

La sémiotique de la mise en scène

Claude Marty-Bruzy

Volume 21, numéro 3, hiver 1989

La culture et ses signes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500875ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500875ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Une approche synthétique du théâtre. Le théâtre comme fait triadique: son texte spectaculaire, sa représentation et son public, interprète et producteur de sens. Une instance centrale: la mise en scène. Les relations entre les trois instances: texte, public, mise en scène. Un choix de signes qui est signe d'une esthétique, d'un désir d'étonner le spectateur et d'un souci de transmettre une signification.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marty-Bruzy, C. (1989). La sémiotique de la mise en scène. *Études littéraires*, 21(3), 119–128. <https://doi.org/10.7202/500875ar>

LA SÉMIOLOGIE DE LA MISE EN SCÈNE

claire marty-bruzy

Une approche synthétique du théâtre

La représentation théâtrale est envisagée comme un signe au sens peircien du terme, c'est-à-dire qu'elle est donnée pour quelque chose d'autre et qu'elle est proposée à l'interprétation des spectateurs. La dimension sémiologique du théâtre est un fait reconnu. En reprenant le propos de Peirce, on peut dire, en effet, que le théâtre « est un fait du genre triadique car on ne peut le définir que par référence simultanée à trois choses ». Ces « trois choses » sont le *texte* spectaculaire, texte au sens large tel qu'il résulte du travail de production mené par tous les acteurs du spectacle, la *représentation* elle-même et le *public* en tant qu'interprète et producteur de sens. Un travail antérieur centré sur l'étude de cette dernière instance avait déjà souligné le caractère indissociable de la *production*, de la *représentation* et de *l'interprétation*, en fait les trois éléments correspondant à la triade peircienne. Le théâtre est un *fait triadique* par nature et les trois instances qui le composent doivent être saisies simultanément. La théorie peircienne autorise une *démarche globale*. Le caractère syncrétique reconnu des systèmes de signes utilisés va également dans le même sens. On peut jouer sur la gestuelle, la proxémique, les éclairages, les acteurs,

mais tous concourent à la même représentation. Cette approche synthétique semble diamétralement opposée à celle des sémiologues qui ont cherché à découper dans la pièce représentée un certain nombre de systèmes signifiants et à déterminer des unités minimales de signification, sans résoudre vraiment le problème de leur globalisation. Dans le modèle peircien, les trois instances du théâtre ne sont découpées et automatisées que dans une démarche méthodologique. Elles sont englobées dans la triade dans un même mouvement de pensée. Les propos qui suivent voudraient en être l'illustration.

Il s'agit d'abord de décrire le travail de création du metteur en scène dont l'esprit est considéré dans sa détermination à la fois comme un élément des triades théâtrales et comme un élément qui leur est nécessairement extérieur. Sa mise en scène est le résultat de toutes les triades « productantes » (symétriquement le spectateur est le lieu où se nouent les triades interprétantes) qu'il est amené à construire dans sa recherche. On peut vouloir aussi examiner quelles relations entretiennent le texte et sa mise en scène, quelle a été la part du metteur en scène dans cette production de sens (à la fois le sens du texte et des significations nouvelles) mais aussi quelle est sa dépendance à l'égard de son public. Les mises en scène modernes sont souvent riches en idées novatrices mais que peut-on dire de ces innovations ? Quelle est, en réalité, la latitude du créateur ou encore à quel point le texte reste-t-il une contrainte pour sa propre création ? La sémiotisation des relations entre la mise en scène, le texte, le public peut permettre de donner une réponse à ces questions. Nous ferons appel à la distinction de la catégorie phanérosopique de la tiercéité en triade authentique et en triades dégénérées.

Une instance centrale et déterminante : la mise en scène

Peirce définit en quelque sorte la signification : « Toute relation triadique implique signification étant donné que la signification est une relation triadique. » Ainsi, le processus de la mise en scène peut se décrire comme la production de plusieurs triades. Dans la mesure où le metteur en scène a lui-même une lecture particulière de la pièce, il produit une première triade, TM. Il a dans l'esprit les goûts et les attentes

du public, relativement à la pièce soit la triade, TS. En tant qu'il est assujetti à des normes sociales concernant le théâtre, c'est-à-dire à l'institution théâtrale, il a dans l'esprit la représentation instituée telle qu'elle lui a été léguée par la tradition, soit la triade TI. Enfin il a sa propre conception de la future mise en scène, soit la triade TR. Cette dernière triade est produite avec en point de mire les trois triades précédentes qui sont autant de données que l'analyse ne saurait écarter.

