

Petite revue de philosophie

Les « trois coups » de la communication théâtrale

Brigitte Purkhardt

Volume 7, numéro 2, printemps 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1104225ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1104225ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Purkhardt, B. (1986). Les « trois coups » de la communication théâtrale. *Petite revue de philosophie*, 7(2), 69–92. <https://doi.org/10.7202/1104225ar>

**Les «trois coups»
de la communication théâtrale**

Brigitte Purkhardt

*Professeure au département de français
du CEGEP Édouard-Montpetit*

Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. [...] dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations [...], mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, le geste); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité: une épaisseur de signes¹ [...].

C'est dans ces termes que Roland Barthes souligne toute la complexité du discours théâtral dont divers codes organisent le langage, dont l'ensemble signifiant cumule des réseaux de signes polymorphes. Cette «élasticité» du discours théâtral soulève par conséquent les nombreuses difficultés que risque de rencon-

1. Roland Barthes, «Littérature et signification», in *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1964, p. 258.

trer une sémiotique du théâtre dans l'étude de son objet. A.J. Greimas et J. Courtés en relèvent une d'ordre majeur, difficulté «à la fois théorique et pratique: il s'agit de concilier la présence de signifiants multiples avec celle d'un signifié unique²». En effet, le discours théâtral est-il d'abord le texte *littéraire*? Ou bien est-il davantage le texte *spectaculaire*? Le texte littéraire correspondrait-il au *signifié* du discours théâtral? Le texte spectaculaire en serait-il le *signifiant*? En bref, dans le discours théâtral,

chaque langage de manifestation possède-t-il un signifié autonome, ou ne fait-il que concourir, par une contribution partielle, à l'articulation d'une signification commune et globale³?

Admettre que différents langages de manifestation constituent le discours théâtral indique au moins qu'une sémiotique du théâtre devrait être avant tout syncrétique si elle veut cerner la singularité de tous ces langages. Mais, une fois le discours théâtral segmenté, une fois ses multiples langages décryptés, comment en saisir la symbiose à l'intérieur de ce «texte» qu'est la pièce dramatique en situation de jeu? En fait, on réussirait à rendre compte de la diversité des langages du discours théâtral en adoptant les instruments d'une sémiotique syncrétique et on tenterait d'en expliciter l'ensemble signifiant en jouxtant cette démarche d'une option d'investigation plus spécifique, à savoir la *forme générative*, c'est-à-dire «la recherche de la définition de l'objet sémiotique, envisagé selon son mode de production⁴». Ainsi serait-il possible de considérer le discours théâtral dans toute sa densité, du script au spectacle, l'inscrivant à titre de signe, message ou médium au cen-

2. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, p. 392.

3. *Ibid.*

4. Greimas, Courtés, *op. cit.*, p. 346.

tre des éléments responsables de la chaîne communicante relative à tout acte de communication. Si le rapport entre les actants de la communication, le code esthétique en vigueur et les conditions de diffusion du message «informent» le discours, jouant «le rôle de matrice textuelle» comme le suggère Anne Ubersfeld⁵, il ne serait pas vain qu'une sémiotique du théâtre s'attache à appréhender le texte-message théâtral à la lumière de la surdétermination qu'y exercent les modalités de sa chaîne communicante.

1. Le discours théâtral: un fait de communication

Certains sémioticiens dénie au spectacle théâtral toute fonction de communication, tel G. Mounin que cite Anne Ubersfeld avant de lancer une «réplique» énonçant le contraire:

La représentation est d'abord un fait de communication; elle est une pratique sémiotique. En tant que telle, elle est pratique socio-économique [...]. [...] la représentation est aussi un événement socio-culturel pris dans une politique et une stratégie économique et sociale; [...] (aspect déterminant) dans la construction des signes et dans la signifiante du spectacle⁶.

En effet, ce serait manquer de réalisme que de refuser d'accorder à la représentation théâtrale son statut de «fait de communication». En tant qu'événement, elle implique un jeu de rôles qui le rend effectif: au moins une distribution de comédiens se produisant pour un groupe de spectateurs. Immédiatement, nous voyons émerger ici les deux instances démarcatrices de la chaîne communicante: l'émetteur (la distribution) et le récepteur (le public). Le «message» livré c'est le spectacle, message pris en tant que médium tel que le conçoit Marshall McLuhan, message perçu dans toute

5. *L'École du spectateur*, Paris, les Éditions sociales, 1981, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 18-21.

sa configuration pluri-textuelle. Ce message se transmet selon le mode de la communication proche, c'est-à-dire, comme l'entend Abraham Moles, que durant son émission l'émetteur et le récepteur partagent la même sphère temporelle et spatiale en se maintenant en rapport par le canal naturel de leurs sens. Jean-Louis Barraud écrit à ce sujet:

Le théâtre est [...] un art de simultanéité qui atteint au même instant, dans le Présent, tous les sens, l'ouïe, la vue, le toucher, tous les nerfs, tous les radars, tous les instincts. Il est essentiellement l'art de la sensation⁷.

