

« The Semiotics of Theatre and Drama »

E. A. Walker

Number 24 (3), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29491ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Walker, E. A. (1982). Review of [« The Semiotics of Theatre and Drama »]. *Jeu*, (24), 139–141.

« the semiotics of theatre and drama »

Essai de Keir Elam, Methuen, New Accents, Londres et New York, 1980, 248 p.

Ayant défini leurs concepts et raffiné leur méthodologie au cours des vingt-cinq dernières années, les diverses écoles de la « nouvelle » critique (structuralisme, post-structuralisme, sémiologie) se sont surtout concentrées sur le terrain solide que leur offraient le conte et le roman et, jusqu'à tout récemment, ne s'étaient aventurées que sporadiquement dans l'analyse du théâtre (et de la poésie). Selon Keir Elam (voir *Sub-Stance* 18/19, 1977) et d'autres, les arts du spectacle vivant ont surtout été négligés à cause de leur caractère complexe et multivalent, du fait qu'ils combinent les qualités littéraires du *texte* publié et toute la variété de ressources disponibles au média de la *représentation*, comprenant non seulement la parole, mais aussi les gestes, le mouvement, le décor, les costumes, les accessoires, l'espace même de représentation, l'éclairage, la musique, les effets spéciaux, les projections de films et de diapositives, etc. Certains prétendraient que cette réticence est d'autant plus étrange que la sémiologie semble être le biais idéal par lequel aborder le phénomène de la scène, à partir du moment où l'on admet que la mise en *scène* est en réalité une mise en *signes* (Patrice Pavis): cette science est donc l'instrument longtemps attendu qui nous permettra de comprendre la complexité organique du spectacle, et de sa dynamique jeu-texte. Nous disposons enfin, semble-t-il, du moyen de combler le fossé entre l'écrit et la scène, entre le metteur en scène, l'acteur et les specta-

teurs. Heureusement, les dernières années nous ont apporté plusieurs études dans ce domaine, sous la plume d'Anne Ubersfeld, de Patrice Pavis et d'Alessandro Serpieri, pour n'en nommer que trois. C'est précisément en fonction de cette dichotomie-unité du média dramatique qu'Elam a structuré son vademecum important pour l'explorateur qui s'aventure sur des terrains encore mal connus.

Comme son titre l'indique (*Sémiologie du théâtre et du drame*), et comme son premier chapitre l'atteste, l'ouvrage est organisé de manière à montrer les distinctions et la relation entre: le *theatre*,



défini comme « le complexe de phénomènes associés à l'échange acteur-spectateur: c'est-à-dire à la production et à la communication d'un sens par la représentation même [...] » (p. 2); et le *drama*, soit « ce mode de fiction conçu pour être re-présenté sur scène et construit d'après des conventions particulières (« dramatiques »). » (*ibid.*) Immédiatement, et l'auteur le reconnaît, cette prémisse soulève un problème: alors que le *drama* fournit au théoricien littéraire (aristotélicien, classique, structuraliste...) un texte à examiner, quel texte la *représentation* offre-t-elle au sémiologue? Comment cerner le corpus fixe (corps mort?) d'une entité vivante et dynamique? De plus, est-il possible de résoudre la dichotomie « texte écrit pour le théâtre » — « texte produit au théâtre »? « [...] est-il possible de recréer en termes sémiotiques une *poétique* englobante du type aristotélicien, tenant compte de tous les principes communicationnels, représentationnels, logiques, fictionnels, linguistiques et structurels du théâtre et du drame? » (p. 3).

Elam explore ce problème selon un mode essentiellement historique et son exposé est un modèle de clarté. Il débute par les structuralistes de l'École de Prague, qui ont fondé leurs travaux sur ceux des formalistes russes et sur la linguistique structurelle saussurienne, avec son concept essentiel de dualité du *signe*, formé du *signifiant* (qu'Elam, perversement, appelle *véhicule du signe*) et du *signifié*. De ce point de départ, les théoriciens de Prague évoluent vers le concept de Mukařovský, soit que le texte représenté est « un macro-signe, dont le sens

est constitué par l'effet total » (p. 7) et, de là, vers l'observation de Jiř Veltruský selon laquelle tout ce qui est vu ou se produit sur scène acquiert des caractéristiques spéciales qui en font non simplement un objet ou une action, mais un signe. En particulier, à cause de son activité, l'acteur est un *système* sémiotique, soit tout un ensemble de signes englobant tant la parole (et ses discours) que le corps (et ses gestes). Elam examine ensuite diverses typologies du signe: le naturel par opposition à l'artificiel (Tadeusz Kowzan), la triade icône-index-symbole (C.S. Peirce), la métaphore, la métonymie et la synecdoque (R. Jakobson), pour revenir vers la forme la plus primitive de la signification, l'*ostension*, qui consiste simplement à montrer plutôt qu'à dire et dont la pertinence est manifeste dans le cas du théâtre.

