

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

LES SIGNES THÉÂTRAUX ET LA PHRASE DANS UN COMMOUNIQUÉ THÉÂTRAL À TRAME DRAMTIQUE

S'étant proposé d'étudier ici certains traits des signes théâtraux dans leurs caractères intrinsèques ainsi que dans leurs fonctions qu'ils assument dans le message théâtral, nous nous sommes décidée à ne prendre en considération que ce genre de spectacle¹ qui du point de vue de nos problèmes semble le plus complexe, à savoir le spectacle construit sur une trame dramatique; mais nous tenons à préciser dès l'abord que nous entendons laisser de côté les rapports entre le spectacle et la forme dans laquelle, antérieurement, l'affabulation avait été fixée; il s'ensuit donc que pour ce qui est de la trame, on pourrait faire entrer ici en ligne de compte un texte dramatique aussi bien qu'un canevas (commedia dell'arte), un scénario (pantomime), une ébauche orale, élaborée dans le travail commun des actions préparatoires à la mise en scène, ébauche variable en principe et en pratique, et ceci même au cas où elle devrait recevoir avec le temps, une forme écrite (voir p.ex. les spectacles „1789” et „1793”, mis en scène par Ariane Mnouchkine²).

La trame, dans un message théâtral, se déroule par des suites successives de situations et d'événements divers, concernant les personnages de la trame, suites auxquelles viennent parfois s'ajouter des suites juxtaposées. Les suites en question ne perdent nullement leur caractère d'unités particulières ayant leurs contours propres, et ceci malgré le fait d'être subordonnées, toutes, au sens général de la trame dramatique, malgré aussi leur soumission à diverses lois de leur interdépendance mutuelle. Si, par comparaison, on voulait considérer le message théâtral comme un discours, on arriverait à constater que ces suites sont des phrases dont ce discours théâtral est composé. On pourrait donc leur donner le nom de phrases théâtrales, mais cette comparaison n'est justifiée que sous condition de ne pas oublier

¹ Voir la théorie du spectacle ainsi que de ses genres dans: T. Kowzan. *Littérature et Spectacle*. La Haye-Paris-Warszawa. Mouton 1975.

² Voir: *L'Avant-scène*. „Théâtre” No 526/527 du 1-15 X 1973.

qu'il s'agit précisément d'une comparaison, de ne pas oublier l'emploi figuré du mot „phrase”, composant de cette dénomination. Il s'agit ici de ne pas charger ce mot de la première de ses significations en français, à savoir de la signification linguistique: cela pourrait notamment revenir à imputer à la phrase théâtrale sinon une nature verbale, du moins à sa construction les lois de la syntaxe linguistique, donc aussi de la logique, vu que — comme l'avait constaté Aristote — ce sont les lois de la pensée humaine que régissent la construction d'un discours verbal. Et cependant le domaine de l'art théâtral, donc de celui qui fait voir par apparences de réalité objective tout ce qu'il communique, diffère essentiellement par cela même de l'art du verbe pur. La restriction quant à la notion de „phrase” dans le terme „phrase théâtrale” est d'autant plus nécessaire que l'idée surannée, selon laquelle c'est la langue qui serait matière principale sinon unique de l'art théâtral, n'est point encore entièrement extirpée; récemment, elle semble même galvanisée, et ceci par la mode actuelle de parler, à propos de la trame d'une oeuvre théâtrale, de *narration*, expression qui compte tenu de la genèse de son signifié, se rapporte surtout à un exposé verbal.

Le message théâtral s'exprime uniquement par des signes. Dans un spectacle théâtral, nous n'avons donc affaire qu'à des signes. Leur spécificité leur a valu la dénomination: *signes théâtraux*.

Les signes théâtraux dans leur ensemble diffèrent les uns des autres par les matières dont ils sont constitués, et que nous pouvons nommer *matières de signes théâtraux*. Ces matières sont non seulement bien diverses, mais encore extrêmement nombreuses, incessamment multipliées par des inventions techniques (p.ex. dernièrement par celle de fibres synthétiques). Elles différencient même des signes appartenant à certains systèmes particuliers de signes³, p.ex. celui de coiffure théâtrale, vu que la coiffure peut être un simple arrangement de cheveux naturels, mais peut tout aussi bien être effectuée — et ceci concerne surtout la perruque — au moyen de crin, de chanvre, de laine, de fibre synthétique, etc.

Mais ces remarques, tout à fait évidentes, nous semble-t-il, nous forcent à nous poser la question de savoir quel est le rapport entre les *matières des signes théâtraux* et les *matières de l'art théâtral*, c'est-à-dire ces matières qui conditionnent l'existence elle-même de l'art théâtral. Deux solutions de cette question, les plus simples au premier coup d'oeil, sont inacceptables, à savoir celle qui les

³ T. Kowzan (op. cit.) décrit et analyse le plus complètement les systèmes des signes théâtraux.

mettrait dans un seul sac sous l'étiquette de „matières théâtrales”, ainsi que celle qui voudrait les voir constituer deux catégories bien distinctes.

Quant à la première de ces deux solutions, il ne serait que trop ridicule de compter parmi les matières de l'art théâtral des matières des signes théâtraux telles que p.ex. le chanvre ou la laine. D'autre part, il serait absurde de refuser aux matières de l'art théâtral l'aptitude à constituer des signes théâtraux; il est évident que p.ex. la matière sans aucun doute principale de l'art théâtral, à savoir la personne de l'acteur, devient au cours du spectacle signe, signe théâtral, aussi bien signe présentatif (p.ex. d'une personne avare), que signe allégorique (p.ex. de l'avarice) ou signe symbolique (p.ex. de l'avitilissement d'un homme, de la déchéance, de la tragédie humaine, causés par l'avarice).

