

Le théâtre : une communication en déni?

André Helbo

Volume 13, Number 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500527ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500527ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Helbo, A. (1980). Le théâtre : une communication en déni? *Études littéraires*, 13(3), 461–470. <https://doi.org/10.7202/500527ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LE THÉÂTRE : UNE COMMUNICATION EN DÉNI ?

andré helbo

Dans le chapitre de son *Introduction à la sémiologie*¹ que Mounin consacre au théâtre, l'auteur déclare irrecevable le postulat selon lequel le théâtre pourrait être abordé d'emblée *sub specie communicationis* : « [...] c'est supposer résolus les problèmes mêmes qu'une analyse minutieuse et complexe du fonctionnement du spectacle théâtral devrait d'abord découvrir et définir, ensuite explorer dans toutes leurs données, puis peut-être commencer de résoudre » (p. 87). Le signataire de « La Communication théâtrale » ajoute d'ailleurs qu'il considère comme acquise une distinction entre deux relations fomentées par le phénomène théâtral :

- le rapport acteur-spectateur ou plus proprement scène-spectateur (le mot scène recouvrant l'acteur, le personnage, le décorateur) où interviendraient des réactions de stimulation, vagues réflexes pavloviens qui ne représenteraient avec la communication aucune liaison pas même de cousinage. Il faut noter que l'exclusion porte tant sur la communication linguistique que sur la communication *largo sensu*.
- le rapport personnage-personnage simulé par les acteurs, rapport où Mounin, suivant Buysens, admet curieusement un phénomène d'analogie avec la réalité, analogie justifiant l'intervention de la communication : « [...] les acteurs au théâtre simulent des personnages réels qui communiquent entre eux » (Buysens cité par Mounin, page 88).

Il importe de préciser les termes : pour Mounin l'acte de communication implique l'intention qu'a l'émetteur de transmettre un message, postule la perception par le récepteur de cette intention et requiert l'influence du message sur le comportement de l'interlocuteur ; Mounin affirme enfin la réversibilité du phénomène : l'émetteur peut à son tour devenir récepteur et inversement ; il y a aussi transposabilité : « [...]

un émetteur (de messages) communique avec un récepteur [...] si celui-ci peut répondre au premier par le même canal, dans le même code (ou dans un code qui peut traduire intégralement les messages du premier code)» (p. 91).

a) *Le rapport scène-salle*

On peut s'interroger sur la validité d'un tel partage entre systèmes de relation. En particulier, on voit mal l'incompatibilité entre stimulation et communication dans la liaison scène-salle. Mounin précise en effet sa pensée en affirmant qu'«Auteur et metteur en scène, décorateur, acteurs, costumier, scénographe, sont tous tendus non pas pour «dire» quelque chose aux spectateurs comme ils le pensent généralement au moyen d'un terme impropre, mais pour agir sur les spectateurs»(p. 92). La stimulation serait ainsi assimilée à une fonction conative, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas contradictoire par rapport à la communication ; de plus, pareille fonction n'est pas propre au théâtre ni même au spectacle puisqu'elle postule selon Mounin la superposition de l'intellection du signe et de la réaction pragmatique au stimulus, superposition inhérente à la valeur perlocutoire du signal (le mot danger est perçu comme signe et provoque un comportement) par exemple. [On pourrait citer le cas de la littérature érotique, du message publicitaire, des mass media, etc.].

b) *La sphère des acteurs*

D'autre part, il convient de souligner que l'assimilation entre la communication linguistique et celle des acteurs est précisément la plus contestable et la plus courte : ainsi dans une pièce comme *Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'Edward Albee, la communication de type linguistique est précisément battue en brèche puisque le comportement des acteurs contrarie la compréhension qu'ils ont des messages : le sens des répliques est sans rapport avec la conduite de ceux qui les préfèrent, les échanges verbaux étant en quelque sorte supplantés par des signes pragmatiques, par un système de rapports en interaction définis par le comportement des personnages. Les variables du modèle reposent sur la symé-

trie des conduites (dans la destruction) ; le système est réglé en fonction de la surenchère, la limite étant le mythe du fils jusqu'au moment où s'effondre la distinction entre le comportement que demande le mythe du fils et tout autre comportement.

