

Le discours de l'espace théâtral : du monologisme au dialogisme

Anne Bédard

Number 7, Spring 1990

Les femmes dans les radio-feuilletons québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041097ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041097ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this note

Bédard, A. (1990). Le discours de l'espace théâtral : du monologisme au dialogisme. *L'Annuaire théâtral*, (7), 83–92. <https://doi.org/10.7202/041097ar>

NOTE DE RECHERCHE

Anne Bédard

Le discours de l'espace théâtral: du monologisme au dialogisme.

Le théâtre est un art de l'espace. C'est un principe qui sous-tend toute pratique ou réflexion théorique sur le théâtre. L'espace étant considéré comme le support de la représentation, il peut être envisagé comme émetteur et récepteur d'un discours établissant les relations scène-salle et révélant en même temps les rapports sociaux existants. Conformément aux recherches de Patrice Pavis sur le texte «spectaculaire», nous envisageons l'espace de la représentation en tant que «mise en texte» de l'espace scénique et public.

Le rôle grandissant du spectateur au théâtre nous permet de comprendre l'espace en tant que contenant d'un discours émis et produit en fonction d'un sujet esthétique. Par le fait même, l'espace fait partie du discours et doit être étudié en tant que tel et à partir du «langage» qui le caractérise.

Comme tout discours, la représentation théâtrale, un phénomène socio-culturel de la communication, doit faire l'objet d'une théorie dialogique qui tienne compte du rapport entre la production du message et sa réception. La plus petite unité du discours étant, chez Bakhtine, l'énonciation, laquelle est inséparable de son contexte — qui lui confère sa signification —, nous considérons pour notre part l'espace de la représentation en terme d'énonciation. Le texte doit ici être étudié dans son contexte, en l'occurrence le contexte scénique immédiat qui, bien sûr, renvoie à un contexte référentiel plus large: le social.

À ce niveau, le discours produit par la représentation théâtrale est en fait bivocale: il inclut et superpose le texte de l'auteur (linguistique) et le texte du metteur en scène (extra-linguistique). Dans la représentation théâtrale, c'est donc l'énoncé de l'auteur plus celui du metteur en scène (qui concrétise et organise cet énoncé au moyen de codes idéologiques non linguistiques qui déterminent le discours de l'espace théâtral, soit l'énonciation complète du spectacle.

Ainsi, entre le texte linguistique et le contexte scénique qui lui est donné à la représentation, il y a toujours une interrelation d'ordre sémantique ou, pour utiliser les mots de Bakhtine, «une relation dialogique interne» par laquelle les deux discours s'interprètent et s'éclairent mutuellement: le texte renvoie au contexte qu'il éclaire, mais ce contexte, à son tour, jette une lumière particulière sur le texte dont la signification peut changer d'un contexte à l'autre. Car, soulignons-le, le lieu théâtral n'est pas indifférent, pas plus que le lieu représenté sur scène: le contexte immédiat de la scène enchâsse l'énonciation dans une situation concrète et sociale. La signification de l'énonciation devait tenir compte du contexte structuré et parlant que comporte tout acte de parole¹, le discours théâtral doit être étudié dans son ensemble: texte + contexte.

En changeant le contexte, on change la signification. Par conséquent, un metteur en scène peut respecter le discours énonciatif de l'auteur, ou bien le ré-interpréter en y ajoutant un ou plusieurs accents appréciatifs en regard d'un horizon social déterminé, dépendamment toujours du contexte social dans lequel il s'inscrit.

Un metteur en scène qui respecterait trop à la lettre l'énoncé de l'auteur risquerait de clore le discours théâtral et de l'enfermer dans le discours dramatique dont la fonction première n'est pas d'être lu mais d'être vu et entendu. Et cela peut avoir une influence dégradante sur le public, à qui l'on retirerait de ce fait toute possibilité d'interprétation, parce que le sens serait ici donné dans l'unité de l'oeuvre achevée, une èt

¹ «L'acte de parole s'exprimant au travers du prisme du milieu social qui nous englobe». Mikhaïl Bakhtine, *le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 123.

immuable, comme si la vérité n'était donnée qu'à un seul individu. Dans ce type de mise en scène propre au théâtre mimétique traditionnel, le contexte scénique n'apporte pas de sens nouveau à la signification globale de l'énonciation, il ne sert qu'à illustrer le texte, à décrire les lieux de l'action. La scène est une «iconisation» du sens intégralement compris dans le texte. Les codes extra-linguistiques mis en application ne produisent pas un discours second qui, en ce cas, produirait des interférences au niveau de l'émission du message.

L'ensemble des signes émis par la scène s'organise en un système de significations statiques prédéterminé par la structure textuelle. Les signifiants extra-verbaux, loin de se superposer en couches successives distinctes, perdent leur individualité esthétique et leur propriété sémiotique. Les paradigmes de la représentation n'étant qu'une redondance de signifiés, la signification sera une et univoque.

