

Québec français



## Petit précis du spectateur de théâtre

Louise Vigeant

Number 110, Summer 1998

Théâtre et pédagogie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56316ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

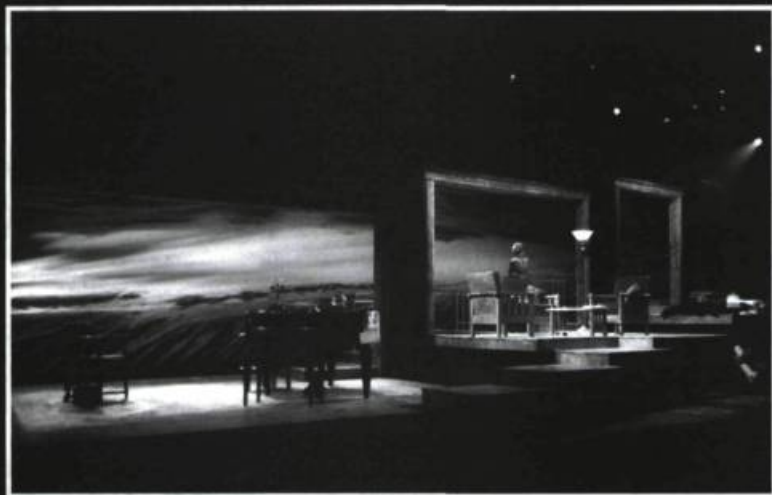
[Explore this journal](#)

Cite this article

Vigeant, L. (1998). Petit précis du spectateur de théâtre. *Québec français*, (110), 73–77.

## Petit précis du spectateur de théâtre\*

pédagogiques. Irène Roy montre comment le sens se construit dans la pièce *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* de Michel Tremblay, et ce, à partir de diverses indications de mises en scène présentes dans le texte lui-même et qui se superposent à l'action proprement dite de la pièce. Isabelle Boisclair livre, quant à elle, son expérience d'enseignement du théâtre. Elle montre comment la lecture du texte, l'assistance à la pièce, mais aussi d'autres facettes de la réalité théâtrale, comme des rencontres avec des acteurs, des metteurs en scène ou des techniciens, le jeu ou la lecture à l'italienne, servent sa pédagogie. L'auteure relate enfin une expérience concrète, celle de l'étude de la pièce *L'enseigneur* de Jean-Pierre Dopagne. Christiane Lahaie et moi-même avons rencontré Isabelle Cauchy et Michel Garneau, du *Petit théâtre de Sherbrooke*, pour parler de leur vision de la création et de la production de pièces de théâtre pour un public scolaire et, notamment, du cas de *L'épopée de Gilgamesh*. Par ailleurs, Jenny Landry aborde les monologues d'Yvon Deschamps en tant que forme particulière du théâtre.



*Oublier* de Marie Laberge.  
Mise en scène : Lise Castonguay.  
Décor : Jean Hazel.  
Présentée du 11 novembre au 6 décembre 1997.

Photo Louise Leblanc

**A**ller au théâtre est un plaisir. D'abord, un plaisir relié au divertissement et à la surprise, parce que le théâtre nous force à nous déplacer : hors de notre maison et aussi hors de notre quoti-dien... même ou surtout (!) s'il est agréable. Un plaisir aussi des sens, puisque le théâtre les sollicite tous : la vue et l'ouïe, bien sûr, mais parfois aussi l'odorat, le toucher et pourquoi pas le goûter (je me rappelle encore la sangria et les oranges distribuées lors du spectacle sur le Siècle d'or espagnol du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal !). Finalement, un plaisir intellectuel, non négligeable lui non plus, que procure l'occasion de se confronter à des images et à des idées toujours différentes du monde qui nous le font voir sous des angles parfois insoupçonnés. À cause de tous ces plaisirs, le théâtre m'est toujours apparu comme l'un des arts les plus complets et les plus sollicitants. Mais il est aussi quelquefois, il faut l'avouer, une source d'inquiétude pour les professeurs quand vient le moment d'entreprendre avec des étudiants l'analyse d'un spectacle, d'autant plus que ces professeurs découvrent très souvent ce spectacle en même temps que leurs élèves !

