

Quelle sémiotique du spectacle vivant ?

ANDRÉ HELBO

Université libre de Bruxelles (Belgium)

1. OBJECTIFS

Dans un contexte auquel les *Cultural Studies* ont rendu une certaine actualité, Michel Foucault crée le concept de « généalogie des savoirs » pour désigner les contraintes présidant à la constitution d'une discipline.

Les arts du spectacle vivant ont posé à la recherche scientifique des questions ponctuelles portant d'abord sur la méthodologie des descriptions (sémiotique interprétative). La démarche a évolué et privilégié ensuite, progressivement, une interrogation de nature plus épistémologique concernant la construction de l'objet.

A titre d'exemple, la problématique de la notation, conçue d'abord sur le modèle des découpages transmis par la tradition pratique des gens de scène, véhicule rapidement des questions sur la posture du chercheur et sur la nature de son objet d'investigation.

- Il existe des procédures permettant de capter la production en cours de création. En danse, ces dispositifs de notation émanent de maîtres à danser des XVI^e, XVII^e siècles tels Feuillet, Arbeau ; parfois ils portent sur le mouvement : on peut citer Laban (1928), Benesh (1955), la biomécanique et la musique (Conté) ; ils saisissent aussi le rapport à la musique au fil de la création. Au théâtre, il existe un cahier de mise en scène qui accompagne, par étapes, la génétique du spectacle : table, plateau, premières versions, versions travaillées, filages, conduite des représentations et reprises. En un premier temps, prolongeant ces préoccupations, certains sémioticiens (Kowzan, Serpeiri) se sont intéressés à la question des plus petites unités et de leur articulation.

- Des tentatives plus critiques ont eu lieu portant sur la réception, adoptant le questionnement du spectateur : comment garder la trace scientifique (objective, exhaustive, reproductible) du spectacle ? Il est impossible de reconstituer des processus, des vectorisations, des copies verbales sans passer par le rendu de sa propre perception (vidéo, livret, copie verbale sont indissociables du vécu de l'événement). Reste la possibilité d'assister *in praesentia* aux représentations et de se fier à sa mémoire. Même dans le cas d'une observation répétée (par le spectateur expert) de nombreuses variables tacites, idiosyncratiques, viennent perturber le processus de saisie.

- La question principale devient celle de la modélisation, de la validité du modèle de représentation et de sa relation à l'objet d'analyse : comment peut-on rendre compte de pratiques croisées, complexes et protéiformes (spectacle vivant : théâtre, danse, opéra, cirque, arts de la rue, concert et arts du spectacle incluent le cinéma), quels sont les paradigmes et dispositifs mobilisés ; l'objet spectacle existe-t-il ?

Une sémiotique expérientielle s'impose aujourd'hui. Les notions de présence et de corrélation soudent production et réception du sens dans la contemporanéité : le spectateur invente le sens, l'émotion en même temps que l'acteur et sans médiation.

La théâtrologie d'abord, les sciences du spectacle ensuite ont tenté d'affronter, par une ouverture pluridisciplinaire mobilisant notamment la sémiotique, l'anthropologie, la sociologie, l'historiographie, les questions évoquées ci-dessus. Depuis un certain nombre d'années, des disciplines spécifiques (ethnoscénologie, sémiologie du spectacle, pédagogie de la mise

en scène) placent la pluridisciplinarité voire la transdisciplinarité au cœur du débat, suscitant une réflexion sur le processus d'étude même

La place de la sémiotique dans ce débat mérite une réflexion. Plusieurs questions, corrélées, semblent pouvoir être posées.

Qu'entend-on par arts du spectacle ?

Qu'entend-on par sémiotique des arts du spectacle ?

Quelles sont les préoccupations de cette sémiotique ?

Comment cette sémiotique évolue-t-elle ?

Quelle est la place de la corporéité et de la complexité dans cette réflexion ?

2. CONTEXTE

Peut-être peut-on distinguer trois étapes dans l'approche proposée par la sémiotique.

