

MARCO DE MARINIS
Bologna

LE SPECTACLE THÉÂTRAL COMME TEXTE *

L'objet de cet essai est la définition du spectacle théâtral en tant que texte (sémantique), et la tentative, qui en découle, d'élaborer un modèle pour l'analyse de ses structures matérielles et formelles, c'est-à-dire de son fonctionnement en tant que phénomène de signification et de communication. La proposition d'une sémiotique du texte spectaculaire présuppose qu'on renonce à définir, en général et abstraitement, une langue ou un langage théâtraux. Il ne s'agit pas de proposer un «modèle de spectacle» considéré comme «modèle de tous les spectacles possibles», mais de décrire les principaux et spécifiques caractéristiques textuelles de ces unités de manifestations que sont les spectacles théâtraux. Autrement dit, il s'agit d'analyser (expliquer) les mécanismes textuels qui président, dans le spectacle, à la production du sens et à la réalisation des stratégies communicatives.

Comme l'on pourra le voir, la caractéristique, principale, la plus immédiatement perceptible, de toutes les caractéristiques «superficielles» du TS est l'absence, à savoir sa non disponibilité matérielle à l'analyse, ou, de toute façon, sa disponibilité non complète: momentanée et non répétable à volonté. Pourtant, une telle circonstance ne justifie en aucune façon l'attitude de tous ceux qui — prenant comme prétexte l'absence du spectacle et son incapacité, supposée, à être appréhendé scientifiquement — continuent à limiter l'approche sémiotique au seul texte dramatique écrit, persistant, de manière équivoque, à présenter comme «sémiotique» du spectacle (analyse textuelle du spectacle) ce qui est, au contraire, seulement une déduction conjecturale, à partir du texte écrit, de la mise-en-scène idéale (virtuelle) potentielle qui y serait inscrite (par les didascalies explicites et implicites etc.).

Je n'ai aucune intention — que ce soit clair — de mettre en doute la légitimité d'une sémiotique du texte dramatique; je veux seulement critiquer la prétention — présente chez plusieurs chercheurs (voir par exemple les travaux de S. Jansen,

* Ce texte représente la nouvelle élaboration synthétique des chapitres 2,3, et 4 du livre *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, qui paraîtra chez Bompiani (Milano) en 1982.

A. Serpieri, P. Gulli Pugliatti) de prendre le texte écrit pour le spectacle, ou mieux, de considérer le second «inclus» dans le premier, alors que le contraire se trouve par hasard vérifié.

1. LE TEXTE SPECTACULAIRE (TS)**

La recherche sémiotique des dernières années a démontré amplement comme ces «unités de manifestation» qu'on s'était habitué à appeler messages sont, en réalité, presque toujours — sauf rares cas d'univocité élémentaire — des textes, résultant de la «coexistence — comme écrit Eco (1976: 86) — de plusieurs codes ou, au moins, de plusieurs sous-codes» et composés donc de plusieurs messages distincts et «entrelacés» entre eux.

Il est évident que dans son utilisation sémiotique, le terme «texte» assume une acception beaucoup plus large que celle qu'il a traditionnellement en linguistique et en littérature. Il sert en fait à désigner non seulement des «suites intelligibles de paroles» (Metz) écrites ou orales, mais aussi, également, toute unité concrète de discours — de type verbal, non-verbal ou mixte — qui résulte de la coexistence de plusieurs codes et qui possède les traits constitutifs de l'accomplissement (unitarité) et de la cohérence. Selon cette acception, une image (ou un ensemble d'images) est (ou, mieux, peut être un texte; une sculpture, une composition musicale, une suite d'effets sonores, un film constituant autant de «textes» ou, mieux, peuvent être considérés comme tels (Metz, 1971: 90).

Il doit être clair que les notions (spectacle théâtral) et (texte spectaculaire) ne coïncident pas complètement. En effet, la première se réfère au phénomène théâtral en tant qu'objet matériel. Au contraire, le deuxième terme se réfère à un objet théorique, c'est-à-dire au fait théâtral envisagé selon la pertinence sémiotico-textuelle, donc assumé et construit à l'intérieur des paradigmes théoriques de la sémiotique du texte. Le TS représente donc un modèle théorique du spectacle — phénomène observable, modèle qui doit fonctionner comme principe explicatif des mécanismes de signification et de communication de ce dernier. Pas tous les spectacles théâtraux constituent *eo ipso* des TTSS de même que — en Textlinguistik — pas tous les discours verbaux constituent des textes. Pour cette raison on procédera à un examen des propriétés constitutives de la textualité spectaculaire; cela — bien sûr — après avoir essayé une première délimitation du champ des objets matériels sur lequel peut s'exercer l'approche textuel, à savoir le champ du spectacle théâtral.

2. SPECTACLE THÉÂTRAL: UN ESSAI DE DÉFINITION

A ce propos, je crois que c'est impossible d'utiliser le concept de «représentation» (ou son opposé: présence, présentation) pour une définition exhaustive, univoque et pas trop restrictive du «spectacle théâtral». En effet, il est très difficile

** Pluriel: TTSS.

de rencontrer des représentations théâtrales dans lesquelles soit totalement absent l'aspect présentatif, la performance, l'autoreflexivité; de même que, réciproquement il est bien problématique de penser à des exemples de théâtre-présentation (mime pur, danse, happening, etc) complètement dépourvus de composantes dénotatives, référentielles: c'est-à-dire représentatives. Le statut du signe au théâtre est toujours double: transparent, référentiel, transitif, autoréflexif, d'autre côté. Pour essayer de surmonter cet obstacle, je propose de se colloquer du point de vue productif-communicatif, c'est-à-dire du point de vue pragmatique. En développant en cette direction les indications fournies par le savant polonais T. Kowzan (1975: 25 ss), j'énoncerai, ainsi deux conditions essentielles (fondamentales) de la communication théâtrale (conditions auxquelles pas tous les arts du spectacle classés par T. Kowzan se conforment):

- 1) co-présence physique des émetteurs et des récepteurs.
- 2) simultanéité de la production (émission) et de la communication (réception).