Le théâtre est également un jeu et tout jeu comporte une série de règles, un code, autre maillon de la chaîne communicante; et ce code ne construit par la simple «compétence» des émetteur/récepteur, il en sous-tend aussi la «performance». Cela transparait dans cette recommandation de Pierre-Aimé Touchard aux spectateurs:

Assister à un spectacle n'est pas une occupation passive: c'est un acte qui implique un engagement. Le jeu qui se joue sur scène est votre jeu, auquel vous devez participer, et qui ne peut se jouer sans vous. N'ayez pas peur de vous y livrer. Apprenez-en les règles [...]⁸.

Ayant dégagé de l'acte théâtral ses principales constituantes, Émetteur-Messsage-Canal-Code-Récepteur, les composantes mêmes de l'acte de communication, nous pourrions donc nous aventurer de pied ferme dans le domaine de la communication et nous inspirer de ses principes pour suivre le parcours du discours théâtral dont les modalités de diffusion semblent si déterminantes «dans la construction des signes et dans la signifiante du spectacle⁹».

7. *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, p. 15.

8. *Dionysos/L'Amateur de théâtre*, Paris, Seuil, 1968, p. 236.

9. Anne Ubersfeld, déjà cité.

2. Schéma de la communication théâtrale

Jusqu'ici le relevé de la chaîne communicante du discours théâtral n'a tenu compte que de la dernière étape de sa production, c'est-à-dire qu'il l'a isolé dans le contexte de la représentation publique. Toutefois, si l'on veut observer son procès global, il convient de remonter à sa source, le texte-script, et tracer sa progression point par point à travers le jeu des instances intermédiaires aboutissant à la diffusion du spectacle. Il est vrai qu'une certaine sémiotique privilégie le texte spectaculaire et que cette position fournit de riches perspectives d'exploration. Cependant, du point de vue d'une praxis socio-culturelle, on constate dans la publicité qui entoure un événement théâtral que ce n'est pas seulement le spectacle ni la distribution de la troupe qu'on tente de «vendre» à un public, mais aussi l'auteur, créateur du script, et le metteur en scène, responsable de sa re-création. Ainsi, face à un récepteur ultime, le public, distinguons-nous trois sources émettrices: un scripteur, un metteur en scène, une troupe. Il ne faudrait donc pas évacuer cette réalité de l'étude du message théâtral, mais la décortiquer au contraire et dépister les effets qu'une telle conjoncture pourrait exercer sur la production de son discours.

Dès lors, il serait possible de segmenter le message théâtral et de le présenter tel qu'il se manifeste à trois étapes de son parcours eu égard à chacune des trois sources émettrices.

À un premier niveau, nous avons la pièce écrite, le *scripto-texte* (émis par l'ÉMETTEUR 1 — le scripteur) qui, bien qu'il projette de toucher une troupe de comédiens et un public éventuels, se voit intercepté par le RÉCEPTEUR 1 — le metteur en scène; un code littéraire (didascalies, scènes, dialogues) en articule le langage