2.1. Les sémiotiques territoriales

On signalera ici le développement des sémiotiques descriptives/interprétatives du théâtre, du cirque et de l'opéra (et de la danse, ce parent pauvre), nées après la sémiotique du cinéma.

La distinction entre savoir graphique (dont la sémiotique fait partie) et savoir incorporé (par le métier de l'acteur) est cruciale dans cette démarche : en un premier temps, le savoir incorporé (impensés de la tradition européenne du jeu ou de la notation : l'acteur doit savoir jouer à être un autre ou effectuer un « travail sur soi » ; Artaud évoque l'athlète affectif, Copeau cerne l'expressivité du corps, etc.) fait obstacle à la catégorisation mais on s'aperçoit rapidement que les suggestions des praticiens méritent une analyse sémiotique.

Les caractéristiques de ce moment épistémologique dit territorial sont :

- La capitalisation des acquis sur les systèmes de signes (on tente le croisement des sémiotiques de la gestualité, de l'image, du corps).
- La séparation entre production et réception.

Petit à petit se dessine une ligne de crête qui dissocie une approche immanentiste de la signification (centrée sur la production du message, l'objet est à déchiffrer, il suffit de bien lire pour décrypter les significations) et une approche constructiviste (centrée sur la réception, je construis le message et il me construit en fonction de ce que je suis)

Il s'agit de dépasser le corpus même et sa textualisation, sa notation, son archivage. L'objet en soi difficile à saisir parce qu'il pose la question de la transmission, de la transcription, de la reconstitution toujours tributaire d'un point de vue.

2.2. Un moment paradigmatique au sens de Kuhn (rassemblement d'une communauté) émerge au début des années 90 : la naissance d'une approche sémiotique plus holistique.

La question du choix méthodologique détermine alors, plus qu'ailleurs, le champ d'analyse.

- On peut assumer le processus d'observation de sa subjectivité et en tenter la formalisation par des dispositifs : les entretiens (ouverts, fermés, avec et sans direction structurée,

etc.), les observations participantes, les descriptions ethnographiques denses, les carnets de recherche de terrain, les histoires de vie, les collectes et transcriptions de textes de littérature orale, les enregistrements phonographiques et audiovisuels. Dans ce contexte, le chercheur en spectacle vivant ne pourra que singer la démarche anthropologique et compléter sa « compétence unique » (pour utiliser le jargon de l'ethnoscénologie) par l'observation de détails relatifs à l'expression corporelle et vocale, au mouvement et à la caractérisation des participants, détails moins visibles pour les chercheurs dont l'expérience est extérieure aux arts du spectacle. On peut imaginer d'intégrer un certain nombre d'outils spécifiques à la tradition théâtrale : les carnets de direction artistique, les journaux de bord d'acteur et les annotations pour la caractérisation des personnages, pour la construction de lignes de conduite, et les règles scénographiques pour la confection d'accessoires, par exemple.

- On peut plaider la nécessité interne d'une modélisation ; cette nécessité s'impose plus encore que dans d'autres domaines : travailler sur un modèle réduit, reconstituer les processus de construction du sens. S'impose alors l'importance de la méthode, d'une matrice d'observation pour redéployer et identifier les relations qui créent et hiérarchisent du sens au sein du spectacle, pour passer de l'expérience vécue du sens à la conceptualisation. Un changement de démarche, d'attitude, de méthodologie s'impose à la logique d'analyse : il faut entrer dans une dynamique du processus autant que de l'énoncé produit.

- Le rapport entre théorie et pratique se transforme : comment théoriser une pratique souvent insaisissable (certains n'hésitent pas à taxer le spectacle vivant de scandale de la théorie), comment appréhender la dimension interculturelle des patrimoines vivants et comprendre l'enjeu socio-culturel des pratiques artistiques ?