La définition suivante du signe que donne Peirce, appliquée au théâtre, place bien le metteur en scène en position d'instance centrale, comme l'interface obligée entre le texte et le public. « Je dirai qu'un signe est quelque chose, de quelque mode d'être, qui médiatise entre un objet et un interprète, puisqu'il est à la fois déterminé par l'objet relativement à l'interprétant et qu'il détermine l'interprétant en référence à l'objet, étant aussi la cause du fait que l'interprétant est déterminé par l'objet à travers la médiation de "ce signe" ». Appliqué au théâtre, le début de cette définition peut être réécrit comme suit : un signe — la mise en scène — est quelque chose, de quelque mode d'être, qui médiatise entre un objet — le texte de l'auteur — et un interprète — le public. Produire une mise en scène c'est, d'un point de vue global, produire une triade en tenant compte du texte et du public. Cette double contrainte apparaît dans la seconde partie de la définition qui montre que la médiatisation se fait sous la dépendance de l'objet et de son interprétant.

Les relations entre les trois instances : texte, public, mise en scène

La triade dégénère en dyades et monades. La distinction entre triade authentique et triades dégénérées porte sur les éléments constitutifs de la secondéité et de la tiercéité. Une triade dégénérée au premier degré est dyadiquement dégénérée c'est-à-dire qu'elle est constituée par la juxtaposition d'une dyade et d'une monade tandis qu'une triade dégénérée du second degré est monadiquement dégénérée c'est-à-dire constituée par la juxtaposition de trois monades. Dans la tiercéité authentique, les éléments de la triade sont liés par une relation réelle, l'un des éléments est l'union des deux autres. Peirce écrit : « Dans sa forme authentique, la tiercéité est la relation triadique existant entre un signe, son objet et la pensée interprétante, elle-même signe... ». On voit que la triade théâtrale

authentique est celle que constitue la mise en scène de la pièce à son époque, pour un public de l'époque. La mise en scène est l'élément qui unit le texte et le public. D'un point de vue formel, la triade théâtrale est donc une triade authentique lorsque la mise en scène est effectuée sous l'étroite dépendance à la fois du texte et du public. C'est, par exemple, le cas d'une représentation à l'époque classique. L'auteur classique, à travers ses préfaces, manifeste ses préoccupations en ce qui concerne l'impact de la pièce sur le public de son temps. S'agissant de *Phèdre*, Racine explique ainsi le choix de son sujet et justifie les modifications qu'il a fait subir à ses personnages : « Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle... J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies anciennes... Hippolyte est accusé d'avoir violé sa belle-mère... Mais il n'est ici accusé que d'en avoir le dessein. » En prenant ses distances d'avec ses prédécesseurs, il manifeste le désir de rendre son spectacle conforme aux exigences du 17^e siècle, d'en faire une « école de vertu » et de réhabiliter la tragédie en l'épurant de tout ce qui pouvait être choquant. Racine est l'auteur et non le metteur en scène, mais à une époque où cette fonction n'était pas institutionnalisée, il en assure en quelque sorte une partie de la charge et fait un travail de sélection analogue à celui que peut faire à notre époque le producteur de spectacle lorsqu'il adapte une pièce. De plus, les auteurs classiques avaient l'assurance que la pièce serait jouée en tenant compte de tous les canons de l'art théâtral de l'époque et que les écarts seraient peu probables. Certains auteurs, comme l'on fait ceux du 18^e siècle, s'assurent une certaine maîtrise de la représentation par le biais des didascalies, étant entendu par ailleurs que l'on ne peut jamais maîtriser complètement le jeu des acteurs. L'acteur est celui qui peut, à l'époque classique ou néo-classique, apporter le changement. Ainsi les acteurs italiens à l'époque de Marivaux ont pu grâce à leur physique, à leur diction, à leur jeu, permettre un renouveau du théâtre (on a pu parler du jeu allégorique des acteurs italiens, ce qui souligne le caractère typiquement sémiotique du changement). Les pièces qui peuvent être considérées comme des interventions volontaristes, sociales ou politiques, ce qu'on peut appeler « le théâtre militant », relèvent de ce modèle : textes, spectacle et public sont évidemment étroitement liés. C'est le cas des farces et sottises

du Moyen-Âge, de certaines pièces néo-classiques du 18^e, comme les comédies de Sedaine ou de J.L.S. Mercier (la brouette et le vinaigrier). On peut inférer la représentation à partir du texte car celui-ci la contrôle étroitement, le public étant bien « ciblé ». D'un autre point de vue, cette triade authentique est celle qu'essaient de retrouver les metteurs en scène modernes lorsqu'ils désirent retourner à une conception plus classique ou traditionnelle de leur travail. C'est aussi la triade authentique qui rend compte de la représentation inaugurale d'une pièce et, d'une certaine façon, de toutes celles qui s'aligneront sur cette première représentation.