Ce malaise se fait ressentir peut-être encore plus depuis que le *Renouveau* de l'enseignement du français au collégial a supprimé le cours de français-théâtre. Dorénavant, tous les professeurs doivent être des généralistes, puisqu'il leur faut étudier des œuvres appartenant à tous les genres, peu importe les cours qu'ils donnent, ceux-ci étant organisés selon un découpage historique. Or les méthodes d'analyse varient d'un genre à l'autre, et comme la tradition universitaire a longtemps accordé une part congrue au théâtre, il arrive que certains professeurs ne se sentent pas très à l'aise avec ce genre hybride, à la fois texte et spectacle. Certes, il existe des outils d'analyse du texte dramatique et des histoires de la dramaturgie pour soutenir l'enseignement, mais les ouvrages sur la mise en scène sont moins nombreux.

Aussi les professeurs s'interrogent-ils souvent sur le meilleur moyen de préparer leurs élèves à aller au théâtre, c'est-à-dire à apprécier un texte dans une mise en scène particulière. Car il ne faut pas en douter, c'est là que réside tout l'intérêt du théâtre : le texte ayant été écrit pour être joué, il n'atteint son plein potentiel que dans sa représentation concrète. Mais comment initier les élèves à la lecture du spectacle

théâtral<sup>1</sup>, en d'autres mots, au décodage des signes scéniques qui le constituent ?

Précisons tout de go que la mise en scène n'est pas que le résultat d'un travail de traduction de signes textuels en signes scéniques. Elle est la concrétisation, la matérialisation, voire la transposition d'un texte, surtout elle en est une *interprétation* ; dans ce sens, elle est pleinement une *création*. En effet, à partir d'un texte dramatique, une mise en scène propose une *lecture* d'un texte, ce qui veut dire qu'elle lui construit un sens. Nous tâcherons, ici, de donner un aperçu de ses différents lieux d'intervention afin de nourrir les réflexions des professeurs et des étudiants devant un spectacle et de les aider à profiter entièrement de leur expérience du théâtre vivant.

### Un travail collectif

Une des particularités du spectacle de théâtre réside dans le fait qu'il est l'aboutissement d'un travail de création qui implique plusieurs joueurs. Si l'on employait le vocabulaire de la théorie de la communication, on dirait que le processus de création se fait en trois étapes où *émetteurs* et *récepteurs* se succèdent et se superposent. Si le premier émetteur est l'auteur, son texte, le premier *message*, est lu d'abord par le metteur en scène qui, de premier récepteur, devient deuxième émetteur au moment où il transmet aux comédiens et à l'équipe de concepteurs ses directives pour la mise en scène de ce texte : il produit alors un deuxième message ; finalement, ces deuxièmes récepteurs deviennent, à leur tour, des émetteurs quand ils présentent le spectacle au spectateur, l'ultime récepteur de toute l'entreprise. Au cours de ce processus, des strates de sens viennent se préciser et s'ajouter à chaque étape, la dernière étant celle qu'attribue le spectateur à la représentation. Ce dernier *travaille* à son tour, en coopération avec les créateurs ; ses réactions, émotives et intellectuelles, constituant ses réponses aux propositions de sens qui lui sont adressées.

Avant d'entreprendre notre excursion dans les moyens dont dispose l'art théâtral pour créer ses effets, disons quelques mots de ce spectateur qui, en tout temps, doit être considéré comme un participant actif dans l'aventure du spectacle. Bien sûr, il peut être plus ou moins bien préparé à recevoir le spectacle selon son âge, son degré d'instruction et de connaissance des codes théâtraux, selon qu'il a lu des articles ou des entrevues sur le spectacle ou ses artisans avant de se présenter à la salle de spectacle. Même un titre ou une affiche peuvent déjà mettre le spectateur dans une certaine situation d'attente et il est souvent révélateur de faire parler les jeunes spectateurs sur leurs *a priori* en ce qui concerne tel auteur, metteur en scène, comédien, comédienne, ou encore tel lieu théâtral.