Quant à la seconde des deux solutions, remarquons que déjà en théorie la délimitation de frontières entre les matières de l'art théâtral et celles des signes théâtraux reste floue; il arrive qu'on mette parmi les matières de l'art théâtral p.ex. les gestes et la mimique, tandis qu'une autre fois, on considère les matières de tels signes comme des matières de signes théâtraux⁴. Il se peut qu'un tel passage d'une catégorie à l'autre soit dû au fait que leur existence elle-même ainsi que leur nature sont conditionnées par l'existence et par la nature d'une des matières de l'art théâtral, comme c'est le cas pour le geste, la voix, la mimique, etc.

En somme, la question reste ouverte; on pourrait peut-être dire provisoirement que le théâtre peut faire appel à toutes les matières susceptibles de servir de moyens permettant la réalisation de signes théâtraux, et que, lui-même, il dispose à cette fin de matières lui étant propres, donc de matières de l'art théâtral, ainsi que de celles qui sont par elles engendrées. Naturellement, avec une telle solution provisoire un nouveau point de vue, outre l'ontologique et l'existential, entre en jeu. Mais comment le définir? La réponse dépasse nos possibilités.

Ce n'est pas la seule difficulté à surmonter en ce qui concerne les matières des signes théâtraux. Il y en a d'autres encore, et ceci des plus surprenantes, ne fût-ce que celle-ci: on ne sait pas trop quelle matière attribuer à certains signes théâtraux, et ce à des signes disposant de plusieurs codes, comme c'est le cas de la couleur, qui semble ne représenter qu'une sphère de propriétés de certains autres signes théâtraux, appartenant par ailleurs à divers systèmes de signes. Pour ce qui est de la

⁴ S. Skwarczyńska. *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej* [Remarques sur la sémantique des gestes théâtraux] dans: S. Skwarczyńska. *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970 pp. 56-76 — et traduction allemande, quelque peu abrégée: *Anmerkungen zur Semantik der theatralischen Gestik* dans: *Literaturtheoretisch-Modelle und kommunikatives System*. Hrsg. Walter Kroll, Aleksandar Flaker. Kronberg Ts 1974 pp. 328-371.

forme, cas quelque peu analogue à celui de la couleur, on la laisse de côté⁵. Les diverses matières qui entrent en jeu pour ce qui est des signes théâtraux, sont en leur ensemble hétérogènes, au contraire p.ex. des signes de l'art littéraire ou bien de celui de la musique, qui sont homogènes. Ajoutons entre parenthèses que cette hétérogénéité des signes théâtraux rend singulièrement difficile la reconnaissance elle-même d'une „langue théâtrale”⁶, dont l' „extralinguisme” lui même peut être matière à hésitation, vu la part, quelquefois prépondérante, dans cette „langue théâtrale” de la langue au sens strict du mot; elle rend non moins difficile le problème du code de ladite „langue théâtrale” [...].

Quant à la répartition des signes théâtraux selon le caractère de leurs matières, on distingue ceux à matières stables et ceux à matières fluides. Selon un autre critère, celui de la perception du spectateur, on distingue ceux qui s'adressent à sa vue, donc visibles, de ceux qui s'adressent à son ouïe, donc audibles. Il serait juste, du point de vue théorique, d'y ajouter encore ceux qui s'adresseraient à son odorat, quoi qu'ils ne soient pas pratiqués par le théâtre, malgré les expériences de ce genre au tournant de notre siècle.

Il arrive qu'on mette dans le même sac les signes stables avec les signes visibles, ainsi que les signes fluides avec les signes audibles. Evidemment, ce n'est pas juste, étant donné que p.ex. les gestes, de matière fluente, sont en même temps visibles, mais non pas audibles.

Les signes théâtraux sont soumis encore à un autre critère de répartition, notamment à celui de hiérarchisation en importance, et ceci selon une échelle déterminée par la nécessité absolue ou le caractère facultatif des matières de l'art théâtral pour un spectacle théâtral.

On semble être d'accord pour attribuer la nécessité absolue aux matières suivantes: à la personne de l'acteur (ou à son image d'une certaine espèce, p.ex. la marionnette), à l'espace réel du jeu scénique, au temps réel du spectacle, au mouvement scénique, ainsi qu'à certaines matières qui dépendent de celles-ci, tels le geste et la mimique de l'acteur. Les signes théâtraux constitués de ces matières sont considérés comme les plus importants.

Quant au caractère facultatif des autres matières de l'art théâtral, il faudrait distinguer les matières qui ont le privilège de revêtir le caractère

⁵ P. e. la forme d'un cercle semble être matière de base d'un certain nombre de signes dans la „tragédie blanche” de C. Norwid *Pierścień wielkiej damy* [La bague d'une grande dame].

⁶ C'est à Roman Jakobson que revient le mérite d'avoir parlé de „langue non linguistique” de la peinture et du cinéma, fait souligné par T. Kowzan (op. cit., p. 172).

de nécessité absolue dans un certain domaine du théâtre, de celles qui sont dépourvues d'un tel privilège. Ce sont les genres de théâtre, ainsi que les genres dramatiques qui confèrent ce privilège.

Étant donné que nous ne prenons ici en considération que le spectacle à trame, il ne nous faut ranger parmi les matières facultatives et privilégiées de l'art théâtral que la langue „parlée” (le théâtre dramatique), la musique (théâtre musical, opéra, opérette, etc.), la danse (ballet à trame). Il va de soi que toutes ces matières peuvent, aussi bien que les non-privilégiées, être appelées à produire des signes théâtraux sous la pression du sujet de la trame présentée (p.ex. la danse pour une scène de bal), ainsi que sous celle de la décision du metteur en scène (p.ex. le fond musical dans la mise en scène de L. Schiller des *Aïeux* de Mickiewicz).

