

Au début de l'histoire, aussi longtemps que le parler exprimait presque en exclusivité des réactions pragmatiques et affectives à l'égard du milieu ambiant, les hommes ont éprouvé le besoin de transposer en images seulement la zone sensorielle-émotionnelle des significations verbales. Plus tard, à mesure que les notions évoluaient, la représentation graphique, de pictographique qu'elle était, devint peu à peu idéographique, pour arriver finalement à la phonographie, syllabique et alphabétique.

Le signifiant graphique d'un parler pragmatique affectif était forcément motivé, iconique, alors que le signifiant graphique d'un discours théorique devait être arbitraire, alphabétique.

D'autre part, la transcription du contenu sensoriel-affectif de la signification verbale est reprise et développée par la musique et les arts plastiques, au moyen de l'adaptation des éléments suprasegmentaux du parler — le ton, l'accent, le rythme, le débit — et de ceux paralinguistiques: la mimique et les gestes. Une chanson, même sans paroles, n'est jamais l'expression directe d'un *état* affectif, mais la transposition en images sonores d'un *contenu* affectif cristallisé dans la signification de certains mots. Une impression devient expression seulement par l'intermédiaire du parler. C'est par là qu'un frédonnement diffère d'une sonate. En tant que telles, les choses provoquent des réactions et non des significations, produisent un effet sensoriel-affectif et non un sens intelligible. Une chose ne devient expression qu'à l'instant où elle sert à exprimer un message humain. Seule une chose utilisée comme signifiant peut devenir significative. Une grenouille, une souris, un oiseau et cinq flèches devinrent des objets «parlants» seulement à partir de l'instant où les Scythes les ont envoyés à Darius. L'image artistique ne double point le réel, mais plutôt le nie en exprimant l'attitude critique de l'homme à son égard. La signification d'un tableau ne vient pas de l'objet qu'il vise mais du sujet qu'il exprime. Jusqu'à la photographie qui n'est pas tout à fait la copie du réel, mais déjà la transcription d'une certaine attitude à son égard.

Les peintures rupestres, avec d'incontestables fonctions magiques, ont été, dès le début, l'expression des attitudes humaines vis-à-vis du monde et nullement l'enregistrement objectif des impressions. Par la signification qu'elles transcrivaient, elles peuvent être considérées comme étant du proto-art aussi bien que de la proto-écriture. Cependant, à mesure que se développaient le parler et l'écriture, les hommes ont ressenti, avec une intensité toujours accrue, le besoin de transcrire le mouvement, le déroulement dans le temps des significations verbales.

Henri Waïd

Les hommes arrivèrent à l'idée de temps beaucoup plus tard qu'à l'idée d'espace. Pendant longtemps l'avenir n'était pour eux qu'un présent répété, et le passé un présent révolu. À l'idée de temps ils sont arrivés en utilisant des mots qui se référaient à l'espace. La spatialité à trois dimensions des choses est plus accessible que leur temporalité à une seule dimension. L'expression spatiale du temps constitua, pour l'intellect humain, une difficulté particulière. L'homme essaya de la dépasser par le truchement des pantomimes et des danses rituelles, plus tard du théâtre et, en ces derniers temps, du cinéma et de la télévision. Étant donné que l'écriture alphabétique ne peut spatialiser que la signification logique du temps — la poésie ne pouvant pas davantage exprimer beaucoup plus que la zone intellectuelle des significations verbales — le rôle de visualiser la signification sensorielle-émotionnelle du temps revient au théâtre, au cinéma et à la télévision¹.

Étant le seul être doué de parole, l'homme est à la fois le seul être qui sait que le temps est *irréversible*. Aussi tente-t-il à le conserver, en le transformant en son contraire; en un espace *réversible*. Le spectacle théâtral, cinématographique et de télévision est, en des proportions différentes, l'expression spatio-temporelle de significations verbales. De même que l'écriture iconographique, le spectacle est un signifiant visuel — et, par conséquent, second — du discours qui a produit la signification. Cependant, contrairement à l'écriture, le spectacle amplifie l'expressivité du discours par des moyens visuels et auditifs. Alors que l'écriture est un système de signes, le spectacle est un symbole. La réalité même n'est pas du spectacle, et le spectacle n'est pas la réalité, mais l'expression spatio-temporelle d'un discours sur la réalité.

