

MESSAGE ET LANGAGE THÉÂTRAL

NOUVELLES MÉTHODES D'ANALYSE DE L'ACTE THÉÂTRAL

Simion Alterescu

Le développement et la diversification des modalités artistiques du théâtre contemporain, la multiplication des conceptions et des méthodologies de l'art du spectacle (en un éventail qui s'étend des formes classiques, conventionnelles, de l'art scénique, jusqu'aux nouvelles formes du théâtre aléatoire — parfois, même, du méta-théâtre et du parathéâtre) ont déterminé dans le monde de la théâtreologie une recherche fébrile, sous de multiples aspects, des moyens d'analyse du phénomène de l'art scénique.

Le théâtre, art audio-visuel, art à la fois temporel et spatial, art de la catégorie de ceux aux multiples messages, a été, des décennies durant, quelle que fût sa forme d'expression, analysé à travers le prisme d'une méthodologie dont le critère esthétique se combinait avec celui historique, en vertu de jugements de valeur relatifs, étant donné le coefficient de subjectivité de l'interprétation personnelle. Si, d'une façon générale, l'objectivité de l'historien se constitue en un processus de confrontation continue des positions et des informations contraires à propos de chaque événement ou de chaque biographie, l'objectivité de l'historien d'art sera renforcée d'autant plus par les instruments et les techniques d'analyse qui le rapprocheront dans la plus grande mesure de la structure intime du phénomène artistique recherché.

L'une des tâches fondamentales de l'historien d'art a été de tout temps l'énumération, l'opposition, la description et l'analyse synchrones des phénomènes scéniques au point de vue historique. La méthode d'analyse comparative, appliquée à l'intérieur du domaine ou par rapport à d'autres domaines connexes de l'art et de la culture, a donné des résultats dans la comparaison historico-génétique, dans l'établissement du rapport entre le théâtre et les autres formes de la culture et des arts, dans l'examen des phénomènes d'origine commune ou qui se sont différenciés au cours du développement historique et même dans le domaine des précisions historico-typologiques ou de l'analyse des lois des emprunts et des influences.

Dans l'historiographie théâtrale roumaine cette direction a abouti, dans le cadre d'études de synthèse, à l'élaboration du déterminisme spécifique du développement de notre théâtre dans le contexte du cadre historique-culturel-artistique national et européen, à l'analyse de la complexité du phénomène théâtral au point de vue de sa fonction sociale-esthétique éducative, de l'organisation sociologique de la vie théâtrale (y compris la composition du public), de la structure architectonique de la salle de jeu; enfin, à la démonstration du caractère spécifique national de la culture théâtrale, par

l'analyse des écoles, des courants et de la formation artistique.

«Le cœur» de l'histoire du théâtre est constitué par l'histoire du spectacle, des modalités esthétiques, des styles de jeu, par la préoccupation pour l'évolution de l'image théâtrale et implicitement l'observation du processus d'adaptation de l'art scénique à l'expression du dramatisme dans l'époque. L'analyse du spectacle — difficile dans la sphère du passé, où doivent agir les moyens de reconstitution, à travers les sources documentaires, d'un phénomène artistique périssable — devient un problème d'étude concrète, d'analyse phénoménologique du théâtre, de morphologie du spectacle, aussi longtemps que la fonction du critique et de l'historien s'exercera à préciser l'attitude à l'égard du texte dans la modalité théâtrale pratiquée, à saisir et à révéler les rapports entre le langage parlé et celui de comportement, entre la parole et le mouvement, entre œuvre et personnages, à l'égard des metteurs en scène et des acteurs. La fonction majeure doit s'exercer en principal dans le domaine de l'analyse scientifique de l'acte théâtral de jeu, du spectacle — ce conglomérat d'éléments émotionnels constituant à la fois un message esthétique global.

L'histoire du théâtre, comme toute science humaniste, étudie «le message du monde extérieur à l'individu et les réactions de celui-ci»¹. L'étude du théâtre oblige donc, au premier chef, à considérer le rapport action-communication qui confère à l'art scénique un rôle actif dans la dynamique de la société. La théorie de l'information a essayé, ces derniers temps, d'intégrer ces concepts fondamentaux dans le domaine de l'art, particulièrement dans le mécanisme de la perception esthétique. Une riche littérature rapporte les possibilités d'analyse

de l'acte théâtral à l'application de la théorie informationnelle dans le domaine des arts audio-visuels. Le principe de base — l'explication du phénomène artistique par la considération de chaque élément composant à part, ainsi que par l'analyse mathématique des formes — a le don d'éveiller l'intérêt de l'historien d'un art aux multiples messages, le théâtre.

Certes, toute tendance à appliquer d'une manière absolue les mathématiques dans l'utilisation de l'esthétique informationnelle et du calcul pour l'analyse de l'œuvre scénique ne saurait mener qu'à une réduction de l'histoire du théâtre et de ses moyens d'analyse à une simple accumulation d'expressions mathématiques. «Les historiens intéressés par les nouvelles méthodes ne se proposent pas d'appliquer les mathématiques à l'ensemble des problématiques humaines, mais seulement de vérifier les possibilités d'application des méthodes mathématiques et de la technique électronique à l'étude de certains aspects de l'histoire, à l'effectuation de quelques-unes, des opérations composantes de la recherche historique»².

L'extrapolation de la théorie de l'information au domaine de l'histoire de l'art, donc de la perception esthétique, suppose l'explication du phénomène par la décomposition en éléments dont la quantification et l'interprétation peuvent conduire tant à des informations sémantiques qu'esthétiques. Le message multiple et complexe du théâtre est un message instable, lequel, pour être analysé, codé ou interprété, doit être dissocié dans ses parties constitutives, doit être séparé en messages simples, alternés en fonction d'éléments composants du théâtre en tant que phénomène artistique multiple, ou même seulement de l'acte de jeu en tant que phénomène complexe de l'activité ludique conditionnant la spécificité du théâtre.

