

## **Théâtre et littérature, théâtre et communication**

Irène Perelli-Contos

---

Number 55, March–April–May 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19569ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Nuit blanche, le magazine du livre

**ISSN**

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Perelli-Contos, I. (1994). Théâtre et littérature, théâtre et communication. *Nuit blanche*, (55), 46–49.

# THÉÂTRE ET LITTÉRATURE, THÉÂTRE ET COMMUNICATION

*Le théâtre a toujours été d'abord et avant tout art du présent, avec tout ce que le moment comporte d'intensité, de fugacité, mais aussi de mémoire et de nouveauté en gestation. Art polymorphe et polysémique aux multiples langages, le théâtre échappe aux définitions et suscite maints malentendus. Assimilé, par exemple, au seul texte dramatique — qui n'est pourtant qu'une de ses composantes —, il a longtemps été considéré comme une branche de la littérature. Sur ce point, il est révélateur que la plupart des Histoires du théâtre ne sont que des Histoires de la dramaturgie. Comme si les créations des autres artisans du théâtre, metteurs en scène, acteurs, scénographes, n'avaient d'autre but que de servir l'œuvre du seul véritable créateur, le dramaturge, à qui l'on confère un statut privilégié dans le processus de création. La méprise s'explique du fait que le texte dramatique constitue la seule permanence, le seul matériau solide du théâtre, tandis que son autre composante, la représentation, échappe, par sa nature fuyante et éphémère, à presque toute prise en considération, ou tentative d'en retenir, d'en conserver quelque élément durable.*



Peau, chair et os, Carbone 14

**Q**ue savons-nous en fait du jeu de l'acteur antique ou élisabéthain, de la régie des représentations du passé, de la nature des rapports entre les scènes et leurs publics? Peu de chose. Il ne reste donc que le texte, auquel la tradition a accordé une place exorbitante, au détriment souvent des autres moyens d'expression scénique. Or, en associant — pour ne pas dire en réduisant — le théâtre au texte dramatique, on fait abstraction des rapports au monde que tout théâtre expérimente, de manière vivante, au moment historique de sa création. Autrement dit, on *décontextualise* un art qui, au cours d'une histoire plus que deux fois millénaire, a toujours été intimement lié à des contextes sociohistoriques précis, donnant à voir aux sociétés dont il était le produit l'image dont elles avaient besoin pour survivre et continuer. Le texte, par contre, traverse les siècles, s'adaptant à différents contextes, grâce aux innombrables possibilités d'interprétation dont il est porteur. Ainsi, par exemple, les futures générations connaîtront les pièces de Tremblay, mais que retiendront-elles de l'œuvre d'un Lepage ou d'un Maheu?

## Du texte et de la scène

Car nous sommes ici devant deux types de création bien différents, que l'on appelle respectivement « écriture dramatique » et « écriture scénique ». La première, en tant que texte écrit, appartient au domaine de la littérature et, potentiellement, à celui du théâtre. En fait, elle ne devient pleinement œuvre théâtrale que lorsqu'elle est adaptée pour la scène, c'est-à-dire lorsqu'elle se transforme en écriture scénique. À l'opposé, qu'elle soit ou non basée sur un texte dramatique préalablement écrit, l'écriture scénique relève entièrement du domaine du théâtre, dont la spécificité, depuis son invention, consiste en un événement créé par la relation vivante et intentionnelle entre un auditoire et un fait scénique. Par conséquent, comme tout événement, l'art théâtral ne laisse derrière lui que des traces; photos, critiques et, plus récemment, vidéos. La fugacité qui le caractérise s'efface devant la pérennité du texte. C'est ainsi que s'est installé le *textocentrisme* qui a marqué, pendant longtemps, l'histoire du