De contempler par la fenêtre le «spectacle de la rue» n'est pas du tout la même chose que de suivre, dans la salle, un spectacle théâtral. Une rixe entre deux personnages sur la scène provoque une toute autre réaction de notre part que la rixe entre deux personnes dans la rue: la première est l'expression d'une idée, l'autre un fait divers. Certains événements réels peuvent se transformer en spectacle seulement à partir du moment où ils sont intégrés dans l'expression de tel discours sur le monde. Par la parole, l'homme a rompu le silence de la nature et commencé à créer les expressions de la culture.

Il y a, néanmoins, plusieurs modalités esthétiques de l'expressivité du discours humain sur le monde. Le spectacle théâtral réside dans le fait de revivre le contenu sensoriel-affectif des significations produites et communiquées par le texte dramatique. Alors que le texte dramatique est destiné à persister aussi bien dans l'absence de l'auteur que dans l'absence du lecteur, la représentation théâtrale implique tant la présence des acteurs que celle des spectateurs. Dans le théâtre, le moment le plus important du temps est le présent, le lien actuel, vivant, étroit, direct entre acteurs et spectateurs. Dans le cadre de la représentation théâtrale, la transposition spatio-temporelle d'un texte dramatique effectue le mouvement de la généralité permanente d'une signification à l'individualité présente de certains événements. La présence de l'acte théâtral est réalisée par la façon dont les acteurs récitent leur part, se meuvent, écoutent, respirent. Dans le théâtre, le souffle est tout aussi important que le mot qu'il rend possible. C'est par la respiration que les hommes assimilent la nature, tout en étant capables de la contredire. Le souffle est la matière qui produit les sons et qui signale l'attention ou l'ennui du public.

Le lecteur d'un texte dramatique se fait une image assez vague du lieu où se déroulait l'action, des costumes que devaient porter les acteurs de la manière dont ils doivent prononcer les répliques. La réception du lecteur est éminemment intellectuelle et, en moindre mesure, sensorielle-affective. Le spectateur vient, néanmoins, au théâtre pour revivre, en même temps que les acteurs, surtout le contenu sensoriel-émotionnel des significations cristallisées dans le texte dramatique et interprétées dans le style conçu par la direction de scène.



La concentration du spectacle théâtral dans le présent, dans le concret, dans le sensoriel-affectif, a été, ces derniers temps, exagérée jusqu'à la tentative de supprimer de la représentation toute signification intellectuelle. L'é-

chec de tant d'idéologies a provoqué une méfiance plus grande dans la valeur cognitive des idées et une disponibilité toujours plus grande pour les doctrines antiintellectualistes de l'Orient. En Europe occidentale sont à la mode le bouddhisme Zen et le taoïsme, qui prêchent la sortie du moi et du langage, considérés l'un plus aliénant que l'autre, pour retrouver l'existence silencieuse de la fluidité originelle. D'après le bouddhisme Zen, l'homme ne saurait accéder à une contemplation correcte du monde qu'au moment où son intellect n'est plus troublé par aucune idée. Il doit écarter toute théorie pour s'acheminer vers la vérité. Il doit être «présent au présent» afin d'atteindre à «l'instantanéité parfaite». C'est ainsi que Peter Brook est arrivé à considérer que le théâtre n'est rien d'autre que la possibilité donnée à l'homme de faire augmenter, pour un instant, l'intensité de ses perceptions, et Jerzy Grotowski à soutenir que c'est la perception et non la compréhension qui constitue le domaine du théâtre. Cependant, le fait qu'il y a eu des idées qui ont mené aux camps de concentration ne doit pas nous faire renoncer à toute idée, mais seulement à tenir toutes les idées sous le contrôle de notre pensée critique. Pirandello et Brecht ont écrit leurs œuvres dramatiques de telle manière que le spectacle oblige le spectateur à s'élever de la perception du signifiant théâtral à la compréhension de la signification sensibilisée sur la scène. «Le problème ne consiste pas à improviser pour échapper à la domination du texte et pour donner le simulacre d'une liberté personnelle et créatrice, mais, par contre, de rendre au texte sa véritable fonction productive, son véritable poids phonique, sa matérialité articulatoire, sa résonance libidinale, sa force d'induction gestuelle et, en même temps, sa véritable dimension sociale»².

