

**HELBO, André, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, Peter Lang, 2006, 147 p.**

Sébastien Roy

Numéro 42, automne 2007

Valère Novarina : paroles de théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041697ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041697ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, S. (2007). Compte rendu de [HELBO, André, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, Peter Lang, 2006, 147 p.] *L'Annuaire théâtral*, (42), 145–149.  
<https://doi.org/10.7202/041697ar>

---

HELBO, André, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, Peter Lang, 2006, 147 p.

---

Dans ce livre, André Helbo s'attaque à une situation toute contemporaine, la complexification de l'univers des médiations artistiques, en poursuivant son investigation du concept d'adaptation (*L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997). Il développe aussi des outils d'analyse qui lui permettent principalement de cerner l'opération de croisement interartistique à travers l'analyse de ce qu'il nomme des « cas de transduction esthétique ».

L'ouvrage, malgré sa relative brièveté, est subdivisé en quinze chapitres dont plusieurs ne s'étendent que sur quelques pages (moins de cinq seulement). Il est néanmoins possible de fabriquer des ensembles de chapitres de façon à contrer la forte partition du livre et ainsi clarifier le propos. Tout ce qui précède le troisième chapitre sert à jeter les bases de l'argumentation par la constitution de définitions préliminaires ainsi que par la détermination des principaux enjeux et des hypothèses de recherche. Les chapitres 3 à 6, pour leur part, développent une approche

plus sociologique de l'adaptation et, incidemment, plus axée sur le ou les rôle(s) du spectateur. Par la suite, Helbo consacre les chapitres 7 à 10 à l'identité sémiologique de l'adaptation, en la comparant notamment aux outils développés dans le cadre des *Traduction Studies*. La dernière partie est constituée de quatre études de cas, tandis que le dernier chapitre fait office de conclusion.

À la suite du liminaire, qui reprend certaines problématiques relatives aux études du spectacle, Helbo consacre le premier chapitre à la notion de « transduction » afin d'explicitier le type de processus mis en branle dans le travail d'adaptation. Sous sa forme métaphorique, l'adaptation comme « transduction » est conçue comme une relation tripartite dont l'interprétant fait office de relayeur entre la norme (la doxa) et son institutionnalisation. L'hypothèse de l'auteur est que ce sont les instances médiantes qui servent à intérioriser les contraintes contextuelles et institutionnelles pesant sur l'énonciation. De cette façon, Helbo insiste sur la participation du spectateur dans l'énonciation collective propre à l'adaptation.

Il propose alors, dans le chapitre 2, une définition préliminaire de l'adaptation, à savoir qu'elle est un processus impliquant des relations entre des textes engendrant une même sémiologie, un observateur, et un dispositif culturel qui intériorise un certain nombre de contraintes sémiopragmatiques manifestées par des compétences spécifiques de lecture. Du même souffle, il suggère que l'adaptation est présente dans tout processus spectaculaire.

L'étape suivante, selon lui, consisterait donc à déterminer les marques du spectaculaire.

Ces dernières reposeraient sur la mise en place de dispositifs conventionnels différents d'un genre à l'autre. Globalement,

les arts du spectacle désignent toutes formes d'art se fondant sur une décision de rupture conventionnelle séparant *in praesentia* l'aire de jeu de son observateur silencieux [le spectacle vivant]. En font partie aussi ces arts qui, procédant par exception à la rupture par la médiation écranique, évacuent la dimension *in praesentia* et dissocient grâce à d'autres mécanismes conventionnels le temps de la production et celui de la réception [les arts mécanisés] (p. 40).

Helbo constate que l'*intermédialité* – c'est-à-dire l'interaction entre ces deux catégories de spectacles – est soit de nature technologique, soit d'ordre esthétique. Il affirme par ailleurs que l'*intermédialité* est un facteur important de légitimation culturelle. Les stratégies de lecture sont le produit d'un *habitus* lié au contexte sociohistorique, à l'encyclopédie telle que définie par Eco et, finalement, à des processus d'identification tout comme à des consignes émotionnelles issues d'une norme sociopsychologique. L'adaptation serait alors une substitution de modes énonciatifs.

