

# Savoirs de la représentation et représentations du savoir

André Helbo\*

**RÉSUMÉ** : Participant actif du débat épistémologique autour des arts du spectacle, l'auteur présente un historique de la sémiologie du spectacle et de l'ethnoscénologie, tout en démontrant leurs dissemblances et proximités, pour en conclure sur la nécessité d'approfondissement du débat.

**MOTS-CLÉS** : sémiologie ; ethnoscénologie ; arts du spectacle.

Saberes da representação e representação do saber

**RESUMO** : Participante ativo do debate epistemológico sobre as artes do espetáculo, o autor apresenta um histórico da semiologia do espetáculo e da etnocenologia, assinalando suas diferenças e semelhanças, para concluir sobre a necessidade de aprofundamento do debate.

**PALAVRAS-CHAVE**: semiologia ; etnocenologia ; artes do espetáculo.

**ABSTRACT**: active participant of the epistemological debate on the performing arts, the author presents a history of semiology of performing arts and Ethnoscenology, noting their differences and similarities, to conclude on the need for deepening the debate.

**KEYWORDS**: semiology; ethnoscenology; performing arts.

## Epistémologie

La notion de *rupture* épistémologique, dérivée du concept d'*obstacle* proposé par Gaston Bachelard dans *La philosophie du non*, n'a pas fini de démontrer sa pertinence aujourd'hui.

L'époque se caractérise par une remise en cause des certitudes. Et la réévaluation de la *doxa* des pairs débouche sur l'invention de nouvelles voies de recherche, légitimant parfois un changement de référentiel de la pensée. Ainsi par exemple, le domaine de l'*épigénétique* (« l'étude des changements héréditaires dans la fonction des gènes, ayant lieu sans altération de la séquence ADN) semble apparû pour combler la brèche entre l'inné et l'acquis, voire pour ébranler le dualisme ambiant.

En matière d'étude de représentation spectaculaire, la contestation de la réduction de l'inconnu au connu, le croisement des savoirs ont fini par naturaliser les mises en perspective, masquant le fait que les effets de distance résultent de processus et de dynamiques dialectiques en constante interaction.

Ainsi par exemple, la théâtrologie peut donner l'illusion de l'homogénéité : elle s'est fondée longtemps sur un savoir conceptuel externe porté par la raison graphique (la théorie de l'acteur/performeur/ danseur, chez Stanislavski et Meyerhold par exemple). C'est par essais et erreur que les *Performance Studies* ont été amenées à définir ensuite un savoir intime de l'incorporation (selon lequel, 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.). Une prise en compte conjuguée du *dire* et du *faire* qui a élargi les perspectives mais qui ne pouvait cependant, aux yeux de la sémiologie, valider sans autre forme de procès une construction de l'objet spectacle réduite au discours professionnel ou aux impensés de la tradition, fussent-elles venues d'ailleurs. L'expertise des codes et la sémiotique des seuils ont fait figure de démarches complémentaires à ces approches, permettant de comprendre comment la représentation signifie, voire communique, par delà les traditions culturelles, les supports et les objets. Arlequin ou la danseuse de kathakali, par exemple expriment — et constituent des moyens de produire avec le spectateur —, un discours sur le corps de l'acteur, convenant d'une manière de regarder autrement le corps et du fait que le comédien change de corps.

\* Professeur à l'Université libre de Bruxelles, Belgique

Ces processus nécessitent des outils cognitifs dont les développements sont aujourd'hui intégrés, non sans mal, dans les études sur le spectacle vivant.

Sans doute les connaissances et le cadre d'observation relatifs au spectacle dépendent-ils étroitement de découpages pédagogiques liés à l'institution et d'enjeux idéologiques. Le poids des études de littérature, de l'historiographie (et en particulier l'histoire de l'art), de l'esthétique, de la philosophie, de la sociologie ont déterminé l'approche de thématiques de recherche et, dans une certaine mesure, contribué à ralentir la *dialectisation* de certains opérateurs.

Ainsi en est-il de la *catarsis*, longtemps aperçue dans le seul sillage aristotélicien. Il a fallu exploiter, entre autres, les travaux d'orientation psychanalytique (Minet, 2006) pour retourner à Artaud et faire émerger le cas échéant, la généalogie des contresens.

De même, la notion de patrimoine spectaculaire a longtemps été appréhendée de manière monodisciplinaire (associée en philosophie à l'échange, au sens kantien « de l'autre », ou, dans la sociologie de la culture allemande, au rôle dynamique selon Georg Simmel, de la « sociabilité » ou du principe de « publicité » cher à Jürgen Habermas).