Le spectacle théâtral n'est pas la vie même, mais l'expression d'une certaine attitude à l'égard de la vie. Ce qui se passe sur la scène ne doit pas nécessairement «ressembler» à la réalité, mais «signifier» quelque chose à propos de la réalité. Montée sur la scène, chaque chose est transférée de la réalité dans la fiction et devient, de la sorte, le signifiant d'une signification sur la scène, les hommes cessent d'être des *personnes* vivant dans la tension entre nécessité et hasard, entre nécessité et liberté, pour devenir des *personnages* exprimant la conception sur le monde d'un auteur et d'un metteur en scène. D'où découle aussi la distinction qualitative entre l'accueil esthétique d'un spectacle de théâtre, dont le signifiant représente une certaine signification et l'accueil naturel d'un spectacle de la rue, dans lequel les événements cachent encore leur signification. Le réalisme d'un spectacle ne réside pas

dans la ressemblance du signifiant — mimique, gestes, costumes, décor, prononciations, sons, lumière — avec le référent, mais dans l'isomorphisme entre la signification et les sens possibles de l'histoire. La «rhynocérite» de la pièce de Ionesco est plus réaliste que la tuberculose de la Dame aux camélias.

Si le talent est la capacité de transformer l'expérience en expression, alors le dramaturge est d'autant plus doué que l'expérience exprimée dans ces pièces est plus riche et originale. Cependant, une importante partie de l'aire émotionnelle se perd par écrit. Le spectacle essaie de la récupérer par la récitation, la mimique, les gestes, le décor, les sons, la musique et les lumières. L'avidité du texte dramatique de récupérer les éléments suprasegmentaux auditifs et visuels perdus par écrit ressort avec une plus grande clarté dans le cas du scénario cinématographique, où le poids de l'affectivité est de beaucoup supérieur. Le scénario de film se rapproche davantage d'une partition musicale que d'un genre littéraire autonome.

Tout autre est le statut esthétique du cinéma. Lui aussi est une transcription spatio-temporelle des significations d'un discours, mais son espace n'a que deux dimensions, tandis que les principaux moments du temps sont le *passé* et le *futur*. Le film est tourné dans l'*absence* du public et projeté dans l'*absence* des acteurs. Contrairement à la représentation théâtrale, le film ne va pas à la rencontre des spectateurs, mais les appelle chez lui.

Le film ressemble au *rêve*, dans la mesure où il compense les défauts de la vie réelle, et avec le *mythe*, dans la mesure où il rappelle la gloire du passé et anticipe la félicité future. De par son essence, le film tient la place de cet «*illo tempore*» de tous les mythes. Le cinéma dispose de tous les moyens techniques et artistiques pour promener le spectateur en amont et en aval du temps pour le faire passer d'un angle de vue à l'autre. Alors que «la transmission d'une scène à travers les yeux d'un seul personnage pose au théâtre des problèmes insurmontables, ce projet s'avère, par contre, entièrement réalisable dans le cinéma»³. C'est ce qui a rendu possible l'«effet Kurosawa» du film *Rashomon*, par l'articulation syntagmatique de plusieurs points de vue, complémentaires ou exclusifs, traités chacun dans un certain épisode. «Dans le monologue cinématographique intérieur, on assiste à une transformation des traits caractéristiques de la catégorie de temps, c'est-à-dire que l'on trouve assemblés des plans qui envoient non seulement au passé et au présent, mais aussi au futur...»⁴. Le fait que le film est une transcription spatio-temporelle, de certaines significations verbales, est prouvé

aussi par le lien entre le gros plan, la métonymie et l'emphase. Le gros plan, quand il expose avec insistance une partie afin de diriger la pensée du spectateur vers le tout, correspond à la métonymie linguistique et à l'emphase, qui concentre l'attention sur l'un des éléments de la structure morphosyntaxique.