Par conséquence, la classe du «spectacle théâtral» sera constituée par tous les phénomènes spectaculaires qui possèdent ces deux propriétés. On arrive ainsi à la définition suivante: Les spectacles théâtraux sont ces phénomènes spectaculaires communiqués à un récepteur collectif le public (qui est présent physiquement à la réception) dans le moment même de leur production (énonciation). Par «production j'entends — bien sûr — la production du spectacle théâtral dans son intégrité et en tant que tel (s'est-à-dire — on le verra plus avant — comme intégration dans un texte cohérent et accompli de nombreux sous-textes partiels): en effet, la production de certaines parties du spectacle (de certains textes partiels) peut devancer, et en général devance, le moment de la communication théâtrale; pensons, p. ex., au texte verbal, au décor, aux costumes, aux accessoires, à des musiques. En insistant sur cette coïncidence entre production et communication théâtrales, je veux mettre l'accent sur le fait — discriminant et spécifique — que — chaque mise-en-scène (chacune occurrence théâtrale) consiste un unicum irrépétible, un événement chaque fois différent; et cela en dépit de n'importe quelle tentative de standardisation (Regiebuch, Modellbuch, etc.) et d'enregistrement (transcription graphographique, bande magnétique, etc.).

3. ACCOMPLISSEMENT ET COHÉRENCE DU TEXTE SPECTACULAIRE

Après avoir précisé qu'est-ce-que j'entends ici pour «spectacle théâtral», nous pouvons retourner aux hypothèses d'analyse textuelle qu'on avait commencé à formuler au début. En premier lieu, il s'agit de voir à quelles conditions un spectacle théâtral, c'est-à-dire un membre de la classe que nous venons de définir, constitue un «texte» et peut, par conséquence, être justiciable par une analyse textuelle. Précédemment nous avons cherché quelles sont les propriétés constitutives de la théâtralité; maintenant, on doit s'interroger sur les conditions

constitutives de la textualité du spectacle théâtral, à savoir sur ce qui fait d'un spectacle théâtral un texte spectaculaire.

Selon les indications fournies par la sémiotique du texte et par l'analyse du discours, les propriétés constitutives de la textualité sont représentées par: 1) l'accomplissement du texte (c'est-à-dire la possibilité de sa claire délimitation, 2) la cohérence des éléments constitutifs (voir e.g. Dresler, 1972, Bouissac, 1976). Examinons donc ces deux propriétés par rapport au TS.

A mon avis, l'accomplissement doit être considéré comme une propriété qui n'est pas immanente aux unités de communication, mais que les intentions des émetteurs et des récepteurs confèrent à ces unités. La question concerne — comme tout le monde le sait — le caractère subjectif de toute opération de la délimitation d'un texte. Il y a, certes, les démarcateurs de commencement et de la fin, mais «ces signaux — comme le rappelle Serde (1978: 132) à propos des textes verbaux — sont évalués par l'observateur avec l'aide d'indices contextuels».

Maintenant, si l'on en vient à notre cas, il me paraît raisonnable de supposer qu'un spectacle théâtral entier est en général considéré comme une unité de communication accomplie par les deux pôles de l'interaction (toujours, au moins par les émetteurs.) Mais, mise à part la possibilité d'analyser des TTSS plus, petits ou plus grands d'un seul spectacle (voir à ce sujet De Marinis, 1982: 2 chap.) il faut noter que la délimitation même d'un spectacle (c'est-à-dire correspondant à un spectacle unique, entier) n'est pas aussi intuitive et simple qu'elle pourrait le paraître à première vue, de même qu'elle ne l'est pas, du reste, pour la textualité verbale (écrite ou parlée).

L'histoire du théâtre nous fournit en fait de nombreux exemples de spectacles pour ainsi dire à épisodes où, de toutes façons, s'étendant de manière discontinue dans le temps (et/ou dans l'espace) en dehors des limites que notre culture — depuis trois siècles nous a habitué à considérer comme „normales” pour un spectacle. Pour quelques exemples de spectacles à épisodes ou spectacles-feuilletons que l'on pense aux genres populaires comme le théâtre des pupi en Sicile ou la «Sceneggiata» napolitaine que s'organisent selon des cycles annuels. Parmi ceux du second type, nous rappellerons au moins les fêtes de la Renaissance (elles constituent, en même temps, une structure contenant des événements ludico-spectaculaires, disloqués de façon discontinue dans le temps et dans l'espace, et qui est elle-même un spectacle unitaire, le «Grand théâtre du Monde»); ou les Mystères du Moyen-Age qui — c'est bien connu — se déroulaient sur plusieurs jours et, quelquefois, dans plusieurs lieux (simultanément ou successivement). Mais il faudrait étendre les références aussi, et à plus forte raison, aux civilisations théâtrales orientales.