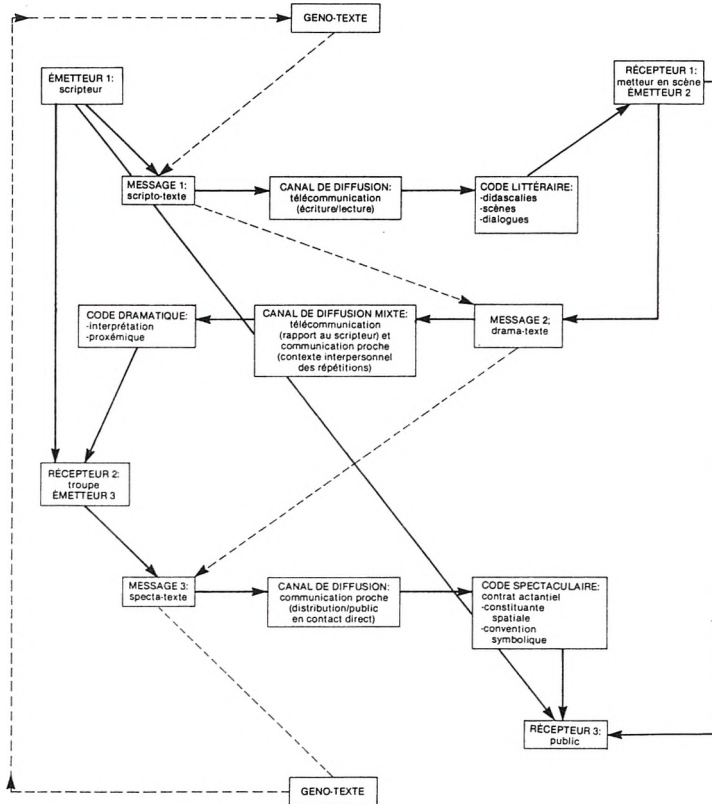
et c'est par télécommunication¹⁰ que s'effectue sa diffusion. Le deuxième niveau réfère au scripto-texte «en action», le *drama-texte*, où un code dramatique actualise par les règles de l'interprétation et de la proxémique l'espace textuel régi par le code littéraire: l'ÉMETTEUR 2 (antérieurement RÉCEPTEUR 1), le metteur en scène, même s'il vise le public, s'adresse d'abord au RÉCEPTEUR 2, la troupe de comédiens, par la voie de la communication proche dans le contexte interpersonnel des répétitions, et de la télécommunication dans le contexte transformationnel du scripto-texte. Le troisième niveau offre enfin le drama-texte réalisé en spectacle, le *specta-texte*; celui-ci est livré dans une communication proche au RÉCEPTEUR 3, le public, par la distribution de la troupe, l'ÉMETTEUR 3 (antérieurement RÉCEPTEUR 2), à travers un code spectaculaire dont le contrat actantiel (rapport distribution/public) déterminera à divers degrés la constituante spatiale et la convention symbolique œuvrant à la construction de la nomenclature signifiante. Et l'ensemble de toutes les expériences assumées par les actants de la communication à tous les niveaux instaure à la limite un *géno-texte*, tel un «dispositif», comme l'appelle Julia Kristeva, de l'histoire de la langue (théâtrale en l'occurrence) et «des pratiques signifiantes qu'elle est susceptible de connaître¹¹». Géno-texte institué par la somme des pratiques du message théâtral en parcours pour les pratiques de tous les discours du théâtre ultérieurs.

Le tableau ci-joint illustre le propos tenu plus haut.

10. Opposée à la communication proche qui unit émetteur/récepteur dans une même sphère spatiale et temporelle, la télécommunication implique la distance dans le temps et/ou l'espace entre les actants, et la diffusion par canal artificiel, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un objet matériel (A. Moles).

11. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1969, p. 284.

SCHEMA DE LA COMMUNICATION THEATRALE



3. La trichotomie du discours théâtral

Parvenus à ce stade de la réflexion sur le discours théâtral, nous sommes à même de saisir déjà sa «tour-nure» *trichotomique*, son «architecture» échafaudée en trois temps/trois mouvements. Segmenté en scripto, drama et specta-textes, ces «trois coups» de la communication théâtrale, qui en ponctuent le procès, le message théâtral se présente dès lors comme un signe de structure triadique, un signe perçu dans toute sa dimension virtuelle/actuelle/réalisée.

En effet, l'évolution du message théâtral se comprend à partir du mode de jonction caractérisant les rapports des actants de la communication à chacun des trois niveaux d'émission. Si l'on admet que l'objectif de tout discours théâtral s'atteint dans sa représentation sur une scène, c'est la phase qui met en jeu le specta-texte, marquée par la conjonction distribution/public, qui se manifeste sous sa forme la plus achevée, sa forme enfin *réalisée*. Le travail sur le drama-texte implique l'*actualisation* du scripto-texte au travers des règles de l'interprétation et de la proxémique, la distribution se trouvant pour l'heure disjointe du public. Quant à l'étape de la première diffusion, elle place en position *virtuelle* les actants ultimes du discours théâtral, la distribution et le public. Bref, capté sous cet angle, le message théâtral chemine, du script au spectacle, à titre de médium virtuel/actuel/réalisé:

scripto-texte	projection distribution/public	message virtuel
drama-texte	disjonction distribution/public	message actuel
specta-texte	conjonction distribution/public	message réalisé

Cependant, il conviendrait d'éviter d'associer ces trois états au procès nécessaire et absolu de tout dis-

cours théâtral. La praxis esthétique du théâtre révèle qu'une représentation sur scène, si elle assure la conjonction de la distribution et du public, peut en outre «ignorer» la présence de ce dernier. La conjonction demeure alors factice et le specta-texte privilégié dans ce cas un code dramatique plutôt que spectaculaire. Tout comme il est susceptible d'avantager le scripto-texte dans la mesure où il tend à «traduire» le plus fidèlement possible le code littéraire du scripteur sans re-création dramatique réelle. Somme toute, c'est la «fixation» de la représentation à l'un ou l'autre des trois modes de diffusion du message théâtral qui en conditionne le choix des codes et en détermine par conséquent les structures formelles.