D'où il ressort, une fois de plus, pour le film aussi, que l'art est appelé non pas à *imiter* les choses mais à *exprimer* la manière dont elles sont comprises par les hommes. On dit souvent qu'un film qui ne nous présente pas des photographies de la réalité s'éloigne de l'essence même de la cinématographie. Pourtant, si un film utilise des photogrammes de la réalité, ce n'est pas pour nous aider à voir ce que autrement nous ne verrions pas, mais pour nous aider à comprendre ce que sans la contribution du cinéaste, nous ne comprendrions pas. L'art a été de tout temps moins un reflètement de la réalité et davantage expression de l'attitude humaine à l'égard de la réalité reflétée. Le réalisme d'un film ne consiste pas dans sa fidélité vis-à-vis de la réalité, mais dans la manière dont il aborde la vérité, le bien et le beau. Le film suit le déroulement de certains événements réels non pour les présenter, en tant que tels, au spectateur, mais pour l'inciter à les apprécier. Les photogrammes qui filment la sortie des ouvriers de la cour d'une usine et celles qui montrent la sortie des brebis d'une bergerie *présentent des événements réels*, mais la séquence qui les combine et les transforme de la sorte, en une métaphore du gréganisme technocratique, *représente l'attitude critique* de Chaplin vis-à-vis de sa société.

Même le fait que la voix humaine résonne autrement dans le film qu'au théâtre, plus haut ou plus bas, de plus près ou de plus loin, ou qu'on le *voit* seulement, sans l'entendre, contribue au spécifique artistique du cinéma.

Ovid Densușianu se demandait, dans le cours qu'il fit sur l'évolution esthétique de la langue roumaine, «jusqu'à quel point la transmission artificielle de la voix peut-elle provoquer l'impression esthétique? Puisque la radiophonie aussi rend artificiel ce qui tient de l'expression directe. Il y a toujours quelque chose qui sonne de telle manière qu'elle n'adhère pas à l'âme comme l'expression vivante, directe»⁵. Cependant l'impression du spectateur de film, d'être transporté dans un temps autre que le sien, d'assister à des événements qui ont eu lieu auparavant ou qui peuvent avoir lieu dans l'avenir est renforcée justement par ce caractère «artificiel» de la voix humaine. L'accompagnement musical participe, lui aussi, à aider le spectateur à pénétrer dans l'univers du film. Après avoir souligné que «le film n'est pas

une simple copie, mais une réalité indépendante», Tudor Vianu, se référant au lien intime entre le cinéma et la musique, espérait que «l'union entre la musique et la vision ne se fera plus comme de nos jours (1925), selon le critère de l'analogie, mais par la force d'une affinité immanente. Capté et entraîné par le thème mélodique l'œil cherchera en dehors le sens de cette agitation et se reposera dans cette succession d'apparitions brillantes sortant et rentrant dans la nuit»⁶. Le film n'est pas simplement une réalité cinématographiée, mais un art sur la réalité, car «le *cinéma-vérité* n'existe pas. . . »⁷.



L'«événement brut» ne peut être approché que par la télévision. Le but spécifique de la télévision est l'*information-spectacle*. Sa vocation est d'être le témoignage de son époque. Dans une émission de télévision le mouvement se déroule non pas de la généralité des significations à l'individualité des événements, comme au théâtre et au cinéma, mais inversement. La télévision interroge l'événement même, s'efforçant d'en faire ressortir la signification. Dans la tension entre hasard et nécessité, le rôle de la télévision est de faciliter au spectateur le passage de la *perception* du hasard à la *compréhension* de la nécessité. Si pour les autres formes d'expression le hasard est un moyen de concrétiser des abstractions, pour la télévision le hasard est un point de départ vers l'abstrait. La recherche au hasard, inconfortable et pleine de surprises, agréables et désagréables, est la principale voie qui doit être suivie par la télévision pour devenir elle-même une forme de communication différente de la littérature, du théâtre et du cinéma.