Dans la tiercéité dégénérée au premier degré, « il n'y a dans le fait lui-même aucune tiercéité ou médiation, mais [quand] il y a une vraie dualité... ». Nous avons ici deux éléments liés indépendamment du troisième qui les pense. S'agit-il de beaucoup de liberté par rapport au public ? Ce qui est alors lié dans la triade théâtrale dégénérée au premier degré, c'est le texte et la mise en scène. C'est le cas par exemple, de toutes les représentations dites classiques ou neutres qui constituaient des styles anciens de mise en scène de la pièce : le public y est en quelque sorte « oublié ». C'est l'instance monadique face à la dyade TR (mise en scène et représentation) et TM (texte interprété par le metteur en scène). Dans un deuxième cas de figure, la représentation prend de la distance par rapport au texte mais elle est, en revanche, orientée par le public. Telles se présentent les mises en scènes modernes dites « riches », riches de sens, où se manifeste un certain souci didactique du metteur en scène : il s'agit de faire « passer » le sens (on dit plus souvent « renforcer » le sens du texte). On peut y voir, en effet, une sorte de militantisme du sens et plutôt que « renforcer », c'est « instituer » qu'il faudrait dire, car, par des moyens divers qu'il nous restera à sémiotiser, la mise en scène fige en quelque sorte une interprétation du texte. Le texte est présent à la conception du spectacle mais il représente l'élément monadique par rapport à la dyade TR (mise en scène) et TS (public). Ce cas de figure peut rendre compte de certaines improvisations, comme le happening ou le théâtre sans texte, qui peuvent se dérouler sous la pression d'un public ou contre un public, ce qui finalement aurait le même effet quant à l'orientation du spectacle.

Les nombreuses représentations de pièces classiques, de Molière, de Racine, de Giraudoux, d'Anouilh, relèvent de ce

modèle. C'est, par exemple, Jovet renouvelant le *Tartuffe* pour l'adapter au public de son époque. Sa conception du personnage principal est totalement opposée à celle de Molière. En choisissant de le représenter sous un aspect ascétique, il veut le rendre plus crédible car en même temps, l'interprétation générale du texte tend à faire du faux dévot de Molière un séducteur, un personnage tricheur, quelque peu donjuannesque. Le personnage « gras et jovial » décrit par Molière pouvait en effet s'inscrire en faux contre cette tentative. L'interprétation récente de Gérard Depardieu va dans le même sens. Dans la tiercéité dégénérée au deuxième degré, les trois éléments sont dans un mode de relation qui est décrit par Peirce dans l'exemple suivant : « Le dramaturge Marlow avait quelque chose de cette puissance d'expression qui se trouve également chez Shakespeare et Bacon. C'est un exemple trivial mais le mode de relation est important. » L'un des éléments permet à l'esprit de faire le rapprochement entre les deux autres. La triade théâtrale est dégénérée au deuxième degré lorsque les trois instances sont trois éléments monadiques. La mise en scène n'est plus dépendante du texte et échappe à la contrainte que peut exercer le public. Libéré, le metteur en scène crée un spectacle qui peut n'avoir que des rapports lointains avec le texte, qui peut décevoir les attentes du public, voire le choquer. Un exemple précis illustre ce cas, celui d'une représentation de *l'Avare*. Mais le public, en majorité des collégiens, des lycéens et des enseignants, n'ayant pas reconnu l'œuvre de Molière manifesta son mécontentement. Si bien que le metteur en scène dut renoncer au titre légitime de la pièce pour intituler sa production *l'Argent*. Ainsi, dans la recherche d'une nouvelle esthétique, les metteurs en scène commettent parfois des excès et certaines créations rencontrent l'incompréhension du public. Celui-ci ressent le spectacle comme une provocation et le rejette dans son ensemble. Mais c'est aussi par là qu'il peut contribuer au renouvellement du genre. La triade dégénérée au 2^e degré est donc celle qui peut rendre compte de spectacles novateurs. Se dégageant de la tradition, la représentation a pour effet d'instaurer de nouvelles normes. Elle se veut « instituante ». Il semble, par exemple, que le théâtre de Marivaux soit né de l'heureuse rencontre avec ces acteurs du théâtre italien dont le jeu nouveau attira l'auteur des *Fausse Confidences* qui fit pour eux sa première pièce, *Arlequin poli par l'amour*, et qui créa ainsi un nouveau style de comédie. On voit

bien qu'une mise en scène peut glisser d'une triade à l'autre selon son mode de liaison au texte et au public. Le metteur en scène est celui qui doit « faire passer le sens », amener le texte à la compréhension des spectateurs et pour cela il peut opter pour tel ou tel choix, c'est-à-dire pour telle ou telle triade. Comment ce choix s'inscrit-il dans le spectacle et le détermine-t-il ? En quoi consiste-t-il ? C'est ce qu'une étude de la mise en scène sous l'angle de l'examen des signes tente d'analyser.