Penchons-nous maintenant sur les trois types de procédures de diffusion du message théâtral et relevons-en les incidences sur la production de son discours.

3.1 Le scripto-texte

Message d'un auteur/scripteur, le scripto-texte ou la pièce de théâtre écrite, quel que soit le destinataire qui s'en empare — metteur en scène, comédien ou spectateur — se diffuse toujours par la voie de la télécommunication. En plus d'être séparés par l'espace et le temps, l'émetteur et le récepteur ne sont en rapport que par l'intermédiaire d'un objet artificiel, le «script». C'est la phase du «spectacle dans un fauteuil» pour employer la formule proposée par Alfred de Musset. Un code littéraire en articule l'expression, propre aux lois du genre: découpage de l'action (en actes, tableaux, scènes), articulation de l'information par l'alternance des monologues/dialogues, description livrée sous la forme de didascalies. Le scripto-texte, s'il contient potentiellement la représentation, entraîne en premier lieu à un acte de lecture. Et les clin d'œil au lecteur ne sont pas rares, particulièrement dans les tournures littéraires qu'adoptent parfois les didascalies. Dans une

de ses pièces, Sacha Guitry ne «dénote» pas simplement l'aspect visuel d'un élément du décor, il fait du «style» quand il décrit l'encombrement d'un fauteuil en parlant d'un «fauteuil qui en a plein les bras». Ainsi, le scripto-texte, sur le plan littéraire, constitue un message à part entière et on pourrait recourir aux théories d'une sémiotique de la littérature pour en étudier le fonctionnement.

Message achevé en même temps que premier jalon du parcours du message théâtral, le scripto-texte interfère dans certaines circonstances sur la suite de sa production. Par exemple, à l'époque classique de l'histoire du théâtre, l'emphase portait sur le scripto-texte dans la construction du discours théâtral. L'univers spatial de la représentation «matérialisait» l'univers spatial conçu par le scripteur et la distribution prêtait corps et voix à la «traduction» des actants littéraires. Le message théâtral classique procédait donc plus d'une lecture «active» que d'une transposition dramatique véritable. À l'époque contemporaine, bien que la re-création esthétique soit avant tout préconisée, une tendance au respect du scripto-texte se remarque encore. À preuve cette assertion de Pierre Fresnay traçant le rôle dévolu à la mise en scène et à son signataire:

Rejetant l'accaparante conception moderne de sa fonction, le metteur en scène doit être le contraire d'un brodeur de variations personnelles sur une pièce dont il se sert comme d'un canevas. Sa personnalité ne doit pas se détacher en relief sur le spectacle (...). Le metteur en scène est celui dont l'intervention doit avoir pour résultat que la pièce présentée au public soit bien celle que l'auteur rêvait¹².

12. Cité par René Giraudon dans *Démence et mort du théâtre*. Tournai, Casterman poche, Coll. Mutations/Orientations no 10, 1971, p. 61-62.

Dans une telle optique, le metteur en scène n'accède pas au rang d'émetteur¹³ œuvrant avec la distribution pour la production d'un drama ou specta-texte mais reste rivé à son rôle de récepteur du scripto-texte dans une situation de connivence avec le scripteur. Bien sûr, cette formule à ses adeptes, autant du côté des producteurs que des consommateurs, et alors le plaisir esthétique repose sur la reconnaissance de l'habileté à faire coïncider dans le non-arbitraire un signe théâtral dichotomique: le script-signifié et le spectacle-signifiant.

3.2 *Le drama-texte.*

Le drama-texte, *drama* pris dans le sens grec d'action, correspond à l'extériorisation en paroles et en actes du discours du scripto-texte. Le metteur en scène en est l'émetteur dans la mesure où il « transpose » le discours d'un autre, où il « transporte » l'autre langage dans le sien propre, et où il en « transforme » les codes, créant enfin un texte original inspiré non pas de ce qui « était » dans l'originel mais de ce qui « serait » et même de ce qui n'est pas. Ce mouvement de passage trans-événementiel du littéraire au dramatique s'établit dans l'innovation en raison du choix d'un certain type de communication qui prévoit le recours nécessaire à l'*interprétance*. Paul Ricœur en exprime ainsi les termes:

Ce qui est à comprendre dans un texte, ce n'est pas la situation visible de son auteur, mais sa référence non-ostensive, c'est-à-dire les propositions de ce monde ouvertes par le texte, ou, si vous voulez, les modes possibles d'être-au-monde que le texte ouvre et découvre. Or

13. Évidemment, il devient « émetteur » d'une certaine façon puisqu'il use d'un autre langage (théâtral) commun à celui du récepteur (la distribution) pour traduire le message littéraire dont il était antérieurement le récepteur. Mais son état premier influe sur l'état second.

c'est bien sur ces références invisibles que se fait la communication¹⁴.