Dans le cas où un professeur amènerait ses élèves voir un spectacle monté à partir d'un texte disponible, il est certes recommandé de faire la lecture de ce texte avant d'aller au spectacle, même si des élèves se plaignent qu'on les prive ainsi du plaisir relié au *suspense*. Ils y gagneront car ils seront plus attentifs aux moyens *spécifiques* du théâtre de leur présenter l'his-



toire de la pièce. Ils seront moins inquiets devant ce *bombardement* incessant de signes qu'est le spectacle... que l'on ne peut pas arrêter sous prétexte de vouloir réentendre une réplique ou revoir une scène comme on peut relire un passage d'un roman ou, aujourd'hui, grâce aux magnétoscopes, se faire rejouer une séquence de film.

Une bonne analyse textuelle — qui clarifie les enjeux d'une histoire, la découpe afin d'en bien faire voir la logique et qui examine les personnages engagés dans l'action — contribue grandement à la compréhension des thèmes de la pièce et des idées qu'elle véhicule. Cette analyse doit faire une large place à l'examen des spécificités de l'écriture dramatique. Ainsi il faudra faire remarquer comment l'action, au théâtre, se développe dans et par les dialogues, comment un auteur a recours, par exemple, aux procédés typiques du monologue ou de l'aparté pour transmettre certaines informations, comment l'absence d'un narrateur rend nécessaire l'intervention d'un metteur en scène, etc. Il est également profitable d'expliquer aux étudiants les principaux mécanismes de fonctionnement des genres que sont la tragédie, la comédie et le drame. Ainsi comprendront-ils plus vite, par exemple, pourquoi Phèdre *ne peut pas aimer Hippolyte*.

### Comment lire une mise en scène ?

L'histoire ne peut être perçue qu'à travers les moyens qui ont été choisis pour la concrétiser. Au théâtre, comme partout en littérature et dans tous les arts, le fond et la forme sont indissociables. Ainsi la perception que le spectateur aura de ce qui se passe et du conflit entre les personnages comme l'interprétation qu'il en fera ne peuvent venir que des propositions qui lui sont faites matériellement, dans des conditions toujours singulières. L'objet d'étude est donc bien la mise en scène. C'est elle qui situe l'action dans un espace concret, qui lui donne un rythme, qui fait entendre la voix des personnages.

Comme un metteur en scène propose une vision personnelle d'une œuvre, il organise tous les signes du spectacle en un tout convergeant vers le sens qu'il veut lui donner et faire partager. On dit qu'il lui construit une cohérence. Il faut donc être particulièrement attentif aux liens qui unissent les différents signes du spectacle dans la construction de sa signification globale. L'interprétation que fera le spectateur reposera sur sa capacité à mettre en rapport les signes entre eux, ce rapport étant très souvent d'addition ou de complémentarité, mais il peut parfois aussi être de simple juxtaposition ou même d'opposition. La cohabitation de l'ancien et du moderne, par exemple, peut paraître contradictoire, mais servira à souligner ce qui rapproche le passé et le présent.

L'analyse de la mise en scène peut se faire en trois étapes : d'abord, un repérage des principaux signes du spectacle ; ensuite, une interprétation de ces signes (sens dénotatifs et connotatifs) ; finalement, une mise en rapport des sens décelés en vue de proposer une signification. Nous pouvons, grossièrement, considérer les signes selon trois regroupements : *espace*, *objets* et *jeu*, qui correspondent à une définition simple de l'événement.

nement théâtral : la présentation, en un temps et dans un espace délimités, d'une histoire vécue par des personnages campés dans un univers précis. L'espace étant déterminant pour la mise en place du jeu, nous nous intéresserons d'abord à son organisation ; puis nous verrons comment l'univers des personnages se matérialise dans des éléments de décors, des accessoires, des costumes, une trame sonore et des éclairages ; nous serons alors en mesure de mieux voir évoluer dans cet univers les comédiens qui créent leurs personnages sous les yeux des spectateurs.