Les matières mentionnées ci-dessus sont parmi les matières facultatives de premier ordre.

Parmi les matières de l'art théâtral facultatives et non-privilégiées on classe tout le côté scénographique, les accessoires, l'éclairage, le bruitage. Mais ce qu'il faut noter à leur propos, c'est que, étant toujours disponibles pour la réalisation de signes théâtraux conformément aux exigences des pièces présentées, des décisions du metteur en scène, des traditions théâtrales, elles sont susceptibles d'acquérir une dignité spéciale, une importance toute propre, et ceci grâce à l'enracinement dans la pratique théâtrale de leur exploitation insistante. Tel est le cas de l'„attifage” scénographique, qui n'étant que de la matière facultative (le théâtre antique grec s'en passait, et actuellement des expériences de tel genre ne manquent pas) et non-privilégiée (malgré certains efforts de le mettre en relief, entre autres en Pologne, un „théâtre de l'art plastique” ne s'est pas encore cristallisé) a acquis au XX^e siècle l'importance d'un art particulier dans l'art du théâtre.

Tous les signes théâtraux, sans aucune exception, exercent des fonctions propres au message théâtral, quoiqu'ils les exercent différemment, car en fonction du caractère des matières dont ils sont constitués, ainsi du reste qu'en fonction de leur structure différenciée. Quelles sont ces fonctions?

Selon les sémiologues, voici les principales: 1. la fonction s é m a n t i q u e, celle qui vise à faire comprendre le message, par les spectateurs; 2. la fonction c o g n i t i v e, qui vise à augmenter les connaissances des spectateurs dans le domaine de l'art aussi bien que dans celui du monde réel; la fonction é m o t i o n n e l l e — et 4. la fonction e s t h é t i q u e. Mais on laisse de côté la fonction qui nous semble fondamentale et, en plus, purement théâtrale, notamment la fonction que nous nommerions i n c o r p o r a t i v e.

Elle fait que les signes théâtraux eux-mêmes, grâce aux matières

dont ils sont constitués, revêtent au service de la trame du spectacle le caractère ou les apparences d'objets⁷, destinés à être présentés aux yeux et à l'ouïe des spectateurs: ce n'est que grâce à la fonction incorporative des signes théâtraux que la trame du spectacle acquiert la valeur de présence réelle, l'attrait d'une histoire „in actu” vécue.

C'est l'aptitude des signes théâtraux à prendre le corps d'objets requis par la trame du spectacle, qui a permis de constater qu'au théâtre ce sont toutes ses matières qui sont en jeu, chose qu'on n'attribuait de coutume qu'à la personne de l'acteur. Le fait que les signes théâtraux eux-mêmes sont en jeu dans un spectacle théâtral, les marque d'une spécificité exceptionnelle. On pourrait mettre en relief leur étrangeté en traduisant en termes de F. de Saussure la construction qui leur est propre, qu'ils sont notamment à la fois signifiants et signifiés par rapport à leur propre signification; en outre — nous allons encore y revenir — ces signifiés sont à la fois eux-mêmes signifiants envers des signifiés se trouvant en dehors du théâtre. Donc, tout un édifice étagé...

La propriété que les signes théâtraux partagent avec celle de tous les signes au service de l'art, c'est qu'ils sont artificiels, donc appelés à l'existence par la volonté créatrice de l'homme, et utilisés uniquement pour les fins de l'art.

En tant, qu'artificiels, les signes théâtraux servent à informer sur tels ou autres traits et tendances artistiques du spectacle dont ils font partie, et ceci à l'aide des objets qu'ils incorporent; leur décodage dans le domaine quasi-autonome de l'art s'accomplit selon un code, ou plutôt selon plusieurs codes, connus aux initiés à la langue de l'art théâtral. Ainsi p.ex. un costume historique de l'acteur, décodé selon le code de style théâtral, peut se dévoiler comme signe du naturalisme, comme celui du réalisme, comme celui d'une stylisation marquant la tendance antivériste du message théâtral, sa distance par rapport à l'époque historique présentée, etc.

Tout en étant artificiels, les signes théâtraux s'appuient, en tant qu'objets, sur des signes qui fonctionnent dans le vaste domaine de la culture, plus exactement, dans le vaste domaine de la conscience sociale. Rien d'étonnant: aucun art, et tout particulièrement celui du théâtre, ne peut se défaire du caractère référentiel qui lui est propre, et ceci surtout quant au monde de la culture, donc celui parmi les produits duquel la communication par des signes de divers genres occupe une place d'honneur. Les signes théâtraux exploitent ces signes-ci, en leur assignant le

⁷ Selon la quatrième des significations de la notion objet dans A. Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris 1962 PUF p. 702); „[objet] ce qui possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que les êtres pensants en peuvent avoir”.

rôle de base propre. C'est pourquoi P. Bogatyriew a pu les définir comme des signes de signes⁸. Mais cela revient à constater que les signes théâtraux sont soumis aussi bien au décodage selon les codes non artistiques de la culture, qu'à celui selon les codes d'art.

Les codes non artistiques de la culture sont encore plus nombreux que ceux de l'art. On s'en rend compte en sondant les observations des sémiologues à propos des informations qu'apportent les signes théâtraux, surtout quand ils présentent ceux-ci groupés en systèmes; on y attache de l'intérêt aux divers rapports qui s'établissent entre les signes et le domaine extra-artistique, en passant le plus souvent sous silence les informations purement artistiques qu'ils apportent; c'est que celles-ci sautent moins aux yeux, non pas qu'elles soient plus discrètes à se manifester, mais qu'elles se perdent, en un certain sens, dans l'abondance des informations ressortissant au domaine non artistique de la culture.