Bref, il y a des cas de «spectacles» qui ont tout le droit d'être considérés unitaires et accomplis, mais pour lesquels les critères — disons — normaux de délimitation spatio-temporelle, liés surtout aux comportements des actants communicatifs, se révèlent tout à fait insuffisants. En parlant de critères «normaux» je pense naturellement à: a) indices du début du spectacle: 1) arrivée

du public sur le lieu de la représentation; II) obscurité éventuelle dans la salle; III) ouverture du rideau et/ou apparition des acteurs; b) indices de la fin: I) sortie de scène de tous les acteurs; II) fermeture du rideau et éclairage des lumières de la salle; III) réapparition des acteurs pour saluer le public; IV) abandon de la part du public du lieu théâtral.

Que l'on pense, pour prendre un exemple contemporain, aux travaux du metteur en scène américain Robert Wilson, travaux qui ont, presque tous, une durée bien supérieure à la normale. *The Life and the Times of Joseph Stalin* (1973) durait 12 heures, *Ouverture* (1972) 24 heures et *Ka Mountain and Guardenia terrace*, monté au Festival de Persopolis en 1972, jusqu'à sept jours et sept nuits. A cause de leur extrême lenteur et de leur caractère répétitif, ces spectacles demandent à être appréciés de façon discontinue: les spectateurs discutent entre eux, se distraient, mangent, s'endorment, parfois, et surtout, vont et viennent continuellement, s'éloignant durant des moments plus ou moins longs du lieu de la représentation (Richard Schechner a parlé à ce propos d'inattention sélective). Donc, dans leur cas le critère de délimitation basé sur l'entrée et la sortie du public n'était plus valable.

En conclusion, il n'est pas possible de définir des règles générales pour la démarcation externe du TS (de même que de n'importe quel type de texte). La délimitation d'un TS s'appuie sans doute sur les démarcateurs que celui-ci manifeste mais, en définitive, il dépend des pouvoirs discrétionnaires de l'analyste (ou du spectateur). Le TS constitue donc une unité de spectacle que l'intention de l'analyste (ou du spectateur) considère sémiotiquement (communicativement) accomplie.

Le même discours vaut pour deuxième condition constitutive d'un texte: la cohérence, c'est-à-dire la propriété qui permet de distinguer un texte, en tant qu'intégration unitaire, aux différents niveaux, de ses composants, d'un agrégat désordonné et casuel d'éléments. Comme nous verrons plus loin, ce qui assure le principal niveau de cohérence d'un spectacle est sa structure textuelle, c'est-à-dire le réseau des relations plus ou moins hiérarchisées qui organisent ses codes et ses sous-codes. Nous parlons à ce propos de «cohérence intercodique» ou de «cohérence textuelle». Or, du moment que la structure textuelle du spectacle (abréviation StrTS) n'est pas — comme l'on verra tout de suite — une entité matérielle préexistente à l'analyse mais, pour une bonne partie, une «construction» théorique de cette dernière, il en résulte que la cohérence intercodique (ou textuelle) est, en définitive, une propriété que l'analyse attribue au TS. C'est l'analyse (mais aussi la réception commune) qui rend cohérents les TS, même, éventuellement, ceux qui présentent des caractéristiques explicites et jusque préméditées d'incohérence à l'émission: que l'on pense au théâtre dadaïste et surréaliste, au théâtre expérimental des années soixante surtout, au théâtre de rue et d'improvisation. Seront donc cohérents — à ce niveau — ces spectacles pour lesquels la réception (du spécialiste ou du spectateur commun) aura su construire une structure textuelle cohérente. En somme, plutôt que de TTSS cohérents, on devrait peut-être parler d'analyses/lectures cohérentes.

4. LA DOUBLE HÉTÉROGÉNÉITÉ DU TS

Jusqu'ici nous avons examiné les conditions grâce auxquelles un spectacle théâtral peut être considéré en tant que texte. Dorénavant, nous devons nous demander quel genre de texte il soit, quelles soient ses propriétés textuelles spécifiques. J'ai déjà dit quelque chose au sujet de l'absence du spectacle, plus exactement sur le caractère éphémère et temporaire de sa présence, qui se soustrait à une réception répétée et répétable à plaisir. Je veux maintenant analyser la deuxième caractéristique textuelle du spectacle théâtral, à savoir la double hétérogénéité.

Il est bien connu, désormais, qu'il n'existe pas des «langages» (ou, pour mieux dire, des unités de manifestation discursive) réellement liées et homogènes, c'est-à-dire réglés par un seul système formel: tous les langages présentent, au contraire, en leur sein un degré plus ou moins élevé d'hétérogénéité, dérivant nécessairement de la co-présence de plusieurs codes, dont beaucoup ne sont pas homogènes entre eux, ni spécifiques.

Mais certains types de textes, et parmi eux notre TS, sont caractérisés par deux genres différents d'hétérogénéité, qui ne doivent pas être confondus:

(1) une hétérogénéité codique (ou pluri-codicité au sens propre) produite par la co-présence de plusieurs sous-codes (codes de connotation, etc.). Cette première espèce est — comme nous venons de le dire — commune, même si dans des mesures diverses, à tous les langages et à tous les textes.

(2) hétérogénéité matérielle (et sensorielle); propre seulement à ces textes qui, outre qu'ils sont «hétérogènes du point de vue des codes», sont aussi «composites dans leur manifestation» (Metz, 1970: 136), en tant qu'ils utilisent plusieurs matières de l'expressions à la fois, lesquelles peuvent appartenir, ou non, à des sphères sensorielles différentes. Pour des exemples de textes doublement hétérogènes (mais monosensoriels) que l'on pense à un opera radiophonique (qui mélange les paroles, les sons et les bruits), ou bien à un film muet (qui — selon Metz — utilise deux matières de l'expression: images et mentions écrites). Constituent, au contraire, des exemples de textes doublement hétérogènes et qui utilisent, par surcroît, plusieurs canaux sensoriels de transmission à la fois: le cinéma sonore, le spectacle télévisif et naturellement, et surtout, le spectacle théâtral.