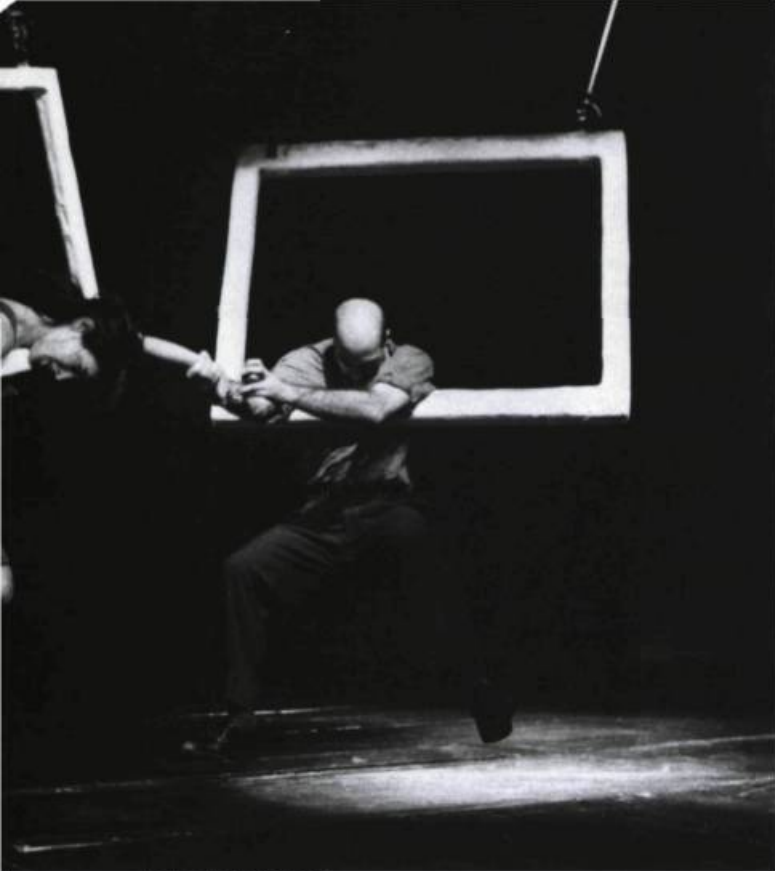


photo : J.-P. Danvoye

théâtre en mettant celui-ci sous la tutelle de la littérature.

Ramener le texte à sa juste place dans le spectacle, remettre en cause le statut privilégié de l'auteur dramatique, passer d'une pratique et d'une histoire du théâtre où le texte seul avait du sens, à une pratique où les différents systèmes de signes : l'acteur, le son, la lumière, l'image, l'espace, signifient eux aussi et s'inscrivent dans une dramaturgie d'ensemble, une telle *révolution* n'a vu le jour qu'au début de notre siècle. Avec l'apparition des massmedia et l'invention du cinéma s'est imposée une nouvelle définition du théâtre dictée par l'esprit du temps. L'évolution de la scénographie et, entre autres, l'utilisation de la lumière, tributaire du matériel technique du cinéma, a par la suite contribué à changer la façon de raconter et, par là même, à reconsidérer la place du texte dans l'ensemble. Cette redéfinition cependant on la doit surtout au metteur en scène, ce *nouvel* artisan du théâtre qui, en revendiquant le statut de créateur, a mené l'art théâtral sur des voies de création novatrices. Si le théâtre a pu effectivement se libérer de la littérature, s'arracher à sa stagnation, c'est grâce aux recherches passionnées des metteurs en scène de cette époque, comme Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Copeau, Artaud et, plus près de nous, Brecht, Grotowski, Brook, Barba, pour ne mentionner qu'eux.

Curieusement, les éléments qui ont *révolutionné* le théâtre ont été puisés à même les formes traditionnelles. Le théâtre grec antique, les théâtres d'Extrême-Orient, les Passions du Moyen Âge, la Commedia dell'arte, les rituels primitifs furent en effet les sources par excellence du renouveau théâtral. Contrairement donc à ce qu'on pourrait croire, c'est en retournant aux grandes traditions du passé que le théâtre a pu se situer dans la modernité du XX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, ce retour aux sources, qui sonnait le glas de l'omnipotence du texte, a senti la

nécessité de fonder sa démarche sur une connaissance scientifique des lois et des tensions qui régissent la créativité théâtrale. La fondation d'institutions théâtrales s'est imposée et la mise sur pied de lieux pédagogiques, d'écoles qui, reléguant au second plan la notion ambiguë et abstraite de talent, développèrent la créativité théâtrale par l'entraînement de l'acteur, encadré dans une discipline et une éthique rigoureuses. Depuis, la problématique de la formation de l'acteur débouche, grosso modo, sur deux grandes orientations : la première rattache le jeu et la mise en scène à des critères psychologiques, la deuxième, à des principes physiques qu'on peut connaître et contrôler. Forts de cette formation plus étendue, acteurs et metteurs en scène prennent le pas sur les auteurs et deviennent les créateurs par excellence de l'art théâtral.

