

Le spectacle théâtral est un langage, un système sémiotique construit selon certaines règles, basé sur des signes naturels qui, par une sélection et une organisation intentionnelle, deviennent des signes culturels – dans le cas du spectacle, des signes théâtraux.

Les signes naturels, parmi lesquels aussi le corps humain, ont des valeurs sémiotiques, mais deviennent des signes théâtraux dès qu'ils sont transférés dans le système sémiotique théâtral, dont la nature est spatiale. Il se passe alors un phénomène de transfert gestuel des signes naturels, lesquels deviennent de la sorte des éléments de la signification, construisant, par rapport au système naturel, un second système, un métasystème, appelé par Greimas «déformant».

Entre l'objet générique et le même objet devenu spécifique (déterminant une connaissance et une émotion nouvelle) il y a la relation dénotation-connotation, passif-actif.

Entre les deux systèmes sémiotiques – naturel existant et théâtral construit – apparaît une relation basée sur une série d'opérations de transcodage, importante s'avérant la nouvelle dimension syntaxique et pragmatique des signes.

Si tous les éléments de la représentation peuvent être – séparément – traités en tant que signes dans le cadre du système sémiotique théâtral, important est le signe-spectacle ou le signe théâtral, par l'analyse duquel peuvent être découvertes les lois de fonctionnement du système entier.

De tous les éléments (signes) du spectacle, le geste a une valeur prédicative, tandis que l'objet a une valeur nominale. L'acteur les contient toutes les deux, il est l'objet de la perception et – en même temps – sujet générateur d'action. L'acteur est marqué tant par la nature linéaire du discours verbal, caractérisé par la temporalité, aussi bien que par la spatialité, par la nature géométrique des autres éléments théâtraux. Le geste théâtral peut avoir une formation d'accompagnement, complémentaire, ou une de substitution, purement communicative. Que la fonction soit d'accompagnement ou de substitution, le geste n'a pas d'autonomie, existant seulement par le transfert sémiotique.

Les impressions spatiales-géométriques, visuelles, reçues par le spectateur, sont plus puissantes, plus frappantes que celles temporelles-auditives. En outre, les premières sont perçues simultanément, étant synchroniques, alors que les dernières sont perçues successivement, étant diachroniques, ce qui suppose – pour leur compréhension – l'épuisement linéaire de toutes les données, l'étendue.

Dans le spectacle s'établit un équilibre des termes qui se conditionnent réciproquement,

qui sont, par conséquent, en un rapport d'interdétermination. Nous assistons ainsi à une interférence des relations géométriques avec celles linéaires – relations «en présence» – et de ces deux avec les relations associatives (mnémoniques) du spectateur, – relations «en absence». Ces dernières sont basées sur l'analogie qui suppose l'existence d'un modèle antérieur, image déjà assimilée, avec laquelle la nouvelle image présente des similitudes.

L'analogie dans tous les compartiments du spectacle peut être de nature logique ou de nature formelle, mais, plus exactement, elle est d'abord seulement formelle et par la suite seulement logique. Elle est faite en partant d'une forme présente vers une forme-modèle, pour qu'ensuite le spectateur découvre – au-delà de l'enveloppe relationnelle formelle – des correspondances d'idées.

L'analogie suppose des opérations de réflexion – comparaisons, analyses, synthèses, généralisations, abstractions, jugements et raisonnements –, un dépassement du modèle originnaire en faveur de celui proposé, l'analogie se constituant en dernière instance comme un facteur de progrès dans la connaissance dans le cadre du système sémiotique théâtral, conduisant à un nouveau type d'organisation du matériel extérieur donné.

En tant que signe, le spectacle a un contenu (C) et une expression (E). En conformité avec le modèle linguistique de Hjelmslev<sup>1</sup>, le contenu et l'expression sont en relation de solidarité, d'interdépendance. L'expression rend possible l'existence du contenu. Le contenu a une virtualité sémiotique, qu'il ne manifeste cependant que par l'expression.

Le contenu et l'expression du signe ont, chacun, une forme (f) et une substance (s). La

*Mihaela Tonitza-Iordache*

substance du contenu est l'idée du spectacle; la forme du contenu est la structuration de l'idée en une image. Entre la substance du contenu et la forme du contenu s'établit une relation de subordination (ou de complémentarité) dans laquelle la forme a le rôle déterminant: grâce à la forme du contenu l'idée devient substance, donc elle reçoit une signification esthétique.

La substance de l'expression est formée d'une somme d'éléments matériels (parole, objet scénique, acteur, couleur, lumière) avec une signification minimale, isolés à dessein de l'univers naturel. L'intentionnalité qui fait la sélection des éléments est déterminée par la forme du contenu, par une image mentale.

Dans le cadre de la substance de l'expression, les éléments matériels ont une valeur passive, ils sont neutres. Ils s'encadrent dans un langage transparent dans lequel la présence réelle de l'objet est remplacée, se superpose, avec un concept réel.

La forme de l'expression les active, elle constitue l'organisation de ces éléments en un moule qui impose une nouvelle présence.

En luttant contre le sens abstrait, le langage opaque — langage figuré — utilise les relations entre les éléments — les figures rhétoriques — comme une arme contre le sens pur, avec une valeur abstraite, qu'ont ces éléments pris soit séparément, soit dans leur commun entendement. C'est en ce sens que Tzvetan Todorov interprète le rapport entre le langage commun et le langage figuré<sup>2</sup>.

Chacun des éléments du spectacle occupe dans son propre axe paradigmatique une place à part. Sur l'axe syntagmatique, néanmoins, les éléments reçoivent une nouvelle signification, par une mise en relation originale, par laquelle le premier modèle est dépassé par le nouveau modèle grâce à une association qui provoque des surprises. En ce sens, la communication théâtrale s'apparente à celle poétique. Les unités simples sont intégrées dans des unités plus grandes, dans des énoncés, dans des discours théâtraux.