Une approche plus « défamiliarisée » se construit : l'émergence du paradigme spectaculaire, du spectacle, du spectacle vivant entraîne de nouvelles préoccupations. Ce moment épistémologique :

- reformule la question des relations avec le cinéma et la sémiotique du spectacle vivant marque sa différence liée à l'effet de présence,

- place le spectateur au centre de la recherche. Les rapports avec la psychanalyse (problème de l'identification/dénégation) puis des neurosciences (contagion émotionnelle) se trouvent stimulés,

- déplace le débat en direction du collectif d'énonciation, de la posture de l'observateur, de la distinction regardant-regardé, de la corporéité.

2.3. Depuis une dizaine d'années la sémiotique du spectacle se fait « interstitielle »

Le contexte scientifique et critique a changé encore, favorisant la rencontre avec d'autres interlocuteurs.

La volonté de construire un discours sur la représentation dans sa complexité suppose que l'on considère le spectacle comme pratique sémiotique totalisante (Ubersfeld), polyphonie (Barthes), certes en dialogue avec le texte. Mais le texte est situé (et non évacué), — matériau en résonance avec la mise en scène — et appréhendé dans la relativité des cultures. Se dessine ainsi une approche de l'événement scénique, difficile à formaliser ou à théoriser et qui prend en compte

- l'apparition de nouveaux objets : ce que Hans Thies Lehmann appelle le « postdramatique »,
- le rôle de l'intermédialité,
- l'interrogation sur la place du spectaculaire, de la performance et sur le statut de la référentialité (le 11 septembre...),
- la sémiotique du corps,
- l'évolution dans les pratiques d'appropriation de l'auctorialité, de l'acteur, du spectateur,
- la prise en charge par la pratique de questions sémiotiques : les praticiens se sont sémiotisés dans les écoles de théâtre.

Les questions posées par la sémiotique sont réactivées par d'autres disciplines (l'anthropologie, l'ethnologie, les neurosciences) et favorisent un dialogue voire une transdisciplinarité, qui imposent de nouvelles/d'autres pistes.

A - les: étapes d'un processus *expérientiel* ouvert à une appréhension vécue éloignée de tout ethnocentrisme attirent l'attention,

B - le fonctionnement objectif de l'objet et de la construction/ réception des processus devient objet de recherche.

On tente d'identifier le rôle que joue la mémoire d'autres spectacles, les résonances cognitives ou émotionnelles personnelles, pour essayer de tendre vers l'élaboration d'un objet d'étude scientifique plus global, reproductible, confronté à plusieurs modèles interprétatifs, voire expérimentaux et qui prennent en compte autrement les émotions produites et reçues : l'abduction créative chez Peirce, l'observation participante en ethnoscénologie, les neurones miroirs.

2.4. De nouveaux/d'autres questionnements inspirés à la sémiotique peuvent être identifiés comme suit.

Sans écarter la sémiotique générale, une sémiotique territoriale, du spectacle vivant, permet de repenser les modèles de la sémiologie générale, de souligner la dimension intersubjective de la sémiotique, en dialogue croisé avec la contrainte culturelle prise en compte par l'anthropologie, l'ethnologie, l'historiographie.

Deux directions de recherche traduisent aujourd'hui cette interaction :

- La première concerne l'analyse des pratiques (arts de la rue, de la piste et de la scène et rituels paraspectaculaires) et la manière dont celles-ci interagissent, redessinent leur identité dans des champs interculturels, des imaginaires, des contraintes sociales qu'on qualifie de façon de plus en plus large de processus spectaculaire. Le concept d'adaptation trouve dans ce contexte une résonance particulière de carrefour intersémiotique ;

- Un deuxième axe concerne toute la problématique épistémologique liée à la théorisation de l'événement spectaculaire : comment textualiser l'événementiel, comment conceptualiser l'étude des processus,, comment appréhender la reconstruction sélective du message, comment aborder la question de l'objectivité et de l'extériorité du chercheur, comment articuler la position de l'observateur sémioticien à celle des autres savoirs experts construits sur d'autres horizons disciplinaires.