Récepteur interprétant, le metteur en scène se mue donc en émetteur d'un nouveau message. Et c'est à des «interprètes» qu'il s'adressera, les comédiens, récepteurs de son message de même qu'éléments essentiels de l'organisation de son discours puisque c'est à leur jeu sonore, visuel, et spatial que ce dernier devra une bonne partie de sa forme. Réunis dans un contexte de communication proche, parce que travaillant ensemble dans un même lieu, l'émetteur et le récepteur sont en contact bidirectionnel quand le metteur en scène «improvise» d'une certaine façon avec le comédien et lui permet une participation personnelle à la fabrication du drama-texte. Un contact unidirectionnel définit par contre les rapports d'un metteur en scène manipulateur et d'un comédien marionnette. Le canal naturel du mode de diffusion du drama-texte se double d'autre part d'un canal artificiel si l'on tient compte de l'absence dans l'espace et le temps des instances extrêmes du message théâtral, le scripteur et le public.

Sur le plan pratique de la représentation sur scène, c'est cette «absence» du scripteur et du public dans la production du discours théâtral qui dotera le message-spectacle des caractères du drama-texte élaboré dans l'étroite relation metteur en scène/distribution. Lorsque le metteur en scène gomme le rôle du scripteur ou/et que la distribution évince la complicité du public, nous obtenons un message théâtral dont le discours reste «fixé» à son deuxième niveau d'émission. Appartient à cette catégorie le théâtre contemporain situé à mi-chemin entre le traditionnel et l'expérimental. Les amateurs de cette formule recherchent l'ingéniosité de

14. «Discours et communication», in *La Communication*, **Actes du XV^e congrès de l'association des sociétés de philosophie de langue française, Université de Montréal 1971, Montréal, Éd. Montmorency, 1973, p. 39.

la mise en scène dans la création d'un message-spectacle s'enfantant lui-même et/ou la performance d'une distribution qui «invente» ses rôles et subsume les multiples techniques de l'art d'interpréter. Il est probable que l'avènement de la mise en scène au XIX^e siècle¹⁵ et la révélation des stratégies de jeu concourant à la formation du comédien depuis Stanislavski aient infléchi de la sorte le parcours du discours théâtral traditionnel: à un message-traduction, lié à un scripto-texte, s'est peu à peu substitué un message-récréation procédant d'un drama-texte et, sans trop anticiper, perçoit déjà au bout du trajet un message-récréation qu'alimente un specta-texte.

3.3 Le specta-texte.

Message échangé entre une troupe et un public rassemblés en même temps dans un même lieu, le specta-texte se transmet dans une communication proche, grâce à un code spectaculaire axé sur un contrat actantiel qui dicte les degrés de connivence entre les actants de la communication. Dernière étape du parcours du message théâtral, le specta-texte concerne la réalisation spectaculaire et l'accomplissement des objectifs esquissés au premier niveau du parcours. Alors qu'au début, la distribution et le public ne se trouvaient qu'en position virtuelle, à cette troisième phase, leur conjonction s'affirme avec plus ou moins de force selon les termes du contrat actantiel. Chaque fois qu'un actant-exhibitionniste joue pour un actant-voyeur, la conjonction entre les deux parties relève de la «physicalité» de leur présence sans générer une diffusion bidirectionnelle complète du message. Mais, lorsque le

15. Bien que la mise en scène ait toujours plus ou moins existé comme l'a démontré André Veinstein, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'elle a pris conscience d'elle-même et de sa condition esthétique et cette «prise en main» de soi a favorisé son déploiement et extirpé le metteur en scène de l'ombre du scripteur.

comédien sait se montrer spectateur de son jeu et que le spectateur veut jouer un rôle dans le spectacle; lorsque l'un joue avec l'autre, pour l'autre, et vice-versa, s'opère alors une «confusion» des fonctions des actants dont la participation commune au déroulement du message s'avère indispensable. Si le drama-texte est une *recréation*, le specta-texte est en sus une *récréation*, une fête, une cérémonie.

