

La signification de la théorie du symbole d'A.F. Losev pour la méthodologie des recherches actuelles sur le théâtre

IRINA DANILOVA

Dans cet article, nous nous pencherons sur la question de l'enrichissement possible de l'arsenal théorique de la critique théâtrale grâce à l'étude de la symbolisation théâtrale présentée dans la théorie du symbole d'A.F. Losev. L'auteur ne prétend pas présenter ici une analyse exhaustive des problèmes liés à la critique théâtrale, et se limitera à mettre en exergue les tendances principales de celle-ci.

Tout au long du xx^e siècle, le développement du théâtre a été marqué par la recherche active de nouvelles formes de théâtralité, les transformations de la structure du spectacle engendrant de nouveaux rapports entre la scène et le public. Le processus théâtral a acquis une dimension internationale et une capacité à synthétiser les traditions des différentes cultures d'Europe, d'Asie, d'Afrique, d'Amérique du Sud, d'Australie. Les expérimentations théâtrales continuent, et la critique théâtrale, suivant le processus complexe de transformation des formes des représentations théâtrales, est constamment à la recherche de nouvelles approches¹.

1. P. Pavis, *L'analyse des spectacles-Théâtre, Mime, Danse, Danse-Théâtre, Théâtre, Cinéma*, Paris, F. Nathan, 1996 ; Fisher-Lichte E., *Theatre, Sacrifice*,

La méthodologie de la critique théâtrale contemporaine comprend des aspects qui se sont progressivement complexifiés tout au long du xx^e siècle. À la base des phénomènes théâtraux (des spectacles et de leurs composantes, axées de manière spécifique autour du spectateur), nous trouvons la prise de conscience d'un processus historique de l'évolution du théâtre, mais également l'étude du renouvellement des orientations artistiques dans le théâtre.

Dans le dernier tiers du xx^e siècle, les chercheurs se sont intéressés à l'analyse des rapports entre le théâtre et le spectateur dans le cadre de la sociologie ; en outre, l'étude du théâtre en tant que manifestation de la culture, ainsi que l'analyse de la synthèse théâtrale entre les arts de la langue du théâtre se trouvent replacées au centre des recherches. Ces aspects sont étroitement liés car ils sont complémentaires, et ce n'est qu'une fois réunis qu'ils forment une image globale du processus théâtral.

Afin de caractériser les principaux problèmes de la « crise actuelle » de la critique théâtrale, il suffit de se pencher sur les recherches de Patrice Pavis et d'Erika Fischer-Lichte, deux critiques théâtraux qui ont mis en rapport les aspects principaux de l'analyse, créé une méthodologie moderne de l'étude du processus théâtral, et décrit les tendances majeures de l'évolution du théâtre au xx^e siècle.

Dans les années 1970, Patrice Pavis a développé une théorie de critique théâtrale basée sur la sémiologie. À partir de la pensée de Saussure, il a essayé de sortir du cadre de la linguistique et de trouver une clé à l'analyse de la *mise en scène*, à la synthèse des signes sur la scène et à la formation de leur signification commune. Il a étudié, en particulier, les *sens culturels* des signes qui composent le spectacle théâtral. Ses travaux des années 1970 et 1980 constituèrent le fondement d'une théorie interculturelle de la performance alliée à la sémiologie, à l'anthropologie et à la théorie du multiculturalisme².

Pavis soulignait alors qu'il était légitime de parler d'un *processus lié au choix d'un code* qui aurait pour fonction d'interpréter ; par code, il entendait un corpus précis de règles de perception des propriétés de la représentation analysée. Le chercheur a par la suite refusé l'idée de segmentation du spectacle théâtral dans la mesure où cette méthode n'était pas capable de transmettre le caractère métapho-

Ritual. Exploring Forms of Political Theatre, Londres – New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

2. P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal, Presses de l'Univ. du Québec, 1976 ; *Languages of the stage: essays in the semiology of the theatre*, New York, 1982 ; *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982.

rique de la langue du théâtre. À la suite de Lyotard, il a proposé, à la place, de voir dans le « théâtre des énergies » une force créatrice motrice, passant d'une perception du théâtre sémiologique à une perception phénoménologique³.

