

MALGORZATA SWIERKOWSKA

ENREGISTREMENT ET LA DESCRIPTION DU SPECTACLE

Les lettres occupent une place moyenne entre les formes du savoir du plus haut degré, réalisant les exigences techniques de la science moderne et assurant le progrès — et les formes du savoir ne faisant pas partie des sciences. Cette position moyenne rend plus difficile aux méthodologues toute rationalisation des formes d'études entreprises en vue de juger des oeuvres littéraires. Ce fait devient aussi la cause que les sciences à l'opposition aux lettres, ne rencontrent point de difficultés méthodologiques, tandis que le manque de doctrine méthodologique se fait sensiblement ressentir au moment de faire l'analyse d'une oeuvre théâtrale. A vrai dire, le terme „Theaterwissenschaft”, inventé et propagé par Max Hermann, n'a pas contribué beaucoup à améliorer la situation des essais de créer, pour le théâtre, les bases d'une discipline scientifique. Naturellement, il ne faut pas en déduire que rien ne se fait dans les études théâtrales. Tout simplement, certaines réussites de ce domaine continuent de rester sans en-tête. Il nous reste à tirer des conclusions de ce qui a été fait jusqu'alors. On peut, en certaine mesure, justifier ce manque de méthode — sur tout, s'il s'agit de l'analyse des spectacles de théâtre — en l'attribuant au caractère spécifique des objets examinés: leur caractère fugitif et irrépérable et la multiplicité de leurs aspects.

Il paraît, que dans l'analyse théâtrale, il se pose, avant tout, le problème de ce que le theatrologue doit examiner. La littérature a pour objet d'études le texte, le sociologue — la société, le théoricien du film — le film et qu'est-ce que le théâtrologue a à étudier? Il a le spectacle donné comme objet d'analyse. Mais, tandis que, les filmologues ont un film, constituant, dans une certaine mesure, un texte tout prêt pour l'analyse, le chercheur s'occupant du théâtre est obligé de se „préparer” son objet d'analyse. Avant de procéder à l'étape fondamentale — à l'étape d'analyse — il doit d'abord effectuer une suite de travaux accessoires. Il doit prendre soin de se préparer „le texte” qui fera ensuite l'objet de ses études. Avant d'entreprendre les délibérations théoriques, il doit enregistrer d'une manière quelconque le spectacle. Les difficultés qu'il y rencontre sont trop évidentes pour les énumérer. Elles continuent de persister, même

dans le cas, où le chercheur se borne exclusivement à contempler ce qui se passe sur la scène, en oubliant, pour le moment, le fait évident que le spectacle est un ensemble de maintes communications aux aspects multiples entre la scène et les spectateurs. „Il faut avoir une mémoire spéciale et un don tout particulier à retenir tous les détails qui dans leur ensemble contribuent à former une impression” — écrivait Wyspiański en 1890, après avoir assisté aux spectacles donnés par Helena Modrzejewska¹. L'enregistrement est donc le problème primordial des théoriciens du théâtre. Nous pouvons trouver les essais de créer les formes de l'enregistrement souvent tout de même basées sur l'intuition dans les ouvrages des pionniers et chercheurs du théâtre polonais tel que: Wiktor Brumer, chercheurs français tel que Théophile Gautier et les autres. En passant en revue les oeuvres allemandes, nous trouvons le juste poids attribué à ce problème dans les ouvrages plus récents tels que: *Methodik der Theaterwissenschaft* de H. Knudsen ou dans la thèse d'agrégation de second degré de Steinbeck intitulée: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Knudsen, continuant la tradition de Max Hermann, trouve que la première fonction que doit remplir un théâtrelogue est la „reconstruction”. Ne nous disputons pas sur le terme employé — l'auteur insiste tout simplement sur la nécessité d'enregistrer le spectacle. Il donne, dans son livre, quelques suggestions méthodiques, indique les voies à suivre qui, à vrai dire, tournent autour du problème de l'enregistrement, sans le toucher tout de même. Les remarques de Steinbeck paraissent beaucoup plus convaincantes. Il propose de dresser une documentation pour les études historiques (pour l'histoire de la mise en scène, par exemple, de ses moyens etc.). Il nomme cette documentation — sources directes. Elle comprend le texte de la pièce, ses appréciations, la mise en scène, description des rôles et du spectacle, comptes-rendus, annuaires, almanachs etc. Il me semble, tout de même, qu'il ne prend pas en considération le contexte pratique ni les possibilités pratiques de cette documentation.