Le TS manifeste donc plusieurs codes et plusieurs matières de l'expression, mais il possède aussi plusieurs dimensions, puisqu'il utilise plus d'un canal de perception à la fois: toujours au moins deux canaux auditif et visuel, parfois trois (par exemple les deux premiers + le toucher: voir le théâtre d'implication physique des années soixante (Living Theater, Grotowski, etc.), plus rarement quatre ou cinq (cf. les happenings les performances qui souvent activent aussi les sens de l'odorat et du goût).

5. LES STRUCTURES TEXTUELLES DU SPECTACLE

Jusqu'à ce moment nous sommes déplacés sur le plan de la manifestation concrète du TS. Il faut passer, maintenant; au niveau, plus profond, de la systématisation formelle, auquel appartient une série d'objets «construits» par l'analyse et qui, donc, ne sont pas immédiatement perceptibles. Le plus important de ces objets est représenté, sans doute, par la structure textuelle du spectacle (abréviation: Str TS), à savoir — comme nous l'avons déjà dit — le système, le réseau qui résulte de la combinaison des codes du TS et que, en tant que tel, assure — comme l'on a vu — la cohérence intercodique (textuelle) de ce dernier.

Notre notion de Str TS ressemble de très près au concept de «système textuel» proposé par Metz (1971) à l'égard du texte filmique et en partage les caractéristiques principaux: c'est-à-dire la systématité, la singularité, et la dynamité.

(1) Systematicité. Comme nous venons de le voir la Str TS représente un objet idéal construit par l'analyse — comme écrit Metz — n'a pas d'existence matérielle: il représente une logique, un principe de cohérence: ce qu'il faut supposer pour que le texte soit compréhensible.

Le code lui aussi appartient au domaine du systématique, mais il ne possède pas la seconde caractéristique fondamentale de la StrTS, à savoir la singularité.

(2) Singularité. Affirmer que la structure textuelle d'un spectacle donné est «singulière» veut dire que celle-ci (c'est-à-dire une certaine combinaison de codes et sous-codes) appartient en propre à ce spectacle et à celui-là uniquement, en assurant sa unicité/irrépétibilité au niveau structural: il n'en est pas de même, au contraire, des codes qui composent la StrTS; en tant que codes, ce sont «des systèmes qui valent pour plusieurs textes», c'est-à-dire des «systèmes pluriels», selon Metz. Un certain code mimique, gestuel, ou scénographique peut se manifester dans des spectacles théâtraux différents (et aussi dans des textes non spectaculaires): il peut donc participer à des combinaisons différentes de divers codes et sous-codes.

(3) Caractère dynamique. La StrTS ne se limite pas à additionner de façon statique les codes les uns aux autres, mais les réunit d'une façon originale et, en plaçant dans les relations plus ou moins hiérarchiques, les réstructure, les «transforme». Presque toujours une StrTS est plus que la simple somme arithmétique des codes qui la composent. Ce «quelque chose de plus» est justement le résultat du travail de re-structuration, de déplacement que celle-ci exerce sur les codes.

Deux précisions sur cette notion de déplacement des codes. Plus loin je distinguerai entre deux espèces de codes: les codes spectaculaires proprement dits, qui sont des codes culturels, non-spécifiques, et les conventions théâtrales, qui sont les codes techniques, spécifiques (plus ou moins) du fait théâtral. Cette distinction, avec la définition du rôle joué dans le TS par le second type de codes, les conventions théâtrales, nous permettra de vérifier la présente

affirmation sur le caractère dynamique de la StrTS et de préciser ce «déplacement» des codes d'un spectacle donné en termes de déviation de leur usage extra-spectaculaire, comme conséquence de l'action exercée sur eux par les conventions théâtrales de ce spectacle. Nous verrons aussi que cette déviation (et la distance — qui en découle — entre code spectaculaire et code extra-spectaculaire) n'a pas toujours les mêmes dimensions et parfois semble ne pas exister du tout. À ce propos (et nous venons ainsi à la seconde précision promise) il me semble possible affirmer dès maintenant que le degré de déviation des codes spectaculaires par rapport à leur usage extra-théâtral est en proportion directe avec le pouvoir d'intégration (fusion) dynamique dont la StrTS est capable et, donc, il croît en fonction de l'augmentation de ce dernier.

Du point de vue du degré de la capacité dynamique possédée par la StrTS on peut donc distinguer deux situations opposées, deux polarités entre lesquelles se dispose le continuum des cas concrets:

(a) Degré maximum d'intégration dynamique des codes (et donc, presque toujours, de déplacement): c'est le cas de la mise en scène proprement dite, au sens strict du terme, à savoir celle soumise aux lois de la moderne Regie théâtrale, laquelle dès sa naissance (dans la seconde moitié du 19^e siècle) se propose de transformer le spectacle théâtral en une oeuvre d'art autonome et unitaire, par la fusion des différents moyens expressifs (langage verbal, musique, danse, peinture) en un «tout» indivisible et homogène, ou les éléments constitutifs seraient plus ou moins grandement transformés. Le *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner représente sans doute la théorisation plus explicite et extrême en ce sens.