Il nous paraît donc que le départ proposé par Mounin entre stimulation et communication n'est pas entièrement pertinent et qu'il entraîne des catégories d'analyse auxquelles on ne peut souscrire sans examen préalable. Nous nous proposons d'évaluer la thèse de Mounin à travers trois problèmes :

1. Validité des rubriques auxquelles Mounin réduit le phénomène théâtral.
2. Pertinence de la notion de stimulation ou plutôt de la communication conative appliquée au phénomène théâtral.
3. Pertinence de la notion de communication.

En un deuxième temps, nous voudrions réhabiliter et redéfinir la notion de communication comme procès dynamique à l'intérieur duquel se manifeste le faire théâtral.

1. Validité des rubriques

Si l'on s'en tient à la rubrique couvrant les relations où interviendraient des stimuli on est frappé par un présupposé qui limite le phénomène théâtral au spectacle : en effet, Mounin semble admettre dans leur emploi une synonymie entre les termes suivants : « théâtre », « spectacle », « spectacle théâtral » (p. 87), le « fonctionnement théâtral » (p. 89), « le théâtre dans la salle », « le théâtre dans la rue », « Le circuit qui va de la scène à la salle », les « formules théâtrales » (p. 92), « la consommation théâtrale », l'« expérience théâtrale » (p. 93), « la situation théâtrale », « la pièce dans sa totalité jouée », « l'action théâtrale » (p. 94), « La représentation théâtrale », « la construction d'un réseau de relations très complexes entre scène et salle » (p. 92), « une œuvre théâtrale » (p. 93).

Le théâtre serait ainsi défini au niveau phénoménologique en termes de perception d'un continuum global, perception où interviendraient des codes linguistiques, psychanalytique, culturel et qui seraient fonction des interlocuteurs en présence. Pareille thèse pourrait être cohérente si elle n'allait pas

de pair avec un certain nombre de remarques considérant le texte comme l'instrument d'une relation relayée entre un auteur identifié à une instance personnelle-intentionnelle et le spectateur : « [...] nous sommes en présence d'une relation à sens unique, [...] qui se sert simplement de l'instrument linguistique, [...] comme toute la littérature ». (p. 89). Il y a ici conjonction de deux présupposés méthodologiques incompatibles : l'un, matérialiste, où l'énonciataire se construit à chaque moment du spectacle et construit celui-ci dans un va-et-vient d'identification-distanciation, l'autre, idéaliste, admet le découpage entre un avant et un après du spectacle, accepte l'autorité d'un savoir-sens à dispenser et/ou à convoquer. De plus, la confusion de ces deux a priori amène à mépriser le *distinguo* entre le texte théâtral (destiné au spectacle, appelé à être représenté et donc à faire partie d'un ensemble complexe) et le texte dramatique (qui peut être lu comme non-théâtre et n'appelle donc pas un spectateur). C'est pourquoi Mounin assimile le texte de théâtre à « toute la littérature » (p. 89) niant la possibilité d'une spécificité de l'écriture théâtrale.

2. Pertinence de la notion de stimulation

La réduction à la fonction conative ne paraît pas suffire à caractériser le phénomène théâtral. Nous entendons démontrer sur l'exemple d'un code théâtral particulier, celui du décor, qu'elle est inséparable de la fonction phatique et s'intègre dans un procès qui peut être qualifié de communicatif sans répondre pour cela aux normes proposées par Mounin. Pour les besoins de la démonstration nous accepterons provisoirement la perspective intentionnelle de Mounin. En bonne logique, il faut admettre l'irréversibilité du rapport dans le cas du décor :

l'émetteur, un décorateur, sélectionne les éléments du décor en fonction de son projet de signification qui est libre de tenir compte ou non de l'intelligibilité par le récepteur,

le récepteur peut percevoir différemment le décor.

La divergence dans le maniement sémantique suffit-elle cependant à inférer l'absence de communication ? Nous ne le croyons pas car le décor apparaît tout d'abord :

- comme moyen d'émission : le décor renvoie au spectacle qui postule son public ; il exprime donc les sentiments de l'émetteur mais informe le récepteur sur le lieu : par le seul fait qu'il y a décor, il y a lieu scénique.
- d'autre part, le décor communique aussi une information sur le contenu du lieu : il fixe un lieu dramatique particulier. On aura reconnu dans cette bipolarité la distinction entre l'indication notifiative et l'indication significative de Prieto (la 1^{re} étant la production d'un signal qui indique au récepteur que l'émetteur se propose de lui transmettre un message, la 2^e indique au récepteur que le sens que l'émetteur cherche à établir figure parmi ceux que le récepteur admet, indique une classe de possibilités et son prédicat en fonction des circonstances²).