Cette abondance tient au fait que la plupart des signes extraartistiques de la culture, de ceux donc qui se trouvent à la base des signes théâtraux, disposent d'un bon nombre de codes divers, qui fonctionnent dans le vaste domaine de la conscience sociale; ils y sont bien enracinés, et ceci grâce à la pratique d'un décodage incessant auquel chacun est forcé par la vie elle-même. Une telle pratique nous défend des malentendus avec les significations des signes.

Les signes théâtraux sont donc soumis — répétons-le — aussi bien au décodage selon les codes de l'art, qu'à celui de nombreux codes extra-artistiques de la culture. Pour en présenter un exemple, revenons à celui du costume théâtral historique, mais en nous bornant cette fois-ci à la démonstration du décodage selon des codes non artistiques de la culture. Un costume théâtral décodé selon le code de l'histoire de la mode, désigne l'époque évoquée par le spectacle; décodé selon celui du bien-être de l'époque évoquée par le spectacle, il peut désigner un riche ou un pauvre diable; décodé selon le code social et historique, il peut désigner la situation sociale du personnage qu'il habille; décodé selon celui des catégories dites esthétiques, catégories qui se rapportent aussi bien à la vie elle-même qu'à l'art, ce signe-ci peut renseigner sur un manque de goût ou sur le goût raffiné du personnage présenté, sur son comique ou sur son sublime.

A la suite d'un décodage des signes théâtraux selon plusieurs codes, artistiques aussi bien qu'extra-artistiques de la culture, — l'abondance d'informations qu'apportent ces signes, la richesse et la variété du monde présenté par leurs signifiés, apparaissent en pleine lumière.

⁸ *Znaki teatralne* [Signes théâtraux] dans: P. Bogatyriew. *Semiotyka kultury ludowej*. Wstęp, wybór i opracowanie M. R. Mayenowa. Warszawa 1975 p. 97 (titre de l'original: *Znaki divatelni* dans: „Slovo a slovenost” IV:1938 No 3 p. 136-137).

Il va de soi que cette abondance, richesse et variété confèrent à la connotation des signes une aire émotionnelle et esthétique exceptionnelle. C'est par de tels moyens que les signes théâtraux exercent dans un spectacle théâtral leur fonction émotionnelle et esthétique.

Il nous faut encore mettre en relief au moins deux propriétés — toutes les deux virtuelles quant à leur réalisation scénique — des signes théâtraux en tant que „signes des signes”, propriétés que ceux-ci partagent avec plusieurs autres arts. Cela veut dire que les signes théâtraux peuvent acquérir, et acquièrent pour la plupart, un caractère *représentatif*, ainsi que, mais ceci plus rarement, le caractère *symbolique* (au sens littéraire du mot). Quant au caractère représentatif, il s'agit ici du fait que dans leur référence évidente à la réalité objective, ils peuvent ne pas se borner à désigner des objets particuliers, mais peuvent représenter toute leur classe; ils deviennent alors signes des classes d'objets. C'est la généralisation, fruit de la pensée humaine, qui leur confère un tel caractère.

Quant au caractère symbolique des signes théâtraux, il s'agit ici du fait que: 1° les signifiés d'un signe théâtral peuvent être de nature diverse (p.ex. objets concrets et idées) et en ombre indéfini, 2° la signification du signe n'étant pas stabilisée, elle peut se déplacer parmi un nombre considérable de significations diverses, valables au même degré, 3° l'aire émotionnelle de sa connotation est extrêmement vaste et dynamique. On sait la préférence de l'époque dite de modernisme pour les signes théâtraux à caractère symbolique. Il n'était pas rare alors qu'un tel signe ait été appelé au rôle principal dans la trame du spectacle (p.ex. le cor en or dans *Les Noces* de S. Wyspiański).

C'est grâce à la réalisation du caractère représentatif et symbolique des signes théâtraux, que la trame du spectacle peut prendre figure d'une „grande métaphore”, de parabole, d'universalisation poétique.

Passons aux problèmes de l'accommodation des signes théâtraux — grâce à leur structure et à leur composition — aux exigences de l'organisation des phrases théâtrales, ainsi qu'à ceux de l'expressivité du message théâtral.

On sait que le spectacle émet dans chacun de ses moments une multitude de signes, signes de nature matérielle diverse; on sait aussi que le spectateur doit dans chacun de ces moments non seulement les embrasser tous de sa perception visuelle et auditive, mais doit encore, par un travail de pensée, saisir leur rapport avec les signes émis auparavant et les pénétrer en tant que générateurs de ceux qui doivent et peuvent les suivre. En un mot, le spectateur est obligé de percevoir l'amas de signes et leur variété le long de la ligne verticale de chaque moment du spectacle, et à la fois — en dégageant leur sens — les

ordonner le long de la ligne horizontale du message théâtral, donc de celle qui est tracée conformément au déroulement du temps du spectacle.

La situation semble monstrueuse, et ceci de deux côtés. D'un côté, c'est en monstre que se présente le théâtre, „une espèce de machine cybernétique”, qui — selon Roland Barthes — durant le spectacle „se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages”, „dont vous recevez en même temps six ou sept informations [...]”⁹. De l'autre, c'est un labeur psychique presque surhumain auquel le spectacle semble condamner le spectateur.

Mais n'y a-t-il pas de circonstances qui affaiblissent cette monstruosité?

