàriament la primeïtat perquè l'establiment d'una semblança procedent de la posada en correspondència d'elements escollits respectivament en el representamen i en l'objecte és una pura possibilitat qualitativa. El legisigne icònic és sempre esquemàtic, cosa que significa que en relació a la tercera manera de dividir els signes (en relació a la naturalesa del seu interpretant) és un rema,¹⁷ és a dir, «que s'entén com a representant aquesta o aquella forma d'objecte possible» (2.250).

En el cas dels legisignes indiciaris, la manera de ser de

14. *Icon*, en anglès. Subsigne primer de la dimensió de l'objecte. S'assembla a l'objecte que representa.

15. *Index*, en anglès. Subsigne segon de la dimensió de l'objecte. Remet a l'objecte que representa perquè manté una relació directa —Peirce diu «contigua» —amb ell. El símptoma d'una malaltia és l'índex d'aquesta malaltia.

16. *Symbol*, en anglès. Subsigne tercer de la dimensió de l'objecte. Remet a l'objecte que denota en virtut d'una llei, normalment una associació d'idees generals. L'objecte del símbol és general. Cal que hi hagi casos existents d'allò que el símbol denota, encara que siguin imaginaris.

17. *Rheme*, en anglès. Subsigne primer de la dimensió de l'interpretant. És un signe que pel seu interpretant és un signe de possibilitat qualitativa. Correspon al terme de la lògica clàssica i a la funció proposicional de la lògica moderna.

la relació del representamen amb el seu objecte és la segonitat i s'expressarà en termes de connexió real; un legisigne indiciari és doncs un signe constituït per un representamen que un interpretant remet al seu objecte en virtut d'una connexió física que constata entre aquest representamen i aquest objecte. Aquesta connexió és prou evidentment independent de l'interpretant; pot doncs revestir dues maneres de ser: o bé l'interpretant és una explicació de la relació i en aquest cas el legisigne indiciari és anomenat *dicent*,¹⁸ o bé l'interpretant no recull la connexió física més que com una correspondència que ell mateix podria establir (com en el cas del legisigne icònic) i el legisigne indiciari és també icònic. Contràriament al legisigne icònic, que no suposa massa problema en tant que eina per a l'estudi del teatre perquè en el fet que l'interpretant remet el representamen a l'objecte sempre hi ha almenys una relació de semblança, els legisignes indiciaris plantegen un problema al teatre. Perquè convé decidir si la representació (o l'element de la representació) es troba realment afectada pel seu objecte, sigui simplement de manera que cridi l'atenció sobre ell (cas del legisigne indiciari remàtic), sigui proporcionant informacions determinades que afecten aquest objecte (cas del legisigne indiciari *dicent*): és tot el problema de la relació del teatre amb el món que es formula a través d'aquesta apreciació de la connexió. És clar que per un teatre, com el teatre de Brecht, que es proposa de modelitzar la realitat fent clara la causalitat dels fenòmens socials, hi ha moltes probabilitats que els interpretants intencionalment sollicitats estiguin únicament determinats per la constatació d'una mena de col·lisió entre l'experiència teatral de l'espectador i la seva experiència social. Aquest teatre podrà ser caracteritzat pel legisigne indiciari com a teatre «realista» concebut com a intervenció social, que és el cas del teatre militant. Però en la majoria de casos trobarem en una representació elements indiciaris barrejats amb elements icònics i simbòlics. Potser és a partir de l'avaluació dels elements indiciaris que es pot jutjar el grau de realitat d'una representació. Claude Bruzy, en una anàlisi semiòtica de *La brouette du Vinaigrier* de Louis Sébastien Mercier, ha

18. *Dicent* és la forma adjectiva de *dicisigne* (*dicisign* en anglès). Subsigne segon de la dimensió de l'interpretant. Peirce l'anomena també *dicent sign* (signe *dicent*). És un signe que, pel seu interpretant, és el signe d'una existència real: procura una informació que afecta el seu objecte.

mostrat que la intenció militant de l'autor el conduí a construir un argument a partir d'una evocació de la realitat social del seu temps (l'ascensió de la burgesia com a classe dirigent), ajudat pels legisignes indiciaris després rellevats pels legisignes simbòlics per prefigurar una societat sense prejudicis de classe.