Restent deux modèles qui perdurent : le modèle plutôt classique d'un théâtre où le texte continue à avoir de l'importance, mais, désormais, en tant que matière à interprétations, et celui d'un théâtre où le texte n'est utilisé qu'en tant que source d'inspiration à partir de laquelle l'écriture scénique peut se déployer librement. Si les rapports entre la scène et la salle sont définis, dans le premier cas, par le concept d'identification, chez Stanislavski, ou de distanciation, chez Brecht, ils deviennent, dans le second, participation avec Artaud, ou interaction dans le théâtre actuel. Le spectateur se trouve ainsi bousculé dans des habitudes héritées d'une tradition séculaire qui l'emprisonnait dans une attitude passive de réception d'un message net, sans équivoque, émis du seul côté de la scène.

### **De la relation à sens unique à l'interaction**

Or, les nouvelles relations entre la scène et la salle, proposées tout au long de notre siècle, ne fonctionnent plus selon la conception classique, unilatérale de la communication à laquelle le spectateur était habitué. Désormais on lui demande, selon les différents courants théâtraux, soit de garder la *distance* nécessaire à l'exercice de son sens critique, soit de participer physiquement à l'action en rejetant ses inhibitions, soit, finalement, de faire un effort d'application active de sa faculté de voir, afin de déchiffrer la représentation comme une partition, un « système de signes », dirait Barthes, refondant du coup le texte dans un ensemble signifiant où le processus sensible de la mise en scène occupe largement le terrain. Dans ce dernier cas, qui est surtout celui des écritures contemporaines, et, plus précisément dans le cas qui nous intéresse, celui du théâtre actuel, la tâche même de l'organisation du sens de la représentation revient au spectateur. Naguère récepteur passif, il est appelé maintenant à *travailler*, à devenir actif, voire créatif, à activer des réseaux de sens, la communication théâtrale faisant naître alors chez lui une véritable pratique.

Ce surprenant changement de rôle, loin d'être l'effet d'une mode ou d'un manque de contenus, est la conséquence de l'apparition d'une nouvelle écriture scénique qui se présente comme un sys- ▶

tème ouvert, dont les différents éléments s'offrent aux créateurs tout au long du processus de création. Acteurs, textes, concepteurs, sons, éclairages, objets sont autant d'unités de significations potentielles qui ont, entre autres caractéristiques, d'être en interaction continue. L'originalité de cette écriture interactive dans l'espace consiste surtout en ce que le contenu du message peut varier en raison des rapports dynamiques et créatifs entre le public et la représentation scénique. Se dessine ainsi une œuvre multidimensionnelle dont la signification, au lieu d'être une donnée préétablie, prend forme dans un contexte d'interactions formé par l'ensemble des éléments de la scène et de la salle, dans la relation théâtrale.

Or, en y regardant de près, nous nous apercevons que cette relation n'est plus de nature linéaire, ce qu'était la transmission intentionnelle et unilatérale d'un message entre un émetteur (scène) et un récepteur (salle), mais circulaire, réunissant l'émetteur et le récepteur, qui, dans une situation d'interaction, construisent *en commun* des univers de sens. C'est précisément par cette interaction vivante entre les deux pôles indispensables à la relation théâtrale que le théâtre, au-delà du phénomène ludique et expressif, s'affirmerait aussi comme phénomène de communication. Force est de constater alors que le théâtre actuel illustre, de manière étonnante, les nouvelles théories de la communication, comme les exposait Yves Winkin en 1981<sup>1</sup>.

## La communication au théâtre

Il serait donc utile, à la fin de ce deuxième millénaire, alors que le discours omniprésent sur le thème dorénavant inévitable de la *communication* fait d'elle une valeur centrale de nos sociétés, que l'on examine l'art théâtral par rapport à cette nouvelle valeur qui semble supplanter actuellement celle que privilégiait le théâtre classique, *l'expression*. C'est ce que nous avons entrepris à l'Université Laval, il y a quelques années déjà, par une recherche centrée sur les tendances de l'écriture scénique actuelle, notamment celle du *théâtre de recherche* à Québec. À l'opposé du théâtre traditionnel, où la saisie de la réalité est guidée par la raison ou par la transparence du *logos*, la catalysation ou la cristallisation de la vision du monde passe d'abord, dans le théâtre de recherche, par l'impression, la sensation. Entre l'intelligible et le sensible, deux modes d'appréhension de la réalité se dessinent, l'un analytique, l'autre systémique. Ayant suivi systématiquement toutes les étapes du processus créateur de certaines compagnies de notre ville, nous avons été à même de saisir, sur le vif, ce que l'on peut appeler la « logique » de la communication théâtrale actuelle.