Si bien qu'il n'est pas possible de parler d'approche métadisciplinaire sans consacrer quelques lignes à la question préjudicielle des catégories épistémologiques.

L'archéologie des savoirs, Foucault y insistait, permet de mesurer les contraintes présidant à la constitution d'une discipline. « (L'archéologie) est toujours au pluriel : elle s'exerce dans une multiplicité de registres ; [...] elle a son domaine là où les unités se juxtaposent, se séparent, fixent leurs arêtes, se font face, et dessinent entre elles des espaces blancs. Lorsqu'elle s'adresse à un type singulier de discours [...], c'est pour en établir par comparaison les bornes chronologiques ; c'est aussi pour décrire en même temps qu'eux et en relation avec eux, un champ institutionnel, un ensemble d'événements, de pratiques, de décisions politiques, un enchaînement de processus économiques » (Foucault, 1969, 205).

Le développement d'un discours sur le spectacle vivant est donc au confluent de déterminations. Ses conditions d'expression influent sur son inscription dans le paysage culturel : parmi elles, figurent les institutions (les universités), les disciplines (clivées ou non selon les normes de la pédagogie classique), les pratiques (artistiques), les champs transdisciplinaires (identité, etc.).

Le champ spectaculaire, théatrolgique en particulier, peut donc, sans doute, être situé dans cette contextualisation que Foucault appliquait aux discours sur l'enfermement carcéral ou mental. L'objet spectacle est visé par un réseau de prises en charge légitimes, adossées ou non à l'institution et qui contribuent à créer un champ d'observation voire d'explication dont les modalités méritent examen.

## Sémiologie

Lors d'un séminaire organisé à Alcabideche il y a près de 25 ans, et publié ensuite sous le titre *Semiotics and International Scholarship : a Language of Theory* (Evans-Helbo, 1986), le regretté Thomas Sebeok proposait de circonscrire les enjeux pré-paradigmatiques de la sémiologie : effort d'intelligibilité transformant l'objet réel en objet de connaissance, démarche modélisante confrontée à la résistance inévitable du corpus, métalangage tantôt organisateur tantôt créateur.

Ces questions étaient traversées d'interrogations plus souterraines sur l'articulation aux champs du savoir dit institué. Le mérite de l'initiative était à la fois de dénoncer le caractère ancillaire de méthodologies ventriloques habitées par les disciplines dominantes et de souligner la pluralité des démarches : les diverses sémiotiques remettant en cause, entre autres, les liens aux outils hérités de la linguistique, des sciences de la communication, les emprunts métaphoriques, la relation entre le descriptif et les hypothèses de lecture, le départ entre création scientifique et création esthétique.

Un quart de siècle plus tard, le débat a évolué. Il a gagné en humilité, circonscrit l'ambition holistique et gagné en spécificité. Au-delà de la



propédeutique du dialogue, la méthodologie s'est affranchie et recentrée sur les processus de modélisation méta-disciplinaires. Une révolution paradigmatique comparable à celle des neurosciences s'est produite.

C'est ainsi par exemple que la question du rapport au monde sensible est devenue centrale et se trouve réévaluée à la fois par la théorie de l'interprétant peircien et par l'ultime phase de recherche de Greimas (*De l'Imperfection*, 1987). Ce qui fait sens, selon cette optique, ne passe pas par la médiation de catégories linguistiques venant se superposer au monde perçu mais émane, selon le mot de Landowski, « de qualités esthétiques immédiatement perceptibles qui « agissent directement sur l'homme ». Parallèlement la question de la corporéité produite-reçue trouve sa juste place dans le débat théorique. Fontanille parle de médiation proprioceptive de la sensibilisation du corps percevant (Fontanille 2004 : passim).

La maturation de la réflexion entraîne sa confrontation à des objets nouveaux. Citons à titre d'exemple l'émergence de la biosémiotique, qui aborde le vivant en termes de processus de *sémiose*, au sens peircien du terme : les processus chimiques et physiques animant les organismes vivants sont envisagés comme des échanges, contextualisés et énoncés dans une sémiosphère. Comme tout ensemble de signes, l'échange biologique est appréhendé en tant que processus de signification soumis aux lois de la *sémiose*. La biosémiotique ne constitue pas une nouvelle discipline mais associe de façon métadisciplinaire la biologie et les sciences du signe. Née de la rencontre épistémologique de Jakob von Uexküll (1864-1944) et de Peirce, la mutation théorique a permis d'élargir le champ d'investigation à l'ensemble des systèmes du vivant.