Les chercheurs polonais proposent tout un ensemble de règles de documentation — je pense ici aux travaux de Stefania Skwarczyńska et de Zbigniew Raszewski. Skwarczyńska écrit: „Quant au domaine des matériaux de documentation, nous pensons — ainsi que le dit Raszewski — qu'il faut les grouper en deux sections — sections des documents de l'oeuvre et section des documents de travail², c'est à dire dans les

¹ Citation d'après: Z. Raszewski. *Cent spectacles dans les descriptions des auteurs polonais*. „Dialog” No 9/1970.

² Les chercheurs du Centre de Recherches Théâtrales de CNRS à Paris proposent de faire l'enregistrement du spectacle comme oeuvre (c'est à dire au cours des répétitions) et comme produit déjà réalisé (c'est à dire en présence des spectateurs).

sections qui permettraient au chercheur de saisir l'oeuvre théâtrale „in statu nascendi”. Les deux ensembles de documents constitueraient un corps archival du spectacle théâtral. Il reste une remarque à ajouter: „conformément aux principes de la théâtrologie d'aujourd'hui, il faudrait se procurer aussi la documentation du spectacle du point de vue du spectateur, ainsi que la documentation de l'interaction entre la scène et le spectateur”³. Skwarczyńska dresse la liste de documentation du spectacle qui paraît être complète. Elle attache aussi de l'importance à la réaction du public — et ici, je me permets de citer l'unique que je connais enregistrement de la réaction des spectateurs. Je pense ici à la méthode exposée dans le livre de Raymond Ravar et de Paul Aurieu intitulé” Le spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique d'après „M. Biedermann et les incendiaires”. Ils ont fait leurs observations pendant trente représentations de la même pièce, présentée pendant tout un mois. Il ont installé, dans la salle, au-dessus des spectateurs, un magnétophone qui enregistrait, au premier plan, le comportement du public et, au second plan, l'action sur la scène. En outre, dans la salle se trouvait un homme qui notait les situations scéniques se rapportant aux particulières réactions. Il complétait chaque réaction avec un renvoi au texte de la pièce, le numéro et la date du spectacle. Après le spectacle, on branchait la bande magnétique à l'appareil mesurant l'intensité des applaudissements — à l'aide de cet appareil, on s'examinait l'intensité de chaque réaction. Il renvoyait le numéro de la réaction au texte. Lorsque la réaction paraissait se rapporter à un signe visuel, l'homme qui notait donnait une courte description du jeu de l'acteur. C'étaient des observations de la réaction spontanée et non contrôlée. On notait aussi les opinions des spectateurs énoncées après le spectacle — mais les considérant comme plus rationalisées que les impressions observées au cours du spectacle, on les a traitées comme matériaux du second ordre. Le principe d'élaboration des données était basé sur quelques classifications: type de réaction et description des types, ensuite le lieu de la réaction dans le spectacle, fréquence des réactions dans la série et leur intensité. On essayait aussi de déterminer s'il existait des corrélations entre les types de réaction et certains agents extérieurs par rapport à la scène et les agents intérieurs. Ensuite, on procédait à une analyse détaillée des réactions particulières où les chercheurs tâchaient de montrer quel élément du signe théâtral a évoqué la réaction. Ils ont distingué deux valeurs de ce signe — la valeur durable (par exemple l'aspect extérieur des personnages ou leur manière de parler) et la valeur momentanée (geste, lumière). Tout de même, tout cela ce n'est qu'une suggestion de la forme

³ *Problème de la documentation du spectacle théâtral* „Dialog” No 7/1973.