La classification et la quantification de l'information permettra à l'historien «de prendre en considération une masse d'information incomparablement plus riche que celle utilisable par les recherches limitées aux comparaisons visuelles ou à l'enregistrement des caractéristiques des divers objets sur des fiches»; «le recours de l'historien aux mathématiques et au calculateur électronique, loin de dés-idéaliser l'histoire comme certains le croient, met en lumière le rôle inhérent de la théorie historique dans l'utilisation adéquate des nouvelles méthodes, dans une juste interprétation de leurs résultats»³.

La théorie de l'information pourra-t-elle contribuer à une meilleure connaissance du théâtre, dont l'étude fragmentaire, avec un aspect plutôt littéraire et documentaire, n'a pas pu s'encadrer jusqu'à présent dans un système

esthétique scientifique? La méthodologie de recherche préconisée par la théorie de l'information tient compte de quelques principes fondamentaux. L'informatique se propose une symbolisation traductible des messages sémantiques — et c'est là surtout que la théorie informationnelle devient applicable —, mais en même temps du message esthétique aussi, selon le degré de culture et de réceptivité du public. Seule une analyse mathématique de l'œuvre d'art — qui n'ignore point le contenu esthétique humain — s'avère significative. L'essai d'analyser le message artistique multiple vise la révélation du symbole d'ensemble, du message global du spectacle.

L'historiographie théâtrale peut devenir, au niveau de la pratique actuelle, une science indépendante qui dispose de méthodes autonomes, qui utilise les résultats des recherches dans des domaines connexes, mais aussi des moyens conceptuels propres, dans le but de reconstituer et de fixer un phénomène d'art évanescant.

Marx considérerait qu'«une science n'était vraiment développée que lorsqu'elle pouvait utiliser les mathématiques»⁴. Dans le domaine de l'histoire du théâtre et particulièrement dans l'analyse de l'acte théâtral de jeu, les mathématiques, considérées comme un moyen d'analyse des structures, peuvent trouver une applicabilité dans le processus de dissociation des parties constitutives du message multiple et de séparation en messages simples alternés, dans la symbolisation universelle, traductible, du message sémantique et du message esthétique, sans considérer pour autant l'application des mathématiques à l'histoire de l'art comme un but en soi.

La méthodologie esthétique informationnelle — expérimentale — peut contribuer à préciser la matérialité de l'œuvre d'art et par conséquent de la nature du message artistique, à la dichotomie symbole temporel — symbole spatial, à transposer les messages et à établir les analogies structurales par l'analyse morphologique du langage artistique, à analyser le champ de relations qui conditionnent la communication et la réception du message entre le microgroupe créateur et le collectif récepteur.



La plupart des préoccupations des historiens de théâtre se sont orientées ces derniers temps vers les moyens les plus efficaces appliqués au domaine de la documentation audio-visuelle dans l'art du spectacle. Lors des congrès et symposiums internationaux⁵ il y a une abondance de références à des techniques de recherches nouvelles, à des méthodes mathématiques

et à des appareils techniques d'enregistrement en vue de leur utilisation dans un domaine dans lequel auparavant l'immixtion de machines et du calcul aurait passé pour une impiété, un attentat à l'adresse de l'essence artistique. À Bruxelles, un congrès fut entièrement dédié à la technicité des nouveaux moyens de recherche de la création théâtrale, des techniques audio-visuelles qui peuvent faire sortir l'investigation de l'art du spectacle de la routine et de l'arbitraire. On a montré à diverses reprises qu'il y a une contradiction flagrante entre le caractère statique des moyens classiques de documentation théâtrale et le caractère essentiellement dynamique, cinématique, de l'objet de l'étude. La création d'archives sonores et visuelles consacrées au théâtre ne pourrait résoudre qu'en partie le problème, car celles-ci ne sauraient embrasser le tout, étant sélectives.

Les documents classiques (dossiers de documents — cahiers de mise en scène, conduites de jeu, moyens d'illumination et sonores, plantations scénographiques, plans de constructions, maquettes de décor, diapositifs scéniques, de machineries, esquisses de costumes, masques, mobilier, documents photographiques, chroniques théâtrales, mémoires, etc.) et les plus nouveaux — audio-visuels⁶, qui reproduisent le jeu des acteurs — peuvent montrer en quoi consiste la caractéristique de leur art, l'interprétation d'un rôle, mais n'offrent pas la possibilité d'une analyse objective de leur structure et de leur style. C'est aussi la raison pour laquelle on a proposé l'utilisation de procédés graphiques d'enregistrement du spectacle, la création de ce qu'on pourrait désigner par une *partition du spectacle*; partition qui devrait offrir la possibilité de lire un spectacle: «la présence scénique, le rythme, les raccourcis et les passages dans le jeu de scène — le tout enregistré par des procédés graphiques et, par conséquent, la façon de parler de l'acteur, les intonations et les caractéristiques sonores, le registre de la voix, la tonalité, l'accélération ou le ralentissement du rythme, les pauses, etc.». (<...> «Aussi longtemps que nous n'aurons pas appris à enregistrer le spectacle, à créer sa partition, l'histoire sera frustrée d'une base scientifique ferme. Lorsque nous apprendrons à noter graphiquement la partition du spectacle, la partition des rôles créés par les acteurs, on pourra parler d'une étape nouvelle dans l'évolution du théâtre, ainsi que ce fut le cas en musique, au moment où on trouva la modalité de notation de la musique, l'écriture musicale»⁷.