Le décor communique donc au public la forme et le contenu du lieu où prennent sens le texte et le jeu théâtraux ; la réponse à la communication serait le regard du public (et éventuellement le signal que le récepteur a compris la communication : applaudissements, sifflets, murmures). Loin de se réduire à une fonction ornementale ou narcissique à travers laquelle se parle une instance, le décor marque un déterminisme de la signification. La toile de fond d'une scène ne se réduit à une peinture que si on la sépare du lieu scénique ; mais tant qu'on la considère comme un décor, elle donne une information sur le lieu scénique, elle est entraînée dans un processus d'ostension au public : elle ne se contente pas d'*exposer* mais vise à *montrer* et est donc tributaire d'un destinataire. Si le décor est processus d'information utilisable par le récepteur c'est qu'il transporte selon une forme qui lui est propre un message. Le décor doit être utilisable par le récepteur. La « mise en forme » du message par le décorateur doit tenir compte des possibilités de réalisation (de construction) et des possibilités de vision par le public. Les aveux de Corneille concernant la genèse de *Clitandre* et sa réécriture en fonction des décors du Marais confirment cette idée. Le message « passera » d'autant mieux que la *forme* de l'*émission* sera plus adéquate à celle de l'information. Le *contenu* de l'information (du message) sera d'autant mieux compris par le public que le contenu de l'émission sera plus précis. Cette transaction entre l'information et ses exigences pra-

tiques aboutit à un modèle qui est celui de la communication (ou du moins de l'*indication* selon Prieto). L'analyse du décor démontre qu'un type de communication est possible dans des conditions contradictoires par rapport à la définition de Mounin :

- Si l'émetteur et le récepteur connaissent les codes qu'ils utilisent, leurs codes ne sont pas pour autant identiques.
- Comme le fait remarquer Franco Ruffini, la communication de l'un des interlocuteurs « peut donc se limiter à la fonction phatique [...] qui en général utilise un code différent de celui de l'autre interlocuteur³. »
- On peut douter aussi de la possibilité qu'ont les interlocuteurs de traduire intégralement le message : il est fort possible que telle ou telle signification exprimée dans le décor échappe au récepteur, cela ne veut pas dire pour autant que l'intention de communication (l'intention d'émettre un message) soit absente. Il faut d'ailleurs faire remarquer que cette allégation relative au décor vaut aussi pour le texte : la pièce de Jean Tardieu *Un mot pour un autre* altère précisément par des écarts lexicaux la compétence du spectateur appelé à se référer à un décodage de situation et au contexte culturel.

Ce qui est vrai du décor l'est aussi du texte. Si l'on admet l'hypothèse — contestable — de Mounin qui préconise une antériorité du texte de l'auteur sur la représentation, par exemple au niveau des didascalies, on aboutit à une théorie de l'« implication simple » qui considère le texte comme le support invariant, le fonctif déterminant d'une représentation — mise en scène variable⁴. Pareil procès implique une double « resémentation » et « désémentation », d'abord au niveau de l'émetteur (la transmutation du texte en signes non verbaux étant altérée par la fonction émotive du metteur en scène et du comédien), ensuite au niveau du récepteur-spectateur qui ne dispose pas des mêmes codes ou de tous les codes du message (des allusions culturelles, linguistiques, etc., peuvent échapper)⁵. La présence de la fonction phatique n'entraînerait donc pas non plus la perception et l'usage des mêmes codes.

3. Pertinence de la notion de communication

L'ensemble des réserves formulées jusqu'ici nous incite à revoir la pertinence de la notion de communication définie par Mounin, spécialement dans le cas de son application au théâtre.