En matière de spectacle vivant, la sémiologie joue un rôle métadisciplinaire comparable dans la recomposition du paysage pédagogique.

Elle a d'abord favorisé l'émergence d'une prise de conscience selon laquelle le spectacle vivant constitue le scandale de la théorie. En raison de son caractère éphémère et complexe, la

représentation échappe à la notation, elle résiste à l'interprétation voire aux modèles les plus puissants. La question préjudicielle de toute analyse sémiologique se réduit à celle-ci : l'objet spectacle existe-t-il ? Comment puis-je me doter d'outils permettant de construire et de comprendre l'objet de mon étude. En d'autres termes, ce sont bien les problématiques de l'extériorité du chercheur qui sont ici pointées et celles des conditions de la description, de l'analyse, de la construction méthodologique.

Une pseudo-extériorité face à un objet multipolaire et qui suppose que l'on convoque aussi le discours des praticiens et autres metteurs en scène-pédagogues dont l'expérience et les réflexes neurobiologiques jettent des lumières précieuses sur l'objet spectacle.

On sait que bien, à l'inverse, des dramaturges ont appréhendé leur art en se référant à des corpus scientifiques. Les univers de référence sont foison : Stanislavski et la psychologie moderne, Antoine et le positivisme, Brecht et le matérialisme historique, Vitez et la sémiologie, Barba et l'anthropologie. Le dramaturge, poseur de signes, met en scène l'attention, vectorise des hiérarchisations de sens : il assume donc alternativement deux rôles, de créateur et de lecteur exceptionnellement informé de la création.

D'autre part, depuis 1975, la sémiologie contribue paradoxalement à une prise en compte matérialiste de la représentation, évacuant la sujétion au texte. Rupture de cordon ombilical qui ne s'est pas opérée sans douleur dans un contexte académique et scientifique où le poids des études littéraires était largement dominant. L'événement scénique, dans sa dimension de rencontre vécue et stimulatrice de comportements spectaculaires et d'affects significatifs, est l'objet d'investigation et de modélisation sémiotique. L'idée d'un lien textuel préalable n'est pas évacuée systématiquement, mais la nécessité d'une conversion à la performance réalisée par une ou des instance(s) élargit le champ patrimonial de l'objet de recherche.

Enfin, à la faveur des études de réception, la sémiologie privilégie également l'analyse du spectateur et plus largement l'analyse des processus d'observation spécifiques de la représentation jouée. Plus que la thématique de l'effet esthétique produit, celles de l'énonciation collective, du regard partagé, des processus émotionnels, de la proprioception sont au centre de la réflexion sémiologique et nourrissent une réflexion sur les seuils de conscience de l'identité spectaculaire.

La théâtrologie n'échappe pas à pareil mode de questionnement, voire à l'introspection. Lorsqu'en 1987, avec Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Dines Johansen, nous proposons (Helbo et alii, 1987) une modeste tentative de radiographie de la doxa de l'époque en matière d'étude de la représentation, le découpage cerne des axes d'intelligibilité référant aux disciplines suivantes : l'histoire des codes, la sociologie, l'anthropologie, la sémiotique, la dramaturgie. Un glissement significatif est constaté qui souligne l'importance du paradigme spectaculaire, compare le spectacle vivant aux médias, et propose des questionnaires sur les spectacles joués. Il importe d'insister sur le contexte de rupture épistémologique qui entoure l'émergence des modèles spectaculaires. L'ouvrage atteste un déplacement méthodologique notable, revendiquant par opposition au champ institutionnel légitime (savoir de l'université, réduction au connu par le répertoire esthétique consacré, valeurs partagées de la haute culture) l'étude systématique de la représentation jouée tout en continuant à privilégier, à son corps défendant, un paradigme, celui des études théâtrales.

