

«Theory of Performing Arts»

Louise Vigeant

Numéro 47, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28112ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vigeant, L. (1988). Compte rendu de [«Theory of Performing Arts»]. *Jeu*, (47), 230–231.

«theory of performing arts»

Ouvrage d'André Helbo. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987, 154 p.

la sémiotique et les arts de la scène

S'il y a actuellement décloisonnement de la pratique spectaculaire — décloisonnement que l'on retient d'ailleurs comme l'une des caractéristiques de la postmodernité — on peut parler aussi de décloisonnement quant à la réflexion théorique à propos du théâtre — que l'on retiendra peut-être comme caractéristique du poststructuralisme. Décloisonnement tant de l'objet d'analyse que des discours de référence.

Alors qu'on a assisté, dans les années soixante-dix, au développement d'une sémiologie du théâtre qui, influencée par la linguistique et la narratologie, et fidèle à la distinction saussurienne entre langue et parole, a vainement tenté de proposer «un modèle théorique de spectacle», sorte de «structure profonde» dont chaque représentation serait un avatar, aujourd'hui on parle plutôt d'une sémiotique s'intéressant au spectacle comme «production signifiante». L'objet de la sémiotique redevient le spectacle lui-même (comme il l'avait été pour l'École de Prague dont faisaient partie les Veltruski, Honzl et Bogatyrev, véritables précurseurs des théories de la réception). Et le spectacle de théâtre, c'est une rencontre, une relation entre des comédiens et des spectateurs. C'est pourquoi l'aspect le plus intéressant de la réflexion théorique à laquelle Helbo participe est certainement tout ce qui gravite autour de la pragmatique, c'est-à-dire l'examen des conditions dans lesquelles le «message» est émis et perçu. Ainsi le «sujet», que ce soit la «personne» de l'émetteur ou celle du récepteur, et le contexte dans lequel se déploie la communication deviennent-ils des objets d'analyse pour le sémioticien. L'examen de l'objet immanent ne satisfaisant plus, on considère

cet objet dans ses rapports complexes avec l'inconscient et le social.

André Helbo avec *Theory of Performing Arts* participe à ce mouvement qui veut non seulement multiplier les interférences dans le travail de réflexion sur le phénomène théâtral mais également agrandir le champ d'investigation à toute la sphère spectaculaire : théâtre, performance, opéra, danse, vidéo, etc.

L'heure est à l'articulation de la sémiotique avec les sciences sociales; on interpelle la sociologie (Bourdieu en particulier), la psychanalyse, les théories du langage et la pragmatique, voire les mathématiques (René Thom) et la biologie (Laborit). Tout cela, dans un effort de cerner le phénomène théâtral comme lieu d'expression et de communication, mais aussi, ce qui avait été sûrement négligé jusqu'à maintenant par un certain discours à prétention scientifique, comme lieu d'émergence et d'échange d'énergie, de passion, de plaisir.

Ce livre d'André Helbo est un recueil de textes, certains remontant au milieu des années soixante-dix; il a les défauts du genre: recoupements, redondances, brièveté du développement. Plusieurs sont déjà parus en français, surtout dans cet autre recueil de l'auteur, *les Mots et les Gestes* (Presses Universitaires de Lille, 1983), un des articles a été publié dans le collectif *la Relation théâtrale* (également aux Presses Universitaires de Lille en 1980) — bizarrement cela n'est pas mentionné dans l'avant-propos.

La lecture de l'ouvrage n'est pas facile. Les nombreuses références à des disciplines voisines, à des théories particulières de divers chercheurs (Jakobson, Barthes, Ducrot, Austin, Metz, Eco, Peirce, etc.), le vocabulaire spécialisé et, surtout, la propension de Helbo à la schématisation de son propos, un peu comme si le lecteur avait le même bagage de lectures que l'auteur, tout cela (sans compter que c'est en anglais) fait

que ce livre ne peut pas constituer un ouvrage d'introduction à une «théorie des arts performatifs».

Poursuivant la tendance d'affranchissement de la sémiotique théâtrale par rapport à la sémiologie saussurienne, Helbo veut développer des outils qui soient propres à la sémiotique spectaculaire et qui servent à cerner la dimension événementielle de la relation théâtrale; pour cela, il puise beaucoup dans la pragmatique et la théorie du signe de Peirce. On sait que ce dernier ne considérait le signe qu'au moment de son actualisation, donc dans un contexte. Il insiste donc sur la participation active du spectateur à la production du sens. À l'instar d'Umberto Eco qui parle de la «coopération interprétative» du lecteur (*Lector in Fabula*), Helbo insiste sur l'importance d'aborder le théâtre, ou tout spectacle, non comme le lieu de transmission d'un savoir antérieur à l'événement, mais comme un discours en action où s'investissent simultanément émetteurs et récepteurs.

Ce type d'ouvrage ne cherche pas à proposer des grilles d'interprétation des spectacles de théâtre, mais propose plutôt des outils pour comprendre la spécificité de la communication spectaculaire. Dans cette perspective, Helbo identifie les principaux véhicules de la manifestation théâtrale: acteur, spectateur, discours, gestuelle, éléments scéniques; spécifie les niveaux auxquels l'analyse devrait s'attarder: la production des textes (dramatique, de mise en scène et spectaculaire), la manipulation des différents codes, l'interprétation (d'ordre sémantique), la rhétorique du discours spectaculaire, les effets pragmatiques du spectacle (permettant d'en «mesurer» l'efficacité).

Là où cela devient le plus intéressant, à mon avis, c'est quand Helbo examine avec les outils sémiotiques les principes de tout temps fondamentaux du théâtre: l'illusion et la mimesis, et qu'il interroge le «contrat» qui engage les comédiens et les spectateurs,

les premiers dans un exercice de persuasion (où jouent entre autres les notions de vérité et de crédibilité) et les seconds dans un travail d'interprétation dans lequel entrent en ligne de compte plaisir et pré-savoirs.

Dans une acception tout à fait américaine du terme, la sémiotique dont il est ici question comporte les trois volets: sémantique, syntaxique et pragmatique. Les derniers chapitres sont féconds, car ils abordent des notions relativement nouvelles comme celle du texte spectaculaire, empruntée à Marco de Marinis, et surtout celle de la «cohérence» du spectacle, que de Marinis appelle «structure textuelle du spectacle» et que Michel Corvin, lui, a brillamment développée à partir du concept clé de redondance dans son *Molière*¹ (Presses Universitaires de Lyon, 1985). C'est là que le discours théorique peut le plus contribuer à une meilleure perception/interprétation du spectacle théâtral, car on envisage ainsi d'expliquer comment s'effectue le montage du spectacle, du côté de son producteur, comme on considère aussi le travail de montage qu'opère le spectateur au moment de la réception.

Qui voudrait retracer certains jalons de l'histoire de la sémiologie/sémiotique théâtrale, qui voudrait revoir les principales controverses qui l'ont animée, qui voudrait participer à la réflexion sur la place de la sémiotique spectaculaire dans l'ensemble des études portant sur le théâtre, ou parmi les sciences sociales, qui voudrait imaginer des perspectives nouvelles, par exemple en redéfinissant l'objet même de l'analyse sémiotique ou en faisant jouer ensemble des sémiotiques connexes — comme Helbo le fait avec la sémiotique de l'image et de l'opéra —, ceux-là trouveront leur compte dans cet ouvrage de Helbo. Mais il faut être prêt à se torturer un peu les méninges.

louise vigeant

1. *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*. Voir le compte rendu de Louise Vigeant paru dans *Jeu* 42, 1987.1, p. 180-181. N.d.l.r.