De nos jours, c'est le théâtre expérimental qui reflète le mieux cet aspect «réalisé» du message théâtral, cette persistance des modes de diffusion propres au troisième niveau de la production de son discours. Aussi dans le théâtre expérimental, c'est la connexion «nécessaire» entre la distribution et le public qui fonde la structure du code spectaculaire et façonne l'expression des signes. La conjonction des deux agents du spectacle s'effectue à l'intérieur d'un contrat actantiel. D'une part, la distribution ne tente pas de jouer uniquement «pour» le public, mais de jouer «avec» lui tout en s'observant au cours de ce jeu. Ainsi, les spectateurs sont-ils conviés par les comédiens à se manifester tout au long du spectacle. Le public n'est plus composé d'individus sociaux mais de personnages dramatiques. Il est fréquent qu'on demande à un public de se lever à tel moment du spectacle, de tenir une pancarte, de scanner un slogan, d'entonner une chanson. Bref, on exige du public, qu'il joue un rôle fictif et qu'il complète par ce jeu le mode «d'être-au-monde» du spectacle. Un exemple frappant de ce type de participation se rapporte à la production de *Marat-Sade* par la troupe Carbone 14. Les spectateurs étaient accueillis par des gardes de sécurité qui les enfermaient dans un espace ceinturé de grilles. Comme l'intrigue de *Marat-Sade* se base sur les aléas de la production d'une pièce de théâtre jouée par des fous, le public était traité comme s'il était le public non pas de l'événement réel mais de l'événement fictionnel. Le public n'étant donc pas dans une salle de théâtre mais dans le local quelconque d'un asile, était isolé pour éviter les «accidents» dus aux «crises» des

membres malades de la distribution fictive. Ainsi dans le théâtre expérimental, le spectateur se double d'un comédien. D'autre part, le comédien arrache parfois son masque et s'immisce dans le specta-texte, spectateur de son jeu en même temps que de celui du public. Par l'effet de distanciation, dans le sens brechtien du terme, le comédien redevient l'être social qui juge l'être fictif qu'il délaisse un moment ou encore il se critique en tant qu'interprète d'un personnage qu'il défait et remet en scène. De plus, il lui arrive d'aborder son public en spectateur du rôle qui l'amène à jouer. Le Living Theatre a toujours été friand de ce genre d'interaction. Dans *Faustina*, alors que le public vit avec la distribution une situation de violence, une comédienne interrompt le jeu et sermonne les spectateurs:

Nous venons d'interpréter une scène brutale: le meurtre rituel d'un beau jeune homme. Je me suis baignée dans son sang. Si vous aviez été un public convenable, vous eussiez bondi sur la scène pour arrêter le spectacle¹⁶.

Bref, cette complexité des rapports de la distribution et du public dont les fonctions, tour à tour, s'affrontent, s'échangent, se complètent, se confondent, ira de pair avec la complexité de la constituante spatiale et de la convention symbolique du specta-texte dont le code s'appuie fortement sur le contrat actantiel.

Plus un lien de complicité empreint la conjonction de la distribution et du public, plus éclatée se montrera l'aire de jeu où évolue le specta-texte: une communauté sans classes détermine alors un espace de jeu sans bornes. Antonin Artaud en rêvait, il y a cinquante ans:

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie

16. Cité par Pierre Biner, *Le Living Theatre*, Lausanne, La Cité Ed., 1968, p. 26.

entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle¹⁷.

Ainsi, l'abolition de la scène et de la salle résulte du fait que le spectateur se double d'un comédien, et celui-ci d'un spectateur. Le partage des mêmes fonctions requiert donc l'occupation d'un même espace. Un «espace vide» auquel chaque specta-texte assignera une constituante spatiale singulière.

Si le code spectaculaire, de par l'établissement d'un contrat actantiel, démantèle les fonctions traditionnelles de la distribution et du public et fond la salle et la scène en aire de jeu, c'est en vertu d'une forte convention symbolique qu'il l'opère. Non seulement les actants endossent des rôles symboliques mais ils partagent en outre un monde d'illusion. L'univers matériel du specta-texte prend tout son sens dans l'imaginaire. Univers qu'il suffit de suggérer au moyen de symboles que décode un public «actif» pour lui donner forme dans un espace mental. En effet, si le spectateur joue au comédien, il peut aussi jouer au scénographe. S'il interprète un personnage, il peut aussi en «interpréter» l'encadrement. Un simple cube noir représente, tour à tour, une roche, une table, un trône. Et ces référents empruntent divers contours dans l'esprit du public. Dès lors, nul besoin de lui offrir une copie ou une imitation de la réalité mais bien plutôt une réalité symbolique avec laquelle il devra composer. La convention symbolique du théâtre expérimental insistera donc sur une «économie» des moyens techniques, la force de suggestion des éléments audio-visuels primant avant tout dans la construction de l'univers matériel du specta-texte.