« Communiquer », c'est d'abord « mettre en commun », « participer à », « partager à deux ou plusieurs » ; or, c'est seulement au XX<sup>e</sup> siècle que le mot a pris exclusivement le sens de « transmettre », faisant ainsi de l'émetteur l'instance principale de la communication. Par voie de conséquence, le récepteur n'était considéré que lorsqu'il donnait une réponse effective, c'est-à-dire lorsqu'il devenait, à son

tour, un émetteur. Le théâtre a été ainsi exclu du domaine de la communication, puisque le spectateur ne répondait, en fait, que par des applaudissements ou des sifflements. Or, la communication, selon les théories récentes, n'est plus conçue comme une activité uniquement verbale et volontaire, mais plutôt comme un processus continu d'interactions. Dans ce processus relationnel, selon Paul Watzlawick<sup>2</sup>, tous les participants communiquent, consciemment ou non, par leurs actions ou inactions, par leur parole ou leur silence, c'est-à-dire par leur comportement global et non seulement par le langage verbal.

C'est donc dans la perspective suivant laquelle tout comportement est considéré comme un message que le théâtre réintègre théoriquement le domaine de la communication. Dans les faits cependant, il s'imposait déjà, quelque vingt-cinq siècles avant l'apparition de telles théories, comme l'art par excellence d'une communication par *l'œil*, puisant sa spécificité dans le rapport vivant et actif entre l'acte de voir et ce que l'on voit et ce, en dépit d'une communication certaine par *l'oreille*. Comme si le théâtre, malgré l'importance de la parole, ne s'adressait qu'à la vue, comme s'il n'était, pour ainsi dire, qu'un « texte à lire ». Les limites de cet article ne nous permettent pas de nous attarder, comme nous l'avons fait ailleurs<sup>3</sup>, sur les raisons qui sont à l'origine de cette valorisation du sens de la vue. Notons simplement, sans entrer dans les détails, que cette importance donnée à *l'œil* témoigne de l'avènement d'une communication par l'écrit, qui s'impose à l'époque justement de la naissance du théâtre occidental, engendrant des possibilités cognitives nouvelles par rapport à celles qu'offrait la communication par la voix.

À l'opposé du texte écrit, dont la lecture implique une séparation entre émetteur et récepteur, le *texte scénique* est absolument dépendant de la lecture effective, sur le champ, du spectateur. Plus encore, c'est cette lecture sur le vif qui, au-delà des thèmes, des idées, des messages et des courants, se révèle la grande force organisatrice de la communication théâtrale : il est impossible qu'une représentation ait lieu sans la présence d'au moins un spectateur. À cet effet, il est révélateur que presque tous les termes techniques, relatifs au théâtre, se soient formés en regard du spectateur et qu'ils fassent étymologiquement référence surtout à sa faculté de *voir*. Ajoutons encore que de tous les arts qui nécessitent la perception visuelle, seul le théâtre a été défini, et continue de l'être, comme l'art de la « vue active ». Cette définition qui demeure valable depuis l'Antiquité jusqu'aujourd'hui illustre l'importance de la faculté de voir comme condition *sine qua non* du théâtre, tout en éclairant le rôle prépondérant du spectateur dans l'acte d'organisation du sens.

**« [...] il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. »**

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, p. 135, 136.

**« Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. »**

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, p. 142.

**« D'ordinaire, l'art dramatique n'est pas enseigné dans des livres, et pas davantage l'art du spectateur, dont on ignore d'ailleurs même qu'il est un art. »**

Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1972, p. 379.

## Créateurs dans la salle

Le rôle du spectateur, dans le théâtre traditionnel, comprenait la réception d'un message et son interprétation par un processus de décodage. En dépit donc d'une passivité physique certaine, ce rôle donne lieu, à moins qu'on ne veuille pas faire l'effort de l'assumer, à une forte activité mentale, occultée le plus souvent par des états émotionnels. Il suffit d'interroger sa propre expérience ou d'étudier le premier traité de l'art théâtral, *La poétique* d'Aristote, pour se rendre compte de la particularité de l'activité de spectateur.

Or, en comparant cette activité avec celle des créateurs de la scène, nous constatons que toutes les deux suivent le même processus. Les créateurs se livrent en premier lieu à une lecture du texte dramatique, pour le transformer ensuite en un texte scénique, la représentation. Cette transformation est inévitablement une interprétation, même si ces créateurs se donnent souvent (surtout avant notre siècle) l'illusion d'une fidélité absolue aux propos de l'auteur. Comment peut-on, en effet, être sûr de ce qu'un auteur d'une autre époque ou d'un autre pays a voulu dire? Acteurs et metteurs en scène ne font donc qu'interpréter, en *trahissant* forcément le texte dramatique, mais c'est justement en raison de cette *trahison* que toute représentation théâtrale est une nouvelle création.