Le problème de la transcription d'une image théâtrale préoccupe en ces derniers temps la théâtrologie européenne. Il suffit de citer

J. Jacquot, Odette Aslan, Serge Ouaknine, Denis Bablet, Ph. Ivernel, J. Lorang, M. Meyer, Bernard Dort, B. Picon-Vallin, pour mettre en évidence la préoccupation majeure pour la découverte d'une nouvelle méthodologie dans l'étude du théâtre contemporain. En analysant des spectacles présentés par des troupes ou des metteurs en scène créateurs de formes théâtrales nouvelles (*Le Théâtre Laboratoire* de Grotowski, *l'Odin Teatret* conduit par Eugenio Barba, *The Living Theatre* de Julian Beck et Judith Malina, *The Open Theatre* de Joseph Chaikin, les mises en scène de Brecht, Ingmar Bergman, E. Piscator, J. Villar, S. Siqueira, Peter Brook, L. Liubimov, L. Epp, Antoine Vitez et d'autres)⁸, les auteurs mentionnés sont à la recherche de moyens de «lecture» inédits du spectacle moderne, voulant trouver la possibilité de «transcrire l'image intégrale d'un spectacle», lorsque «entre les intentions et la réalisation, entre les photos de scène, la couleur et le rythme du spectacle, tous les décalages, voire toutes les contradictions sont virtuellement possibles»⁹. Il s'agit de trouver une méthode d'analyser des formes de théâtre où se manifeste «la tendance à surmonter les inhibitions et les automatismes dans le jeu des acteurs, l'appel aux ressources profondes de l'interprète, à sa capacité imaginative. D'où la modification des moyens de communiquer avec le spectateur, l'importance accordée à l'expression corporelle et à l'émission vocale, à l'apparition d'un nouveau langage, différant de celui où la parole est tout puissante. En conséquence, un matériel d'étude qui se refuse au codage, aussi longtemps que la partition dramatique et sa transposition sont basées sur l'improvisation...»¹⁰.

Les instruments d'investigation sont multiples dans la reconstitution d'une modalité scénique. Certes, en premier lieu, il y a une documentation riche et systématique. Sont pratiquées des études comparées de mise en scène, des études descriptives de l'action scénique et du jeu des acteurs, d'autres faisant l'analyse de la relation théâtre-spectacle par la pratique des parallèles multiples et des cercles concentriques, de la manière d'organiser l'espace théâtral, mais le plus souvent on adopte une technique de recherche qui se pose pour problème «comment transcrire l'intraductible 'd'un' spectacle, la musicalité des voix et des corps, l'espace significatif des groupes, les rythmes et la simultanéité des images (<...> le caractère spécifique et implacable de tout autre langage, de 'sa' technique de jeu»¹¹. Il s'agit de trouver les moyens propices pour étudier les rapports de «l'écriture dramatique» avec le metteur en scène et l'acteur — créateurs de la forme du spectacle —, la composition des

images scéniques par l'intermédiaire du corps et de la voix, les rapports entre les différents moyens d'expression, les démarches faites pour réaliser le spectacle, l'analyse minutieuse de l'expression vocale et gestuelle, la fonction souvent modifiée de la parole, l'importance de l'improvisation et de l'expression corporelle à la recherche des modalités d'expression de la poésie dramatique.

En partant de la prémisse que toute expression artistique est un *phénomène de communication*, l'esthétique informationnelle «considère l'œuvre d'art comme étant un message pris d'un ensemble socio-culturel et transmis par le truchement d'une chaîne (système de sensations visuelles, auditives, etc.), existant entre un individu — ou un microgroupe créateur —, l'artiste *émetteur*, et un individu récepteur» et que ce message est «objectivement *décomposable* par un observateur extérieur — l'esthéticien — en une série de signes pouvant être identifiés et énoncés»¹². C'est sur ce postulat que s'appuie, au fond, toute la sémiologie théâtrale qui considère la «théâtralité» comme une polyphonie informationnelle, avec une grande densité de signes. Tous les problèmes fondamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre, le rapport du code et du jeu, les vibrations significatives du même signe, la nature (analogique, symbolique ou conventionnelle) du signe théâtral, la dénotation et la connotation du message¹³.

Dans l'acception de Roland Barthes le concept de «théâtralité» jaillit de la réalité constituée d'une densité de signes et de sensations qui se construisent sur la scène, partant de l'argument écrit. Le statut sémantique, affirmait Crin Teodorescu, est par conséquent en fonction d'un *système* intellectuel de significations. Et, puisque la matérialité d'un spectacle découle non seulement d'une certaine esthétique ou d'une certaine psychologie de l'émotion mais — en principal —, d'une technique de la signification, nous y trouverons une grande variété des systèmes sémantiques théâtraux¹⁴.

Le rôle de la théorie informationnelle dans les mécanismes de la perception et surtout de la perception esthétique se justifie par l'extrapolation d'une nouvelle théorie dans le domaine du message sonore (parole et musique), du message visuel (dessin, peinture), du message complexe audio-visuel (théâtre, cinéma) à condition d'en faire constamment la distinction entre les informations sémantiques et esthétiques. Or, ceci ne saurait se réaliser qu'en expliquant les phénomènes par leur décomposition en éléments.

Le théâtre, constitué de messages multiples, comporte un message sonore, verbal, et un

message visuel, d'attitude. Pour appliquer la théorie, le problème essentiel posé par le message multiple sera l'attention du récepteur, la manière dont le récepteur perçoit les différentes informations transmises par le message, le mode dont l'attention du récepteur s'exerce globalement et non par des attentions disjonctives, l'une auditive et une autre visuelle, par exemple.

Cependant, comme on l'a vu, les arts complexes (le théâtre), aux multiples messages, sont des arts collectifs, qui adressent leur message non à un seul individu mais à une collectivité (le public), les multiples messages du théâtre étant réceptés par une multiplicité d'individus. Il se crée par conséquent un champ de relations interpersonnelles qui conditionnent la réception du message, à la différence des autres domaines — par exemple en littérature ou en peinture.