On découvre dans la forme de l'expression la dimension sémiotique du théâtre; la forme de l'expression est une structure sémiotique théâtrale, un univers sémiotique.

Par conséquent, les éléments matériels de l'univers naturel, moulés dans la forme de l'expression deviennent sa substance. Nous avons à faire avec le transfert d'une sémiotique en une autre sémiotique.

Pour entrer dans un langage, le contenu du signe théâtral est reçu par la forme de l'expression, ce qui détermine le caractère figuratif, formel, du spectacle.

La forme est celle qui donne l'empreinte spécifique de chaque spectacle.

Entre le contenu et l'expression il y a une relation d'interdépendance: les deux plans se superposent réciproquement.

La critique théâtrale traditionnelle analyse le spectacle en confondant les structures formelles avec les structures substantielles qui sont — de fait — incluses dans les premières, sans pouvoir être confondues.

Mais dans l'analyse du signe théâtral il faut éviter aussi les exagérations des glossomathématiciens, lesquels, sous l'influence du positivisme logique, considèrent la structure comme un ensemble de relations<sup>3</sup>. En même temps, en éliminant de leurs recherches les aspects gnoséologiques et en poursuivant, par conséquent, la valeur purement formelle du signe, ceux-ci ne tiennent pas compte que la communication plénière des significations, la connaissance, se réalise au niveau de la substance.

En échange, le recours aux acquis contemporains de l'école fonctionnelle<sup>4</sup> permet une mise en évidence plus correcte de la manière de fonctionner de tous les éléments d'un spectacle par la découverte des rapports de dépendance réciproque qui établissent un lien entre les nécessités esthétiques spécifiquement théâtrales et les procédés utilisés pour leur réalisation.

Propres au spectacle sont quelques nécessités qui marquent par leur degré de généralisation toute forme théâtrale:

- la nécessité d'organiser les éléments de communication en un système, ce qui présuppose la nécessité de l'existence d'un modèle, de la relation analogique entre le premier modèle et le modèle original;

- la nécessité de clarté qui s'encadre dans un acte de régularisation de la forme théâtrale. Une excessive satisfaction de cette nécessité peut entraîner le spectacle vers deux types de dangers: le didacticisme — grâce à une régularisation substantielle prépondérante, et le maniérisme — grâce à une régularisation purement formelle;

- la nécessité d'expressivité engendrée par la condition formelle-spatiale limitée du spectacle théâtral, à travers laquelle se développe un système poétique spécifique, mettant en valeur — d'une façon spéciale — la métaphore, la métonymie, le symbole, l'hyperbole et l'ellipse. Cette nécessité de stylisation s'oppose — parfois — à celle de clarté, lorsque la régularisation est remplacée par la surprenante association des éléments composants du spectacle. La relation inattendue dans laquelle sont mis les éléments connus au spectateur, choisis de l'univers naturel, fait que, séparés, en soi, ceux-ci lui apparaissent — d'un côté — dans une lumière

nouvelle, inconnue jusqu'à ce moment, «aliénés», et — d'autre part — que les liens d'entre eux créent de nouvelles significations, augmentant le degré de connaissance. Donc, les procédés de réalisation des nécessités théâtrales sont les procédés d'un langage poétique spécial — le langage théâtral. Ils se basent, de même que dans la poétique littéraire, sur la modification du sens fondamental courant et s'appellent «tropes».

Suivant une proposition de Jean Cohen, chaque figure poétique peut être traitée comme une transgression d'une règle particulière du langage, comme une infraction<sup>5</sup>.

Par rapport au sens fondamental, la figure poétique se comporte comme un sens périphérique, qui vient, par la suite, compléter et élargir l'aire de significations du sens primaire. C'est ainsi que s'établit un type spécial de relations à l'intérieur du même signe, d'un côté la relation avec le référent, d'un autre côté la relation signe-signé.

Une poétique du théâtre, dans laquelle les éléments de langage diffèrent comme nature

de ceux de la littérature, demeure une tâche de la théâtrologie contemporaine pour l'avenir. On peut parler de la nature différente du langage théâtral par rapport à celui littéraire, même dans la mesure où le premier — faisant appel à la présence des objets et de l'être humain — inclut dans sa sphère de communication un texte poétique: le mot figuré et l'action figurée désignée par la parole poétique.

Dans le spectacle, le texte poétique, entrant en relation d'interdépendance avec les autres éléments matériels, n'existant donc pas en soi, en tant que littérature dramatique, fonctionne selon des lois modifiées par rapport à celles de la littérature. Les relations linéaires spécifiques au discours littéraire et les relations spatiales qui s'établissent dans toutes les directions, relations où entrent aussi les mots avec les autres éléments matériels non verbaux du spectacle, font que celui-ci soit en totalité caractérisé comme une structure géométrique spatiale. Ce n'est que de cette perspective intégratrice, dans laquelle le spectacle est traité comme un tout, que l'on peut parler d'œuvre théâtrale, de signe théâtral.

<sup>1</sup> L. HJEMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, in *Memoir of the International Journal of American Linguistics* (Baltimore), suppl. au XIX<sup>e</sup> vol., 1953, 1.

<sup>2</sup> T. TODOROV, *Littérature et signification*, Paris, 1967.

<sup>3</sup> Voir RUDOLF CARNAP, pour lequel la structure est

«a purely formal and a purely relational fact» (*Introduction to Semantics*, Cambridge, 1942).

<sup>4</sup> HENRI FREI, *La Grammaire des fautes*, Paris.

<sup>5</sup> JEAN COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966.