de l'enregistrement de la réaction et ce serait trop précoce de lui donner le nom de méthode. L'étude en question fournit quelques techniques d'études, mais leur contexte théorique est à vrai dire nul. Elle permet, tout de même, d'en tirer certaines conclusions. Puisque, malgré les efforts, les interactions continuent de rester seulement un terme à la mode, et ne se laissent pas examiner à fond — il serait bien, peut-être, d'enregistrer à part ce qui se passe sur la scène et ce qui se passe dans la salle. Nous obtiendrons de la sorte des conclusions plus précises que celles qui sont généralement déduites de l'observation compliquée des interactions. Si, tout de même, l'enregistrement de ce qui se passe sur la scène a une longue, quoique non scientifique tradition — l'enregistrement de la réaction des spectateurs ne peut se vanter d'aucune tradition. Il est vrai que Knudsen, Steinbeck et, avant eux, d'autres théoriciens du théâtre ont insisté sur la nécessité de résoudre ce problème. Dans leurs ouvrages, ils ont consacré au problème de la réaction du public les chapitres à part, mais se bornaient plutôt, dans leurs théoriques délibérations psychologiques à différencier le public du point de vue géographique sociale. Nous sommes donc obligés à résoudre nous-mêmes ce problème, étant condamnés, faute de méthode scientifique, à nous servir de notre propre intuition et de notre don d'observation. Ravar et Aurieu montrent comment, à l'aide d'un appareillage technique compliqué, on peut enregistrer les observations du comportement des spectateurs. Pour le moment, tout de même, nous ne sommes pas „menacés” d'être obligés de nous servir de pareils moyens techniques. J'ai peur aussi qu'ils puissent décevoir nos espérances. Les propositions de Ravar et d'Aurieu attirent notre attention sur perfectionnement des moyens techniques de la documentation. Les propositions faites jusqu'alors ont eu recours aux tomes „volumineux” et obligeaient de se servir de documentation qui rappelait l'élaboration d'un conspectus à l'aide d'un autre conspectus. Moi, pour atteindre le but désiré, je suggère l'idée d'exploiter le film et la photo d'une autre manière. Je procède à exprimer mon idée. Nous faisons du spectacle un film en couleurs, puis nous choisissons des cadres du film qui se succèdent, supposons, aux intervalles d'une minute et nous en faisons des photos. Ou bien, nous faisons, dans les intervalles d'une minute, des photos en couleurs avec un appareil photographique autoréglable. Nous pourvoyons des photos avec des dialogues convenables du texte en ballons. Nous marquons aussi à quelle minute du spectacle se rapporte la photo. Nous avons donc, à notre disposition, non les photos faites au hasard, mais tout un spectacle théâtral, visualisé à la manière des comix, et, ce qui est important, les scènes sont pourvues du parcours de temps. Nous collons ces photos dans un cahier. Le spectacle de deux heures peut se contenir dans un cahier de 120 pages. A côté de la photo, nous ajoutons une courte

information sur les questions que la photo ne peut pas transmettre, comme les nuances des lumières qui changent, l'intonation des acteurs ou la musique. Pour rendre ces informations plus objectives il est indispensable d'avoir une instruction sur ce qu'il faut noter et à quoi attacher de l'importance. Il serait bien que le rôle des informateurs soit rempli par deux ou trois personnes.

Je ne trouve pas que cette proposition puisse être nommée un enregistrement complet. C'est la proposition de rendre la procédure de documentation du spectacle théâtral plus facile. Proposition, n'éliminant pas, tout de même, la nécessité de faire une sorte de nouvel enregistrement, puisque la documentation proposée est liée uniquement au matériau utilisé pour l'enregistrement, tandis que la forme concrète de l'enregistrement continue de ne pas être résolue. Un enregistrement idéal serait peut-être un enregistrement graphique rappelant la notation du ballet. Un enregistrement graphique qui, rendant le spectacle théâtral durable, présenterait en même temps les relations entre les éléments particuliers de ce spectacle. Il est évident que tout ne peut pas être enregistré de cette manière. Il se peut que pour reconstituer la personnalité des acteurs, par exemple, il faudrait se servir d'un autre genre de signes graphiques. Je ne crois pas qu'il soit indispensable d'enregistrer, d'un seul coup, tout, d'une manière idéale. Il est évident qu'il est mieux de faire moins, mais plus solidement, que de faire le tout, mais d'une manière quelconque. Envisageant le problème, dans son ensemble, — l'idéal dont nous rêvons, est une certaine reproduction de la réalité, un produit artificiel, avec certaines lacunes, un produit artificiel tel que le lait „instant", le café neslé ou la crème en poudre.