La représentation cependant ne prend sens et signification que par la présence effective du spectateur et, plus précisément, par la *lecture* personnelle que celui-ci en fait en fonction de son bagage culturel, de l'éducation qu'il a reçue, de ses idées, mais aussi et surtout en fonction de son degré d'initiation à cette activité particulière de perception, de *lecture*, du spectacle théâtral. Dès lors, le spectateur devient à son tour créateur puisqu'il décode, interprète et, par conséquent, *trahit* la représentation scénique en lui substituant sa propre représentation mentale. C'est la raison pour laquelle le même spectacle peut être reçu de manières différentes selon les *lectures* que les spectateurs en font, tout comme le texte dramatique sera mis en scène selon l'écriture scénique propre à chaque groupe de créateurs qui en entreprend la représentation.

Dans le théâtre actuel et, plus particulièrement, dans le théâtre de recherche, le texte ne constitue plus le point de départ obligé de la création d'une œuvre. S'il est utilisé, c'est au même titre que les autres éléments scéniques : objets, éclairages, sons, espace, acteurs, qui sont à l'origine de la créa-

tion. Ces éléments, aux potentialités multiples, qu'on explore sans a priori, voire sans but précis, sont mis en relation au cours d'improvisations interactives et dynamiques qui sont soumises par la suite à des évaluations fréquentes. Ce processus donne lieu à des choix provisoires qui créent des modèles de relations variables; l'intégration de certains choix à la structure du spectacle se fait donc en fonction de tels modèles, plutôt que d'un contenu préétabli.

Ces éléments agissent, en fait, comme stimulus premiers de l'imagination des artistes; par la suite, à coups d'associations, d'analogies, de sélections et de relations, ils organisent d'imprévisibles réseaux de sens d'où surgissent des contenus potentiels, une nouvelle écriture scénique, dont parle plus loin Chantal Hébert. Ainsi, l'œuvre théâtrale prend forme(s) et signification(s) grâce aux procédés particuliers de l'écriture scénique mais à condition que celle-ci déclenche, chez le spectateur, un même travail d'élaboration et d'association, où tout est fonction de liaisons, de sélections, de glissements et d'effets de subjectivité. Sinon, le spectateur procédera, par habitude, à une lecture interprétative qui, bien que créative, à la manière évoquée plus haut, ne pourra décrypter cette forme d'écriture; aussi lui laissera-t-elle un vague sentiment d'incompréhension, indépendamment d'ailleurs de la satisfaction qu'il aura pu tirer du spectacle. Car pour être comprise chaque forme d'écriture (au sens large du terme) exige une lecture qui lui soit propre, tout comme chaque pratique de lecture requiert une compétence qui repose sur une certaine initiation; celle-ci, dans le cas du théâtre est fonction d'expériences répétées. C'est grâce à cette expérience que le spectateur sera en mesure de modifier graduellement ses habitudes, de *voir* autrement, afin de pouvoir *jouer* le rôle qui lui est assigné. D'autant plus que, dans le théâtre actuel, ce rôle consiste surtout à recomposer les partitions de l'œuvre plutôt qu'à les interpréter; à réorganiser des réseaux de sens plutôt qu'à les décoder; à opérer une sélection des messages, images et contenus plutôt qu'à les recevoir tous tels quels. Bref, à refaire, à sa manière, le processus créateur, faute de quoi la représentation risque de paraître chaotique, sans contenu et sans but, malgré le plaisir qu'elle procure.

Ce rôle dynamique et créatif peut paraître utopique si l'on ne tient pas compte du fait que l'écriture scénique actuelle, en explorant de nouvelles possibilités d'expression, s'est ouverte à de nouveaux modes de pensée, à de nouvelles formes de communication qui, régis par le principe de l'interactivité, permettent maintenant d'expliquer théoriquement ce que, dans les faits, le spectateur a toujours été : un créateur qui s'ignore. ■

par Irène Perelli-Contos

1. *La nouvelle communication*, par Yves Winkin, « Points », Seuil, 1981.
2. *Une logique de la communication*, par Paul Watzlawick, J. Helmick-Beavin et Daniel Jackson, « Points », Seuil, 1979.
3. « Théâtre et oralité », par Irène Perelli-Contos, dans *Oralités-Polyphonix 16*, sous la dir. de Richard Chamberland et Richard Martel, Intervention, 1993.