Un choix de signes qui est un signe

T. Kowzan s'interroge sur le contenu des mots modernité, avant-garde, créativité et sur le bien-fondé du choix de l'un ou de l'autre dans la critique théâtrale pour désigner un spectacle qui s'écarte de la tradition. Il explique la recherche de l'originalité, voire de l'insolite dans ce domaine par la nécessité du changement dans le but de stimuler l'intérêt des spectateurs, de piquer leur curiosité émoussée par des représentations répétées trop semblables à elles-mêmes dans leur conception, et de favoriser ainsi la compréhension du spectacle. Il procède à une classification de certains procédés propres à renouveler le spectacle, par exemple tous ceux qui consistent à jouer sur les rapports signifiant-signifié-référent. La recherche d'une esthétique nouvelle serait donc une nécessité didactique qui se comprend bien si on conçoit le théâtre comme une intervention sociale. Au théâtre, l'acte ajoute à l'idée sa force compulsive, c'est la spécificité de la secondarité, mode d'être de la représentation. S'agissant des moyens et donc des formes que peut prendre le spectacle, les signifiants pour la sémiologie, les signes construits pour la sémiotique peircienne, il reste à analyser et à voir comment le choix fait par tel ou tel producteur peut répondre à la fois à la nécessité d'une esthétique, au désir d'étonner et au souci de « faire passer » une signification. L'autonomie du producteur, que l'on a pu constater par ailleurs, se retrouve dans ce choix. Il a d'abord la liberté du choix des sinsignes puisque les signes textuels, les légisignes symboliques qui constituent le texte, ne peuvent se communiquer que par des sinsignes répliques de légisignes. Il peut donc choisir dans la trichotomie, icône, indice, symbole. Cette trichotomie a été affinée par Peirce en ce qui concerne l'icône et ce travail a été poursuivi dans le même sens pour l'indice et le symbole par Robert Marty. Mais tous les signes qui sont sur scène se

combinent nécessairement pour faire de nouveaux signes. C'est dans cette combinatoire que le metteur en scène se trouve aussi en mesure de procéder à des choix et on peut dire que tous ces choix de signes constituent à leur tour un signe, le signe global, totalisant, qui peut permettre de caractériser la mise en scène. Il peut jouer sur tous les systèmes signifiants présents au théâtre, signes verbaux, acteurs, éléments du décor, éclairage, proxémique, gestuelle, intonation, systèmes de signes qui fonctionnent séparément mais qui sont nécessairement mis en relation sur la scène, qui peuvent même entrer en concurrence (significations antagonistes dans le théâtre de l'absurde, par exemple). C'est une donnée que le metteur en scène doit maîtriser puisque c'est d'une grande importance pour la signification produite.

Dans des travaux antérieurs, j'ai donné une interprétation sémiotique de cette combinatoire d'où résulte le spectacle. J'ai étudié plus particulièrement en quoi consiste ce que l'on appelle généralement une transposition, ce que T. Kowzan voit comme un décalage entre les signifiants ou formes choisies et les référents textuels. Dans une transposition, non seulement on transpose les personnages mais aussi les relations qu'ils entretiennent. Sur ce point les sotties du Moyen-Âge sont des pièces originales qui montrent que les acteurs du Moyen-Âge, dès la conception de la pièce, opéraient déjà une deuxième transposition puisque la pièce était jouée par les sots liés dans leur confrérie par des relations hiérarchisées qui étaient, dès le départ, utilisées pour reproduire et représenter celles qui existaient entre les personnages de la pièce : le Roi, l'Église, le Clergé, la Noblesse, le Peuple. Le metteur en scène peut donc choisir à son tour de représenter sa pièce avec de nouveaux personnages qui entretiennent des relations nouvelles mais dans un rapport de ressemblance voire d'opposition ou de comparaison avec ceux et celles de la pièce.