## Les espaces au théâtre

Avant de discuter du décor — ce qui vient immédiatement à l'esprit de plusieurs quand on parle d'espace —, il convient de faire remarquer que la question de l'espace au théâtre le débordait largement. Sans faire un cours d'histoire des lieux théâtraux, il faut tout de même réaffirmer le lien étroit qui existe entre dramaturgie et espace théâtral. Le théâtre naturaliste, par exemple, n'a été pensable qu'après l'invention de la salle à l'italienne, cette sorte de boîte à laquelle il manquerait un quatrième mur, au profit du spectateur voyeur, et dans laquelle peut se reproduire intégralement un intérieur. L'amphithéâtre convenait aux tragédies antiques, comme les multiples actions des drames shakespeariens ne peuvent mieux se déployer que dans l'espace élisabéthain avec sa scène en éperon, ses ouvertures latérales et son balcon. On pourrait multiplier les exemples, mais l'important est de retenir que les conditions spatiales de la rencontre entre le public et le jeu ont toujours été au cœur du projet théâtral. Lors de la construction ou de la rénovation d'un théâtre, il arrive de plus en plus souvent que les scénographes de bâtiments — ceux qui aménagent l'intérieur des salles — prévoient la possibilité d'organiser ce rapport entre spectateurs et comédiens selon plusieurs modèles. Ces salles à géométrie variable permettent aux créateurs de choisir le type de rapport qu'ils vont établir avec le public, choix qui peut dépendre, entre autres raisons, de l'appartenance du texte qu'ils montent à telle ou telle dramaturgie.

En fait, aujourd'hui, on peut voir du théâtre dans bien des lieux différents : les théâtres comme tels (avec scène fixe ou à géométrie variable), des lieux récupérés (la caserne Dalhousie à Québec, l'ancienne caserne des pompiers, rue Fullum, à Montréal pour l'Espace libre) mais aussi des cafés-théâtres, des salles multimédias (dans des musées ou des galeries), en plein air ou encore dans n'importe quel lieu aménagé spécialement pour un événement particulier (le hangar 9 dans le Vieux port de Montréal, par exemple, pour *La Trilogie des dragons* de Robert Lepage). Dans les cas où un spectacle est produit en dehors des circuits habituels, il faut interroger ce choix et y voir déjà une décision d'ordre esthétique qui participe du spectacle — le passé d'une bâtisse peut « hanter » un spectacle, le plein air le « fragiliser », etc. Certes, dans tous les cas, le lieu influence la plantation du décor ainsi que la mise en scène car, immanquablement, l'aménagement de l'aire de jeu dépend des caractéristiques architecturales du lieu. Il existe plusieurs possibilités d'espaces scénographiques :

- scène à l'italienne (encadrée, rapport frontal avec le public) ;
- scène ouverte (rapport frontal) ;
- aire de jeu à plat (rapport frontal mais de plain-pied) ;
- espace élisabéthain (éperon, ouvertures latérales, niveaux superposés) ;
- espace en rond ;
- amphithéâtre ;
- aire rectangulaire (public face à face) ;
- aires de jeu multiples (aménagées à différents endroits de la salle) ;
- espace éclaté (sans délimitation fixe, le jeu se déplaçant dans l'aire du public).

Une fois déterminé l'espace scénographique — c'est-à-dire l'organisation intérieure de la salle en une aire réservée au jeu et une autre au public —, peut s'installer le décor. On procède alors à la transformation de cet espace scénographique, qui établit les conditions d'émission et de réception du spectacle, en un espace scénique qui devra représenter l'espace dramatique, soit l'espace de fiction suggéré par l'auteur dans les didascalies. La première fonction de cet espace est d'ancrer l'action dans un univers qui permettra au spectateur de situer les lieux où se déroule l'histoire. Mais il est rare qu'il ne serve qu'à cela. En effet, un décor va habituellement au delà de la simple localisation, il participe de la signification globale du spectacle par le biais des sens connotatifs qu'évoquent les éléments qui le composent, les volumes, les couleurs. Souvent il se présente comme une métaphore d'un propos du texte. Pour *L'École des femmes* de Molière<sup>2</sup>, par exemple, Claude Goyette avait construit une structure représentant la demeure d'Arnolphe qui faisait spontanément penser à une prison... ce qui en disait long sur le rapport du bourgeois avec sa pupille Agnès. Un décor peut donc rendre visibles certains sens plus ou moins cachés du texte.

On qualifie un décor à partir d'une évaluation de ses moyens de figuration : il est naturaliste s'il reconstitue minutieusement un lieu du monde réel ; réaliste, s'il est une représentation reconnaissable mais schématique d'un lieu (à la manière d'une métonymie) ; symbolique, s'il se présente comme une transposition métaphorique d'un lieu ou comme une construction abstraite s'appuyant, par exemple, sur des lignes, des couleurs, des éclairages. Ainsi les esthétiques théâtrales s'échelonnent sur un axe qui va de l'illusionnisme parfait à la théâtralisation pure, termes pouvant s'appliquer autant aux décors qu'aux costumes et au jeu.

