

Tadeusz Kowzan. *Littérature et Spectacle*. La Haye, Mouton, 1975, 240 pages.

Jeannette Laillou Savona

Volume 13, Number 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500532ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500532ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Savona, J. L. (1980). Review of [Tadeusz Kowzan. *Littérature et Spectacle*. La Haye, Mouton, 1975, 240 pages.] *Études littéraires*, 13(3), 561–563.
<https://doi.org/10.7202/500532ar>

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

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

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

Tadeusz KOWZAN, *Littérature et Spectacle*, La Haye, Mouton, 1975, 240 pages.

Ce livre est une version revue et augmentée d'un ouvrage paru en 1970 aux éditions scientifiques de Pologne sous le titre *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Il s'agit d'une entreprise à première vue fort ambitieuse puisque l'auteur se propose d'y confronter les notions de littérature et de spectacle, en faisant le point de l'apport des sciences humaines à nos connaissances actuelles sur « ces deux grands domaines si proches et si différents » (p. 10). Pour mener sa tâche à bien, l'auteur divise son livre en trois volets : le premier tente de situer le théâtre dans un système général des arts, le deuxième envisage l'art dramatique dans ses emprunts thématiques à la fable romanesque ou mythologique, et le troisième aborde les possibilités de fonder l'étude du spectacle sur les données de la sémiologie.

Dans sa première partie, « Dans un système général des arts », l'auteur se sert de la double notion d'espace et de temps pour isoler les spectacles proprement dits des activités artistiques purement spatiales (peinture, architecture, etc.) ou uniquement temporelles (poème, musique, etc.). Il distingue ensuite les compétitions des arts du spectacle, en insistant sur la rigidité et la prévisibilité de ces derniers « dont le cours et surtout le dénouement ne sauraient être changés de façon décisive par l'intervention inopinée de la vie » (p. 47). Kowzan corrige ici de façon convaincante la théorie des jeux de Roger Caillois, tout en restant conscient des problèmes soulevés par de nombreuses formes mixtes (*tauromachie, comedia dell'arte, etc.*). Après avoir discuté la notion de communication au théâtre et montré le caractère collectif de la production et de la réception des arts du spectacle, l'auteur propose une classification nouvelle fondée sur trois critères de différenciation : 1. la participation de l'homme ; 2. l'utilisation du langage articulé ; 3. l'existence d'une histoire ou affabulation. Selon la présence ou l'absence de ces trois éléments, il aboutit à un système de huit groupes d'arts allant du théâtre dramatique aux jeux d'eau ou feux d'artifice, en passant par le dessin animé ou les spectacles de gymnastique. À l'intérieur de ce système, on peut voir que la plupart des arts du spectacle se caractérisent par le mouvement (espace et temps), par l'utilisation fréquente de la fable et par un haut degré de sociabilité au triple niveau de la production, de la communication et de la perception. En dernier lieu, Kowzan aborde le problème des rapports esthétiques entre la littérature et le spectacle. Ses remarques diverses qui tentent de cerner la spécificité de la littérature dramatique révèlent la fluidité des concepts de dialogue (*cf. : Ulysse de Joyce*) et de narration (*cf. : le théâtre épique de Brecht*), et celle des rapports entre texte et représentation scénique (*cf. : les créations d'A. Mouchkine*). En conclusion, Kowzan propose un schéma clair et utile qui permet de situer les arts de la parole par

rapport à ceux du spectacle. Ce premier chapitre, qui s'appuie sur diverses théories esthétiques (M. Dufresne, E. Souriau, Alain, G. Kernodle, H. Gouhier), nous paraît d'un grand intérêt, non pas tant par l'originalité de ses conclusions que par la pertinence des problèmes variés qu'il soulève concernant la spécificité du théâtre, tant du point de vue du texte que de celui du spectacle.

Le deuxième chapitre, intitulé « Dans l'orbite des thèmes », nous semble moins important et plutôt contestable. L'auteur y passe en revue toute l'histoire du théâtre à partir des débuts de l'art dramatique en Grèce jusqu'au nouveau théâtre (Ionesco). Ce tour d'horizon de 80 pages qui envisage les emprunts de l'affabulation dramatique à l'histoire et au roman, débouche sur une conclusion évidente : « [...] la quasi-universalité du phénomène de la dérivation des manifestations de l'art du spectacle par rapport aux sources littéraires » (p. 157). Comme Kowzan ne se penche nullement sur les procédés de théâtralisation qui permettent le transfert du texte romanesque au texte dramatique, ni sur les difficultés auxquelles on se heurte pour distinguer la fable théâtrale de la fable narrative, sa démonstration tourne court et ressemble à un de ces exercices formels auxquels s'adonnaient autrefois les comparatistes.