En fait cela revient à transporter telle quelle la structure de la pièce, dans une autre époque, dans une autre culture ou dans une autre civilisation. Sémiotiquement, il s'agit de produire sur scène des répliques de légisignes iconiques du troisième type : l'icône métaphorique. Les personnages dans lesquels se nouent ces relations sont soit des sinsignes iconiques, de simples images, plates répliques du personnage du texte, soit des sinsignes indiciaires, soit des sinsignes symboliques (un

emblème d'après la classification de R. Marty, une allégorie dans une classification usuelle). En fait, dans une transposition, les personnages ont nécessairement une dimension indiciaire ou symbolique car ce sont eux qui orientent vers une interprétation singulière ou nouvelle de la pièce. Ils sont déterminés par les choix du metteur en scène. Ainsi, le choix de Jouvet concernant *Tartuffe* montre son désir d'orienter la pièce vers une interprétation particulière, car le physique de l'acteur était ici déterminant pour l'ensemble de la pièce. Il entraîne en particulier une modification du personnage d'Orgon et une interprétation plus dramatique du *Tartuffe* de Molière. Des changements en chaîne doivent se produire pour harmoniser les rapports sémiotiques des personnages tout en restant sous la dépendance du texte. Dans le cas contraire, changer les personnages, sans transposer aussi les rapports, peut produire une certaine dysharmonie en rendant tout syncrétisme impossible. De là un certain échec qui se ressent au niveau de l'émotion esthétique. Les Tréteaux du Midi mettant en scène *les Fourberies de Scapin* font du célèbre valet un maître-nageur entraînant une transposition complète de toute la pièce qui se passe sur une plage de la Belle Époque. Le désir de mettre l'accent sur le caractère prépondérant du personnage, meneur de jeu, passe par le choix d'un personnage indiciaire pour mettre en évidence le pouvoir que son statut de valet pouvait gommer ou même nier dans la pièce traditionnelle. Les Tréteaux du Midi ont réussi par là une mise en scène absolument esthétique alors que celle à laquelle participe Depardieu me semble moins réussie. On rejoint ici la théorie fonctionnaliste de Jeanne Martinet qui distingue dans un objet, ici l'acteur, une fonction utilitaire, une fonction sémiotique et une fonction esthétique.

L'icône métaphorique nécessairement rhématique permet au public de jouer de la possibilité de reconstruire le sens qui ne lui est que suggéré et de comparer avec une présentation plus traditionnelle. T. Kowzan cite l'exemple suivant : « À la séquence 38 du *Prince Constant* de Grotowski (1965), "Dans la cathédrale", les paroles "Seigneur Dieu" etc., la voix basse d'un courtisan et la position corporelle des deux personnages contribuent à la formation d'un signe dont le référent est la confession ou le confessionnal ». Il signale qu'il s'agit de la création d'un signe nouveau. C'est un exemple intéressant en effet de la construction d'une icône du deuxième type : l'icône

diagramme, dans laquelle les relations nouvelles entre les différents signes puisés dans différents systèmes présents au théâtre, intonation et proxémique, par exemple, sont matérialisés en quelque sorte sur la scène comme le trait matérialise la route qui mène d'un point à un autre sur un plan. Au lieu de faire porter son travail sur les personnages et sur leurs relations, le metteur en scène peut choisir d'orienter sa recherche vers une nouvelle configuration des éléments du décor. Dans une mise en scène de *Georges Dandin*, la scène est partagée en deux, d'un côté, la demeure paysanne de Dandin, de l'autre, un espace sur lequel s'ouvrent les appartements de sa femme avec tables et fauteuils sous une charmille. La jeune femme ne pénètre jamais dans la partie réservée à son mari tandis que celui-ci ne passe que rarement cette sorte de ligne de démarcation qui représente bien le fossé séparant les deux groupes sociaux. Même technique dans une mise en scène des *Femmes savantes* pour différencier les deux groupes de personnages que tout oppose : le salon de Chrysale, très classique et le cabinet des précieuses encombré de livres, de cornues, d'éprouvettes, sans oublier la lunette astronomique que Chrysale peut montrer lors de sa fameuse tirade. On a donc construit sur la scène un sinistre indiciaire dicent. Dans les deux cas, il s'agit bien, en effet, de reproduire sur la scène les différences sociales, idéologiques ou philosophiques qui opposent les différents personnages. C'est, me semble-t-il, une mise en scène un peu scolaire. En revanche, plus énigmatique est cette mise en scène des *Fausse Confidences* où les acteurs évoluent dans un espace scénique vide de tout meuble traditionnel. Mais au fond s'entassent un grand nombre de chaises, dans le plus grand désordre. On a ainsi un sinistre symbolique du deuxième type, une allégorie. Les spectateurs doivent recourir à une convention pour faire la relation entre le désordre des chaises et l'enchevêtrement des faux et des vrais sentiments.

IRSCE-Perpignan