Cinq ans plus tôt, l'Association internationale pour la sémiologie du spectacle organise son congrès fondateur (*Degrés*, 1982). S'y rencontrent, outre des sémiologues, des scientifiques issus de multiples horizons et des créateurs : citons, parmi d'autres, Eugenio Barba, Henri Laborit, Franco Ruffini, Erving Goffman, Anne Ubersfeld, Jean-Marie Pradier. Les conclusions convergent et contestent la prééminence du corpus théâtral au profit de la représentation dans ses multiples pratiques, danse, musique, opéra, rituels. La

présence d'Erving Goffman n'est pas étrangère à cette redéfinition de l'objet et à la mise en évidence des démarches interactionnistes. En outre, les postures scientifiques dégagées hésitent à démêler commentaire sur le spectacle et discours produit par les moyens propres du spectacle. Sont, en effet, à prendre en considération les regards de chercheurs, mais aussi, ceux des praticiens. Enfin, le concept d'ethnocentrisme du spectateur, défini par Eugenio Barba, invité à ouvrir le congrès, conforte la nécessité d'une réflexion ouverte sur le point de vue de l'observateur et sur l'accès du champ d'exploration, à toutes les cultures. Il importe de comprendre « le comportement physiologique et socioculturel de l'homme dans une situation de représentation » (g).

En 2004, Shannon Jackson propose, dans son ouvrage *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, une « généalogie des contingences » qui a pour ambition de définir l'originalité de la recherche américaine mais qui conforte surtout l'énergie de la dynamique de recherche en marche depuis vingt ans. Elle rappelle que très tôt aux Etats-Unis les sections de littérature se sont croisées avec l'anthropologie culturelle pour fonder les départements de *Performance Studies*. La New York University est considérée comme emblématique. Richard Schechner et Victor Turner inspirés de l'avant-garde new-yorkaise et attentifs aux pratiques rituelles non occidentales, y dénoncent l'enseignement traditionnel du théâtre à l'université, qu'ils taxent d'amblyopie ethnocentriste. Ils s'intéressent au tiers théâtre, aux actes de langage et aux traditions occultées par le savoir occidental, sans remettre en cause le textocentrisme (la rhétorique de la parole-action du dialogue théâtral) lié au poids des études littéraires.

Ils favorisent aussi une réflexion réticulaire entre l'artiste face à la vie et le scientifique face à l'artiste.

La voie est ouverte à une évolution qui suscitera rapidement la rencontre entre la sémiopragmatique, l'anthropologie, les recherches sur la performativité et l'iconicité.



## Ethnoscénologie

L'ethnoscénologie, présentée à l'origine comme étude des comportements spectaculaires organisés, subit en mai 1995, lors du colloque fondateur, un glissement sémantique intéressant que remarque Jean-Marie Pradier. « L'ethnoscénologie étudie les pratiques spectaculaires et performatives des divers groupes ethniques et communautés culturelles du monde entier - monde européen inclus- en prenant soin de tempérer ou de maîtriser l'ethnocentrisme de la perception de l'observateur et des références théoriques ». Le colloque de 2005 souligne plus encore une sensibilisation à la saisie des processus de création incorporés dans les instances vivantes que sont les performeurs. La question de l'association du terrain à sa réduction théorique est de plus en plus interrogée sur un mode rappelant les théories du signe. « Une attention particulière sera donnée à l'examen des rapports de l'expérience sensible et de la conceptualisation de l'expérience, alors que de nombreuses notions de l'anthropologie classique sont aujourd'hui perçues comme discutables et sont effectivement discutées. Les pratiques spectaculaires (ce que l'on voit, que l'on perçoit) et performatives (ce que l'on fait et qui est perçu) constituent des maquettes anthropologiques par excellence. Véritables modèles réduits culturels, elles sont de puissants attracteurs pour tout ethnocentrisme en raison de leur complexité. L'enchevêtrement du symbolique et du charnel, des signes et des signaux physiques rend malaisée leur analyse » (Colloque, 2005).

Dans son dernier état, l'ethnoscénologie apparaît comme une constellation paradigmatique dont le statut épistémologique mérite réflexion. Kuhn souligne que plusieurs « paradigmes » peuvent prendre place dans une « matrice disciplinaire » (Kuhn, 1970). « Celle-ci est d'abord disciplinaire – puisque se référant à la possession/option commune d'un groupe de recherches ; ensuite matrice car composée d'éléments divers, ordonnés, chacun nécessitant une spécification ultérieure ; ici vont s'inscrire les « généralisations

symboliques » (...), les options communes (...), les valeurs reconnues par le groupe (...), enfin l'exemplarité » (Ilie Balea.1982)

Le paradigme assure le fonctionnement de la recherche grâce à un consensus, une « ressemblance de famille » (Wittgenstein) qui pousse à saisir la similitude de problèmes distincts. La matrice disciplinaire du spectacle vivant couvre plusieurs types de recherches paradigmatiques (complémentaires ou contradictoires, la vectorisation importe peu) dont les deux suivantes peuvent être soulignées dans les termes mêmes proposés par Balea :

- les macrostructures dont la marque traverse l'anthropologie et l'histoire des spectacles et interroge les modèles à la base des conduites opératoires, de rituels. Il s'agit de « protomodèles des syncrétismes (actes performatifs) permettant de reconstituer une ligne phylétique actualisée / convertie » en pratiques/ performativité spectaculaires (Balea, ibidem),
- la morphogenèse formalisante des relations entre signes et circulation sémiotique.