Quant au spectacle comparé au travail d'une machine cybernétique, n'augmente-t-on pas le nombre des messages par l'énumération des signes particuliers, et ceci selon un nombre non négligeable de systèmes de signes théâtraux, systèmes que l'on n'avait établi que compte tenu du type commun des objets incorporés par ces signes-ci, ainsi que compte tenu de leur fonction spécifique commune? La distinction des signes théâtraux typiques, et leur arrangement en systèmes selon ces principes-ci sont sans aucun doute fruit légitime d'une analyse détaillée de leur caractère et de leur fonction dans un spectacle en général, mais l'énumération de tels signes à propos d'un énoncé théâtral „in actu” ne reflète nullement le nombre juste et le caractère réel des signes fonctionnant dans un spectacle concret. Ce désaccord entre théorie et réalité semble causée par le fait qu'en théorie on ne prend en considération que des signes simples, tandis que dans un spectacle réel fonctionnent, pour le spectateur, avant tout des signes composés en tant qu'unités discernées. Les signes simples ce sont ceux qui sont constitués en une seule matière, et ceci sans tenir compte de l'indépendance ou de la dépendance de celle-ci, en substance et en existence, d'une autre (p.ex. tel ton musical, mais aussi bien tel geste de l'acteur). Les signes composés ce sont ceux qui réunissent en des unités distinctes autour du signe fondamental du composé, des signes synchroniques dont les matières dépendant de celle du signe fondamental (p.ex. la personne de l'acteur, son geste et son expression mimique en un moment donnée).

Il est évident que si l'on prenait en considération, pour caractériser un spectacle, les signes composés, donc des unités aux yeux, à l'ouïe et à l'entendement du spectateur, le nombre de signes émis à chaque moment du communiqué théâtral serait bien réduit, et le théâtre, machine cybernétique en travail, paraîtrait moins monstrueux.

⁹ Voir p.e.: *Les maladies du costume de théâtre* dans: R. Barthes. *Essais critiques*. Paris 1964. Le Seuil p. 258-259.

Mettons l'accent sur le fait qu'une telle réduction répondrait parfaitement à la réalité de la perception des signes par le spectateur. Celui-ci perçoit à l'ordinaire (exception faite, peut-être, pour des connaisseurs critiques!) le signe composé dans son unité, sans le soumettre à une analyse des matières y entrant en jeu, donc sans les émietter en un certain nombre de signes simples. C'est la pratique de la vie quotidienne qui l'a habitué à une telle perception, pratique qu'il ne fait que continuer au théâtre. Mais alors il est incontestable qu'une telle perception diminue beaucoup l'effort psychique du spectateur, le rendant moins monstrueux.

Les signes théâtraux, aussi bien composés que simples, ne sont — à notre avis — que des éléments minimes des matériaux dont est construite la phrase théâtrale. Matériaux réels, à caractère de produits préfabriqués, synthétiques — ce ne sont que des ensembles de signes théâtraux synchroniques, donc de ces signes synchroniques qui se trouvent sur les lignes verticales de l'énoncé théâtral.

Un ensemble n'a rien d'un amas chaotique de signes simples et composés; au contraire: ces signes-ci, produits d'un choix en fonction des exigences du message théâtral concret, sont soumis à une organisation qui revêt leur ensemble de l'apparence d'une certaine unité et d'une certaine entité. Ce qui caractérise un tel ensemble — outre, évidemment, la synchronie de ses composants — c'est d'un côté son indifférence quant aux matières dont ces composants sont constitués, et de l'autre, une certaine coordination de l'expressivité de chacun d'eux, et ceci aux fins d'une expressivité commune, celle qui individualise chaque ensemble concret.

Si nous venons d'ajouter aux notions d'„unité" et d'„entité" des compléments tels que: „apparence", „certaine", c'est pour les opposer ici aux notions d'unité absolue, d'entité absolue, notions qui exigent de l'objet auquel elles se rapportent une „compacité" intérieure complète. Et ce n'est pas le cas d'un ensemble de signes théâtraux synchroniques, ne fût-ce qu'à cause de son indifférence quant aux matières dont ses composants sont faits. Les composants d'un ensemble, en tant que de matières diverses et indépendantes les unes des autres, gardent leur caractère individuel et leur contour propre, ce qui rend impossible la „compacité" des ensembles auxquels ils participent — au contraire des signes théâtraux composés. Le caractère d'un ensemble est donc tout à fait autre que celui d'un signe théâtral composé. C'est pourquoi on ne pourrait pas non plus qualifier l'ensemble des signes théâtraux synchroniques p.ex. de „super-signe théâtral".

Ayant constaté que le caractère d'un ensemble de signes théâtraux synchroniques diffère de celui d'un signe, on est d'autant plus obligé de s'arrêter sur le problème de sa composition.

Non sans importance pour la spécificité de la composition d'un ensemble est le fait de synchronie de tous les signes théâtraux qui entrent ici en jeu. C'est elle, la synchronie, qui permet de rapprocher la composition d'un ensemble de signes théâtraux synchroniques de celle d'une oeuvre d'art „iconique” ou bien d'un bouquet, objet d'art. On peut dans tous ces cas embrasser les composants de ces ensembles, en leurs relations mutuelles de tout genre, dans un seul acte de perception. Tous ces composants sont donc là en même temps.

Toute composition étant déterminée par un principe régissant, on ne peut ne pas se demander quel principe régit la composition d'un ensemble de signes théâtraux synchroniques.

Deux principes surtout entrent ici, à notre avis, en jeu.

Le premier, celui qui est spécialement propre au domaine des oeuvres d'art, et que nous nommerions principe artistique est celui qui vise, au moyen de relations instituées entre les composants en leur qualité de tout genre — formes, couleurs, tonalité émotionnelle —, à doter l'ensemble d'un caractère qui lui soit propre et qui l'individualise. Ainsi celui-ci peut-il revêtir le caractère d'une douce harmonie, et ceci grâce à la „consonance” des signes qui le forment, ou bien celui d'une „concordia discors”, d'une inquiétante saillie, et ceci grâce à une dissonance ingénieuse de ceux — ci, c'est p.ex. grâce à la composition selon la règle de contraste qu'un ensemble peut devenir porteur d'ironie (p.ex. par contraste entre le sens de la parole et le ton de la voix), d'esprit satirique, du comique, etc. Les effets de la composition artistique d'un ensemble de signes théâtraux synchroniques sont surtout au service de la fonction esthétique d'un message théâtral.