(b) Degré minimum d'intégration dynamique des codes dans la StrTS et, par conséquence, écart minimum entre code spectaculaire et code extraspectaculaire. Dans ces cas, qu'un semiologue italien, Ruffini (1978) a proposé d'appeler *collocation en scène*, le schéma des relations intercodiques tend à assumer plutôt la figure de la juxtaposition paratactique que celle de l'interrelation hiérarchisée (hypotactique). Pour quelque exemple, que l'on pense à la fête traditionnelle aristocratique ou populaire: elles constituent des ensembles de formes expressives autonomes, dans nos termes, des macro-textes, dans lesquels plusieurs soustextes, ou textes partiels, (danses, costumes, musiques, textes poétiques, images) co-existent de façon paratactique et jouissent d'une grande indépendance. Dans l'époque contemporaine des exemples d'une faible et, parfois, presque inexistante intégration unitaire des textes et des codes sont constitués par plusieurs formes du théâtre expérimental; mais que l'on pense surtout aux *happenings*, déjà mentionnés, au théâtre de rue et d'improvisation, aux plus récentes performances.

Note. On n'a pas l'espace ici pour s'arrêter sur la question de la pluralité des structures textuelles qui peuvent être assignées à un spectacle théâtral donné. Je me bornerai seulement à rappeler que, la StrTS étant un objet théorique «construit» par l'interprétation (analyse, lecture), la pluralité des interprétations possibles provoque par conséquence nécessaire la pluralité des structures textuelles attribuables à un certain TS. Il resterait à voir s'il s'agit d'une pluralité

illimitée, infinie, ou — comme je préfère le croire — d'une pluralité limitée et, même, très réduite parfois.

6. CODES SPECTACULAIRES ET CONVENTIONS THÉÂTRALES

Il s'agit maintenant d'examiner de plus près — même s'il faut le faire à la hâte — ces composantes simples de la StrTS que sont les codes spectaculaires (pour l'instant nous continuons à leur donner à tous ce nom générique), pour en décrire les caractéristiques et les modalités de fonctionnement.

Pour commencer, je me réfère à la généralisations très utile à laquelle des chercheurs comme L. Prieto et U. Eco ont soumis la notion de code, dans la recherche des conditions minimales de codification. De leur définitions il ressort que la seule propriété préjudicielle d'un code — à savoir, celle qu'un code doit posséder pour être tel — est d'être composé de deux systèmes, l'un présent (véhiculant), pris comme plan de l'expression et l'autre, absent véhiculé) comme plan du contenu. En substance — selon des auteurs — un code représente simplement la règle (ou l'ensemble des règles) qui associe les éléments d'un système aux éléments de l'autre système (voir Prieto, 1966, Eco, 1976).

Sur la foi de cette généralisation, nous pourrions donner une première définition du code spectaculaire: un code spectaculaire est cette convention qui, dans le spectacle, permet d'associer des contenus déterminés à des éléments déterminés d'un ou plusieurs systèmes expressifs. Par exemple, par «code gestuel» d'un spectacle donné, nous entendrons la (les) règle(s) qui, dans ce spectacle attribue (ent) un ou plusieurs signifiés à une ou à plusieurs expressions prises dans l'ensemble ces mouvements corporels. Autrement, dit, un code gestuel est la convention (ou l'ensemble de conventions) selon laquelle les gestes dans un spectacle signifient.

Pour commencer à éclaircir quelqu'un des mécanismes de signification du TS on doit en premier lieu — selon moi — se poser la question de la différence entre le signifié théâtral et le signifié extrathéâtral des éléments expressifs du spectacle théâtral (d'une occurrence théâtrale déterminée); autrement dit on doit affronter la question des modalités spécifiques et particulières (contentons-nous pour l'instant de cette formulation) selon lesquelles des systèmes expressifs non spécifiques, peu ou même très spécifiques, sont employés dans un spectacle. Dans ce but, je propose une classification des codes qui régissent la production (mais aussi la réception) du TS, en distinguant — pour commencer — entre deux grandes catégories: codes spectaculaires et conventions théâtrales.

(A) Codes spectaculaires. Dorénavant j'appellerai «codes spectaculaires» les codes qui ne sont pas spécifiques du spectacle théâtral — vu que nous les retrouvons aussi dans d'autres pratiques artistiques et même dans la vie quotidienne — et que le spectacle théâtral se borne à utiliser selon des modalités plus ou moins particulières et spécifiques. Il s'agit, en définitive, des règles de signification des unités textuelles du TS. En donner une énumération qui

se rapprocherait de l'exhaustivité est naturellement très difficile et ce n'est pas ce qui nous intéresse le plus en ce moment. De toute façon, appartiennent à cette catégorie les codes linguistiques, paralinguistiques, gestuels, proxémiques, perceptifs, de reconnaissance et de nomination iconique, iconographiques, rhétoriques, narratifs, etc.

Comme chacun le sait, tous les codes — à ce niveau — se fondent sur des conventions culturelles; mais un certain nombre de ces codes (par exemple, celui du langage verbal, du mouvement corporel, de la perception, de la reconnaissance iconique) sont culturels au sens restreint du terme, dans la mesure où, à l'intérieur d'une culture donnée, il font l'objet d'un long apprentissage inconscient et d'une forte assimilation, au point de paraître non appris, innés: «naturels», comme les appelle Ertel (1977: 138).

Plus précisément on pourrait affirmer que les codes spectaculaires sont le résultat de l'usage, plus ou moins particulier et spécifique, dans le spectacle, de codes culturels non spécifiques. Naturellement, la distance entre le code extra-spectaculaire (j'appelle ainsi le code culturel avant son emploi dans le TS — par exemple un code de la gestualité quotidienne) et code spectaculaire (la gestualité d'un acteur dans un spectacle) peut varier d'une façon sensible selon les «genres», les auteurs, les époques, etc.