Un message qui, dans une théorie de la communication, se communique clairement et sans équivoque est fort en signification mais cependant très faible en informations et offre peu de possibilités d'interprétation: la clarté du message aplatit le texte spectaculaire à un seul niveau de lecture.

Privée de son dialogisme réfractant, une telle représentation ne peut aboutir qu'à une représentation mono-accentuelle de la réalité telle qu'elle paraît être ou qu'on voudrait qu'elle soit, et non telle qu'elle est. Et nous ajouterons, avec Bakhtine, que l'être pour exister doit non seulement se refléter dans le signe mais aussi s'y réfracter et que, d'autre part, le signe doit refléter et réfracter une autre réalité².

Dans le théâtre mimétique traditionnel, le discours iconique, surchargé et puissant, rend le signe monosémique: tous les éléments de la représentation convergent vers un sens unique. Le monologisme incite tous les spectateurs à adopter la même attitude envers le contenu. Le langage n'est qu'imitation extérieure, simple reproduction des normes admises.

² Voir Bakhtine, *op.cit.*, pp. 26-27.

Le signe mono-accentuel se rapproche de très près de la définition du signal telle que formulée par Bakhtine. Selon lui, le signal est fait pour être identifié, il ajoute cependant qu'il ne peut rien refléter ni réfracter alors que, pour notre part, nous avançons que le théâtre de type traditionnel, le théâtre à texte, réfléchit une certaine image de la réalité qui est «le socialement accepté».

Admettons que cela tienne au fait de la différence qui existe entre identifier un objet et s'identifier à l'objet. Ainsi serait-il préférable de supposer que plus la transmission du discours ne tient compte que des conditions de son émission, sans que n'interfèrent les conditions réelles de sa réception, plus le mot se fige et tend vers sa réification. Évidemment, les répliques des personnages constituent un dialogue (au sens étroit du terme), mais un dialogue qui ne réussit pas à franchir le cadre de la scène (ou tout simplement la limite de la scène) constitue une énonciation monologique qui, privée de son rapport dialogique avec la salle, meurt et se fige (il s'agit de la réification selon Bakhtine). L'oeuvre fermée aux influences du contexte encadre le discours dans une seule signification livrée sans partage à une intention absolue, ignorante d'autrui, et qui emprisonne la vérité dans le monologue clos d'une conscience.

Contrairement au signal, le signe est fait pour être compris. Le processus de décodage est un acte de compréhension qui se trouve à la base de l'interaction verbale. Tout acte de décodage implique un rencodage, comme tout acte de compréhension (décodage) implique et contient une réponse (rencodage). Or, la transposition du réel n'est qu'un transcodage qui ne peut de ce fait provoquer l'encodage d'une réplique. Ainsi dirons-nous que dans le théâtre mimétique traditionnel le spectateur n'est pas un producteur de sens qui participe à l'élaboration et à l'évolution de l'idéologie, car ce type de théâtre tend à imposer sa vision du monde en la maintenant dans un monologisme qui sert ses propres intérêts, souvent ceux de la classe dominante.

Comme le souligne Henri Lefèbvre, la représentation de l'espace est l'espace dominant de la société; en des termes plus bakhtiniens, nous dirions que cet espace impose son dogmatisme dans une parole achevée qui fait autorité.

Henri Lefebvre, dans son livre *la Production de l'espace*³, fait la distinction entre, d'une part, les représentations de l'espace qui sont liées aux rapports de production, à l'ordre qu'ils imposent et par là, à des relations frontales, c'est-à-dire l'espace conçu; et, d'autre part, les espaces de représentations qui sont liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, c'est-à-dire l'espace vécu. Ceci nous permet de soutenir que dans le théâtre traditionnel l'espace devrait se lire en terme de représentation de l'espace, c'est-à-dire de l'espace conçu.

Or, «comme toute pratique spatiale, la pratique sociale se vit avant de se concevoir; mais le primat spéculatif du conçu sur le vécu fait disparaître avec la vie, la pratique»⁴. Ainsi l'espace théâtral traditionnel peut aisément exercer son pouvoir de domination de la pensée sur l'acte, de la théorie sur la pratique. L'espace théâtral, dans sa relation scénosalle unidirectionnelle, reproduit donc les structures de l'espace social dont il est issu, à savoir: un système hiérarchique au sommet duquel règne le discours verbal.

Surestimer les textes en réduisant à eux le visible et l'intelligible équivaut à sous-estimer l'espace. Théorique plutôt que pratique, le théâtre de la représentation s'érige en système universel. Le texte fermé aux influences du contexte dirige les actes du langage vers une communication à sens unique garantie par l'unité de l'oeuvre, par la stabilité des rapports entre les signes émis par la scène; le spectateur n'échappe pas à la norme, à la règle préétablie une fois pour toutes, aux conventions mimétiques qui assurent un standard de compréhension.