Le microgroupe de création — constitué, dans le cas du théâtre, par le dramaturge, le metteur en scène, le scénographe, les acteurs, les chorégraphes, les musiciens, les maquilleurs, etc., etc. — déploie une activité qui a pour but la réalisation d'une intelligibilité globale du message multiple, mais, dans ce but, il tend spontanément à augmenter le contraste des alternances de débit informatif entre les messages partiels, composantes du message multiple, suivant le degré de culture et de civilisation d'une société, la culture théâtrale préexistante et les formes artistiques déjà constituées. En ces conditions, le message multiple est un message instable qui, «au cours de l'évolution historique, tend à la dissociation de ses parties constitutives lesquelles, au lieu de se homogénéiser toujours davantage, tendent à se séparer en messages simples alternés»¹⁵. C'est, évidemment, de nos jours, le cas des formes théâtrales aléatoires. Mais ce n'est pas de ce point de vue que le problème nous préoccupe ici — à savoir de l'autonomie et de la structure de l'œuvre d'art —, de même que le problème de la relation-perception-réaction (problème fondamental tant du point de vue esthétique que de la psychologie expérimentale) ne saurait entrer dans le présent débat aussi longtemps qu'il est dédié — d'une manière restrictive — au problème des éléments composants de l'acte théâtral (de l'acte de jeu) et de la modalité d'enregistrement. Il est certain que cette délimitation du sujet ne saurait nous obliger à ôter l'objet d'étude de la complexité historique, esthétique et psychologique du phénomène théâtral, cependant il n'est pas moins vrai que dans cette première partie de notre étude nous sommes obligés de nous préoccuper en premier lieu du mode de constitution du message multiple du théâtre, de la manière dont se

constitue la suite des messages partiels qui nous conduiront au symbole d'ensemble et qui sont les éléments composants génératifs du message sémantique.

À ce point de vue, l'étude du problème des éléments composants de l'acte de jeu s'impose pour des raisons multiples, tout d'abord parce qu'ils sont les générateurs des messages partiels — constitutifs du message multiple — et, non pas en derniers lieu parce que la préoccupation de trouver un système de codage des messages partiels suppose que la matérialité de l'œuvre d'art soit relevée et décomposée en même temps, selon la nature du message artistique, auditif ou visuel. Il s'agit de ce que A. Moles appelle le *procès d'écritage* et qui dans la pratique de l'analyste du phénomène théâtral se traduira par une dichotomie des symboles temporels ou spatiaux et par la transposition des messages, étudiant le langage en tant que signification et morphologie.



Chacune des composantes du spectacle est redevable à la pièce (à l'œuvre dramatique) d'un nombre de prestations. Le mot est une structure avec une unité fonctionnelle (*le signifiant*) et un sens (*le signifié*), il engendre *le signe* primordial et se trouve à la base de la représentation théâtrale, cet acte sémantique global d'une grande densité. Si la spécificité théâtrale du spectacle prend sa source dans la «théâtralité» même de l'œuvre dramatique, car il ne peut y avoir une dramaturgie qui en soit exempte, l'acteur est celui qui a une grande valeur sémantique dans le processus de création. L'acteur est le support le plus efficace du *gestus* de la pièce, l'acteur est à même de *le signifier*, de *le signaler*, de *l'imposer*, car «en matière de signes d'un spectacle, le spectateur doit pouvoir en lire les idées» — R. Barthes, l'acteur est celui qui définit et configure une grammaire du spectacle.

L'acteur est l'auteur d'une écriture qui peut demeurer hermétique quand elle est trop touffue (la pléthore, donc l'abondance pléonastique du même signalement) ou quand elle est trop pauvre (lorsque le signe ne se détache pas de son sens littéral). «L'acteur — disait Crin Teodorescu, ce doué théoricien et metteur en scène aux références duquel nous revenons avec reconnaissance — est un *signe malade* lorsqu'il est trop, trop peu ou mal nourri de significations et un *signe bien portant* quand il est fonctionnel, quand il laisse libre la transmission de la signification profonde du spectacle, sans l'appauvrir, ni l'accabler de densités parasites»¹⁶.

C'est à l'acteur que revient, en premier lieu, la tâche de transformer les *signes littéraires* en

signes théâtraux. C'est lui qui fait que la «théâtralité» contenue de l'œuvre dramatique acquière de nouvelles significations, au-delà de la réalité impliquée, c'est lui qui crée un théâtre puissamment signifiant, qui se refuse donc à un théâtre dogmatique (le théâtre des vérités préétablies), devenant pour l'art scénique l'homme qui produit des signes, le *homo semnificans*¹⁷. L'acteur ne doit pas *exprimer* le réel mais *le signifier*. Placé au centre du miracle théâtral, l'acteur «constitue le théâtre comme le lieu d'une "ultra incarnation", où le corps devient double; il est à la fois corps vivant, venu d'une nature triviale, et corps idéal, solennel, investi dans sa fonction d'*objet artificiel de signe*»¹⁸.

L'art de l'acteur est devenu au cours de la dernière décennie le sujet de recherches multilatérales justement parce qu'il est le principal réalisateur de l'écriture dramatique. Peter Brook, Grotowski, Eugenio Barba, J. Lecoq — dans des instituts de recherche, des laboratoires, des théâtres expérimentaux¹⁹ — plaident de plus en plus souvent pour un théâtre de l'acteur. La discrimination geste-mot, qui caractérisait le théâtre au cours des siècles et des décennies passés, est soumise à une analyse qui la conteste. Même les acteurs de la vieille génération — Jean-Louis Barrault, par exemple — sont arrivés à la conclusion qu'il n'y a pas de contradiction entre geste et mot, que le *poème corporel* est un pendant du mot. Déjà pour Jacques Dalcroze, l'acteur devait disposer d'une *audition intérieure*, qui lui donnerait la possibilité de saisir le rythme de l'œuvre dramatique, qui le conduirait aussi bien vers un sens rythmique musculaire, que vers le sentiment esthétique générateur d'émotion²⁰.

Si les expérimentations effectuées dans le laboratoire de Peter Brook, à Paris, sont arrivées aujourd'hui à des formes parathéâtrales, par une transgression du jeu des acteurs au-delà du contenu informationnel du langage (voir l'utilisation, dans des spectacles propres ou de ses disciples, des langues mortes, du folklore hermétique pour le spectateur européen), si dans de pareils spectacles (*Timon d'Athènes*, *Les Troyennes*, etc.) on met l'accent sur la sonorité en soi, sur l'élément phonique et moins sur la signification du mot, effaçant les frontières entre le théâtre et le caractère sacré du cérémonial artistique, tendant, paradoxalement, à une sacralisation du langage artistique, à la transformation de l'acte de jeu en rituel, nous ne saurions tout de même oublier que ce fut Peter Brook à imposer dans le théâtre moderne l'idée qu'une représentation est un acte de communion fondé sur la relation entre *l'éveil* du spectateur et ce qui s'ouvre dans l'acteur à mesure qu'augmente l'intérêt

du public. Durant les années où il réalisait des spectacles tels *Le Roi Lear* ou *Le Songe d'une nuit d'été*, Peter Brook considérait le théâtre comme «une possibilité donnée à l'homme d'augmenter pour une certaine durée l'intensité de ses perceptions»²¹.