Dans le chapitre 4, l'auteur s'intéresse plus particulièrement à la différenciation entre les modes de représentation. Helbo use d'une terminologie empruntée à Noël Burch pour en isoler trois. Le « mode de représentation primitif » (MRP), auquel est associé le théâtre, met davantage l'accent sur la spatialité que sur la séquence ou sur la narration. Ce dernier est distinct du « mode de représentation industriel » (MRI) dont la caractéristique est d'articuler la narrativité avec la *figurativité*. L'auteur reprend ensuite les propos de Laurent Jullier au sujet d'une seconde mutation : le passage du MRI au MRPC (« mouvement de représentation post-

cinématographique »). Ce mode se caractériserait par une prise de conscience de la représentation, remarquée à travers l'arrivée d'une multitude d'avatars autotéliques. Cette mutation sert d'argument à l'auteur pour affirmer que les mutations des structures de réceptions sont moins liées à l'arrivée de la reproductibilité de l'objet culturel – position tenue par de nombreux commentateurs – qu'aux transformations du champ culturel.

Incidentement, le concept d'*interculturalité* pour Helbo est aussi lié à la réception. L'interculturalité est définie comme un investissement de sens par le spectateur en raison d'une incompréhension partielle des codes. Puisque le théâtre reproduit cette situation d'incertitude en ne fixant pas les limites de l'interprétation de façon irrévocable, l'auteur considère que sa réception est inévitablement une situation interculturelle. L'adaptation, considérée comme une lecture créatrice, serait l'introduction du sens par un destinataire procédant à des restructurations multiples des contextes culturels.

Pour Helbo, l'adaptation soulève une question liée à la pluralité, voire au conflit des cultures. Aux dires de l'auteur, elle joue entre les univers de référence, les mondes possibles et leurs représentations. Elle procède à la mise en conflit des champs culturels, aux jeux d'interférences qui remettent en question les types de lecture possibles.

Dans la partie proprement sémiologique de l'ouvrage, l'auteur commence par observer le métadiscours en fonction des rapports entre le théâtre et le cinéma. En réitérant ses réserves à l'égard de la question de la fidélité (celle-là jetterait les bases d'une conception binaire et

vectorisée de l'adaptation), Helbo affirme la pertinence du travail de Jakobson sur la traduction (*Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963). Il isole d'ailleurs trois opérateurs énoncés par ce dernier afin de définir les mécanismes en jeu dans l'adaptation : le niveau de pertinence, la construction de l'énonciation et le modèle de compétence. Même s'il affirme utiliser l'approche génétique, l'auteur soutient que c'est l'attitude pragmatiste qui est la plus sensible à la dynamique réglant la circulation entre les textes, le contexte et leur réception. De cette façon, l'adaptation pourrait être évaluée en termes de substitution de compétences, surtout entre la compétence fictionnelle et la compétence spectaculaire.

Helbo montre par la suite que la problématique du rapport entre la compétence fictionnelle et la compétence spectaculaire dans les représentations contemporaines est moins celle de l'adaptation que celle du déjà-vu et du champ culturel. La configuration discursive, c'est-à-dire l'ensemble des contraintes contextuelles et institutionnelles, détermine la forme de l'expression. Toujours selon lui, le cinéma, la télévision et le théâtre usent de stratégies liées à l'hypo-iconicité en multipliant les signaux de citations, en proposant des suggestions de choix de lecture qui n'engagent que le producteur et laissent à la stratégie énonciative du récepteur son libre arbitre. Cette promesse n'est accomplie que par le spectateur qui appréhende autrement le dispositif énonciatif. L'adaptation serait, dans ce cas, un acte substitutif à l'intérieur d'un même champ culturel.

L'auteur annonce, au chapitre 9, sa volonté de constituer une typologie des compétences réceptives. Il insiste sur l'importance d'éviter la

linéarité, qu'il attribue aux outils des traductologues, afin de présenter la complexité de l'intériorisation de dispositifs institutionnels multiples et d'en évaluer la cohérence et la pertinence. Helbo considère que la préoccupation première de l'analyste est de porter attention aux mécanismes d'homogénéisation du sens par l'entremise d'un jeu sur les marques de la fiction et du spectaculaire. L'adaptation relèverait d'un échange sans cesse réactivé.