Mais, pour comprendre de quelle façon, et dans quelle mesure, un code extra-spectaculaire (culturel au sens restreint ou non) se transforme, dans le TS, en code spectaculaire, il est nécessaire de faire intervenir la seconde catégorie de codes: les conventions théâtrales.

(B) Conventions théâtrales. Il s'agit de codes «techniques», spécialisés, qui fondent et régulent l'emploi théâtral de ceux que nous venons d'appeler codes spectaculaires: conventions dramaturgiques, architecturales, scénographiques, spatiales, cinesiques, declamatoires, musicales etc., qui concernent un auteur, une époque, même une entière tradition théâtrale. En tant qu'accords entre spectacle et spectateurs, les conventions théâtrales assurent — si elles sont bien comprises, évidemment — la «lisibilité» du TS et, donc, le «bon» fonctionnement de la communication théâtrale. (Sur les conventions théâtrales voir, entre autres, Burns, 1972; Ertel, 1977; Pavis, 1980; Elam 1980).

Par rapport au degré de généralité, c'est-à-dire au nombre de TTSS quelles concernent, nous pouvons distinguer au moins trois types de conventions: générales, particulières, singulières.

1) Conventions générales. Ce sont les conventions préliminaires et de base de la «fiction» théâtrale, par lesquelles la scène représente mais n'est pas le monde, l'acteur interprète mais n'est pas le personnage, le temps-espace du TS énoncé se distingue du temps-espace de l'énonciation du TS. Ce premier type de conventions définit, dans ses termes à la fois spécifiques et généraux, cette situation particulière de communication qui est la représentation théâtrale. Leur non connaissance de la part du public (ou la volonté de les ignorer délibérément) expliquent ces cas un peu mythiques de

reception «naïve» et de réactions pas appropriées, transmises par quelques anecdotes: le spectateur qui attend à la sortie de service le traître pour lui faire payer sa faute; ou qui cherche à monter sur la scène pour aider l'heroïne en danger, etc. Spectateur naïf, enfant crédule, bien présent, d'ailleurs, dans la grande dramaturgie: que l'on pense à Pridamant *L'Ilusion comique* de Corneille ou à Sly de *La Megere apprivoisée* de Shakespeare.

Deux précisions sont peut-être nécessaires sur la spécificité et la généralité des conventions que nous venons de nommer «générales». (1) Spécificité. En tant que codes «techniques», elles sont d'emblée plus spécifiques que les codes spectaculaires, et de deux façons: parce qu'elles concernent un nombre plus restreint de phénomènes et parce que dans les phénomènes qui les révèlent, elles revêtent un caractère d'essentialité, inhérent à leur définition même. Mais elles ne sont pas «spécifiques au degré maximal», si par cette appellation nous entendons — avec Metz — des conventions propres à un seul langage et donc, dans notre cas, propres seulement au spectacle théâtral. Du contraire, sans trop approfondir la question, par manque de temps, je croie de toute façon pouvoir affirmer que les conventions précédemment énumérées sont communes, au moins, à tout ces «arts de la représentation visuelle», dans lesquels sont inclus, outre le théâtre, la télévision, le cinéma, la photographie, la peinture. (2) Généralité. Quand au fait que cette «généralité» doit être entendue, plus exactement, comme «presque-généralité», il n'est pas nécessaire de s'y étendre trop longuement. En effet, les conventions que j'ai nommé «générales» valent en plein seulement pour le théâtre de représentation; beaucoup moins, ou pas du tout, pour ces phénomènes théâtraux qui se placent, en tout ou en partie, en dehors des statuts de la fiction et de l'illusion théâtrale. Je pense, bien sûr, aux expériences du théâtre d'avant-garde contemporaine, mais pas seulement à celui-ci; je pense aussi aux genres traditionnels comme le ballet et le cirque, aux spectacles sportifs, aux fêtes et aux cérémonies. Pour ne pas parler des théâtres orientaux, où — comme tout le monde le sait — la question de la fiction et de l'imitation (mimesis) se pose de toute autre façon qu'en Occident.

2) Conventions particulières. Il s'agit des conventions, des règles, des codes techniques propres à un auteur, un «genre», une école, un courant artistique, une époque ou une aire géographico-culturelle. Après ce qu'on a dit sur la «presque-généralité des conventions générales, il est clair qu'entre les unes et les autres il n'y a pas de différence de qualité, mais seulement de quantité: les conventions particulières concernent seulement un nombre beaucoup plus réduit de TTSS. Les trois unités classiques, le décor simultané du théâtre classique français, la scénographie verbale du théâtre élisabétain, la typologie de personnages et situations fixes de la Comédie de l'Art, la «quatrième paroi» du théâtre naturaliste au 19^e siècle, le *verfremdungseffekt* de Brecht; voilà des exemples — choisis volontairement en vrac — de conventions plus ou moins particulières.

Naturellement, on pourrait distinguer entre divers sous-types de conventions

particulaires; par exemple entre celles anti-réalistes, donc conventionnelles dans le sens commun du mot — d'un côté, et celles «réalistes», de l'autre, qui tendent à l'auto-dissimulation, en utilisant, sans modifications sensibles, les codes culturels de l'époque; ou, encore, entre les conventions de genre ou d'époque, d'un côté, et celles d'auteur, de l'autre, qui constituent souvent — surtout dans le siècle dernier — la transgression des premières.

Le temps manque maintenant pour approfondir ces distinctions: nous nous bornerons à observer seulement que le degré de connaissance des conventions particulières de la part du spectateur conditionne fortement la forme de la réception et le niveau de compréhension d'un spectacle. Il s'agit en fait de règles hypercodifiées qui fournissent au spectateur (si celui-ci les connaît) des informations anticipées (une préconnaissance) sur le spectacle et sur son déroulement, lui facilitant la compréhension.