- a) La première base de la définition est celle de l'intentionnalité : « [...] la linguistique a [...] valorisé comme centrale la fonction de la communication. Cela a conduit Buysens et d'autres linguistes à bien distinguer les faits qui relèvent d'une intention de communication qu'on peut mettre en évidence (existence d'un locuteur relié à un auditeur par un message déterminant des comportements vérifiables), et à les séparer des faits qui n'offrent pas ce caractère, même si jusqu'à maintenant on appelait ces faits du nom de signes, et si on les étudiait dans le langage. Ces faits, que Troubetzkoy appelle des « indices » et des « symptômes » [...] sont des renseignements que le locuteur donne sur lui-même, sans aucune intention de les communiquer » (p. 68). La distinction ainsi établie et qui débouche sur le partage entre signal et indice peut être d'application au théâtre sans cependant qu'on puisse démêler avec netteté ce qui ressortit à l'un et à l'autre. Il y a au théâtre, par exemple chez le comédien, des signes qui sans fournir de renseignements sur le locuteur ou sur un message précis manifestent l'intention d'un dire ou d'un faire en cours de pratique ; à ces signes intentionnels s'ajoutent des indices (lapsus, mimique, inflexions, tonèmes⁶) qui sont eux-mêmes, tout comme les connotations non intentionnelles, la marque d'un appauvrissement ou d'un enrichissement du sens. L'intentionnalité de la communication ne serait donc pas niable chez l'émetteur (auteur, metteur en scène, comédien) mais elle ne serait pas exclusive.
- b) Le deuxième critère retenu par Mounin pour disqualifier l'idée d'une communication théâtrale est celui de la réversibilité. Bien qu'il faille dire d'emblée que cette norme considérée comme définitoire de toute communication est sans doute contestable (un message codé en morse ne peut-il appeler une réponse gestuelle, orale, ou un silence, etc.), il n'est pas impossible de l'appliquer au théâtre où le récepteur-spectateur ne se contente pas d'être un contre-

émetteur renvoyant des signes de nature différente mais trie, choisit, rejette les signes voire en émet et influence le comédien dans un échange plus ou moins complexe déterminé par ses voisins, pas l'architecture de la salle, par le prix du billet d'entrée, la date de la représentation, etc. Paul Anrieu a d'ailleurs étudié ces phénomènes de « température » de salle (toux, agitation, nervosité, spectateurs riant à contre-temps, fou-rire, etc.⁷).

c) Ce caractère d'émetteur du spectateur nous amène à examiner la dichotomie émetteur-récepteur chez Mounin. À rester fidèle à la thèse de Mounin, on limite le phénomène théâtral à un archétype stéréotypé réunissant

1. « [...] la reconstitution, stylisée et sous un fort grossissement, de l'expérience non linguistique que l'auteur a voulu communiquer » (p. 89) ;
2. l'activité d'interprétation d'indices à laquelle se livrent les spectateurs ;
3. le travail *médiateur* entre l'auteur et les spectateurs. Le phénomène théâtral, dynamique soumise à l'entropie, comporterait un pôle émetteur-créateur, un pôle récepteur interprétatif, un canal de relais. Triade figée qui semble négliger la spécificité du faire théâtral s'ajoutant sans doute à la volition du message et érigeant le travail médiateur lui-même en émetteur. Qui néglige aussi la modification des codes socio-historiques susceptibles de transformer le récepteur d'aujourd'hui en émetteur de demain (n'assiste-t-on pas sans cesse, par exemple lors des adaptations du théâtre politique d'Aristophane, à de nouvelles lectures de discours classiques ?). Qui réduit enfin à un rôle interprétatif d'indices un spectateur qui est aussi récepteur et émetteur de *signaux* et chez qui la fonction interprétative est plus ou moins centrale selon son bagage psycho-culturel et sociologique (le critique professionnel peut-il être assimilé au spectateur anonyme ?).