Finalment, en el cas dels legisignes simbòlics, la manera de ser de la relació del representamen amb el seu objecte és la terçitat, és a dir, que l'interpretant constitueix la relació en virtut d'una convenció social instituïda de la qual ell és, d'alguna manera, l'expressió. Els legisignes simbòlics es dividiran en tres classes segons si aquesta convenció social és de l'ordre de la llei (és a dir, una mena d'obligació «lògica»), i tindrem un legisigne simbòlic argumental, o si se suscita en l'esperit perquè l'objecte afecta realment el representamen i el legisigne simbòlic serà dient o, finalment, si es tracta d'una simple associació d'idees generals, que és un hàbit o una disposició de l'esperit, tenim un legisigne icònic remàtic. Alguns teatres, com el teatre oriental (cf. l'anàlisi del teatre balinès fet per Artaud) estan fonamentats en la utilització gairebé exclusiva del legisigne simbòlic, indicant així un altre pol semiòticament oposat al teatre realista. Un altre exemple significatiu que no deixa de tenir relació amb el precedent és el de les *sotties*¹⁹ de l'Edat Mitjana; Claude Bruzy ha demostrat que utilitzen a fons els efectes de «violència simbòlica», tot analitzant com aquestes obres podien aconseguir d'imposar unes significacions i imposar-les com a legítimes en l'ordre de legisignes simbòlics, lligant així el material escènic, tècnic, particularment ben adaptat al pensament de l'Edat Mitjana pel qual «essent el simbolisme universal i essent pensar una perpètua descoberta de significacions... el pensament consistia a trobar les claus que obrien les portes del món de les idees» (J. Le Goff).

La combinació de la fenomenologia i de la semiòtica peirceana ens ha conduït doncs a l'elaboració d'una classificació dels legisignes constitutius de tot el teatre: sis classes determinades per a la manera de ser del representamen i per a la naturalesa de la relació establerta entre el representamen i l'objecte. Habitualment hom li dóna una representació numèrica segons la forma següent:

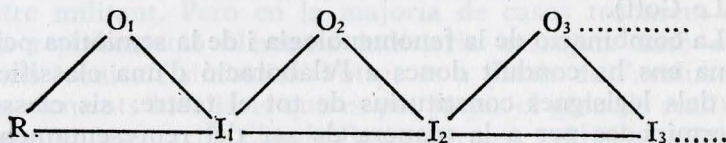
19. Gènere dramàtic del segle XIV i XV, en el qual els personatges eren considerats folls.

— Legisigne icònic remàtic	R.3	0.1	I.1
— Legisigne indiciari remàtic	R.3	0.2	I.1
— Legisigne indiciari dicent	R.3	0.2	I.2
— Legisigne simbòlic remàtic	R.3	0.3	I.1
— Legisigne simbòlic dicent	R.3	0.3	I.2
— Legisigne simbòlic argumental	R.3	0.3	I.3

La notació assenjala que els tres elements R, O, I es troben en relació triàdica, que la manera de ser del representamen és la terçetat (representat per la xifra 3 unida a R), mentre que la xifra unida a O assenjala la manera de ser de la relació de R amb O i la xifra unida a I assenjala la manera de ser de la relació de R amb I.

Tenim aquí el llenguatge xifrat que Artaud reclamava? Respondre a aquesta pregunta imposa d'analitzar semiòticament el desenvolupament d'una representació per veure si podem descriure-la com una mena d'execució d'una partitura, les «notes» de la qual serien els legisignes.

Per això primer cal precisar una noció fonamental que és la noció de la semiosi o procés d'establiment del sentit, és a dir, novament la descripció de les etapes formals necessàries per les quals passa l'atribució d'un objecte a un representamen per un interpretant. Trobarem una descripció sumària de la semiosi en l'article col·lectiu de la revista «Langages» esmentada a la bibliografia. Una descripció precisa passa per la diferenciació de l'objecte en objecte immediat i objecte dinàmic, i la de l'interpretant en interpretant immediat, interpretant dinàmic i interpretant final. Per resumir, assenyalem que aquest procés *ad infinitum* és general per la naturalesa ambivalent de l'interpretant que ell mateix esdevé un representamen. El procés d'interpretació es pot esquematitzar com segueix:



en el qual R és el representamen, O₁, O₂, O₃, ... els objectes successius, i I₁, I₂, I₃, ... els interpretants successius. És clar que el procés s'estabilitza al cap d'un cert temps (és a dir, desemboca sempre a un mateix objecte), ja que, evidentment, és el que imposa l'observació de la realitat. Tots els