À cette époque de développement de la sémiologie et de la sémiotique, Erika Fischer-Lichte a établi les fondements d'une théorie des rapports sémiotiques entre le spectacle théâtral et la culture, ce qui lui a permis d'analyser le théâtre comme un sous-système de la culture⁴, et d'utiliser la conception sémiotique du code théâtral comme un système convenu de règles destinées à la production et l'interprétation des signes et des systèmes de signes. Elle a ce faisant établi une distinction entre codes internes et externes. Posés au fondement de la culture, les codes internes appartiennent au système de l'art, mais ils se manifestent dans une seule œuvre, tandis que les codes externes constituent l'ensemble de la structure sémiotique de la culture.

L'interrelation entre codes internes et externes permet d'analyser le rapport du spectacle à la culture. Dans le théâtre par exemple, nous trouvons dans le même espace les mêmes éléments fondamentaux que dans la culture prise dans son ensemble, qui dictent à l'homme une apparence et un mode d'action déterminés dans un espace bien défini.

Par conséquent, dans le théâtre, il se produit un « doublement » de la culture, autrement dit, les « signes de la culture » sont utilisés au théâtre comme des signes de signes et sont réunis sur la base d'un code déterminé. Les codes changent selon les mises en scène, et l'on peut parler, sur la base de l'analyse de ces changements, d'une évolution du théâtre. D'un autre côté, la connaissance des codes des différentes cultures permet de comprendre leur interaction dans le cadre de la mise en scène théâtrale. La rigueur de l'approche sémiotique a permis à Fischer-Lichte d'élaborer un système harmonieux de signes théâtraux, de suivre leur fonctionnement historique et de montrer leur participation à la communication théâtrale avec le spectateur. Cependant, il est apparu qu'en

3. P. Pavis, *L'Analyse des spectacles-Théâtre, Mime, Danse, Danse-Théâtre, Théâtre, Cinéma*, op. cit., p. 18.

4. E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* [Sémiotique du théâtre], Tübingen, 1983. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen [Vol. 1 Le système du signe théâtral]; Band 2. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung; [Vol. 2 Du signe "artificiel" au signe "naturel"] : Le théâtre du baroque et des Lumières], Band 3. Die Aufführung als Text [Vol. 3 La représentation en tant que texte].

sémiotique, un système rigoureux de rapports structurels limite les possibilités d'étude des tendances du théâtre à l'internationalisation rapide et des interactions interculturelles.

Dans ses travaux des années 1990, Pavis franchit une étape supplémentaire en créant la théorie du spectacle interculturel et en élaborant un système de relations entre les *différents aspects de la synthèse des cultures* sur la scène⁵.

Il prend pour point de départ la comparaison de deux modes possibles de création du théâtre interculturel : d'une part, lorsque le metteur en scène européen travaille sur un matériau venant de l'Est (il décrit par exemple la mise en scène du *Mahâbhârata* par Peter Brook en 1986⁶) et la façon dont il remanie l'expérience et la forme du théâtre oriental en utilisant son propre style ; et d'autre part, quand les metteurs en scène travaillent sur des pièces de Shakespeare, Goethe, Schiller, en empruntant les traditions du théâtre oriental ou de la *commedia dell'arte*.

La tradition théâtrale européenne entretient des rapports complexes avec les systèmes symboliques des différentes cultures, que ce soit du point de vue du metteur en scène, du traducteur ou de l'acteur. Pavis apporte des précisions sur plusieurs aspects du rapport entre les cultures dans le spectacle théâtral. Il distingue le théâtre interculturel, le théâtre multiculturel, le théâtre issu du collage culturel et le théâtre de communication transculturelle, le théâtre syncrétique et le théâtre post-colonial. Toutefois, s'il étudie la question du point de vue du rapport entre les différentes pratiques théâtrales, il n'explore pas les rapports existant entre des systèmes figuratifs éloignés dans le cas de modes différents d'interrelations culturelles⁷.

En étudiant les relations existant entre les cultures théâtrales des pays de l'Europe et de l'Asie dans les mises en scène du début du xx^e siècle, Erika Fischer-Lichte a continué à appliquer rigoureusement le modèle sémiotique. Elle a mis en évidence la transformation progressive de la culture théâtrale européenne sous l'influence des traditions japonaise et chinoise dans les spectacles de Rein-

5. P. Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, trad. par Loren Kruger. Londres – New York, Routledge, 1992 [*Le Théâtre au croisement des cultures*, Corti, 1990]; Patrice Pavis (éd.), *The Intercultural Performance Reader* Londres – New York, Routledge, 1996.

6. *Ibid.*, p. 186-187, 189, 196-197.