C'est au troisième chapitre, *La communication théâtrale: codes, systèmes et texte de la représentation*, que l'étude d'Elam commence à montrer ses limites pour ceux qui s'intéressent à la représentation plutôt qu'au drame, et en particulier pour les praticiens. L'auteur pose deux questions qui seront examinées dans les chapitres ultérieurs. D'abord, le théâtre constitue-t-il véritablement une *communication* dans le sens moderne du terme? N'est-il pas unidimensionnel, transmis de l'acteur au spectateur sans rétroaction (*feedback*)? (Mounin) Quoi qu'il en soit, qu'est-ce que le théâtre communique, quel est son message si celui-ci peut être décodé? Est-il possible de construire un modèle de ce processus, peut-être analogue au schéma bien connu de Jakobson?

Code

Émetteur — Média — Message — Média — Récepteur

Référent

L'étude des travaux des précurseurs (Birdwhistell, Moles, McLuhan) et des modernes (Cowin, Ruffini, Bettetini, Eco) fait ressortir que l'échange *théâtral est fort probablement trop riche, trop varié et trop dynamique pour permettre une telle analyse réductionniste*. (Voir en particulier les grilles des pages 57 à 62 reliant les sous-codes théâtraux, les codes culturels et les sous-codes dramatiques aux codes systémique, linguistique, intertextuel générique... et à neuf autres types de code.)

Qu'en est-il alors du *dramatique*, qui occupe deux chapitres (4. *Logique dramatique* et 5. *Discours dramatique*) représentant pas moins de la moitié du livre? Le *discours* dramatique peut-il être soumis aux mêmes genres d'analyse que les autres formes littéraires? D'Aristote à Greimas, en passant par Propp, Souriau, Lotman, Jeffrey, Van Dijk, Patofi, présentant et examinant avec clarté (sinon toujours avec suffisamment de détails) les questions de référentialité, de mimésis ou d'ostension, d'action et de temps dramatiques, d'intrigue et de fable, d'action, d'actant, de *dramatis personae*, de contexte et de deixis, d'action parlée, d'« implicatures » et de figures (j'en passe, et des meilleures), se dirigeant « Vers une analyse dramatologique », l'étude s'éloigne de plus en plus de la représentation pour se rapprocher du texte. Elam ne peut résister à la tentation d'offrir une « *micro-segmentation* », une tentative de définition et de démonstration de l'unité minimale irréductible du théâtre, analogue au « *nar-rème* » du narratologue. Qu'il suffise de dire qu'appliquant son système aux 79 premières lignes du *Hamlet* de Shakespeare, il soumet le texte à un test de 17 critères allant de *Locuteur* à *Lexèmes/isotopies/paradigmes sémantiques* et isole 79 unités discrètes ou « *segment[s]* de discours (distingué[s] en fonction d'une modification d'orientation déictique et/ou de force « *illusionnaire* »)

(p. 185)! Cette démonstration est-elle futile? Certainement pas. Outre la bonne dose d'analyse tout à fait pertinente de nombreux éléments scéniques qu'il permet, le système montre une fois de plus l'énorme complexité du problème initial, la diversité quasi infinie de permutations et de combinaisons des éléments de la représentation, ce que Barthes a appelé « *épaisseur de signes* » et « *polyphonie informationnelle* ».

Doit-on faire un constat d'échec quant à l'ouvrage dans son ensemble? Loin de là. La représentation et la discussion du sujet de la sémiotique appliqué au média du spectacle vivant sont exactes et lucides, tant à titre historique qu'à celui d'« *état présent* ». À cet égard, le résultat est de loin supérieur au *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis (1980). De plus, comme tous les volumes de la série *New Accents*, celui-ci comporte non seulement une excellente bibliographie, mais aussi une section « *Suggestions de lectures* » subdivisée selon les différents domaines susceptibles d'intéresser le lecteur, notamment: contributions de l'École de Prague; le texte de la représentation et son analyse; systèmes relatifs au corps, à la voix et aux éléments scéniques; le drame et le texte dramatique; etc.

Fondamentalement, ce livre constitue une introduction judicieuse et utile à une question tout aussi complexe qu'importante. Les praticiens de théâtre et ceux qui s'intéressent davantage à la représentation qu'au script regretteront par contre qu'Elam ait lui-même oublié sa propre affirmation selon laquelle « *c'est avec le spectateur, en bref, que la communication théâtrale débute et se termine* » (p. 97), et qu'il ait fini par substituer *drame* à *théâtre* comme tant d'autres l'ont fait avant lui.

e. a. walker
traduit par jean-luc denis