representàmens presents en l'escenari donen lloc a semiosis; veurem més endavant com totes aquestes semiosis es poden totalitzar alhora. Però les semiosis de la interpretació no són les úniques en el teatre; a l'escenari els personatges intercanvien rèpliques, donen un sentit als objectes, a les situacions: són les semiosis escèniques que, en tant que tals, són representàmens pels espectadors. A més en la producció de la representació, director d'escena i actors produeixen co-semiosis que es troben en una mena de dualitat de tipus algebraic amb les semiosis d'interpretació, car l'ordre de les determinacions, ho hem vist, és l'invers del de la semiosis (les semiosis han estat estudiades per Claude Bruzy en un article *Les sémioses du théâtre* que apareixerà l'any 1983 en el número 31 de la revista «Degrés»). Les conclusions del seu article mostren que hom pot raonablement pensar que la classificació dels signes del teatre en legisignes, com ha estat assenyalat més amunt, són pertinents per descriure el fenomen teatral en conjunt i poder fer el paper de les «notes» en la partitura musical (bé que el trasllat conceptual metafòric de la música al teatre mereix un examen rigorós des del punt de vista de la seva vàlida epistemològica). Tot i així, una primera reserva que no podem deixar de fer prové del petit nombre de legisignes a la nostra disposició per modelitzar un fenomen d'aquesta complexitat. Per sort, i no és un dels mèrits més petits que té, és possible de perfeccionar el mètode peirceà, tot conservant els mateixos principis rectors, en dues direccions complementàries:

— D'una banda, subdividint (més concretament, tricotomitzant) els legisignes precedents seguint la relació del representamen amb l'objecte com s'assenyala al meu article *Des trois icônes aux trois symboles* a fi de disposar d'un reixat més fi de 18 legisignes.

— D'altra banda, tenint en compte en la teoria (seguint per aquest fi les indicacions de Peirce) les etapes de l'establiment de cada signe per mitjà de distincions ja evocades entre els dos objectes i els tres interpretants. Obtenim aleshores un signe de 6 elements i un conjunt jerarquitzat de 28 classes de signes, que comprenen 21 legisignes utilitzables en l'anàlisi del teatre (cf. R. MARTY: *Le treillis des 28 classes de signes*). Fins i tot podem anar més enllà per aquesta via perquè Peirce ha definit un signe de 10 elements que condueix a una malla de 66 classes de signes.

Res no impedeix, és clar, de combinar les dues extensions de la teoria tot tricotomitant les 28 o les 66 classes de signes, triplicant encara el nombre d'elements discriminants a disposició de l'analista o del practicant. El problema serà clarament el de trobar quin és el nivell òptim de sofisticació de la teoria que és veritablement operatòria, perquè si cal guardar-se d'assassinar el públic com aconsellava Artaud, també cal guardar-se d'assassinar tots aquells qui concorren a la producció de l'espectacle. Només els practicants, si consentien a utilitzar les categories de pensament a priori que proporciona la semiòtica peirceana, podrien donar unes indicacions precioses sobre la possibilitat de concebre i de realitzar uns espectacles amb ajuda d'aquesta conceptualització dels fenòmens i de la seva combinatòria. Perquè si aquí la teoria pretén prescriure el que han de ser els signes per produir aquest o aquell efecte, per realitzar aquesta o aquella intenció, l'experimentació diu si és ben bé així, en bon procediment científic. L'excés de formalisme, tothom n'és conscient, pot esterilitzar la creativitat i inhibir la dimensió estètica d'una obra; seguint la paraula de Goethe, «la raó pot esdevenir ximpleria i el benifet plaga». Tanmateix això no constitueix malgrat tot una raó suficient per privar-se de la intelligibilitat del real que pot procurar.

Des d'un punt de vista dinàmic, una representació pot estar caracteritzada com un flux de representàmens emesos des de l'escena, travessant els camps d'interpretants dels espectadors i produint en el seu esperit un flux corresponent d'objectes. La descripció d'aquest fenomen global es podrà fer doncs primerament des d'un punt de vista sincrònic (totalització dels signes en un instant donat), i després des d'un punt de vista diacrònic (evolució en el temps de la totalització inicial).