Jerzy Grotowski, dans son institut de recherches de l'art de l'acteur s'efforce à faire du théâtre et de l'art des acteurs une discipline scientifique, à trouver des méthodes qui ne laissent pas l'acteur à la discrétion de l'inspiration, de la spontanéité ou des autres facteurs imprévisibles. Même si une extension des recherches en relation avec d'autres disciplines (la psychologie, la phonologie, l'anthropologie) le situe dans des sphères expérimentales extra-théâtrales, Grotowski prend pour point de départ deux exigences justifiées vis-à-vis de l'acteur:

a) la provocation d'un processus d'autorévélation, allant jusqu'au subconscient mais canalisant cette provocation dans le but d'obtenir la réaction désirée et b) la science d'articuler ce processus, de le discipliner et de le transformer en signes.

Partisan du théâtre pauvre, ascétique, Grotowski plaide pour un théâtre dans lequel l'acteur est le théâtre même, un théâtre où ne subsistent que l'acteur et le spectateur, dans lequel les éléments visuels et auditifs sont construits par l'acteur par l'intermédiaire du corps et de la voix. L'acteur doit construire son propre langage psychanalytique du son et du geste, de même que le poète réalise sa propre langue psychanalytique du mot²². «Pour créer le théâtre nous devons aller au-delà de la littérature car il commence là où la parole ne suffit pas <...> Que la langue du théâtre ne puisse être une langue de mots, mais une langue propre, fondue avec sa propre matière»²³.

Dans l'acception moderne du théâtre, le texte dramatique, la mise en scène et les moyens d'expressivité scénique sont considérés comme des aspects complémentaires, comme des éléments constitutifs et interdépendants, du langage théâtral. Même s'il est difficile d'établir un dénominateur commun des nouvelles modalités de création, nous devons relever la préoccupation quasi unanime pour l'activité de jeu, l'importance accordée à l'émission vocale, à l'expression corporelle, à l'improvisation des acteurs. La fonction de l'acteur dans le spectacle est de plus en plus importante, puisque le créateur est lui-même le créateur d'un langage de signes qui mène à l'annulation des stéréotypes de comportement du passé, attendu que l'acteur contemporain est guidé vers des modes de création collectifs, dans lesquels l'exploration du son et du mouvement, l'exercice de l'imagi-

nation se trouvent au premier plan. C'est l'acteur qui réalise la composition des images de grande poésie par l'intermédiaire du corps et de la voix²⁴. Il y a aussi des formes théâtrales où se manifeste la tendance vers la disparition du mot, qui devient subordonné au jeu corporel et au son vocal, il y a des formes «théâtrales» qui peuvent être considérées, en premier lieu, des spectacles d'expression corporelle (voir le living-théâtre, le théâtre de pantomime, les scénarios montés par Szajna); il y a des modalités théâtrales qui, remontant aux origines du théâtre, agissent sur le subconscient du spectateur, instaurant de nouveaux rites cérémoniels (voir Grotowski, Eugenio Barba).

Aucune de ces formes de théâtre, y compris le théâtre qui fait appel à la raison, à la réflexion introspective et qui éveille les consciences, ne propose au spectateur des explications univoques. La symbolique du spectacle, des scènes, offre plusieurs significations possibles et dans ces conditions l'analyse du spectacle suppose un codage et une identification des signes transmis par l'intermédiaire de toutes les composantes du spectacle (trame, mise en scène, scénographie, espace scénique, lumière, musique, chorégraphie, etc.), mais surtout de l'acte de jeu et, par dissociation, de ses éléments composants.

Le problème qui se pose est celui de la lecture d'un spectacle, de la façon dont nous discernons les rapports entre les moyens d'expression dans le cadre du processus de création de l'œuvre (du spectacle) et de la manière dont nous analysons avec des instruments objectifs l'expression vocale et gestuelle de l'acteur.

On a parlé ces derniers temps de la *tragédie du langage*, du fait que l'expression vocale et gestuelle, accompagnée de quelques accessoires et de lumière, sont suffisants pour le théâtre, du fait que le langage est une cause des entraves de la communication, que le texte («cet agent de la clarté discursive») ne serait indispensable qu'en tant que stimulant pour la création de l'acteur, dans son effort de donner une nouvelle dimension et une autre signification au verbe. Les mots, «ces indices courants et acceptés des pensées» (Bacon), ces «signes des idées» (Locke), constituent les signes linguistiques tant du langage commun que de celui artistique. La langue (en tant que système de signes qui exprime des idées²⁵) «est le plus répandu et le plus caractéristique des systèmes sémiotiques <...>. La langue interprète tous les autres systèmes sémiotiques, elle peut les traduire tous dans ses propres signes et c'est pourquoi elle est devenue le système sémiotique le plus commun, le plus fréquemment utilisé et doué de la plus grande efficacité»²⁶.

La langue, étant le système de communication humaine le plus fréquent et le plus répandu, représente pour l'acteur l'un des éléments fondamentaux de son art, on pourrait dire l'élément composant primordial, qui engendre et conditionne l'acte de jeu, en fonction de ce que Chomsky appelle «l'aspect créateur de l'utilisation de la langue». Le verbe, en tant que signe linguistique du langage artistique scénique, constituera le point de départ de l'image artistique, l'acteur étant obligé à une motivation du sens du mot (signifié) par rapport à sa forme acoustique — et non seulement acoustique — en tant que signifiant. («Le langage — affirme E. Benveniste — permet de se constituer en structure de jeu, comme un ensemble de figures produites par des relations intrinsèques des éléments constants»²⁷). L'acteur est par conséquent le créateur de signes, métaphores de la réalité, l'acteur n'imité pas la réalité. Il transfigure la nature en motivant intérieurement la vérité de l'expression et l'image par lui créée, il oblige le spectateur à un effort de reconversion, en lui laissant la liberté de «créer» à son tour une réalité personnelle par l'impact qu'il subit du *signe* de l'acteur. Les signes naissent dans le cadre d'une relation métaphorique entre texte et action (aux solutions pratiquement illimitées), dans le processus de création d'un langage théâtral organique uniquement par les moyens de l'acteur²⁸.