Le chapitre 10 contient, lui, la récapitulation de cette typologie par le truchement d'une mise en rapport de la traduction et de l'adaptation, de façon à souligner l'importance des compétences et des configurations socio-discursives. D'abord, l'auteur indique que la traduction ne peut saisir la totalité des sémiotiques présentes de façon syncrétique, notamment au théâtre. Ensuite, il remarque que la limite entre la traduction et l'adaptation est mouvante. En troisième instance, le problème de l'implication du spectateur refait surface. Le propos de Helbo consiste à montrer que la traduction oblique ressemble fortement à l'adaptation, faisant reposer une bonne partie des niveaux de pertinence sur le spectateur ou l'énonciataire. Le doublage serait un autre problème de la traduction, puisqu'il est difficile de synchroniser et de labialiser. Étant donné que la transposition de la scène à l'écran est surtout d'ordre visuel, Helbo suggère aussi de parler de traduction « intra-iconique » plutôt qu'« intralinguistique », comme le soutient Jakobson. Les stratégies de coopération seraient aussi similaires en ce qui a trait à la traduction et à l'adaptation, à la différence que l'adaptation traverse le proto-texte, souvent au point d'en provoquer l'éclatement. La traduction intersémiotique, proposée

précédemment comme une clé d'analyse, est l'ultime point d'intérêt de l'auteur, puisqu'il affirme qu'elle permet la formulation de plusieurs interrogations. Elle mettrait les deux modèles de production du sens, spectaculaire et fictionnel, en dialogue.

L'opérationnalisation des outils d'analyse s'étend sur les quatre chapitres suivants. Helbo fait d'abord l'examen du film de danse *Bhakti* de Maurice Béjart. Il arrive à la constatation que la captation du geste de la danse permet de s'interroger sur le caractère éphémère de la danse, sur l'importance de la dimension événementielle de l'énonciation.

*Mélo*, d'Alain Resnais, est considéré comme pertinent parce qu'il nécessite, aux yeux de Helbo, une étude des configurations sociodiscursives qui figent les compétences de lecture en un système de relations. En examinant les tensions entre les modes d'expression filmique et théâtrale, l'auteur identifie le régime sémiotique de l'hésitation comme élément de cohérence. Il s'agirait d'une hésitation entre l'attention, qui est le propre du théâtre, et la cognition, associée au cinéma.

L'étude du médium télévisuel comme structure d'expression vise à montrer la prévalence de la fréquence, du rythme et du mouvement sur l'analyse et l'interrogation. L'activité du spectateur est d'abord affective et, ensuite, elle se définit comme une multiplicité d'interprétances. Considérant l'absence d'interprétation possible, elle ne nécessiterait aucune compétence.

L'auteur se penche *in fine* sur le cinéma d'André Delvaux en tentant de déterminer si

l'énoncé filmique peut figer les modes de lecture des autres arts. En observant *Un soir un train*, l'auteur assure que la logique selon laquelle le spectateur construit son cadre de lecture réussit à figer le mode de lecture propre au théâtre.

Helbo termine son ouvrage en envisageant la possibilité d'une théorie de l'événement théâtral dont la perspective serait matérialiste. Il privilégie l'étude du processus spectaculaire, c'est-à-dire un travail qui réfère à différents registres de l'activité humaine. Dans ce dessein, il propose d'observer la relation entre le texte et le paratexte, et de porter une attention particulière au champ culturel dans les études théâtrales.

Le livre de Helbo a ceci d'intéressant qu'il regroupe nombre de préoccupations actuelles guidant le développement des études des arts. Le privilège nouveau de la réception, impliquant par le fait même l'ouverture des frontières de l'objet-spectacle, l'importance du champ culturel comme déterminant de la lecture, la prise en compte du son, de la voix et du geste et, finalement, la question des genres forment toutes la marque d'une sensibilité contemporaine.

Cependant, il faut garder certaines réserves en ce qui a trait à la clarté du message. D'une part, l'ouvrage aurait au moins nécessité une division en deux sections afin de clarifier la structure de l'argumentation. D'autre part, la terminologie proposée par Helbo rend parfois perplexe. À titre d'exemple, la notion de « transduction » n'apparaît qu'au début du premier chapitre et cette métaphore n'aide pas vraiment à la compréhension du propos. Il est alors difficile de se convaincre de sa pertinence.

Enfin, le chapitre consacré à la télévision est sans aucun doute le plus problématique. En effet, quelques remarques paraissent sortir du cadre méthodologique et s'approchent fortement du commentaire, le plus souvent négatif. Or, la réception liée à la traduction intersémiotique télévisuelle n'est pas dépourvue de possibilité interprétative. Elle est seulement moins visible parce qu'elle s'inscrit dans un mouvement plus diffus animé par la reproduction de l'expérience, la mise en écho de l'énonciation. De ce fait, l'interprétation serait donc toujours décalée, sans filiation directe avec l'énonciation.

Mais la véritable question concerne l'outillage méthodologique constitué et je crois que le principe du rasoir d'Occam s'applique ici en défaveur d'André Helbo.

**Sébastien Roy**

Université du Québec à Montréal