Si nous prenons la notion de genre dans le sens plus vaste et non-normatif du mot, à savoir comme classe ou ensemble de textes liés de quelque manière entre eux par l'intermédiaire de certains traits communs il devient alors possible d'envisager les conventions particulières en tant que règles hypercodifiées de genre, frames intertextuels à l'aide desquels le récepteur comprend et interprète et évalue les occurrences théâtrales. Même si pas tous les spectacles théâtraux sont «de genre», dans le sens conventionnel et restreint de cette expression, il doit être clair que chaque TS renvoie toujours, plus ou moins, en positif ou en négatif, à un genre ou à un type théâtral, et qu'il est compréhensible seulement sur la base d'un fond inter-textuel plus ou moins vaste et organisé.

3) Conventions singulières. Les deux types de conventions dont nous avons parlé sont des (s-) codes techniques externes et antérieurs au TS qui les révèle. Ce troisième type concerne au contraire les règles, les «codes» que le spectacle institue lui-même et qui sont donc reconnaissables seulement à partir du message, c'est-à-dire du TS. Tandis que les conventions particulières, en tant que règles hypercodifiées, facilitent — comme nous l'avons à peine vue — la compréhension du spectacle, fournissant des nombreuses informations préliminaires sur celui-ci, les conventions singulières, en tant qu' instituées *ex novo* et donc encore à connaître, sont celles qui le compliquent, qui le rendent ambigu et «difficile», en faisant de la réception théâtrale un proces interpretatif complexe, qui met en oeuvre toutes les modalités inférencielles. Avec les conventions singulières il s'agit, plus exactement, de mettre à l'épreuve des nouveaux codes, qui assurent la «disibilité» du texte, élaborant des inférences, des abductions, en particulier, sur la base, d'un côté, des informations contextuelles (le reste du spectacle) et contextuelles (conditions de production et de réception) et, d'un autre côté, des connaissances encyclopédiques et intertextuels déposés dans la compétence théâtrale du spectateur (cf. à ce propos De Marinis, 1982: 7—8. chap.).

En conclusion, tandis que le respect des conventions du premier et du second type conduit en général à une standardisation du spectacle, les conventions sin-

gulières en augmentent l'originalité et l'ambiguïté esthétiques, ceci étant à comprendre comme une déviation des normes externes et préexistantes au spectacle.

7. LE FONCTIONNEMENT DES CONVENTIONS THÉÂTRALES

La typologie que nous avons esquissé jusqu'à ce moment on pourrait la considérer — pour ainsi dire — l'anatomie de la structure textuelle du spectacle, son image statique. Maintenant, il s'agirait d'illustrer — soit-il très brièvement — la physiologie de cette structure, c'est-à-dire le fonctionnement dynamique des codes dans le spectacle et, en particulier, la fonction des conventions à l'égard des codes spectaculaires. Je le ferai en abrégé en guise de conclusion à cette déjà trop longue conférence.

Précédemment, nous avons vu que les codes culturels extra-spectaculaires deviennent des codes spectaculaires du TS par une transformation plus ou moins grande d'eux-mêmes. L'introduction des «conventions théâtrales», en tant que codes techniques et spécifiques du TS, nous permet de saisir de façon un peu plus claire les termes de ce procès. L'usage particulier et spécifique qui est fait dans le TS des codes culturels extra-spectaculaires (usage selon lequel les unités expressives d'un code sont modifiées dans diverses mesures, dans le spectacle, et donc associées à des situations non théâtrales) peut être considéré, selon nous, comme le résultat de l'action exercée sur eux, dans le spectacle, par les conventions théâtrales (dans les trois types distinguées ci-dessus), action qui peut être définie en termes de changement ou institution de code (Eco, 1976). Plus exactement, les conventions générales et particulières opèrent des changements de code, produisant, respectivement, des codes spectaculaires généraux et particuliers. Les conventions singulières opèrent, au contraire, des institutions de code, donnant naissance à des codes spectaculaires «singuliers».

Dernières remarques. (I) En différence des convention générales, les conventions particulières et singulières sont toujours à l'oeuvre nécessairement, dans tous les TS, même quand elles tendent à l'auto-dissimulation — à des fins de réalisme et d'illusion — transposant presque sans changement, dans le spectacle, les codes culturels synchroniques; songeons au théâtre naturaliste, à la fête de la Renaissance; à plusieurs formes du théâtre extremo-oriental. (II) Les conventions théâtrales n'agissent pas (ne fonctionnent pas) parallèlement et sur le même plan que les autres codes (comme le prétend encore le schéma multilinéaire de Ruffini, 1978), mais elles se placent, pour ainsi dire à la base et transversalement par rapport à eux, vu qu'elles touchent presque toujours plus d'un code à la fois (à la limite, elles les touchent tous: voir les conventions générales, mais aussi des conventions particulières très vastes, comme la katharsis classique ou la *Verfremdungseffekt* brechtien) et que pour cette raison, leurs unités sont de type «suprasegmental», à la différence des unités, en majeure partie, segmentales, des codes spectaculaires (cf. De Marinis, 1979).