La troisième partie — « Dans l'univers des signes » — présente un résumé des travaux de la sémiologie (Saussure, Buysens, Jakobson, Barthes et Mounin) en déplorant la tendance des sémiologues à réduire tous les problèmes du signe à ceux du langage articulé et à négliger l'application de la méthode sémiotique aux arts visuels. À partir de la notion saussurienne du signe et de la distinction entre signes « naturels » et « artificiels », Kowzan propose une classification « arbitraire » des signes du spectacle théâtral en treize systèmes, allant de la parole au bruitage et se regroupant en cinq paradigmes majeurs : le texte prononcé, l'expression corporelle, les apparences extérieures de l'acteur, l'aspect du lieu scénique et les effets sonores non articulés. Ce classement qui s'appuie sur de nombreux exemples souligne constamment la polysémie de l'interchangeabilité des signifiants du spectacle. En commentant les phénomènes de l'économie et de la redondance des signes, Kowzan suggère la nécessité d'analyser leur perception et leur interprétation par les méthodes de la théorie de l'information, mais il néglige cependant de mentionner l'importance des travaux de Iouri Lotman. Ce dernier chapitre — qui comporte des lacunes, et pourra paraître incomplet au sémiologue du texte théâtral — constitue pourtant une entreprise valable de clarification et de classification des divers systèmes de signes du spectacle.

Dans l'ensemble, *Littérature et Spectacle* est un ouvrage important pour celui qui s'intéresse aux recherches théâtrales, mais on peut se demander si l'hétérogénéité de sa composition, due à un manque apparent de synthèse entre ses trois parties, ne le voue pas à une position de second rang pour tous ceux qui cherchent une approche théorique cohérente. D'autre part, la classification détaillée proposée par Kowzan dans sa troisième partie tend à morceler le signe théâtral qui finit par devenir le point de convergence de plusieurs autres signes dont les systèmes sémiotiques nous sont encore mal connus. La sémiotique du théâtre ne peut pas rester éternellement tributaire des autres sémiotiques, mais elle doit, à nos yeux, partir d'une problématique

de l'homogénéité et de la spécificité du texte théâtral (soit écrit, soit représenté) qu'elle doit traiter comme un système totalisant structuré qui entretient d'étroits rapports avec la culture et la société. C'est pourquoi, la classification de Kowzan, quoique très utile, présente un danger, car en tant que prémisse théorique, elle pourrait aboutir à une fragmentation de la sémiotique du théâtre.

Jeannette LAILLOU SAVONA

Patrice PAVIS, **Problèmes de sémiologie théâtrale**, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, 170 pages.

Le livre de Patrice Pavis est sans doute le premier à tenter de proposer un modèle de base théorique qui puisse servir à l'étude sémiotique de la mise en scène théâtrale aussi bien qu'à celle du texte dramatique. Il se caractérise par une organisation assez rigide et un dépouillement systématique des problèmes qu'il envisage : l'application des notions saussuriennes de « parole » et de « langue » au théâtre et l'analyse du fonctionnement spécifique des « signes » du théâtre définis à partir d'une utilisation modifiée de la distinction entre icônes, index et symboles de Charles Sanders Peirce.

La première partie sert d'introduction aux buts de la recherche et à la méthode préconisée. Dès le début, l'auteur reconnaît la difficulté de circonscrire le signe théâtral de façon définitive ; il utilise donc les trois concepts peirciens plutôt comme fonctions majeures du signe : il y aura donc des signes et des textes à « dominante iconique » ou à « dominante indicielle », les symboles apparaissant toujours comme des « figures libres » composées d'icônes et d'index et fonctionnant au double niveau du message (« parole ») et du code (« langue »). Il introduit aussi la notion de référent à son interprétation des signes peirciens, le rapport motivé (icônes) ou immotivé (symboles) entre signifiants et signifiés devenant pour lui un rapport entre les signifiants et leur actualisation scénique. Cette modification se justifie sans doute du fait que le signifié du signe iconique visuel semble coïncider avec son référent. Cependant, dans le cas des signes iconiques ou indiciels linguistiques sans référent scénique, le modèle proposé par Patrice Pavis semble nettement insuffisant car il ne permet pas de rendre compte de leur spécificité linguistique. Cette faiblesse du modèle apparaît plus tard dans le livre dans la tentative pour définir la sémiologie des genres littéraires (pp. 114-117) et aussi dans les analyses d'exemples particuliers : l'étude du texte à dominante iconique de *La Mort de Danton* cité à la page 109 ne montre pas, à notre avis, pourquoi il s'agit d'un texte théâtral plutôt que romanesque ou philosophique.

Par contre, la présentation du système message/code qui élucide le dynamisme des trois signes fondamentaux du théâtre paraît ingénieuse et stimulante. Ici l'auteur transforme les quatre rapports linguistiques entre message et code tels qu'ils ont été décrits par Jakobson en un circuit ternaire qui va 1) du message au code : il y aurait là une phase d'iconisation provisoire