Le second des deux principes qui régissent la composition d'un ensemble des signes théâtraux synchroniques est celui qui met à profit l'aptitude des signes théâtraux à incorporer les objets désignés par la trame du spectacle, de doter les incorporés d'une présence évidente et d'une apparence d'authenticité, ainsi que de qualités qu'on pourrait définir du point de vue de la réaction émotionnelle du spectateur comme attrayantes, neutres, repoussantes, etc. Ce principe de composition, on pourrait le nommer principe de présentation. Son but, en tant que régisseur de la composition, est de doter l'ensemble des signes en question de la capacité de convaincre le spectateur de la réalité des objets montrés, et — par l'exploitation du caractère référentiel des signes théâtraux — de leur vraisemblance par rapport à leurs correspondants extra-théâtraux, constatable par comparaison; dans certains cas encore de le convaincre de la légitimité des objets montrés, notamment de la légitimité dans le cadre de certaines conventions admises par la trame du spectacle (p.ex. une trame à caractère fantastique ou bien à caractère absurde).

Tous ces buts d'une composition régie par le principe de présentation exigent une telle organisation des signes, participant à des ensembles, qu'ils puissent faire appel aux expériences extra-théâtrales du spectateur. Il s'agirait, en premier lieu, d'imposer aux signes théâtraux qui forment les ensembles le rôle soit de signes principaux, soit des signes secondaires, ce qui du reste ne veut pas dire que ces derniers soient d'une importance négligeable. Le plus souvent, c'est la personne de l'acteur (ou bien: les personnes) qui tient rôle du signe principal; les signes secondaires ont pour rôle de créer autour du signe principal, en tant qu'objet concret, un environnement, et ceci sur le modèle de la réalité objective qui ne connaît pas d'objet isolé. La réalisation de ce devoir exige — outre un choix de signes secondaires appropriés — une concordance de leur propriétés et qualités et du caractère du signe principal, tout ceci pour doter l'ensemble des signes théâtraux synchroniques d'une unité quasi-naturelle, à savoir semblable à l'unité que forme, dans la réalité objective, un objet avec son environnement.

La division des signes théâtraux, engagés dans des ensembles synchroniques, en signes principaux et en signes secondaires, permet aussi une concrétisation théâtrale des plans de la trame exposée dans un spectacle, depuis son plan premier, le plus distinctement exposé, jusqu'à son plan du fond; c'est en vertu de ce procédé de composition que la trame reçoit dans un spectacle une dimension en profondeur, sa troisième dimension, à côté de celle du temps et de l'espace.

Notons encore que les signes secondaires, placés sur des plans „ultérieurs” de la trame, ainsi que sur celui de fond, ne sont nullement indifférents pour la valeur sémantique du signe principal, ni non plus, pour celle de la phrase théâtrale à laquelle cet ensemble participe. Imaginons, pour le démontrer, un tel ensemble de signes théâtraux synchroniques: l'acteur en habit noir, un capuchon à deux cornes sur la tête, une baguette-sceptre à la main, une voix tonitruante, la lumière rouge, flamboyante, le grondement d'un orage; les objets-signes secondaires, ceux qui constituent l'environnement du personnage, ainsi que les détails de son extérieur, déterminent la signification du signe principal, donc l'identité du personnage: c'est un diable effrayant et victorieux, souverain des enfers. Mais ne remplaçons que quelques objets — signes secondaires de son environnement et de sa caractéristique par d'autres de nature matérielle pareille — en substituant p.ex. à la voix tonitruante de l'acteur habillé de la même façon une voix attirante, à la lumière rouge et flamboyante une lumière „clair de lune”, au grondement de l'orage le chant des rossignols — et nous voici devant un diable — tentateur, ou bien devant le symbole d'un séducteur ou d'une tentation.

Un tel état de choses n'est qu'une simple conséquence du fait que ce

ne sont que les ensembles des signes théâtraux synchroniques qui, en tant que matériaux de construction principaux, composent la phrase théâtrale, et non pas les signes — soit simples, soit composés. Nous parlons ici des ensembles de signes théâtraux synchroniques en tant que matériaux principaux, et non pas d'exceptions, pour ne pas éliminer d'emblée des recherches analytiques détaillées des cas qui, selon notre supposition, ne pourraient être que tout à fait exceptionnels, à savoir qu'un signe simple ou composé tienne par lui-même une place sur la ligne horizontale de l'énoncé théâtral. Il nous semble qu'une opinion contraire ne saurait être que le résultat du fait qu'on prend quelquefois pour signe simple un ensemble de signes synchroniques, l'ayant privé en théorie de signes composants, et ceci par méconnaissance du fait qu'un manque apparent de signe peut être signe, par ailleurs fort expressif, s'il s'oppose par ce manque aux signes constitués en telle ou autre matière théâtrale, qui l'entourent; naturellement, il n'est reconnaissable que dans le voisinage de signes de matière à laquelle par manque de celle-ci il s'oppose, donc, en pratique, à travers une série d'ensembles de signes synchroniques, qui embrassent des composants effectués dans la matière à laquelle le signe en question s'oppose par manque de celle-ci. Et ce qui semble aussi paradoxal que naturel, c'est qu'un tel signe privé de matière qui lui est due et qu'il a rejetée, appartient sans aucun doute au système des signes constitués par des objets en cette matière dont il s'est privé. Un silence qui interrompt un énoncé verbal au théâtre est signe, signe qui appartient au système de signes verbaux. Mais si encore l'on attribue quelquefois à un silence le caractère de signe, il arrive bien rarement qu'on reconnaisse un signe dans le cas d'absence de matière autre que la matière verbale. Voyons un exemple, pas tout à fait imaginé, d'un ensemble de signes synchroniques dont tous les signes composant, sauf le signe principal, sont dénués de matières, donc sont s i g n e s à m a n q u e d e m a t i è r e, mais qui témoignent de leur existence et de leur fonction de signes par leur apport à la signification de l'ensemble en question, cet ensemble qui risque par malentendu d'être réduit, dans la théorie, à un signe simple. Voici l'exemple: une actrice dénudée, silencieuse, immobile sur une scène dépourvue de tout attifage scénographique: on dirait qu'on est en présence d'un signe simple. Mais la nudité en tant qu'absence de costume théâtral est donc un signe, signe appartenant au système des costumes théâtraux; et l'immobilité, opposée au mouvement, aux gestes, à la mimique — c'est un signe appartenant à ces trois systèmes de signes théâtraux; et le manque d'attifage scénographique est un signe scénographique caractérisant l'espace scénique en tant que p.ex. espace pure, idéale, anticoncrète; chacun de ces signes à manque de matière contribue à doter l'ensemble des signes théâtraux synchroniques dont il fait partie d'une signification