Il faut signaler enfin que cette conception néglige tout le caractère actif du spectateur au niveau de la pratique sociale voire même de la « contagion passionnelle⁸. » On se souviendra que Mounin définit l'émetteur en termes de priorités d'un auteur s'adressant, en sens unique, au spectateur par le

canal d'un texte soumis à diverses transmutations d'ailleurs toujours isomorphes. Précisons d'abord que cette conception est anachronique : l'habitude d'écrire pour un public est occidentale et récente ; au XVII^e siècle, l'écrivain concevait pour l'acteur, son message s'adressait à sa troupe attirée qui déterminait celui-ci, jouant donc un rôle d'émetteur. D'autre part elle privilégie le texte (ignore la *commedia dell'arte*, la création sans texte du théâtre contemporain⁹) et méprise surtout la fonction émotive tant du comédien que du spectateur : on ne saurait nier en effet la spécificité de la voix, de la parole, du corps de l'acteur (on parle de la « présence » d'un acteur) tout autant qu'on ne peut passer sous silence les murmures, toux et inflexions du public que d'aucuns assimilent d'ailleurs à un signal postulant que le spectateur a perçu le message et admettant la réversibilité de la relation scène/salle. L'hiatus entre l'émetteur et le récepteur se trouve par-là remis en question dans la mesure où il regroupe trop de relations hétérogènes : si l'on considère le comédien comme émetteur au même titre que l'auteur face au public, il faudra tenir compte à l'intérieur même du premier groupe d'émetteurs d'un rapport auteur-comédien ou auteur-metteur en scène-comédien qui met lui-même aux prises des destinataires et des destinataires puisque, nous l'avons vu, il y a influence réciproque des instances « scéniques », tout comme il y a sans doute influence réciproque des spectateurs. C'est en fonction de codes socio-culturels que le projet de communication scène/salle se trouve privilégié mais il s'agit d'un procès de communication pragmatique homologue à celui qui met aux prises auteur-metteur en scène-comédien puisqu'il y a véritablement influence réciproque. Pareille interaction ne doit pas occulter la continuité de la chaîne théâtrale puisque le travail du metteur en scène s'effectuera en fonction d'une communication *hic et nunc* avec le public ; à tout moment chaque terme du procès demeure en interaction.

En conclusion, le phénomène théâtral paraît effectivement ressortir au procès de communication puisqu'il comporte notamment des signes intentionnels, postule entre l'émetteur et le récepteur une relation plus ou moins réversible, accentue les fonctions phatique, conative et émotive. La condition d'identité des codes semble cependant moins avérée ; pareille réserve ne doit guère suffire à disqualifier l'idée d'une com-

munication théâtrale : elle accrédite au contraire l'idée d'une réactivation du message dont l'intentionnalité n'est sans doute pas consciente mais qui est inhérente à tout rapport allocutif. Caractérisant les signes essentiels du théâtre, la volition n'est donc pas incompatible avec l'idée de transaction créatrice entre le code de l'invention, le message, le code (théâtral, idéologique, linguistique et sensoriel) nouveau fomenté par ce message, etc. Ainsi la lecture sémiologique est-elle même créatrice à l'intérieur d'une circularité, d'un « faire », auquel participent tous les interlocuteurs.

*André Helbo est directeur
de la revue Degrés,
Bruxelles*

Notes

- ¹ Tous les numéros de pages insérés dans le texte renvoient à : Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1971.
- ² Luis Prieto, *Messages et signaux*, Paris, P.U.F., 1972.
- ³ Franco Ruffini, « Semiotica del teatro : ricognizione degli studi », *Biblioteca Teatrale*, n° 9, 1974, p. 37.
- ⁴ Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1970 (Première édition : Seuil, 1953), Ch. 3, pp. 142-143.
- ⁵ Ubersfeld mentionne les allusions mythologiques de Racine ou dialectales de Goldoni. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. sociales, 1977, p. 31. Nous avons pu nous-même faire allusion au cas de Tardieu, cf. André Helbo, éd., *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975, p. 15.
- ⁶ La limite entre l'indice et le signal est parfois difficile à déterminer : que dire des silences ou des murmures de certains acteurs qui attirent parfois l'attention du spectateur comme de véritable signaux.
- ⁷ Raymond Avar et Paul Anrieu, *Le Spectateur au théâtre : recherche d'une méthode sociologique*, Bruxelles, Études du Centre national de Sociologie du travail, 1964.
- ⁸ Ubersfeld rapporte un cas de participation fantasmatique à une représentation théâtrale. Cf. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 57.
- ⁹ Remarquons ici cet autre anachronisme qui érige le metteur en scène en simple intermédiaire de l'auteur. On se souviendra que la conception moderne du metteur en scène, à quelques prestigieuses exceptions près, remonte aux vues d'Antoine.