Il faut en même temps tenir compte du fait que, même si elle recueille des événements réels, par la sélection effectuée et par le montage opéré, la télévision dépend aussi, inévitablement, d'un point de vue idéologique. Dès qu'elle dépasse l'enregistrement de l'événement brut et qu'elle essaie de l'interpréter, la télévision pénètre, qu'elle le veuille ou pas, dans le domaine de l'idéologie. Décisive pour éviter toute inertie est la conscience du propre point de vue et le respect pour un autre point de vue. Dans l'absence de cet auto-contrôle critique, la voie qui mène des faits à leur signification se transforme en une impasse.

À un moment de la culture européenne quand le scientisme et le technocratisme déséquilibrent de plus en plus le rapport entre sensibilité et intellect, la télévision peut contribuer, en grande mesure, au rétablissement de l'équilibre seulement si, en stimulant la sensibilité, elle ne se

limite pas à l'information audio-visuelle, forcément superficielle et éphémère, mais la complète avec les vertus interprétatives de la culture alphabétique. La carence affective et le vide moral vers lequel nous poussent le scientisme technocratique ne sauraient être évités par un plongeon dans une vie sensorielle-affective dénuée de sens. Pour mener à bien la tâche qui lui revient dans la société contemporaine la télévision doit maintenir l'image sous la surveillance critique de la parole.



Certes, ni le théâtre, ni le cinéma, ni la télévision n'existent dans des formes pures, surtout en ces derniers temps où ils s'influencent réciproquement. On trouve du théâtre dans le film, du film dans le théâtre et les deux dans la télévision. Néanmoins chacun a son caractère spécifique, outre les traits par lesquels ils se distinguent du parler et des autres formes non verbales d'expression. Ils se distinguent des autres formes non verbales d'expression par leur spatio-temporalité, et du parler par leur caractère monoarticulé. Ni le théâtre, ni le cinéma, ni la télévision ne s'appuient sur un nombre restreint et fini d'éléments non signifiants pour produire un nombre illimité de significations, à l'instar du parler, lequel, à partir de quelques dizaines de phonèmes peut produire d'innombrables monèmes et syntagmes. À la différence des phonèmes de la langue parlée et des graphèmes de l'écriture alphabétique, dénués de signification et limités comme nombre, les segments articulés dans le spectacle théâtral, dans le film ou dans l'émission de télévision ont déjà une signification et se trouvent en nombre illimité.

Dans le cadre du discours, la proposition est plus concrète que les mots qui la composent et de beaucoup plus concrète que les phonèmes de la langue; dans le film, la séquence est plus abstraite que les photogrammes qui la composent et de beaucoup plus abstraite que les événements cinématographiés. Le parler a évolué du concret à l'abstrait, de l'holophrase au phonème, tandis que les formes non verbales d'expression ont évolué du mythogramme à la photographie, de l'abstrait au concret. La proposition «le livre de cuisine se trouve sur la table dans la cuisine» a un sens beaucoup plus concret que les mots qui la composent; le montage d'un plan qui nous montre comment on jette des céréales dans l'océan avec un autre où nous voyons des enfants mourant d'inanition donne lieu à une signification plus abstraite que chacun des plans pris séparément. Alors que les phonèmes et les graphèmes existent exclusivement dans le système de la langue,

les éléments sélectionnés et combinés par le théâtre, le cinéma et la télévision ont aussi une existence indépendante.

Le corps des acteurs, les costumes, les meubles existent indépendamment du spectacle, avec leur signification, de même que les rues, les maisons, les automobiles, les avions qui passent par le cadre d'un film existent, avec leur signification, aussi en dehors du film. C'est pourquoi les formes non verbales de communication n'ont ni dictionnaire, ni grammaire. Elles ne sont pas obligées de respecter des règles similaires aux restrictions phonétiques, lexicales et grammaticales de la langue. Certaines langues n'ont pas de «î», d'autres n'ont pas de «ö» et il n'y a pas de langue où l'on puisse dire que «les pirates carulent élatiquement» ou que «la tante du logarithme a bu une ouverture».