Pròpiament parlant, i això fins i tot abans d'aixecar el teló, l'espectador ja ha captat un cert nombre de legisignes relatius a l'obra que li han permès (o se'l constreny, seguint la seva forma d'acció) de construir una primera totalització resumida en això que Patrice Paris anomena el seu «horitzó d'espera»; són evidentment les informacions que reté sobre l'obra gràcies als mitjans de comunicació: cartell amb els noms dels autors, dels actors, el títol de l'obra, i totes les manifestacions semiòtiques del *marketing* (des de la mida relativa dels caràcters d'impremta fins a l'avaluació de les despeses financeres assumides pels pro-

ductors), ressenyes de la premsa que ha pogut sentir o llegir, la reputació de la sala que acull l'obra o la seva especialització eventual en un gènere; també són tots aquests sabers anteriors reactivats per les informacions evocades més amunt i que d'una manera regressiva en reactiven d'altres, etc... El punt de partida de l'anàlisi no és una novetat, no és pas una plana en blanc sinó la totalització a priori d'un gran nombre de legisignes, certament molt vague i que es precisarà i modificarà molt ràpidament des que s'aixequi el teló.

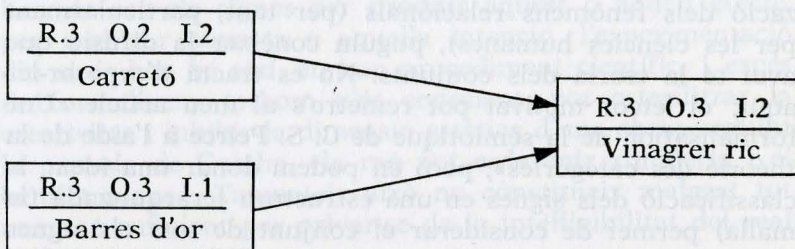
La descripció formal de la totalització sincrònica dels signes demana nocions molt generals però encara ignorades pel gran públic que s'extreuen de la teoria algebraica de les categories. No és aventurat de pensar que un dia aquestes nocions, en vista de l'interès que presenten per la modelització dels fenòmens relacionals (per tant, particularment per les ciències humanes), puguin conèixer la difusió que avui té la teoria dels conjunts. No es tracta d'exposar-les aquí; el lector motivat pot remetre's al meu article «Une formalisation de la sémiotique de C. S. Peirce à l'aide de la théorie des catégories», però en podem donar una idea: la classificació dels signes en una estructura jerarquitzada (la malla) permet de considerar el conjunt de tots els signes com una categoria, és a dir, un conjunt d'elements triàdics i de relacions (relacions triples entre cadascun dels tres elements de dues tríades). Conseqüentment, la noció de suma d'una configuració d'elements d'una categoria abstracta que és definida en el camp purament algebraic pren cos en el camp semiòtic i permet de definir la noció de suma d'una configuració de signes. Més concretament, tota agrupació de signes estàtics (com una pintura, per exemple) se suposa semiòticament equivalent a la configuració (un diagrama algebraic) obtinguda de:

- 1er. l'inventari de tots els signes que conté,
- 2on. l'organització de tots aquests signes en un diagrama amb l'ajuda de les relacions necessàries inscrites en la malla.

Aleshores sabem que hi ha un signe únic en el qual la configuració es resumeix, literalment; l'objecte d'aquest signe no és altre que el sentit del conjunt dels signes; el diagrama mostra la contribució efectiva de cadascun dels signes constituents a aquest sentit global.

Una totalització com aquesta es troba també en el sentit

d'un decorat o bé d'accessoris compositius. Un exemple elemental ens el procura *La brouette du vinaigrier* estudiat per Claude Bruzy, per l'anàlisi del carretó ple de barres d'or. Atès que el carretó en connexió directa amb l'ofici del vinagrè és un legisigne indiciari dicent (R.3 0.2 I.2), mentre que l'or és un legisigne simbòlic remàtic (R.3 0.3 I.1). Els llocs ocupats per aquestes dues classes en la malla mostren que aquests dos legisignes se sumen en un legisigne simbòlic dicent, el representamen del qual és un «carretó carregat d'or» i l'objecte «vinagrè ric». Aquest signe té de fet un valor simbòlic més fort quan l'analitzem en el context general de l'obra, ja que de fet representa la riquesa acumulada pel treball del poble (és l'objecte dinàmic). El diagrama és el següent:



El pas de la totalització en l'espai a la totalització en el temps no ofereix dificultat si es considera que el desenvolupament de l'obra aporta nous legisignes que han de ser afegits als precedents a mesura que van apareixent, tant si són signes verbals, visuals, cinètics, etc... Aquesta totalització contínua es descriu amb el mateix muntatge formal; només cal afrontar-se a una complexació creixent amb, tanmateix, la facilitat que les redundàncies no modifiquen en res el diagrama. Aquest diagrama presenta d'escriure l'avantatge de poder revelar, per mitjà de sumes parcials, les isotopies de l'obra, cosa que remet a la pluralitat de les lectures i neteja el mètode de l'acusació de totalitarisme que sovint indueix el terme de «totalització».