Dans un art de la représentation où le primat du discours fait généralement loi, la gestualité ne peut servir qu'à illustrer une parole. Visibilité plutôt qu'action, le jeu de l'acteur est un procédé qui imite un engagement physique. Il y a redondance du geste par rapport à la «voix»; il est un dire mais il ne dit rien de plus que le déjà dit (le texte). Le discours physique (le corps de l'acteur) est donc la copie, le dédoublement

³ Henri Lefebvre, *la Production de l'espace*, Paris, éd. Anthropos, 1974.

⁴ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 44.

du discours psychique (le personnage); l'acteur incarne le personnage. Or, l'acteur, qui n'a aucune valeur sur le plan du vécu, puisqu'il ne vit qu'à travers son personnage, transmettra un savoir qu'il n'a pas éprouvé par lui-même. La personne s'efface derrière le personnage et l'idéologie s'installe.

Dans le théâtre de recherche, par contre, la construction de l'espace s'élabore essentiellement à partir de la gestuelle des comédiens. Il ne suffit pas de transformer les formes spatiales de l'extérieur pour établir de nouveaux rapports entre la scène et la salle; c'est de l'intérieur qu'il faut construire l'espace, l'osculer, l'expérimenter dans toutes ses possibilités, le déconstruire et le reconstruire sans cesse. L'armature du bâtiment architectural est inaltérable, mais la structure interne de la représentation, l'architectonique de l'espace dirons-nous, a la propriété d'être mobile et malléable du point de vue de son contenu.

L'espace du public n'est pas modifiable au sens concret du terme, mais la réception du message occupe un certain espace mental. Au niveau des codes de la communication, une perception différente de la réalité oblige le spectateur à décoder les signes visibles de la représentation en fonction de leur référent pour ensuite être en mesure de rencoder le message de la communication théâtrale. Le théâtre de recherche refuse toute idée d'une image scénique dont le pouvoir suggestif réside dans l'effet de la vraisemblance. L'aire de jeu n'est plus soumise aux lois de la perspective familière aux spectateurs, au contraire, elle brise la continuité des plans et rompt avec l'illusion de la profondeur. La scène n'est plus le reflet d'une réalité acceptée par tous, elle tient sa réalité d'elle-même et parle son langage propre, mais c'est au spectateur qu'il revient de comprendre ce langage et de l'organiser en unité de sens, modifiant, par le fait même, l'espace de la réception.

La scène ne représente pas une portion de réel, mais évoque plutôt des fragments de réalité que le spectateur doit reconstituer intérieurement par la force de son imagination. La description du lieu ne sera pas totale mais partielle, minimale: «L'architecture de scène qui refuse l'illusion se contente d'indiquer les traits caractéristiques, elle travaille avec des

abstractions, laissant au spectateur le mal de les concrétiser»⁵. L'économie des signes spatiaux assure une mise en condition de la jouissance esthétique du spectateur amené à participer à la construction de la représentation qui reste ouverte à plusieurs lectures possibles.

L'oeuvre ne se referme pas en une totalité parce qu'il y a interaction entre les éléments signifiants de la représentation. Chacun des éléments producteurs du spectacle garde son individualité et livre son message. En général, les mises en scène propres au théâtre de recherche utilisent tous les moyens à leur disposition: décor, costume, accessoire, son, éclairage, geste, mouvement, projection filmique, photographique ou vidéo, bande sonore et musique «live» concourent à créer le sens pluriel de la représentation. Les signes, qui sont des éléments d'information, se superposent les uns aux autres et mettent ainsi en lumière les diverses couches textuelles d'une polyphonie ouverte à diverses combinatoires de signifiants et de signifiés qui produiront le sens du discours.

Bien que chacun des signes de la scène parle un langage qui lui est propre, ce n'est toutefois que par l'interaction des différents langages qu'il devient possible pour le spectateur de lire la représentation. Pour Patrice Pavis, «tout élément isolé de la scène n'acquiert de sens que si l'on comprend son rôle dans l'énonciation scénique»⁶. Suivant cette acception, nous conviendrons qu'il revient au spectateur d'établir le réseau des significations qu'il est amené à parcourir en plusieurs sens à la fois. Le rappel de tel indice (par exemple la projection du film *le Septième Sceau* de Bergman au début de la présentation du *Bord Extrême*) jumelé à tel autre (une lumière particulière, une musique, un objet scénique ou autre) peut être significatif pour un spectateur et n'éveiller aucun intérêt pour son voisin; l'expérience de chacun sera en ce domaine fort différente. Notre appréhension du monde et de la réalité est en cela très relative. À chacun revient de choisir son point de vue, car la représentation doit partir dans toutes les directions: le dialogisme se nourrit

⁵ Bernard Dort, «Le lieu de la représentation épique», *Travail théâtral*, n° 27, 1977, p. 45.