Le message littéraire devient dans le spectacle un message complexe, organisé sur plusieurs échelons, permettant aux spectateurs de discerner les sens du spectacle. J. Chaikin reproche au système Stanislawski un excès d'introspection, le recours abusif à la mémoire affective de l'acteur et préconise un nouveau rapport entre auteur et acteurs, l'auteur devant tenir compte du fait que l'apport créateur de l'acteur tient essentiellement du domaine du mouvement, du son et du rythme, de l'improvisation. L'œuvre littéraire et sa réalisation scénique ne constituent pas forcément deux étapes distinctes successives. La symbolique du spectacle contemporain est fondée sur le principe d'une fécondation réciproque entre la création littéraire et celle scénique.

Le langage théâtral a une vision poétique propre (particularités de l'écriture dramatique, personnalizations, images poétiques), affirmée par l'invention verbale et gestuelle de l'acteur. Du jeu de l'acteur font partie aussi le décor, le costume et le maquillage, tout cela émettant des messages partiels subordonnés au jeu proprement dit. L'action lucide de l'acteur est celle qui fait la transition du jeu au signe et détermine la symbolique du signe dans le théâtre²⁹. La visualisation, doublant l'élément

sonore de langage, se produit aussi par l'intermédiaire du costume et du maquillage mais tout d'abord par l'intermédiaire de l'action corporelle, du langage gestuel, de la rythmique du mouvement.

Il s'agit de la découverte (et de l'enregistrement) d'un langage théâtral dont les moyens dépassent le simple retour au théâtre de la cruauté d'Artaud (comme celui qu'ont essayé Ch. Marowitz, Giuseppe Bertolucci), d'un langage «où l'on passe du monde extérieur dans le monde intérieur, dans lequel il y a, tour à tour, identification ou distanciation, à travers lequel on peut méditer sur ce qui nous conditionne davantage et qui rapporte tous les thèmes à la société»³⁰.

La tâche qui revient à l'acteur est-elle de transmettre — comme le soutient Leon Epp — le sens de chaque mot, de façon que le spectateur puisse librement créer ses propres images et significations, ou bien est-elle, cette tâche, bien plus complexe, ne devrions-nous nous limiter qu'aux prolégomènes de l'esthétique de Brecht, lequel préconise que le texte est destiné à être absorbé par la représentation, et au fait que pour l'interprète le processus d'élaboration du texte et du spectacle ne sont pas inséparables? Bernard Dort propose un *modèle* de travailler sur le texte dramatique, sur des matériels empruntés à la réalité, cependant radicalement transformés par leur «théâtralisation». La conclusion qui s'impose est que la valeur du texte dramatique ne saurait consister qu'en sa représentation, dans la manière dont il est déterminé au point de vue scénique par les éléments théâtraux de la conception de jeu, par la manière dont se constitue l'image théâtrale. Mais le spectacle suppose un système de relations complexes avec le spectateur. La représentation théâtrale se traduit en images, en symboles; l'analyse ne saurait se résumer à une analyse critique globale. Et c'est précisément pour réaliser et composer une image globale du spectacle que devient utile la décomposition en éléments composants de l'acte théâtral, de l'acte de jeu.

Il n'est pas question du *détail de jeu*, de «la signification excessive du détail <qui> détruit la signification naturelle de l'ensemble» ni de la modalité de mettre en relief le mot, de «ce qu'on appelle dire un texte»³¹ (pas parce que nous serions en contradiction avec des théoriciens tels Robert Brustein, lequel soutient que la dramaturgie communique «des moments élevés de méditation» par des points d'exclamation et non par le langage, ou comme Joseph Chaikin, qui affirme que «la forme de communication la plus élevée, dans le théâtre, est le silence»³²), il s'agit d'éléments qui constituent

les ressources psycho-corporelles de l'acteur, depuis la sensibilité et la spontanéité jusqu'aux ressources techniques et extra-corporelle utilisées par l'interprète dans l'édification de l'image scénique.

Le but du théâtre, dit Alain, est de composer des signes. L'acteur choisit ses signes (les gestes, les expressions mimiques et vocales). La personnalité de l'acteur est conditionnée par des qualités foncières originales (le désir de jouer, de s'exprimer par différents moyens: expressions motrices, langage gestuel, mimique vocale, disponibilités ludiques: le goût de la métamorphose qui suppose la grime, le masque, le travesti) mais la personnalité de chaque acteur, quel que soit son degré de dotation originale, se configure selon le dosage des composantes spécifiques qui dominent son activité ludique, suivant l'apport de ses qualités physiques, sensibles et intellectuelles.

L'émotion brute ne saurait conduire vers l'art, le jeu de l'acteur a un caractère d'émotion esthétique, l'imitation est pléonastique, de nature esthétique inférieure, voire anesthétique, mais il ne peut non plus y avoir un acteur abstrait, non figuratif. Dans la tentative de préciser la capacité de symboliser de l'interprète dramatique, de déceler la symbolique codée de l'art de l'acteur, qui n'imité pas tout simplement, mais invente, il faut tenir compte du fait que «l'art ne se manifeste pas exclusivement par un système de traduction aisément déchiffrable, mais surtout par l'assimilation de moyens avec une qualité d'intentionnalité dont la valeur peut être parfois difficile à saisir»³³.