## Accessoires et costumes, éclairages et sons

Déjà, en parlant de décor, nous attirons l'attention sur un ensemble d'autres signes théâtraux car, s'il peut être fabriqué d'éléments fixes comme une véritable construction ou une toile peinte, il peut aussi se modifier en cours de spectacle par l'ajout ou le retrait d'éléments mobiles comme des praticables, des accessoires, des meubles. Ces « objets » viennent habiter et modifier l'espace scénique comme le font par ailleurs les éclairages :



*La trilogie des dragons.*  
Théâtre repète, 1987.

Photo Daniel Kieffer

rages. À ces signes qui suggèrent l'univers fictionnel et qui peuvent collaborer, entre autres, à figurer les états psychiques des personnages, s'ajoutent les costumes, le bruitage et la musique. Bref, nous devons considérer, dans notre lecture du spectacle, tout ce qui « accompagne » ou soutient le jeu des acteurs.

L'usage d'un accessoire peut être commandé par l'action (une arme, une lettre, un livre) mais peut aussi, sans être indispensable, contribuer à caractériser un personnage (la prothèse de Richard dans *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, par exemple). De toute manière, tout accessoire, ou « objet » dans le sens élargi que nous donnons ici au terme, collabore à la constitution de champs sémantiques qu'il convient d'identifier dans l'exercice d'analyse de la mise en scène d'un texte dramatique. Dans *En attendant Godot*, monté par André Brassard<sup>3</sup>, les choix d'accessoires comme le piano, le portemanteau, les costumes de Pozzo et Lucky, la toile peinte en fond de scène faisaient directement allusion au *jeu théâtral* qui transforme des objets en des signes : ainsi les personnages, Vladimir et Estragon, étaient-ils ces comédiens qui jouent le sort de l'homme sur une scène de théâtre, perdus sur cette scène du monde autant que sur la « route à la campagne, avec arbre » de la didascalie beckettienne.

Tout ce qui habille le comédien constitue son costume et participe de la composition du personnage : vêtements, maquillage, coiffure, le masque, le cas échéant. Le costume peut représenter bien des choses : un statut social, un tempérament, une profession, une époque. Toujours, il se distingue du vêtement habituel par ne serait-ce qu'une faible transposition. À la limite, la nudité, au théâtre, est perçue comme un costume, disons au degré zéro.

En plus de communiquer des « idées » à propos d'un personnage, d'être *signifiant* sur ce plan, le costume s'intègre au « tableau » général de la scène. Il remplit alors une fonction esthétique par ses qualités matérielles : matière, coupe, ornementation, couleur. Nous pourrions ainsi apprécier les costumes à partir des critères suivants : l'efficacité dans la désignation des personnages ; la force de suggestion ; l'originalité et la « beauté » (ou la valeur esthétique)... sans oublier le « respect » des corps des acteurs qu'ils habillent.

De la même manière, nous pouvons dire que les éclairages remplissent plusieurs fonctions dans un spectacle. Un éclairage est « informatif » s'il indique une période de la journée ou suggère un lieu précis ; par ailleurs, il est « expressif » s'il crée une atmosphère ; et encore, il est « esthétique » en participant à la qualité plastique de l'ensemble. Parfois il peut jouer aussi un rôle déictique (démonstratif) en attirant l'attention du spectateur sur un personnage, un accessoire, une partie de l'aire de jeu. À quoi le spectateur pourrait-il être attentif ? Bien sûr, aux sources lumineuses, à la distribution des ombres et des lumières, aux effets dus à des changements, qu'ils soient brusques ou fondus, aux variations d'intensité et aux couleurs. Tous ces éléments modifient sa perception de ce qui est présenté. Ceux qui ont vu la *Médée d'Euripide* montée par Jean-Pierre Ronfard<sup>4</sup> se rappellent l'effet de l'ombre gigantesque de Médée projetée sur le mur



de fond de scène, à la brique, qui précédait l'entrée du personnage.