⁶ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses de Lille, 1985, p. 152.

d'abord de signes polysémiques ouverts à plusieurs sens et, ensuite, d'un discours polyphonique ouvert à plusieurs voix.

L'on remarque cependant une grande économie des signes au niveau des décors, costumes et objets. Un décor ou un simple dispositif scénique réduit à son minimum de significations, tel le mur de briques dans *le Polygraphe*, peut signifier tour à tour le mur extérieur d'une maison, un pont, une bouche de métro, un mur intérieur, voire un intérieur complet par ce qu'il ne dit pas mais que l'on peut imaginer ou lui faire dire ; le «non-dit» étant plus significatif que le «dit». L'information nous sera transmise par les conditions de sa situation d'énonciation. De même en est-il des objets choisis non pour leur beauté plastique, mais pour leur pouvoir de signifier plusieurs référents de la réalité. Ainsi, un même signifiant s'ouvre à plusieurs signifiés, être polysémique, «il n'a pas encore de sens. Il prend un sens quand il devient discours, quand on voit comment il est produit, par et pour qui il est produit, en quel lieu et en quelles circonstances»⁷.

Ainsi le texte spectaculaire n'a de sens que s'il s'adresse à nous, interlocuteurs potentiels, dans un contexte spatio-temporel déterminé. L'énonciation étant pour la sémiologie la marque du sujet dans l'énoncé, l'acte de sémantisation nécessite donc l'interaction d'au moins deux énonciations, celle d'un auteur (ou d'un collectif) et celle d'un spectateur. Mais, comme tout discours, le théâtre doit faire l'objet d'une théorie dialogique qui tienne compte du rapport entre la scène et la salle.

Pour Bakhtine, l'énonciation en tant que tout ne se réalise que dans le courant de la communication verbale. Les dimensions et les formes de l'énonciation actualisée sont déterminées par la situation de l'énonciation et de son auditoire. L'actualisation présuppose une interaction entre le locuteur et l'auditeur, c'est ce dernier qui correspond au protagoniste réel de l'échange verbal.

«L'auditeur qui reçoit et comprend la signification [...] d'un discours adopte simultanément par rapport à ce discours une attitude responsive

⁷ Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1981, p. 17.

active»⁸. La compréhension de la parole chez l'auditeur est un processus actif de l'interaction verbale; c'est la compréhension qui se trouve à la base du fait que tout acte de compréhension est une réponse, une contre-parole qui s'oppose à la parole du locuteur. Le texte troué de la représentation exige, pour être compris, un décodage des signes que nous recodons avec des mots à nous, formant alors une réplique qui s'infiltré et s'inscrit dans les interstices du dialogue scénique, décentralisé parce qu'orienté vers le public.

Le dialogue est une des formes les plus importantes de l'interaction verbale, mais on peut comprendre le dialogue dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme échange à haute voix mais comme tout échange verbal, de quelque type qu'il soit. Ainsi, le spectacle théâtral, envisagé comme énonciation, apparaît dans le cadre d'une situation de communication comme une acte destiné à une «compréhension responsive active»⁹ de la part du spectateur. Ce dialogisme, élaboré par Bakhtine, répond aux nouvelles structures de la représentation théâtrale prise en tant que phénomène de la communication.

Il est un point important de la représentation auquel nous n'avons fait qu'allusion et qui aurait mérité d'être analysé davantage, nous voulons parler de la fonction indicielle du signe. Patrice Pavis nous en a déjà fourni la définition. Pour lui, la fonction indicielle «dépend de la situation dans le message, de l'énonciation, de la scène et de l'acteur comme source d'ostentation et de présence physique, en somme de l'emploi du signe dans le discours général de la scène».

Nous croyons que le théâtre de recherche ouvre une voie nouvelle en favorisant tout particulièrement cette fonction vouée aux oubliettes par le théâtre occidental dit traditionnel. Il se pourrait que les signes

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 274.

⁹ «La compréhension responsive active n'est rien d'autre que le stade initial, préparatoire à une réponse (quelle que soit la forme de sa réalisation)». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 275.

indiciels, n'étant plus liés mimétiquement à leurs référents, conduisent à une production de l'espace plus métaphorique que métonymique. À partir de ces prémisses, il nous faudrait démontrer que le sens métaphorique, plus subjectif, parvient à impliquer le spectateur dans le discours de l'espace théâtral, l'invitant ainsi à participer à la création du sens et de l'idéologie par la mise en pratique de son imagination. Cette recherche reste à faire.