Le contrat actantiel tel qu'il fonctionne dans le specta-texte, puisqu'il exige une si puissante dose de

17. *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, Coll. Idées no 114, 1972, p. 146.

participation au même événement des émetteurs comme des récepteurs interchangeant leurs rôles, le code spectaculaire accède au rang de rituel: plus qu'une simple représentation, le specta-texte est bel et bien une cérémonie, une fête. Cette «modernité» qui caractérise le style du théâtre expérimental marque cependant (curieusement) un retour aux sources mêmes de la théâtralité, à cette période où, tel que le relate Augusto Boal, «le théâtre était chant dithyrambique: le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête¹⁸». Et il poursuit en dénonçant la perte de l'esprit dionysiaque et sa récupération inévitable par une société en processus d'affranchissement:

Puis les classes dominantes s'en emparèrent et y établirent leurs cloisons. Elles divisèrent d'abord le peuple, en séparant les acteurs des spectateurs, les gens qui agissent de ceux qui regardent. Finie la fête! Ensuite, elles distinguèrent, entre les acteurs, les protagonistes de la masse: alors commença l'endoctrinement coercitif!

Le peuple opprimé se libère. Il s'empare à nouveau du théâtre. Il faut abattre les cloisons.

[...] le peuple reprend sa fonction d'acteur principal au théâtre et dans la société¹⁸.

Ne lit-on pas dans ce commentaire de l'instigateur du «théâtre de l'opprimé» les grandes tendances de la théâtralité à travers les âges et sa dépendance formelle du type de communication employé pour la production de chaque acte théâtral?

3.4 *Le géno-texte.*

Le géno-texte, bien qu'il figure à la suite des scripto, drama et specta-textes, n'est pas le quatrième jalon du procès du discours théâtral ni même le quatrième «message». En fait, il contient les trois textes-

18. *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions de la Découverte, 1985, p. 11.

messages en même temps qu'il en découle. Il les *précède* tout comme il en *procède*. Les règles d'une théâtralité antérieure le constituent puisque, tel que le souligne Anne Ubersfeld, on n'écrit et ne joue qu'avec ou «contre un code théâtral préexistant¹⁹. Et cette «jonglerie» avec ou contre un code insuffle sa dynamique au jeu en cours, épuisant ainsi sa «vie» mais y puisant aussi sa «survie» pour le fondement d'une théâtralité ultérieure: les codes se succèdent alors dans un cycle de transformations sans fin. En somme, le géno-texte participe au passé, présent et futur de la théâtralité et s'il la «borde» en quelque sorte ce n'est que pour mieux en générer le débordement.

Il va sans dire qu'on pourrait associer le géno-texte au choix du code littéraire, dramatique ou spectaculaire qu'arbore le discours théâtral. Ces trois codes se rapportent à trois types de théâtralité qui ont prévalu à divers moments de l'histoire du théâtre de façon manifeste et/ou latente. Finalement quelle qu'ait été la «mode» du temps qui favorisait l'un des trois codes, on ne saurait manquer de constater que les trois ont toujours co-existé, les uns officiellement, les autres dans la marginalité. Des Dionysies chez les Grecs au *Paradise now* du Living Theatre en passant par les Mystères du Moyen Âge, c'est un specta-texte qui a comblé les besoins de participation d'une collectivité à un événement commun. De la Commedia Dell'Arte aux ligues d'improvisation sans oublier les *work in progress*, le drama-texte a donné son essor à la créativité sans frein de l'artiste. De la «déclamation» sur scène des pièces classiques aux «lectures publiques» contemporaines, le scripto-texte a su rassembler une communauté fervente à l'écoute d'un scripteur demiurge. Vu sous cet angle, le message théâtral se rapprocherait du modèle du signe social que propose Gérard Deledalle d'après la théorie de la phanéroscopie que nous devons à Charles

19. *Op. cit.*, p. 14.

S. Peirce. En tant que *premier*, le scripto-texte serait la qualité de quelque chose et l'ensemble des possibilités qu'elle renferme, il témoignerait alors «des puissances créatrices de la personne²⁰». Le drama-texte, comme *second*, appartiendrait au domaine de «l'expérience, de la lutte et du fait²¹» faisant appel aux «activités de l'individu²²». Quant au specta-texte, le *troisième*, il correspondrait à cette dynamique médiatrice et interprétante qui met en branle «toutes les capacités de l'homme²³». Il serait encore tentant d'ajouter à ces considérations (qui traitent le message théâtral en *phénon* ou phénomène à trois dimensions) la triple conception de J.L. Austin à propos des actes de langage. Dès lors, le scripto-texte s'inscrirait dans le champ *locutoire* dans la mesure où il «dit» quelque chose; le drama-texte se placerait dans l'*illocutoire* puisqu'il «fait» quelque chose en disant; le specta-texte, pour sa part, trônerait dans le *perlocutoire* quand il s'érige en «moteur» d'effets commandant des réponses.