Le même vocabulaire peut servir à décrire l'utilisation du son puisque qu'il peut être, lui aussi, à la fois informatif et expressif. Il est facile de transmettre une indication spatiale ou temporelle par le biais du bruitage (signaler la campagne ou une usine, par exemple) ou de la musique : une valse de Strauss et une chanson des Back Street Boys ne transportent pas le spectateur au même endroit ! Sur le plan de la connotation, une trame sonore peut souligner des fluctuations psychologiques, créer un climat (agréable, serein, angoissant, etc.) ou s'associer à d'autres signes scéniques pour la métaphorisation d'un thème (ambition, persécution, fureur, mélancolie,

etc.). Une mise en scène comptera aussi sur ce moyen pour ponctuer et rythmer le spectacle, ou encore pour donner un « ton » en usant d'un leitmotiv. L'important dans les remarques que l'on peut faire à propos de tous ces « objets » est qu'il faut les considérer les uns en rapport avec les autres : les sens doivent se compléter. Ainsi les costumes dans *Quartett* de Heiner Müller, mis en scène par Brigitte Haentjens<sup>5</sup>, suggéraient par certains aspects le cirque, par d'autres le XVIII<sup>e</sup> siècle ou encore l'érotisme, ce qui nourrissait plusieurs réseaux de sens, relayés l'un ou l'autre par d'autres signes du spectacle : discours, gestuelle, etc.

### Ces comédiens qui jouent

L'aménagement de l'espace scénographique, on l'a dit, détermine les conditions dans lesquelles le jeu va se déployer. Le décor ainsi que ces autres signes visuels que sont les accessoires et les éclairages influent aussi sur le jeu selon qu'ils créent un cadre où les comédiens miment une action ou ce que d'autres appellent une « machine à jouer », c'est-à-dire un espace constitué de plates-formes, de passerelles et de niveaux qui entraînent les acteurs dans une sorte de parcours chorégraphique et, partant, métaphorique. Par la manière dont les acteurs « habitent » l'espace, le spectateur peut déjà deviner un rôle, un trait de caractère, la portée d'une action, une émotion envahissante. Ce spectateur fera assez rapidement des liens entre les déplacements, les divers modes d'investissement de l'espace et l'histoire qui se déroule devant ses yeux. Quand Michel Tremblay demande que les personnages de Marie-Louise et Léopold, dans sa pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, soient placés dans les « endroits où ils sont le plus heureux au monde », bien qu'ils soient en pleine conversation un certain samedi matin dans leur cuisine, et que la plupart des mises en scène les montrent effectivement elle dans son salon et lui à la taverne, avec entre les deux un espace suffisamment grand pour loger la fameuse cuisine où dix ans plus tard leurs filles se retrouvent, la lecture symbolique de cette disposition spatiale est claire : la distance physique figure la distance psychologique.

L'acteur est indéniablement au cœur de la représentation théâtrale. C'est lui que l'on regarde d'abord et avant tout, que l'on écoute, que l'on scrute sous tous les angles pour découvrir le sens du spectacle. C'est lui qui donne corps, littéralement, à la fiction. Nous devons donc lui accorder une attention particulière, même si elle ne doit pas être exclusive.

D'abord, le spectateur doit garder à l'esprit que le comédien est *une* incarnation parmi d'autres possibles d'un personnage donné. Ce qu'il voit sur scène est le résultat d'un travail de composition accompli par le comédien conformément aux directives reçues du metteur en scène. C'est pourquoi certains théoriciens proposent de distinguer le personnage dramatique, qui est la créature de l'auteur et que l'on analyse à partir du texte, de la figure scénique qui est l'interprétation qui en est offerte au moment d'une mise en scène. « Version vivante » du personnage, la figure scénique se compose à la fois d'éléments permanents : physiognomie, costume, démarche, et d'éléments éphémères : une intonation, un geste, une mimique, un regard. On retiendra certains de ces signes pour saisir le caractère d'un personnage et son rôle dans l'action ; dans le cas d'un jeu plus stylisé, on pourrait aussi chercher les indices du social et de l'historique dans la figure scénique — dans sa gestuelle ou ses rapports physiques avec les autres personnages, par exemple —, ce que Brecht appelait le *gestus*.