Revenant, tout de même, à la réalité, il est évident que le problème oblige d'accepter deux genres de résolutions. Premièrement — il entraîne la nécessité de prendre des décisions arbitraires sur ce qu'il faut enregistrer et ce que l'on peut omettre, c'est à dire, qu'il faut fixer les critères, d'après lesquels on fait le choix. Secondement, il exige de fixer les procédures et les techniques. Le choix des critères est étroitement uni à la problématique de l'oeuvre théâtral, dans son ensemble. Steinbeck y consacre un des chapitres de son livre: *Das Problem des Ganzheit von Theater*. Il ne dépasse pas, tout de même, le cadre restreint des généralités, trouvant que la théorie du théâtre doit considérer l'oeuvre comme l'ensemble des interactions entre le spectateur et l'acteur et comme réalisation d'hypothèses génétiques. Il se pose la suivante question fondamentale qu'il laisse tout de même sans réponse: „Comment parcourt le processus de l'intégration, comment — des éléments particuliers — se transforment en une nouvelle valeur théâtrale?"

La langue universelle de l'enregistrement ne reste donc que le postulat

méthodologique. Il faut se rendre compte que l'enregistrement doit être intersubjectif et comparable, autrement il ne présentera pas de grande valeur pour les chercheurs. Il est donc indispensable que chaque chercheur prenne lui-même soin de l'homogénéité du matériau, s'il traite l'enregistrement comme point de départ. Qu'il établisse lui-même certains principes arbitraires. Il doit tout de même se coumettre à certaines restrictions.

Ce que l'on enregistre détermine, d'une manière visible, ce que l'on va analyser et, en même temps, conformément à ce qui doit être analysé, on modifie le genre de l'enregistrement. Il faut aussi se rendre compte que nous ne disposons pas d'un idéal et précis genre d'enregistrement, épuisant tous les problèmes. On peut discuter au sujet des termes employés. Moi, je me sers de termes opposés — enregistrement et description. Je crois que le premier terme a été déjà défini. L'introduction d'un nouveau terme dont se servent certains théoriciens du théâtre — à savoir du terme — „description enregistrement” me paraît superflue. L'opposition des termes „description” et „enregistrement” me semble suffisamment accentuée et précisée. La ressemblance phonétique de ces deux termes qui, en polonais, sonnent d'une manière pareille „opis” et „zapis” — peut constituer l'unique inconvénient.

La description est donc, tout simplement, l'interprétation de l'enregistrement, c'est à dire un ensemble d'opérations que l'on effectue sur un objet préparé, spécialement pour être analysé.

La description c'est cette première étape effective de l'activité d'un chercheur. Le mot „analyse” a, au moins, deux significations. Premièrement — l'analyse c'est la ségmentation du texte — et ce terme, ainsi conçu, se contient dans la problématique de l'enregistrement. Secondement, „l'analyse” c'est l'interprétation — et c'est à cela que nous pensons dans la description d'une oeuvre de théâtre. Du reste ces deux significations s'entrelacent continuellement dans les activités d'un chercheur. Le matériau de l'enregistrement peut servir d'objet d'analyses diverses, formelles, comparatives, sémiologiques etc. Cette dernière méthode paraît intéresser surtout les théoriciens du théâtre, puisqu'elle tend à découvrir la valeur élémentaire de l'oeuvre. Pour le moment, tout de même, elle ne réuissit pas à réaliser ces promesses. Nous nous trouvons en présence de l'attente réciproque: la sémiologie attend le moment de disposer du matériau c'est à dire l'enregistrement et le matériau attend les directives de la part de la sémiologie.

Dans les études sémiologiques d'une oeuvre de théâtre, on propose, le plus souvent, d'adopter l'ensemble de notions et de méthodes appliquées dans la linguistique structurale. Cela ne me paraît pas si simple. En admettant le principe de l'unité méthodologique, nous devons nous

souvenir que nous appliquons ces méthodes pour analyser les objets tout à fait différents. Le signe linguistique est un signe simple. Le signe théâtral est, par sa nature même, une unité composée. Et c'est en cela que consiste une des principales difficultés. Si nous pouvons essayer de définir une unité significative dans les systèmes de signes détachés, il est très difficile de réduire au même dénominateur tous les signes émis en même temps. Et, indépendamment au nom qu'on y donnerait, en l'appelant un théâtre, un sème ou un sémantème, nous resterons toujours dans le cercle fermé de signes.