Ni au théâtre, ni au cinéma, ni à la télévision il n'y a de différence entre la langue commune et celle des artistes, telle qu'elle existe entre la langue commune et celle des écrivains. Il n'y a pas une langue du théâtre, du cinéma ou de la télévision, que l'homme de théâtre, le cinéaste ou le réalisateur de l'émission doit à tout prix respecter. Chaque créateur compose son propre «vocabulaire» et sa propre «syntaxe».

Néanmoins il ne faut pas perdre de vue que seuls les êtres doués de parole sont capables de recourir aux formes non verbales. Dans le monde des êtres privés de parole l'information *se propage* spontanément et directement, au lieu d'être *communiquée* d'une façon délibérée par l'intermédiaire des idées. Certes, les formes non verbales de communication ne sont pas non plus illimitées. Le théâtre n'est pas capable de faire ce que fait le film, la télévision de faire ce que fait le théâtre et ainsi de suite. Toutefois les limites des formes non verbales de communication ne sont pas en fonction des restrictions d'une langue relativement *aprioriste* mais des possibilités *momentanées* de la technique. «Ces

systèmes sont dépourvus de syntaxe (ou presque); la seule loi que l'on peut entrevoir jusqu'à présent est celle de la nécessité de la redondance: à mesure que le temps passe on utilise un nombre plus grand de signes pour exprimer la même chose (en partie à cause de la polysémie de ces signes)»⁸. C'est cette redondance même qui fait que les formes non verbales de communication peuvent communiquer une plus grande quantité d'information émotionnelle que le parler. La différence est grande non seulement entre le cri de la rue et le fait de raconter ce cri, mais aussi entre le fait de se référer verbalement au cri et le cri de l'acteur en scène. Nonobstant, les formes non verbales d'expression non plus ne peuvent communiquer qu'une partie de notre expérience sensorielle-affective. C'est sur la différence entre le vécu direct et la communication par signes que se base la différence entre la nature dépourvue de sens et la culture capable de le lui donner. Le côté émotionnel de l'expérience est de beaucoup plus riche que le côté émotionnel de l'expression mais l'expérience ne permet que l'adaptation, alors que l'expression est prospective, l'expérience n'est qu'un effet alors que l'expression peut être aussi un but.

Entre une réaction affective à l'égard d'une circonstance donnée et la zone affective de la signification d'un mot et sa transcription dans le spectacle il y a la même différence qu'entre la nature et la culture: la première est vécue en présence de l'événement, l'autre est destinée à persister aussi en son absence, la première précède le concept, l'autre l'accompagne. D'où, aussi, la différence entre une émotion spontanée et une autre esthétique: la première apparaît devant un événement, l'autre devant un signifiant, la première précède le sens, l'autre en est éclairée, la première est l'effet d'une cause, l'autre est la réception d'une idée, en premier lieu verbale et en second lieu visuelle.

¹ Je ne puis être d'accord avec Marshall McLuhan quand il considère la «galaxie Gutenberg» en tant qu'ère du visuel. Étant donné le caractère alphabétique arbitraire des graphèmes dont elle est constituée, l'écriture alphabétique s'adresse davantage à l'oreille qu'à l'œil; la dyslexie peut être guérie par l'amélioration de l'ouïe, et non de la vue.

² MICHEL BERNARD, *Le Mythe de l'improvisation théâtrale*, in *Revue d'Esthétique*, 1977, n° 1-2, p. 32.

³ V. V. IVANOV, *La Structure des signes au cinéma*,

in *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, 1976, p. 178.

⁴ *Ibidem*, p. 197.

⁵ OVID DENSUȘIANU, *Opere*, vol. III, Bucarest, 1977, p. 215.

⁶ TUDOR VIANU, *Fragmente moderne*, Bucarest, 1925, p. 58 et 61.

⁷ MICHEL POLAC, in *Théâtre et télévision*, Unesco, Paris, 1973, p. 69.

⁸ TZYETAN TODOROV, *Perspectives sémiologiques*, in *Communications*, 1966, n° 7, p. 144.