Pour conclure, à la lumière de cette dynamique des codes et de conventions significatives du TS, ce dernier me paraît caractérisé — comme tout autre texte esthétique, d'ailleurs, — par un mélange inégal et variable de nouveau et d'ancien, de non encore dit et de déjà dit, de codes externes et préexistants et de codes institués *ex novo* et dont les unités sont donc produites par invention (Eco, 1976). Au théâtre aussi on n'invente jamais *ex novo*, mais, en même temps, on invente toujours quelque peu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Buissac Paul
1976 *Circus culture. A semiotic approach*, Bloomington, Indiana University Press.
- Burns Elisabeth
1972 *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, London, Longman.
- De Marinis Marco
1978 *Lo spettacolo come testo I, Versus*" (Milano, Bompiani) 21, pp. 66—104 (trad. Franc. dans „Organon” Université de Lyon II, 1980).
1979 *Lo spettacolo come testo II, „Versus”*, 22, pp. 3—31.
1982 *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani (sous presse).
- Dressler Wolfgang
1972 *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Eco Umberto
1976 *A theory of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
1977 *Semiotics of performance*, „The Drama Review”, XXI, No 1, pp. 105—117.
- Elan Keir
1980 *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen.
- Ertel Evelyne
1977 *Éléments pour une sémiologie du théâtre*, „Travail théâtral”, No 28/29, pp. 121—150.
- Kowzan Tadeusz
1977 *Littérature et spectacle* The Hague, Moutou
- Metz Christian
1970 *Image et pédagogie*, „Communications”, 15.
1971 *Langage et cinéma*, Paris, Larousse (trad. it., *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977).
- Pavis Patrice
1980 *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions sociales.
- Ruffini Franco
1978 *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni.
- Segre Cesare
1978 *La natura del testo*, „Strumenti critici”, XII, No 2/3, pp. 131—145.
- Ubersfeld Anne
1981 *L'école du spectateur*, Paris, Editions Sociales.

SPEKTAKL TEATRALNY JAKO TEKST

STRESZCZENIE

2 Autor pracy próbuje określić tekst widowiskowy (*texte spectaculaire* — TS) poza saussurowskimi kategoriami *langue* i *langage* jako sferę, w której toczą się procesy oznaczania i komunikowania teatralnego, produkcji sensów i realizowania się strategii komunikacyjnych. Trudności, jakie się tu nastroją, są wynikiem braku „materialnej” trwałości spektaklu w czasie, jego swoistej „nieobecności” jako przedmiotu analizy.

W rozumieniu autora pojęcie tekstu widowiskowego (TS) posiada charakter modelu teoretycznego wyjaśniającego mechanizmy oznaczania i komunikowania funkcjonujące w ramach tekstu teatralnego traktowanego bądź jako pojedyncza wypowiedź, bądź jako zbiór przekazów teatralnych.

Zaistnienie spektaklu teatralnego warunkują dwa czynniki: współobecność fizyczna nadawców i odbiorców oraz jednoczesność procesów produkcji (emisji) i komunikacji (recepcji). Różnorodność sposobów istnienia widowisk teatralnych (jeśli chodzi o wykorzystanie czasu i przestrzeni) sprawia, że pojęcie tekstu używane w semiotyce wydaje się niewystarczające wówczas, gdy pragnie się dokonać delimitacji tekstu widowiskowego w jego ramach czasoprzestrzennych. Z tego względu delimitacja TS musi być dokonywana w trakcie procesu analitycznego zmierzającego do określenia struktury tekstualnej spektaklu rozumianej jako „koherencja interkodowa”. Jej charakterystyka, dokonywana w trakcie analizy teoretycznej, powinna wychodzić od delimitacji badanego tekstu, co jest szczególnie konieczne wtedy, gdy ma się do czynienia ze zjawiskami teatralnymi z trudem poddającymi się temu zabiegowi.

Ustalenie struktury TS wymaga uwzględnienia dynamicznego charakteru związków i stosunków istniejących między kodami widowiskowymi i pozawidowiskowymi (*spectaculaire* i *extra-spectaculaire*) z jednej strony oraz kodami widowiskowymi a kodami wykształcanymi przez systemy konwencji teatralnych — z drugiej. Przez kody widowiskowe autor rozumie kody występujące w TS, a więc używane przez teatr, ale wykształcone i będące w użyciu poza teatrem, tzn. w życiu codziennym lub w innych praktykach artystycznych, gdzie funkcjonują jako kody kulturowe (np. kody lingwistyczne, gestyczne, prosemiczne, ikoniczne, retoryczne, narracyjne itp.). Kody te stają się widowiskowymi (a więc funkcjonującymi w ramach TS) wówczas, kiedy ulegną transmisji dokonywanej za pośrednictwem kodów specyficznych dla teatru, jakimi są konwencje teatralne.

Autor wyróżnia trzy typy tych konwencji; 1) konwencje naczelne, główne (*généralas*), które stoją u podstaw konstituowania fikcji teatralnej, 2) konwencje szczególne (*particulieres*), czyli środki wyrazu właściwe dla danego, autora, gatunku, szkoły, prądu, epoki lub kręgu geograficzno-kulturowego, 3) konwencje jednostkowe (*singulieres*), które — w odróżnieniu od dwu poprzednich, istniejących niejako poza spektaklem — są aktualizowane na potrzeby określonego widowiska, decydując o charakterze procesu jego interpretacji jako wypadku szczególnego. Działanie konwencji typu (1) i (2) doprowadza do zmiany kodu, a konwencji typu (3) do instytuowania kodu jednostkowego. Tekst widowiskowy (TS) jest rezultatem szczególnego wykorzystania przez teatr kodów kulturowych dokonywanego za pomocą konwencji teatralnych.

W ten sposób tekst widowiskowy okazuje się — jak zresztą każdy inny tekst estetyczny — — przemieszaniem „nowego” i „starego”, kodów zewnętrznych i już zaistniałych z kodami instytuowanymi *ex novo* powstającymi w wyniku wynalazczości i inwencji twórców teatru.