qui pourrait lui être propre, celle p.ex. d'une beauté „en soi”, étrangère à tout ce qui pourrait la changer en joliesse, en charme ou en grâce¹⁰.

Nous étant obstinée, pour le moment, à ne voir sur la ligne horizontale de la phrase théâtrale que des ensembles de signes théâtraux synchroniques, nous devons passer maintenant à l'examen des principes selon lesquels ces ensembles se rangent le long de la phrase théâtrale et comment ils sont en état de la doter de sa fluidité. Il s'agirait donc aussi de la syntaxe de la phrase théâtrale.

Il semble à premier coup d'oeil indubitable que c'est le principe de juxtaposition qui ordonne en suites les ensembles de signes synchroniques le long de la phrase théâtrale. Mais une telle définition sans quelque complément, suffirait-elle à caractériser ici un principe de syntaxe qui déterminerait non seulement l'ordre des ensembles particuliers sur la ligne horizontale de la phrase, mais encore le fait que la phrase devient fluente, et non pas, comme on pourrait le supposer, une simple somme des ensembles, rangés l'un après l'autre? On peut donc, et même on en a le droit, parler de juxtaposition aussi à propos d'une phrase „iconique” dans une oeuvre d'art plastique chargée, comme l'est l'oeuvre théâtrale, d'affabulation. A titre d'exemple n'évoquons ici, parmi les oeuvres plastiques de ce type, si abondantes dans l'Antiquité et au Moyen Age, que le portail de la cathédrale à Gniezno; les plaques d'argent en relief, rangées en deux séries, y exposent l'histoire de la vie et du martyr de saint Adalbert. D'après cet exemple, extrême, avouons-le, la différence entre la juxtaposition dans la phrase „iconique” et celle dans la phrase théâtrale saute aux yeux. Les ensembles de signes juxtaposés dans une phrase „iconique” sont très distinctement „contourés”, ce qui les expose de façon expressive en tant qu'unités indépendantes; il arrive quelquefois qu'ils soient en outre „contourés” par des cadres, et encore séparés les uns des autres par des écarts, comme c'est justement le cas pour le portail de la cathédrale de Gniezno. On pourrait dire qu'une telle juxtaposition est la plus simple des possibles.

Par contre, la juxtaposition des ensembles des signes théâtraux synchroniques est bien plus compliquée. De cette complication, étrange en vérité, témoigne son effet, déjà mentionné, paradoxal, certes, en un certain sens: la phrase théâtrale étant une suite d'ensembles de signes synchroniques dont chacun à figure propre — se caractérise par une fluidité complète, ce qui la met en contraste avec la phrase „iconique” et

¹⁰ La nudité devient en un certain moment du spectacle *Operetka (Opérette)* de W. Gombrowicz, mis en scène par K. Dejmek („Teatr Nowy”, Łódź 1975), un symbole de l'authenticité de l'homme. dépourvu enfin d'habit, de masque et de rôle qu'il jouait durant toute sa vie; l'apparition d'Albertynka, dénudée, immobilisée un moment, provoqua un silence expressif de son entourage.

la rapproche de la phrase verbale. Mais tandis que c'est la grammaire avec ses règles de syntaxe et le lexique (p.ex. les conjonctions) qui se chargent de doter une phrase verbale de cette fluidité qui correspond si bien autant à celle de la pensée qu'à celle — ajoutons-le en égard au théâtre — des événements réels dans leur enchaînement, comment, par quels moyens se peut-il que les signes théâtraux réalisés en matières diverses, et rassemblés en plus en des ensembles distincts, puissent conférer à la phrase théâtrale une fluidité, proche de celle de la phrase verbale?

C'est une des propriétés des signes théâtraux, n'étant en son épanouissement que la leur, qui en décide, à savoir le fait, déjà signalé, que certains signes théâtraux sont constitués de matière stable, tandis que d'autres de matière fluente. Il s'ensuit que les premiers dépassent les limites de l'ensemble de signes théâtraux synchroniques dont ils font partie pour participer à l'ensemble suivant. Par conséquent, les contours des ensembles particuliers prennent au contact des ensembles voisins une ligne de zigzag, ce qui mène à un certain effacement de leurs limites, sans toutefois les faire disparaître. C'est ce qui décide d'une union très étroite entre les ensembles des signes théâtraux synchroniques dans leur suite le long de la phrase théâtrale, donc c'est ce qui dote celle-ci d'une fluidité qui répond singulièrement aussi aux besoins de la trame qu'expose la phrase théâtrale, vu que la trame théâtrale se veut semblable, dans son déroulement, à celui d'une chaîne d'événements réels.