En somme, quel que soit l'éclairage qu'on projette, le discours théâtral, saisi comme fait de communication, message-signe, phénomène ou acte de langage, révèle ce mouvement à trois temps qui en alimente le parcours génératif et qui conditionne, à divers degrés, trois modes d'esthétique spectaculaire. Déjà en 1838, Victor Hugo était conscient de cette «tripartition» constituant le discours théâtral. Il écrivait dans sa Préface de *Ruy Blas* qu'on pouvait répartir les spectateurs en trois catégories: ceux qui recherchent la jouissance de l'esprit, ceux qu'intéressent les émois du cœur et ceux qui réclament le plaisir des yeux. Ne devine-t-on pas là, d'une certaine façon, le choix d'un public désireux de

20. *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979, p. 94.

21. *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 92.

22. Deledalle, *op. cit.*

23. *Ibid.*

recourir à l'un ou à l'autre des trois codes dans sa réception du message? Au code littéraire qui crée la fusion avec la pensée du scripteur? Au code dramatique qui permet de vibrer au rythme de la virtuosité de l'interprète? Au code spectaculaire qui organise au gré de règles et de conventions un univers d'illusion?

* * *

Au terme de cette réflexion sémiotique sur le discours théâtral, rappelons que l'objectif visé n'était pas d'en cerner toute la spécificité mais d'en appréhender certains traits de manifestation sur un terrain «balisé» en quelque sorte. Le champ d'investigation a été celui de la communication et les modalités de la chaîne communicante ont fourni les principaux points de repère. C'est en raison de l'ancrage en un tel sol qu'est apparue la dimension trichotomique du discours théâtral dont nous avons suivi le processus de production à l'intérieur d'un mouvement triadique. Nous l'avons d'abord vu se tramer, du plus abstrait au plus concret, au fil d'une «texture» virtuelle, actuelle, réalisée. Ensuite, nous l'avons vu évoluer sous la figure progressivement structurante de scripto, drama et specta-textes. Enfin, nous avons observé dans quelle mesure la «fixation» à un de ces trois niveaux de diffusion a pu déterminer l'emploi des codes et la construction des signes articulant le message. Au bout du compte, nous avons tenté d'enlever quelques couches à cette «épaisseur de signes» qui caractérise toute théâtralité. Cette dernière, à la lumière de la présente analyse, afficherait trois tendances générales en ce qui a trait à la production du message théâtral lequel s'appuierait sur un code à prédominance littéraire, dramatique ou spectaculaire pour la mise en forme des éléments de la représentation. Par ailleurs, le choix de l'un des trois codes s'expliquerait par le type d'émission privilégié lors de la livraison du spectacle, donc par les rapports établis entre les actants émetteur/récepteur dont les principes de la

télécommunication ou de la communication proche commandent le jeu *solitaire* ou *solidaire*.

En somme, ce détour par la communication pour la saisie de l'expression du discours théâtral a permis de lancer un fil d'Ariane dans ce dédale du théâtre où foisonnent tant de signes.

Références bibliographiques

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Idées no 114, 1972.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (How to do things with words), Paris, Seuil, 1970.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959.
- BARTHES, Roland, «Littérature et signification» *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. «Tel Quel», 1964.
- BINER, Pierre, *Le Living Theatre*, Lausanne, La Cité, 1968.
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions La Découverte, 1985.
- BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- DELEDALLE, Gérard, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979.
- GIRAUDON, René, *Démence et mort du théâtre*, Tournai, Casterman Poche, Coll. Mutations-Orientations no 10, 1971.
- GREIMAS, A.J. et COURTES, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université.
- HUGO, Victor, Préface de *Ruy Blas*, Paris, Classiques Larousse, s.d., 5^e tirage, p. 16-22.
- KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1969.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média*, Montréal, HMM, 1971.
- MOLES, Abraham et ZELTMANN, C., *La communication*, Paris, Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture, 1971, pp. 102-129.
- MUCCHIELLI, Roger, *Communication et réseaux de communication*, Paris, Entreprise moderne d'Édition, Librairies techniques et les Éditions ESF, 1971.
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

- TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dionysos/L'amateur de théâtre*, Paris, Seuil, 1968.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.
- VEINSTEIN, André, *Le théâtre expérimental*, Paris, La renaissance du livre, Coll. Dionysos, 1968.
- COLLECTIF, *La communication*, **Actes du XV^e congrès de l'association des sociétés de philosophie de langue française, Université de Montréal 1971, Montréal, Éd. Montmorency, 1973.