C'est justement le problème qui se pose à l'esthétique informationnelle dans ses efforts d'analyser la complexité de l'image artistique. Dans l'art de l'acteur aussi — comme dans d'autres domaines de création — les signes et les symboles peuvent être classifiés de différents points de vue. Ils peuvent être acoustiques, visuels, tactiles ou entraînant d'autres sens, ils peuvent être intentionnels, ou involontaires, systématiques ou non systématiques, directes ou dérivés (< . . .). Une autre distinction importante est celle entre les signes «iconiques» et «non iconiques», c'est-à-dire entre ceux qui ressemblent d'une façon ou d'une autre aux les objets et à l'expérience auxquels ils se réfèrent et ceux qui sont purement conventionnels»³⁴.

Reste à donner une réponse à la question si le spectacle théâtral en tant qu'œuvre d'art (et, en subsidiaire, l'acte de jeu) peut être décrit sous l'aspect statistique, comme une pluralité d'éléments distincts; si le spectacle, considéré en tant que processus de communication dans lequel l'homme (interprète et spectateur) est «émetteur et récepteur des états esthétiques»,

est un *processus de signes* quantifiables et pouvant être caractérisés au point de vue mathématique, graphique. La réponse peut être donnée si l'on confront le spectacle théâtral avec les quatre composantes fondamentales de l'esthétique informationnelle: 1) «la caractérisation de l'œuvre d'art en tant que renseignement, information esthétique transmise par le truchement d'un code élaboré sur la base d'un répertoire de signes», 2) «la conception du processus de réalisation et de réception esthétique comme processus de communication entre *émetteur* et *récepteur*», 3) «le fait de rapporter les caractéristiques informationnelles théoriques et des caractéristiques quantitatives de l'œuvre d'art aux paramètres humains découverts par la *psychologie informationnelle*», 4) «la tentative de faire de la sorte pour que le jugement esthétique puisse être déduit par un calcul sur la base d'un algorithme correspondant»³⁵.

Le spectacle est constitué d'un répertoire de signes de natures différentes. Le répertoire de *signes* du théâtre, art composé, de synthèse, sera constitué, à son tour, d'une multitude de *signaux*: le son, le mouvement du corps, la couleur, la lumière, l'espace. («Chaque signe possède la capacité de devenir élément composant, pierre de construction pour un signe supérieur, pour un supersigne»³⁶). Dans le spectacle de théâtre, les signes et les supersignes sont subordonnés à une relation imposée par son caractère de synthèse (utilisant des éléments de plusieurs arts), mais reconvertissant les différents signes physiques — plastiques, acoustiques, cinétiques, etc., — dans des signes ayant une nature nouvelle, une spécificité nouvelle déterminée par la synthèse de l'image théâtrale. Le spectacle théâtral est par conséquent la totalité d'une multiple combinaison de signes qui dans la relation émetteur-récepteur deviennent des signes esthétiques.

Le spectacle en tant qu'œuvre d'art n'est pas tout simplement le *message* d'un individu, l'artiste, pour un autre individu, mais doit être considéré «comme un ensemble complexe, susceptible d'être recomposé par un enchaînement d'éléments plus simples», comme une forme ou une structure constituée d'un «groupe d'éléments perçus en une compréhension globale et simultanée, qui ne sont pas le produit d'un assemblage fortuit mais d'un certain nombre de règles intentionnelles»³⁷.

Les multiples messages de l'acte théâtral (message cinétique, message sonore, message visuel, message littéraire) constituent autant de canaux sensoriels supposant dans l'analyse esthétique informationnelle l'application de critères méthodologiques qui partent de la description du canal, de l'émetteur et du récepteur, de la

description formelle du message, passent par la recherche des éléments pouvant être repérés et énoncés à différents niveaux et par l'élaboration d'un répertoire spécifique de signes (dans le cadre culturel où se situe l'acte de la communication), pour aboutir à la recherche des lois qui gouvernent l'assemblage de ces signes et dont l'ensemble constitue la structure même³⁸.

L'esthétique informationnelle a de la sorte un important rôle heuristique puisque, une fois devenue science expérimentale, elle se préoccupera des mécanismes et de la structure de la création artistique, pour arriver par la suite à préciser le degré d'originalité de l'œuvre. Dans le cas du théâtre, art des images mobiles avec un *message original autonome*, l'esthétique informationnelle insistera sur les principales chaînes de communication, sur ses multiples messages, nés de la multiplicité des langages, pour relever la spécificité de son message global.

La difficulté dans le cas du théâtre est augmentée par le caractère évanescent de la création, car, à la différence du film, lequel est «le message d'une *conservé culturelle iconique*», disponible pour la recherche à projections pouvant se répéter, le spectacle de théâtre a une existence éphémère et qui ne se répète jamais d'une façon absolument identique.

Même imprimé sur pellicule, le spectacle théâtral ne saurait constituer une voie de perception immédiate des significations de l'acte théâtral.

S'il existe une science du cinéma, la *cinématique*, la science «de combiner des *morphèmes* et des *cinèmes* dans des *formes* et des *praxèmes* pour constituer des séquences de tactique», une science du théâtre devrait étudier la structure du spectacle, au-delà des éléments les plus

simples (les morphèmes ou les cinèmes) dans la zone des supersignes ou des syntagmes de l'objet animé, «impliquant l'élaboration d'une grammaire du mouvement et de l'objet»³⁹. Fondamentale pour les recherches modernes dans le domaine du théâtre, l'esthétique informationnelle (expérimentale) se propose d'étudier la matérialité de l'œuvre d'art, d'établir la nature du message artistique (et, dans le cas de l'expression artistique, de l'acteur, ce créateur d'un langage de signes, l'analyse de l'image poétique créée par l'intermédiaire du corps et de la voix), l'analyse des relations qui conditionnent la réception du message artistique en même temps que l'analyse morphologique du langage par l'élaboration d'un instrument mesurable, par la création d'une grammaire théâtrale.

Le scepticisme de ceux qui voient dans l'application de l'esthétique informationnelle à l'analyse du théâtre un excès qui nous éloigne de la nature artistique, sensible, de la création se manifeste par la méfiance envers sa capacité de relever avec subtilité les interrelations et le caractère global de certains indicateurs de la structure artistique: l'imagination, ses propriétés projectives, intuitives, l'affectivité, l'expressivité. En outre, on pourrait citer ce que disait Cicéron à propos du fait que les émotions de notre âme sont douées, par la nature, de la physiologie, l'accent et le geste qui leur sont propres et qui peuvent être pratiquement démontrés.