Autrefois, je m'imaginai, qu'en passant en revue quelques centaines de cadres du film, reproduisant un spectacle théâtral, on pourra trouver la réponse à la question de quoi est constituée cet élémentaire signe du spectacle. Cela devrait rappeler une analyse linguistique. Dans ce cas-là, ce cadre du film répondrait à une phrase de théâtre.

A côté des difficultés linguistiques, il existe une difficulté fondamentale, constituée par le problème de conciliation de l'état statique et de l'état dynamique, de l'état et du processus. Comment enfermer dans une définition quelque chose qui, par sa nature — même est un mouvement? Pour le moment, la sémiologie n'y donne pas de réponse. Elle n'arrive pas à éliminer les signes élémentaires de l'ensemble ni ne réussit pas à en faire la synthèse. Elle ne sait, non plus, faire une analyse précise des éléments particuliers d'une oeuvre théâtrale. Il me semble que les mailles de ce filet avec lequel nous voulons capter le spectacle théâtral sont trop larges.

Parmi les nombreuses possibilités de l'interprétation de l'enregistrement, j'ai présenté une seule. Il est évident que l'enregistrement peut être analysé avec des méthodes diverses. Les enregistrements peuvent être comparés aux niveaux différents, par exemple, du point de vue de l'histoire du théâtre, du drame, de littérature ou de théorie de l'art. On peut aussi analyser le spectacle théâtral, en arrangeant une mise-en-scène „idéale", un schéma de mise-en-scène etc.

Tous ces problèmes, à leur tour, peuvent être analysés des points de vue divers, comme des points de vue sémiologiques ou formels. Cette question est infiniment compliquée. Il est évident, que, indépendamment du but que se propose l'enregistrement, — il faut inventer une telle théorie d'enregistrement, pour que tous les enregistrements effectués soient comparables.

ZAPIS I OPIS SPEKTAKLU

Streszczenie

Brak doktryny metodologicznej dotkliwie daje się we znaki przy badaniach dotyczących dzieła teatralnego. Podstawowym problemem teatrologii staje się przed-

miot badań. Teatrológ, w przeciwieństwie do filologów, teoretyków kina, socjologów musi sobie przygotować obiekt badawczy. Przedstawienie teatralne jest ulotne i nietrwałe. Aby przejść do etapu opisu teatrológ musi w jakiś sposób zapisać przedstawienie teatralne. Zapis staje się podstawową czynnością teoretyków teatru. Zagadnienie to i jego rozwiązanie urasta do rangi metody czego dowodem są najnowsze prace z zakresu teatrologii. Zajmują się one głównie problemem dokumentacji tego, co dzieje się na scenie i tego, co dzieje się na widowni. Uniwersalny język zapisu zbliżony do notacji baletowej pozostaje postulatem metodologicznym. Każdy z badaczy powinien więc sam zadbać o jednorodność materiału, o to by zapis był intersubiektywny i porównywalny.

Dopiero przygotowany czyli zapisany spektakl możnaby opisywać. Opis staje się interpretacją zapisu. Opis to ten pierwszy, właściwy etap działalności badawczej, analizującej. Na bazie zapisu możnaby dokonać rozmaitych analiz: formalnych, porównawczych, semiologicznych. Ta ostatnia metoda wydaje się być szczególnie interesująca dla teoretyków teatru, ponieważ jako punkt dojścia stawia sobie wykrycie elementarnej wartości przedstawienia. Niestety, jak dotychczas, semiologia nie spełnia żadnej ze swych obietnic. Spośród wielu możliwości interpretacji zapisu starałam się dokładniej omówić jedną (semiologiczną). Oczywiście zapis można wykorzystywać na różne sposoby. Można zapisy porównywać na kilku poziomach, z punktu widzenia historii teatru, dramatu, teorii sztuki itd. Niezależnie od tego, jakim celem ma służyć zapis, konieczne wydaje się stworzenie teorii zapisu, tak, by wszystkie dokonywane zapisy były porównywalne.