L'interprétation des personnages est déterminante dans la proposition qu'offre la mise en scène. Ainsi le spectateur sera-t-il appelé à juger différemment un personnage selon l'interprétation qui en est donnée, ou encore à s'identifier ou non à lui. L'exploration d'un texte donne lieu à de multiples possibilités : devant une pièce comme *Le Tartuffe* de Molière, un metteur en scène doit s'interroger sur les motivations des personnages et décider comment il va montrer pourquoi Orgon est aveuglé par Tartuffe au point de mettre le sort de toute sa famille en péril. Roger Planchon a déjà suggéré une homosexualité latente, Benno Besson la fragilité du bourgeois, Lorraine Pintal le pouvoir de séduction de son adversaire, trois « réponses » fondées qui se manifestent à travers des gestuelles bien distinctes. La complexité du personnage de Molière peut effectivement mener à toutes ces interprétations, c'est l'une des richesses du texte et une source de questionnement pour les metteurs en scène qui cherchent par le biais du personnage à sonder le cœur humain. On sait qu'Ariane Mnouchkine, quand elle a présenté son *Tartuffe* à Avignon en 1995, l'avait baigné dans un univers islamisant évoquant le fanatisme religieux comme une puissante force de manipulation.

### Le plaisir de la fascination

Un texte riche est tissé de plusieurs voix, une mise en scène peut donc légitimement en privilégier une et consacrer ses moyens à la rendre intelligible pour un spectateur contemporain. Le travail de ce spectateur sera de découvrir la ligne directrice qui a guidé cette mise en scène, ligne directrice qui se retrace à travers cet inventaire des signes scéniques que nous venons de l'inviter à faire et surtout à travers l'exercice de « lecture » de ces signes. En constituant des champs sémantiques, à partir des signes scéniques : dialogues, espace, accessoires, costumes, jeu, éclairages, sons, etc., le spectateur découvre la trame thématique et il parvient, en considérant comment ces signes s'articulent entre eux, à saisir les intentions de la mise en scène.

La rhétorique peut être d'un bon secours dans la recherche des liens entre les signes scéniques. Si la redondance est indispensable pour assurer la transmission d'une idée (l'information sur une épo-

que passe conjointement par des éléments du décor, des costumes, une bande sonore), la répétition ne manquera pas de marquer l'importance accordée à une idée. De fait, le spectacle théâtral sollicite l'imagination du spectateur par le biais de bien des moyens dont plusieurs fonctionnent comme des figures de rhétorique. Ainsi on peut remarquer qu'une mise en scène peut être hyperbolique ou alors, au contraire, pleine de retenue, comme une litote ; qu'un décor peut être métonymique ou métaphorique ; que des signes peuvent entrer en contradiction les uns avec les autres afin de véhiculer une vision antithétique de certains propos de la pièce. Ou encore on pourrait parler d'ironie, par exemple, devant le ton choisi pour dire un texte et dont l'effet moqueur ne pourra échapper au spectateur.

Il faut voir la mise en scène comme un jeu mixant plusieurs signes que le spectateur s'amuse, à son tour, à reconnaître et à faire fonctionner ensemble à la manière d'un meccano ou d'un puzzle. Mais il s'agit d'un puzzle qui a découpé aussi ses morceaux dans l'émotion et la sensibilité et qui gardera donc toujours une part de mystère, ce dont il ne faut pas s'inquiéter. Au contraire même, il faut admettre que tout n'est pas explicable et reconnaître que la séduction et la fascination qu'exerce le théâtre sur le spectateur sont bien réelles et sources d'un plaisir toujours renouvelable.

\* Cet article s'inspire de la partie que j'assume d'un ouvrage, fait en collaboration avec Gilbert David, qui devrait paraître prochainement. Les lecteurs y trouveront le développement de certaines idées qui ne sont présentées ici que schématiquement.

### Notes

1. J'ai donné ce titre à mon premier ouvrage de vulgarisation de la sémiologie théâtrale : *La lecture du spectacle théâtral*, paru chez Mondia, en 1989.
2. Mise en scène de René Richard Cyr, au Théâtre du Nouveau Monde, en 1990. Voir le dossier « Molière au t.n.m. », dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 57 (1990.4).
3. Pour des photos, voir le dossier consacré à cette production dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 64 (1992.3).
4. Une production du Théâtre du Nouveau Monde en décembre 1986.
5. Voir les articles sur ce spectacle dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 79 (1996.2).