7. P. Pavis, *Towards a theory of interculturalism in theatre* [Vers une théorie de l'interculturalisme dans le théâtre], *The Intercultural Performance Reader*, p. 1-21.

hardt, de Meyerhold, de Vakhtangov, et de Tairov. Les fonctions de la plastique et de la rythmicité des mouvements de l'acteur ont subi des changements, l'expressivité et la charge émotionnelle de l'ensemble de l'action théâtrale se sont renforcées, et de contemplateur passif, le spectateur est devenu un participant au jeu théâtral⁸.

Le développement de la théorie du spectacle et du théâtre interculturel conduisit pourtant à passer de la méthode sémiotique à la méthode socio-culturologique, et cela permit de relier l'anthropologie à la psychologie sociale⁹.

De 1996 à 2002, Erika Fischer-Lichte a été l'une des coordinatrices du projet « Théâtralité. Le théâtre comme modèle culturologique », auquel prirent part des spécialistes de nombreuses disciplines et dans lequel était étudiée la question du rôle du processus théâtral dans le devenir de la culture européenne¹⁰. La réalisation de ce projet se situait déjà hors du cadre de la critique théâtrale.

Ainsi, la sémiologie et la sémiotique du théâtre ont permis de transposer un système de concepts de la linguistique dans la critique théâtrale, à la suite de quoi on a commencé à étudier la représentation théâtrale comme un texte, et les relations du spectateur au spectacle ont été assimilées aux relations entre le lecteur et le texte littéraire. Cependant, dans la réalité, cette assimilation s'avérait artificielle ; elle nécessitait des changements dans la méthodologie de la critique théâtrale. Le développement du théâtre au croisement des cultures des différents continents exigeait l'emploi de méthodes issues de la sociologie, de la psychologie sociale et de l'anthropologie.

Cependant, l'esthétique et la théorie de l'image artistique ont été ces derniers temps injustement oubliées. Les questions d'esthétique théâtrale ont été mentionnées par Pavis dans son « Dictionnaire du théâtre », dont la première édition a paru en

8. E. Fischer-Lichte, « Inszenierung des Fremden. Zur (De-)Konstruktion semiotischer Systeme » [La Mise en scène de l'étranger. Vers une (dé)construction du système sémiotique], *Theater Avantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen – Bâle, 1995, p. 156-241.

9. E. Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, *op. cit.*

10. E. Fischer-Lichte (éd.), *Theatralität: Inszenierung von Authentizität* [Théâtralité : la mise en scène de l'authenticité], 1^e éd., Tübingen – Bâle, Francke Verlag, 2000 ; E. Fischer-Lichte (éd.), *Theatralität: Diskurse des Theatralen* [Théâtralité : Le discours du théâtre], 1^e éd., Tübingen – Bâle, Francke Verlag, 2000.

1980¹¹, mais elles y étaient reléguées au second plan du fait de la place plus importante accordée aux questions de sémiologie et de sémiotique de la mise en scène, d'anthropologie, d'herméneutique, ainsi qu'à celles se rapportant aux traditions théâtrales, aux genres et aux formes de la représentation théâtrale et du travail théâtral, etc.

Le théâtre est soumis à un principe général de symbolisation, qui réunit toutes les manifestations de la culture artistique en créant un langage spécifique à l'art théâtral. Chaque culture nationale s'appuie sur sa mythologie ; elle détient une réserve d'images métaphoriques, allégoriques et symboliques, employées dans la poésie, la peinture, le théâtre et, indirectement, dans la musique. Le fonctionnement des images « fluctue et change sans cesse », subissant des variations. A.F. Losev s'est intéressé à cette particularité des images artistiques, et il a mis en évidence le rôle des images picturales changeantes dans le langage poétique¹².

Il a montré la détermination structurelle et l'autonomie de l'allégorie, de la personnification, de la métaphore, du symbole et du mythe, leur démarcation essentielle les unes des autres dans le cas d'une conception abstraite, mais en même temps leur capacité à se développer les unes à partir des autres, à passer de l'une à l'autre dans une œuvre, créant par là-même la richesse de l'image poétique, et renforçant la complexité de la lecture.

Dans le spectacle théâtral, les images sont également changeantes ; qui plus est, elles ne possèdent pas d'expression verbale mais une détermination matérielle musicale, picturale, architecturale et corporelle, porteuse d'énergie et d'un sens qui se développe en une conception du monde et de la culture. La particularité de la symbolisation scénique tient en ce que tous les aspects de l'iconicité théâtrale tendent à acquérir une valeur de symbole et à exprimer une conception précise, une vision du monde.