Un exemple d'aquestes totalitzacions successives també ens és donat per Claude Bruzy en el seu estudi de la *sottie Métier-Marchandise*. Un personatge anomenat «Temps» fa una sèrie d'aparicions successives vestit cada vegada d'una manera diferent. La successió dels signes és la següent:

<i>Representatimens</i>	<i>Objectes</i>	<i>Classes de signes</i>
1. Temps vestit de colors diversos.	Tipus d'èpoques.	R.3 0.1 I.1
2. Temps vestit de vermell.	Un tipus d'època.	R.3 0.1 I.1
3. Temps amb hàbits de guerrer.	La guerra.	R.3 0.2 I.1
4. Temps amb el rostre borrós.	La còlera, l'amenaça.	R.3 0.2 I.1
5. Temps amb una capa que l'embolica.	La dissimulació.	R.3 0.3 I.1
6. Temps vestit galandament.	Una època favorable.	R.3 0.3 I.1

Les totalitzacions successives permeten de construir els objectes següents:

- èpoques diverses (R.3 0.1 I.1)
- entre elles la guerra (R.3 0.1 I.1)
- d'altres són plenes d'amenaçes dissimulades (R.3 0.3 I.1)
- algunes són felices (R.3 0.3 I.1)

la suma final (R.3 0.3 I.2) és equivalent a la proposició: «hi ha èpoques diverses, bones i dolentes, i cal malfiar-se dels hipòcrites», objecte complex construït per les seves úniques aparicions successives i confirmat pels signes lingüístics.

En conclusió estem temptats de respondre de forma positiva als desigs d'Artaud concernents al llenguatge xifrat ja evocat. Tanmateix farem les reserves usuals, ja que som encara lluny de la situació, als seus ulls ideal, de la música. A més, també es pot pensar que un mètode capaç de modelitzar tan bé un quadre com qualsevol espectacle no pot copiar el que fa l'especificitat del teatre, si bé els conceptes d'interpretant i de camp d'interpretants ofereixen en aquest domini unes possibilitats no gens negligibles. Però ¿pot ser que el treball teòric particular, que suposa l'adaptació del mètode al teatre, no pugui ser més que un afer de la gent de teatre?

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin: «Le théâtre et son double», Idées-Gallimard, Paris, 1979.
- BRUZY, Claude: «Caractérisation sémiotique de la sottie», multicopiat, Universitat de Perpinyà, 1979.
- *Les sémosis du théâtre*, Degrés, Bruxelles (va aparèixer el 1983).
- BRUZY, C.; BURZLAFF, W.; MARTY, R.; RETHORE, J.: *La sémiotique phanérosopique de C. S. Peirce*, «Langages» núm. 58, Larousse, Paris, pp. 29-59, 1980.
- DELEDALLE, Gérard: *Charles S. Peirce: Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.
- *Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris, 1979.
- MARCUS, Salomon: «Un modèle mathématique intégral de l'oeuvre dramatique», dins *Recueil linguistique de Bratislava*, volume 4. *Proceeding of the symposium on Algebraic linguistics*, Bratislava, 1973, pp. 129-135.
- MARTY, Robert: «Une formalisation de la sémiotique de C. S. Peirce à l'aide de la théorie des Catégories», dins *Ars Semiotica II*: 3, John Benjamins, Amsterdam, 1979, pp. 275-294.
- *Trichotomies de l'icône, de l'indice et du symbole*, «Semiosis» núm. 15, Agis Verlag, Baden Baden, 1979, pp. 5-18.
- *Des trois icônes aux trois symboles*, «Degrés», núm. 29, Bruxelles, h-h9, 1982.
- *Le treillis des 28 classes de signes hexadiques*, «Sémiosis» núm. 25-26, Agis Verlag, Baden-Baden, 1982, pp. 5-12.
- *C. S. Peirce's phaneroscopy and semiotics*, «Semiotica» núm. especial *Phénoménologie et sémiotique* (en premsa).
- PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1980.
- PEIRCE, Charles Sanders: *Collected papers*, Hartsthorne et Weiss, Burke Harvard University Press, 1958 (el primer nombre remet al volum, el segon al paràgraf dins el volum).
- TORDERA, Antonio: *Hacia una semiótica pragmática*, Fernando Torres, editor, València, 1978.