Bien que la sémiologie fonctionne de façon déductive ou plus exactement abductive et que l'ethno-scénologie procède de façon inductive, - différence notable et irréductible, puisqu'elle conditionne la relation au terrain -, trois points de tangence méthodologique méritent d'être mis en exergue.

Le premier trait porte sur l'extériorité du chercheur : l'observation participante répond en anthropologie à la double contrainte de proximité et de prise de distance par rapport à l'objet. Elle impose une réflexion sur le point de vue de l'observateur et sur la construction de l'objet qui rappelle les débats sur la sémiotique de l'observateur. Démarche par ailleurs renforcée éventuellement à l'aide d'autres outils, et notamment par l'approche, externe, des contextes. Rappelons que la sémiologie, constatant la difficulté de textualiser le spectacle, tente par d'autres moyens de traduire cette question de la relation à l'objet. Elle évoque la chaîne expérientielle du spectateur, ses hypothèses de sens au moyen

d'interprétants culturels propres. L'impossible notation, la difficulté à textualiser le spectacle vivant est une des problématiques majeures de la plupart des recherches dans le domaine. L'ethnoscénologie, quant à elle, choisit de résoudre la question par le *faire*, par l'élucidation d'une relation *engagée* avec l'acteur observé, pour ériger la construction de cette relation en objet d'étude également. Daniela Amoroso s'intègre au groupe rural qu'elle observe, accomplit avec dextérité un pas de danse appartenant à la matrice samba-de-roda ? Cette rencontre se noue cependant dans les limites d'une pratique acculturée affrontant des codes indigènes à partir d'habitus propres (en l'occurrence des transferts d'apprentissages réservés aux universitaires blancs) (Amoroso, 2008). L'interaction entre l'outil et l'objet, au centre du processus de sémiotisation, constitue un opérateur cardinal de la démarche.

Le deuxième facteur relève précisément de l'attitude à l'égard de l'objet. Plus généralement, la conception de l'objet en ethnoscénologie, - quelque chose qui est là pour représenter l'irreprésentable et qui finalement le rend présent néanmoins -, renvoie à la définition de la fonction sémiotique de base, celle qui est définie par Peirce en termes de substitution du signe à l'objet. (Le signe est ce qui représente l'objet pour quelqu'un d'un point de vue donné).

Le troisième paramètre réside dans la mise en question du fonds de commerce conceptuel d'un certain nombre de disciplines au profit de la définition d'outils spécifiques. C'est ainsi que l'ethnoscénologie substitue au concept d'interculturalité celui de matrice esthétique (Biao, 2000) ou de famille d'esprit (Pradier, 2008) ou de carrefour (Amoroso, 2008). Ce concept (matrice esthétique) exprime l'« idée qu'il est possible de définir une origine sociale commune, qui se constituerait, au long de l'histoire, dans une famille de formes culturelles apparentées, comme s'il s'agissait de 'filles de la même mère', identifiées par leurs caractéristiques sensorielles et artistiques, donc esthétiques, autant dans un sens ample, de

sensibilité, que dans un sens strict, de création et de compréhension du beau » (Bião, 2000:15). La sémiologie évoque, pour sa part de façon nouvelle, le collectif d'énonciation, les contraintes culturelles de l'énonciation.

Au-delà de ce qui rapproche et sépare les démarches du chercheur, c'est le champ de la performativité qui apparaît de loin comme le territoire le plus traversé.

Pour l'ethnoscénologue, on peut considérer la performativité comme une marque d'épistémè. L'expression "pratique performative" se réfère au néologisme proposé par Jerzy Grotowski lors de sa leçon inaugurale pour la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France, le 24 mars 1997. Dans le domaine du théâtre par exemple, la position de l'expert serait appelée à prendre en compte tant le savoir du faire que celui du voir : l'expérience du spectateur empirique (voir faire), du créateur (faire), de l'expert (faire voir), et l'expérience de l'acteur du script (auteur), acteur du théâtre (dramaturge), de l'acteur performeur constituent au même titre les étapes d'un processus expérientiel ouvert à une appréhension vécue éloignée de tout ethnocentrisme.