Selon la théorie d'A.F. Losev, le symbole possède une forme matérielle et apparaît parallèlement comme une structure noétique réunissant le monde terrestre et la réalité spirituelle invisible. Le

11. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre – Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris, Éditions Sociales, 1980.

12. A.F. Losev, « Problema variativnogo funkcionirovanija poetičeskogo jazyka » [Le Problème du fonctionnement variatif de la langue poétique], *Aleksej Fedorovič Losev : iz tvorčeskogo nasledija. Sovremenniki o myslitele* [Alekseï Fedorovič Losev : héritage de son œuvre. Les contemporains sur le penseur], M., Russkij mir, 2007, p. 362-395.

symbole est fondé en premier lieu sur la contemplation de la réalité. Cependant,

il [le symbole] inclut en lui tout ce qui est caractéristique pour la pensée abstraite, en premier lieu la démarcation nette et l'opposition entre les éléments de la réalité, leur réunion dans un tout synthétique, la synthèse des données de l'expérience sensible et la transformation de l'ensemble de la réalité sensible en une normalité globalisante¹³.

La mise en scène symbolique réunit ainsi l'acteur et le spectateur sous la forme d'une normalité globalisante, d'une unité de sens, que le spectateur doit deviner pour se retrouver dans le même monde figuratif que les acteurs.

A.F. Losev nous présente un autre élément essentiel de la théorie du symbole. Il écrit :

Le symbole de la chose (manifestation) est son sens, sa loi, sa structure, son signe, l'identité, l'interpénétration de la chose signifiée et de l'image idéale la signifiant. Cette identité symbolique est totalité unie-divisée, décomposable en une série infinie¹⁴.

Dans la théorie de Losev, à la différence de la sémiotique et de la sémiologie, le symbole possède la structure du signe, mais en perd la conventionalité stricte, et acquiert la possibilité d'une interprétation variable, ce qui renforce la difficulté d'interprétation du symbole scénique dans son rapport à la réalité, ainsi que dans son rapport à la culture qui l'a créé.

Enfin, A.F. Losev souligne que :

le symbole est un signe déployé. Le symbole, comme le signe, est un modèle générateur, mais dans le symbole, ce modèle générateur se présente de manière extrêmement intensive¹⁵.

Dans le cadre de l'art théâtral, cela signifie qu'aussi « simple » que paraisse le symbole, il ne peut être interprété de façon unilatérale, puisqu'il est un modèle générateur non seulement de la conception scénique, mais également de la culture scénique qu'il présente.

13. A.F. Losev, « Logika simvola » [La Logique du symbole], *Aleksej Fedorovič : iz tvorčeskogo nasledija. Sovremenniki o myslitele* [Alekséï Fedorovitch Losev : héritage de son œuvre. Le penseur vu par ses contemporains], M., Russkij mir, 2007, p. 314-315.

14. A.F. Losev, *Problema simvola i realističeskoe iskusstvo* [Le Problème du symbole et l'art réaliste], M., Iskusstvo, 1976, p. 65.

15. *Ibid.*, p. 132-133.

Ainsi, la théorie du symbole d'A.F. Losev modifie fondamentalement le regard du chercheur sur la représentation théâtrale, sur les problèmes d'interprétation et les relations interculturelles dans la structure du spectacle. La mise en scène ne peut être interprétée comme un simple système de signes dans la mesure où elle est une synthèse de l'image du monde exprimée à l'aide de différents types d'images artistiques interagissant entre elles. Le monde présenté symboliquement sur la scène est conceptuel et capable de se décomposer, dans ses relations avec le public, en une série infinie d'interprétations.

Le procédé de symbolisation et la structure du symbole sont déterminés par une tradition théâtrale concrète et par les particularités de la culture nationale à laquelle appartient cette tradition. Par conséquent, la corrélation des traditions culturelles se trouve liée au fait que les participants à la mise en scène interprètent et reproduisent le procédé de symbolisation adopté dans une autre culture. C'est sur cette base, nous semble-t-il, que l'on peut commencer à faire une analyse approfondie du dialogue des cultures dans le processus théâtral.

Université de Göteborg (Suède)

Traduction du russe par Marie Loisy et Maryse Dennes