Il n'en est pas moins vrai, cependant, que malgré la technicité de ses moyens de recherche l'analyste contemporain du phénomène théâtral a le devoir de garder vive sa perspicacité et sa sensibilité, afin de déchiffrer et interpréter ce que Diderot aussi saisissait dans la création de l'acteur: «Je ne te vois pas seulement, je t'entends. Tu me parles avec tes mains».

¹ ABRAHAM MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 9.

² V. LIVEANU, *Istorie, calcul, teorie istorică*, in *Era socialisă*, LV année, juillet, 14/1975, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 30, 35.

⁴ K. MARX, F. ENGELS, *Scrieri alese*, vol. I, Bucarest, 1945, p. 98.

⁵ Voir les Actes du X^e Congrès de SIBMAS, Bruxelles, 1972, oct., *Cahiers théâtre Louvain*, 18, 19, 20.

⁶ Denis Gontard proposait: l'enregistrement intégral des spectacles sur bande magnétique; des diapositives en blanc et noir et en couleurs des scènes les plus importantes du spectacle, des décors et des costumes; des films de 16 mm d'après le spectacle ou d'après les scènes les plus importantes du point de vue de la mise en scène ou de l'interprétation, dans le but de créer des documents dynamiques, iconographiques et sonores de durée, à la disposition du chercheur. Il semble que «l'histoire du théâtre est justifiée à exiger aujourd'hui des moyens de reproduction à même de rendre la totalité d'un spectacle:

forme, couleur et son» (voir *Cahiers théâtre Louvain*, p. 15).

⁷ Voir NINA MINTZ, *Utilisation de documents audiovisuels dans les musées soviétiques des arts du spectacle*, in *Cahiers théâtre Louvain*, p. 24.

⁸ Voir *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I et II, Paris, 1970, et vol. III, Paris, 1972.

⁹ PHILIPPE IVERNEL, *Quatre mises en scène d'Arturo Ui*, in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. II, p. 55.

¹⁰ LETIȚIA GÎTZĂ, *O nouă metodologie în cercetarea teatrului contemporan*, in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 18, 1971, n^o 2.

¹¹ SERGE OUAKNINE, *Le Prince Constant*, in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I, p. 33.

¹² ABRAHAM MOLES, *Artă și ordinator*, Bucarest, 1974, p. 21, 23.

¹³ Voir ROLAND BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1967; idem, *Despre Racine*, Bucarest, 1969; idem, *Tel-quel*, Paris, 1963; M. BENSE, *Einführung in die Informations-theoretische Ästhetik*, Hamburg, 1969;

UMBERTO ECO, *Opera deschisă*, Bucurest, 1970; J. R. PIERCE, *Symbols, Signals and Noise*, New York, 1961; TADEUSZ KOWZAN, *Littérature et spectacles dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, 1970 (*Le Signe au théâtre; L'Art du spectacle dans un système général des arts*).

¹⁴ Voir CRIN TEODORESCU, *Roland Barthes și semiologia teatrală*, in *Teatrul*, 1970, n° 1.

¹⁵ Voir ABRAHAM MOLES, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶ CRIN TEODORESCU, *op. cit.*

¹⁷ Voir les ouvrages de ROMAN IAKOBSON, TRUBETZKOÏ, ADAM SCHAFF, FR DE SAUSSURE, ROLAND BARTHES, HENRI WALD, VICTOR ERNEST MAȘEK, etc.

¹⁸ CRIN TEODORESCU, *op. cit.*

¹⁹ Instytut Badan Metody Aktoriskiej (Institut de recherches sur le jeu de l'acteur) dirigé par J. Grotowski à Wrocław; voir Teatr Laboratorium de Grotowski, le laboratoire de Peter Brook, à Paris, le théâtre de E. Barba à Holstebro (Danemark), le Teatr Studio de Szajna à Varsovie, le laboratoire école de Jacques Lecoq à Paris, etc.

²⁰ Voir JACQUES LECOQ, *Du Mime au Théâtre*, in *T.E.P.*, 71, oct. 1968.

²¹ PETER BROOK, *The Empty Space*, Londres, 1968, cf. B. ELVIN, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucurest, 1973.

²² JERZY GROTOWSKI, voir Teatr Laboratorium, Wrocław, s.a.

²³ LUDWICK FLASZEN, *Après l'avant-garde*, in *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur — théâtre laboratoire*, Wrocław, s.a., p. 7.

²⁴ Voir *Les Voies de la création théâtrale*, vol. I, Paris, 1970, p. 9.

²⁵ Voir FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1931.

²⁶ EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966 (*Tendances récentes en linguistique générale*), p. 17.

²⁷ *Ibidem*, p. 3.

²⁸ Voir *ibidem*, p. 114 sqq.

²⁹ Voir JEAN GENÈT: On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de *symboles actifs (n.s.)* capables de porter au public un *langage (n.s.)* où rien ne serait dit mais tout pressenti». *Lettre-Préface des Bonnes*, Paris, 1958, p. 142.

³⁰ PETER BROOK, *Artaud for Artaud's salle*, in *Encore*, mai 1964, p. 92.

³¹ ROLAND BARTHES, *Despre Racine*, Bucurest, 1969, p. 171, 172.

³² Cf. FRANK JOTTERAND, *Le Nouveau théâtre américain*, Paris, 1970, p. 11, 12.

³³ ANDRÉ VILLIERS, *L'Art du comédien*, Paris, 1960, p. 63.

³⁴ STEPAHN ULLMANN, *A Survey of Semiotics*, in *Times*, 5 et 12 oct., 1974.

³⁵ Voir VICTOR ERNEST MAȘEK, *Artă și matematică*, Bucurest, 1972, p. 71–72.

³⁶ *Ibidem*, p. 78.

³⁷ Voir ABRAHAM MOLES, *Artă și ordinator*, Bucurest, 1974, p. 19, 25.

³⁸ *Ibidem*, p. 50.

³⁹ *Ibidem*, p. 265.