On sait que, parallèlement, la sémiologie contemporaine et en particulier la sémiopragmatique s'intéressent aux processus d'instanciation à travers lesquels circulent des processus d'énonciation collective de la représentation. La sémiotique peircienne développe des outils cognitifs particulièrement topiques tels

- l'abduction (bio-abduction sensorielle, socio-abduction sur le monde communicable, érotico-abduction : le désir et le rêve de l'autre) (Peirce 1958, 7-8) ;

- l'interprétant (émotif (affect), énergétique (action), logique) : qui ne porte pas sur la transformation du sujet mais sur les modalités de l'expérience émotionnelle.

## Sémiologie, ethnoscénologie

Sémiologie et ethnoscénologie sont appelées à dialoguer même s'il ne fait pas de doute que leurs



horizons d'attente sont dissemblables. A la croisée des démarches, s'imposent le paradigme du spectacle vivant et la théorie de l'énonciation. Du côté des points de fuite, l'approche du spectaculaire marque la ligne de crête : pour le sémiologue, l'approche n'est pas empirique et la mise en seuil (frayage de la transition vers le spectaculaire) s'opère en fonction de processus de construction et de niveaux de pertinence du discours (Helbo, 2007). Pour l'ethnoscénologie, le « seuillage » du spectaculaire passe forcément par l'acceptation préliminaire et clivée des univers de référence spécifiques de l'observateur et de l'observé. Le savoir indigène n'est pas assimilable à l'exogène, celui de l'observateur diffère de celui de l'observé dont les pratiques quotidiennes ne sont pas analogues, et sans doute les acteurs de l'échange ethnoscénologique ne partagent-ils que certains présupposés.

Il n'empêche que, malgré la marque de partage entre les postures, une convergence majeure sera soulignée : l'énonciation d'un « vivre ensemble » l'événement spectaculaire au travers de modalités diverses (réflexions sur la convention, sur la définition de la frontière entre monde naturel exclu et réintroduit dans le monde spectaculaire, prise en compte de l'actant observateur et complémentarité entre le processus et l'analyse externe). Dialectique féconde centrée sur la création du sens, fût-ce par l'empathie du faire, et qui renvoie à cette fonction essentielle du théâtre et des autres arts vivants : réinventer la vie.

## Références

- Amoroso, Daniela, *Samba-de-roda: une matrice culturelle brésilienne*. UFBA. R. Dos Artistas, 197. Muritiba. BA, 2008.
- Bachelard, Gaston, *La philosophie du non*, Paris, PUF, 2005.
- Balea, Ilie, *Le paradigme du spectacle. Opéra et théâtralité*, *Degrés*, 29, 1982.
- Bião, Armindo, Bião, Armindo, *Matriizes Estéticas: o espetáculo da baianidade.*, In *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo, Annablume GIPE-CIT, 2000, p.15-30.
- Colloque international d'ethnoscénologie*, Université de Paris 8, 12/13/14 septembre 2008.
- Degrés, *Sémiologie du spectacle*, 29-32, Bruxelles, 1982.
- Evans, Jonathan et Helbo, André. *Semiotics and International Scholarship : a Language of Theory*, Dordrecht-Boston-Lancaster, Martinus Nijhoff, 1986.
- Fontanille, *Soma et sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larousse, 2004.
- Greimas, A. Julien, *De l'imperfection*, Paris, éd. Pierre Fanlac, 1997.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 .
- Helbo, André, Johansen Dines., Pavis Patrice, Ubersfeld André, *Théâtre. Modes d'approche*, Paris-Bruxelles, Méridiens-Klincksieck, Labor, 1987.
- Helbo, André, *Le théâtre. Texte ou spectacle vivant ?* Paris, Klincksieck, 2007.
- Jackson, Shannon, *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, New York, Cambridge University Press, 2004.
- Kuhn Thomas, *The Structure of Scientific Revolution*, The University of Chicago Press, 1970.
- Minet, Serge, *Du divan à la scène. Dans quelle pièce je joue ?*, Liège, Mardaga, 2006.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, vol 1 à 6 et 6 à 8, 1931-1935 et 1958.
- Pradier, Jean-Marie, (*S'*) *adapter ou périr. La virginité impossible*, *Degrés* 134-135, Bruxelles, 2008.