Observant de plus près le phénomène de l'union des ensembles de signes théâtraux synchroniques le long de la phrase théâtrale, on constate que cette union s'accomplit grâce au fait que certains signes de ceux qui composent l'ensemble s'accrochent à celui qui le suit, d'où leur enchaînement serré. Vu que nous nous sommes décidée à voir dans la juxtaposition le fondement de la syntaxe de la phrase théâtrale, et que nous nous sommes proposée de définir son type, donc celui que nous venons de décrire, il est juste de le caractériser par dénomination. Nous le nommerions *juxtaposition par incision*, l'opposant au type de *juxtaposition simple*, qui n'entre pas ici en jeu.

En considérant ces deux types de juxtaposition comme deux méthodes de construction différentes, l'une propre à la construction de la phrase „iconique”, l'autre à celle de la phrase théâtrale, et comparant les créations dues à l'une et à l'autre, on pourrait dire que la création due à la première ressemble à la construction qu'une main d'enfant aurait élevée en mettant des cubes l'un à côté d'un autre, tandis que celle qui est due à la seconde ressemble à une construction en bois, oeuvre d'un charpentier habile qui lui aurait garanti la solidité en joignant les poutres par assemblage à queue d'aronde.

Un phénomène encore de la syntaxe du message théâtral mérite ici une mention, phénomène du reste bien connu et mis en oeuvre par le théâtre à partir du Moyen Age jusqu'à nos jours (à l'exception du théâtre classique). Il s'agit du fait qu'un message théâtral peut s'effectuer au moyen de deux ou plusieurs phrases théâtrales parallèles et synchroniques; dans ce cas, l'arrangement de ces phrases se présente pour la plupart de la sorte que l'une d'elles est la principale, les autres l'accompagnent, et ceci non pas toujours tout le long de son cours. Une telle syntaxe est possible grâce à la divisibilité de l'espace scénique, aussi bien en largeur et longueur qu'en hauteur, ce qui lui permet de jouer à la fois plusieurs milieux, chacun étant signe, et ceci aussi par sa position dans cet espace (question souvent de conventions propres aux époques particulières de l'histoire du théâtre). Mais un tel procédé syntactique n'est possible que sous une condition, à savoir celle que les signes verbaux ne paraissent pas en même temps dans ces phrases parallèles et synchroniques. La cause en est toute naturelle: deux énoncés verbaux en raison de leur matière ne peuvent être à la fois saisis et compris par leur destinataire. Par conséquent: pendant la durée de la parole que tient un personnage dans une des phrases théâtrales synchroniques, les personnages présentés dans les autres phrases synchroniques sont obligés de se taire; le plus souvent, dans pratique théâtrale les personnages présentés dans des phrases théâtrales synchroniques prennent parole tour à tour, ce qui, naturellement, ne forme point de dialogue dramatique au sens propre du mot, mais ce qui, pour la plupart, en provoque un, au sens impropre, dans la conscience du spectateur théâtral.

Le phénomène de la syntaxe de l'énoncé théâtral décrit ci-dessus pourrait faire appeler celle-ci syntaxe à synchronie de phrases multiples.

Ces quelques remarques sur les signes théâtraux n'épuisent nullement les problèmes que posent ceux-ci au chercheur, mais, espérons-le, peut-être élucident-elles, dans une certaine mesure, la situation de ces signes dans la phrase théâtrale ainsi que les fonctions qu'ils y assument.

ZNAKI TEATRALNE I ZDANIE W PRZEKAZIE TEATRALNYM Z WĘZŁEM DRAMATYCZNYM

Streszczenie

Ujmując dramat jako wytwór sztuki syntetycznej, wykorzystującej różnorodne tworzywa, autorka — obrawszy semiologiczną (semiologia = semiotyka: badanie systemów znaków ludzkich; cf. np. R. Barthes) płaszczyznę badawczą — posługuje się w analizie widowiska teatralnego, zgodnie z dominującą we współczesnej humanistyce tendencją, aparaturą pojęciową wypracowaną przez językoznawstwo, co tłu-

maczy obecność już w tytule aż trzech podstawowych terminów lingwistycznych: znak, zdanie, przekaz.

Najbardziej od potocznego (w nauce) użycia odbiega rozumienie terminu „zdanie”: jeżeli ująć przekaz teatralny jako *discours*, a *discours* składa się z zdań, można przez zdania (teatralne) rozumieć szeregi sytuacji i zdarzeń dotyczących bohaterów.

Podstawą podziału znaków teatralnych jest ich „materia”. W przeciwieństwie do jednorodnej materii sztuki literackiej czy muzyki, materia znaków teatralnych jest niejednorodna. Jeden z licznych zaproponowanych podziałów znaków teatralnych przeciwstawia znaki bazujące na materii „stałej” znakom wyrosłym z materii „płynnej” (pewna analogia do lingwistycznej opozycji: jednostki dyskretne/jednostki niedyskretne; cf. np. A. Martinet). Inny podział, oparty o kryterium sposobu postrzegania przez widza, rozróżnia znaki optyczne, akustyczne i ewentualnie węchowe. Szczególnie ważny jest hierarchizujący podział na znaki konieczne i fakultatywne.

Wszystkie znaki spełniają funkcje: semantyczną, poznawczą, emotywną, estetyczną i wreszcie „inkorporatywną”, najbardziej „teatralną”, dzięki której spektakl nabiera cech realnej obecności. Jak wszelkie znaki w służbie sztuki, znaki teatralne są znakami sztucznymi. Znaki teatralne, proste i złożone, tworzą „zdania” teatralne składające się z kolei na całość struktury widowiska dramatycznego, w którym szczególnie ciekawie zarysowują się (omawiane w końcowej części artykułu) znaki zerowe (por. „zero morfologiczne” w analizie gramatycznej), pozbawione „materii” i przez to właśnie znaczące.