RESUMEN

Este artículo intenta demostrar que la fenomenología y la semiótica de Charles S. PEIRCE pueden ser de ayuda para abordar la cuestión de la teoría del teatro (y, de forma más general, del espectáculo) en términos científicos, respondiendo así al deseo de Antonin Artaud, que reclamaba un lenguaje cifrado, parecido a una transcripción musical. Con la ayuda de un breve informe sobre la fenomenología peirciniana se puede conformar la articulación de la producción y de la interpretación a la representación, lo cual prueba el carácter esencialmente triádico de la fenomenología teatral. La semiótica, de la cual en este caso sólo se retiene la parte relacionada con el teatro, permite formalizar, por ejemplo, las tríadas de la interpretación en diferentes tipos de signos (en este caso legisignos). A partir de este momento se puede describir cada uno de ellos mediante una notación numérica y unas reglas de combinación expresadas en una estructura de orden no lineal (enrejado).

A continuación aparece un compendio de la modelización de los procesos de fijación del significado utilizando la noción de semiosis, resultado convergente de sucesivas interpretaciones. Finalmente, un formalismo de totalización algebraica permite admitir (en sincronía) los signos constituyentes de la complejidad teatral, en un determinado momento, en un signo global, portador de significado; también permite describir las transformaciones diacrónicas de dicho significado, conforme a la aparición de signos nuevos en el escenario.

Quizá se pueda llegar a la conclusión de que la utilización del equipo formal presentado sea aún demasiado basta como para dar cuenta de la complejidad teatral, sin embargo, es perfectible y, con la participación de aquellos que estén interesados, puede alcanzar un grado óptimo de sofisticación.

RÉSUMÉ

Cet article s'efforce de montrer que la phénoménologie et la sémiotique de Charles S. PEIRCE peuvent permettre d'aborder la théorie du théâtre (et plus généralement du spectacle) en termes scientifiques, répondant en cela au sou-

hait d'Antonin Artaud qui appelait de ses vœux un langage chiffré, semblable à une transcription musicale. Un bref exposé de la phénoménologie peircienne permet de modéliser l'articulation de la production et de l'interprétation autour de la représentation, faisant apparaître le caractère essentiellement triadique de la phénoménologie théâtrale. La sémiotique, dont on retient ici seulement la partie utile au théâtre, permet de formaliser, par exemple, les triades de l'interprétation en différents types de signes (en l'occurrence des légisignes). On peut dès lors décrire chacun d'eux à l'aide d'une notation numérique et de règles de combinaison exprimées dans une structure d'ordre non linéaire (treillis).

On donne ensuite un aperçu de la modélisation des processus d'établissement du sens à l'aide de la notion de sémiologie, suite convergente d'interprétations successives. Enfin un formalisme de totalisation algébrique permet d'agrèger (en synchronie) les signes constituants de la complexité théâtrale à un instant donné en un signe global, porteur du sens et de décrire les transformations diachroniques de ce sens, au fur et à mesure de l'apparition des nouveaux signes de la scène.

En conclusion il semblerait que l'utilisation de l'appareillage formel présenté soit peut-être encore trop grossier pour rendre compte de la complexité théâtrale; cependant il est perfectible et peut atteindre, avec le concours des praticiens, un degré optimal de sophistication.

SUMMARY

This article attempts to show that Ch. S. Peirce's phenomenology and semiotics can help in approaching in scientific terms the theory of drama (and more generally speaking of entertainment), thus providing an answer to Antonin Artaud, who called for the elaboration of a coded language, comparable to a musical transcription.

A brief summary of the peircean phenomenology enables us to model the articulation of production and interpretation around performance, and shows the essential triadic character of the phenomenology of drama.

Semiotics, used here in as much as it relates to drama, is a means of formalizing, for instance, the triads of the interpretation into different signs (in actual fact, legisigns).

We can then describe each of them using a numerical system of notation and a new combinatorial expressed in terms of a non linear order structure (a lattice). We then briefly introduce a modelling of the processes by which meaning is established, using the concept of semiosis, as a convergent sequence of successive interpretations. Finally, a formal structure of algebraic totalization can aggregate (synchronically) the constituent signs of dramatic complexity, at any given time, into a global meaning bearing sign; it also enables us to describe the diachronic transformation of the same meaning with the gradual elaboration of new signs on the stage.

As a conclusion, it might seem that the formal structure presented is still too powerful to do justice to the full complexity of drama however, it is possible to improve it and it may be able to reach the highest degree of sophistication with the help of the people involved.