

Du texte à la scène : un enfantement difficile

Patrice Pavis

1. Remarques préliminaires

Du texte à la scène, l'enfantement est des plus difficiles: lorsque le spectateur assiste à la création du spectacle, il est déjà trop tard pour connaître le travail préparatoire du metteur en scène : le résultat est déjà là : un petit être souriant ou éploré, à savoir un spectacle plus ou moins réussi, plus ou moins compréhensible, où le texte n'est qu'un des systèmes scéniques, à côté des acteurs, de l'espace, du rythme temporel. Il n'est alors plus possible de rendre compte par une description chronologique des faits et gestes des acteurs et\ou du metteur en scène, car la mise en scène, telle que nous l'envisageons ici, est en effet la mise en regard synchronique de tous les systèmes signifiants dont l'interaction est productrice de sens pour le spectateur.

Nous ne parlerons donc pas du metteur en scène, personne privée chargée par l'institution théâtrale de signer de son nom propre le travail scénique, mais de la mise en scène, définie comme la mise en rapport, en un espace et en un temps donnés, de divers matériaux (systèmes signifiants) en fonction d'un public. La mise en scène est une notion structurale, un objet théorique et un objet de connaissance. Le metteur en scène, ce père inconnu de notre parabole, ne nous intéresse pas directement ici, et nous lui substituerons donc, non sans nous excuser auprès des artistes et des praticiens, la notion structurale de mise en scène.

Une dernière précision de vocabulaire. Il nous semble important de distinguer :

- Le texte dramatique : le texte linguistique tel qu'on le lit comme texte écrit ou tel qu'on l'entend prononcé au cours de la représentation (nous reviendrons sur cette différence de statut). Nous envisageons ici exclusivement le cas d'un théâtre de texte, dont le texte préexiste à la mise en scène comme trace écrite, et n'est pas - comme c'est parfois le cas - écrit ou réécrit après les répétitions, improvisations ou représentations.

- La représentation : tout ce qui est visible et audible sur la scène, mais qui n'a pas encore été reçu et décrit comme un système de sens, comme un système pertinent des systèmes signifiants scéniques.

- Enfin la mise en scène ou mise en rapport de tous les systèmes signifiants, notamment de l'énonciation du texte dramatique dans la représentation. Cette mise en scène n'est

donc pas l'objet empirique, l'assemblage incohérent des matériaux, ni davantage l'activité mal définie du metteur en scène et de son équipe avant la livraison du spectacle. C'est un objet de connaissance, le système des rapports que la production (les acteurs, le metteur en scène, la scène en général) comme la réception (les spectateurs) établissent entre les matériaux scéniques désormais constitués en systèmes signifiants.

Cette distinction entre la représentation considérée comme objet empirique et la mise en scène comme objet de connaissance permet de penser, et surtout de dépasser une autre opposition : celle d'une esthétique de la production et d'une esthétique de la réception (1). En effet, la mise en scène - et ce sera notre hypothèse principale - n'existe en tant que système structural qu'une fois reçue et reconstituée par un spectateur à partir de la production par l'équipe artistique d'une mise en rapport des systèmes signifiants. Déchiffrer la mise en scène, c'est recevoir et interpréter le système qui a été au départ la production (au sens anglais du mot) de l'équipe artistique. Il ne s'agit pas de reconstituer les intentions du metteur en scène, mais d'émettre une hypothèse sur le système choisi par les producteurs à travers ce que le spectateur en reçoit.

3. La mise en scène comme réglage du rapport texte/représentation

Au lieu de penser le lien entre texte et représentation comme passage, translation, réduction de l'un à l'autre, on préfère le décrire comme établissement d'effets de sens et de contraste entre des systèmes sémiotiques différents (verbal/non-verbal, symbolique/iconique, par exemple), comme écart à la fois spatial et temporel entre signes auditifs du texte et signes visuels de la scène. Il n'est plus possible de concevoir la représentation (les signes scéniques) comme conséquence logique ou temporelle des signes textuels (même s'ils sont en réalité produits, dans la majorité des cas, à partir de la mise en scène d'un texte préexistant). Texte et scène sont perçus dans le même temps et le même lieu, sans qu'il soit possible de déclarer l'un antérieur à l'autre.

3 a. L'énonciation scénique et le circuit de la concrétisation

La mise en scène s'efforce de trouver pour le texte dramatique une situation d'énonciation qui corresponde à une manière de donner sens aux énoncés. Les énoncés textuels apparaissent alors à la fois comme le produit de l'énonciation et le texte à partir duquel la mise en scène imagine une situation d'énonciation à l'intérieur de laquelle le texte prend son sens. La mise en scène n'est pas une translation du texte vers la scène, mais un essai théorique qui consiste à mettre le texte " sous tension " dramatique et scénique, pour expérimenter en quoi l'énonciation scénique provoque le texte, instaure un cercle

herméneutique entre énoncé à dire et énonciation " ouvrant " le texte à plusieurs interprétations possibles.

Le changement de l'énonciation va de pair avec le renouvellement de la concrétisation du texte dramatique; une relation d'échange s'établit entre texte dramatique et Contexte Social. Le texte est, à chaque mise en scène, mis en situation d'énonciation en fonction du nouveau Contexte Social de sa réception, lequel permet ou facilite une nouvelle analyse du Contexte Social de la production textuelle et scénique, ce qui modifie d'autant l'analyse des énoncés textuels et ainsi à l'infini. Cet essai théorique, cet écart entre texte et scène, lecture du Contexte Social d'hier et lecture de celui d'aujourd'hui constitue la mise en scène. La mise en scène est une hypothèse sur une énonciation aboutissant à la concrétisation d'énoncés sans cesse nouveaux; elle est toujours en devenir, puisqu'elle se borne à poser des jalons, à disposer le texte en fonction d'une énonciation et à voir venir. Elle n'est donc pas seulement une concrétisation-fictionnalisation comme toute lecture d'un texte écrit, elle est une recherche d'énonciateurs scéniques qui, rassemblés par la mise en scène, produisent un texte spectaculaire global à l'intérieur duquel le texte dramatique prend un sens bien spécifique. Aussi n'a-t-elle rien d'un empilage de systèmes visuels sur le texte; ce n'est pas, écrit Alain Rey, " une addition, ni un oignon; c'est (ce devrait être) un projet collectif réalisé autour d'une contrainte de langage, une structure faite pour communiquer " (10).

3 b. Verbal et non-verbal : la lecture en acte

La mise en scène est une lecture en acte : le texte dramatique n'a pas un lecteur individuel, mais une lecture possible et collective, proposée par la mise en scène. La philologie ou le commentaire se sert des mots pour expliquer les textes, tandis que la mise en scène utilise des actions scéniques pour " interroger " le texte dramatique. La mise en scène est toujours une parabole sur l'échange impossible entre le verbal et le non-verbal : le non-verbal (c'est-à-dire la figuration par la représentation et le choix d'une situation d'énonciation) fait parler le verbal, en redouble l'énonciation, comme si le texte dramatique, une fois émis en scène, réussissait à parler de lui-même sans réécrire un autre texte, par une mise en évidence de ce qui est dit et de ce qui est montré. Car la mise en scène dit en montrant; elle dit sans dire, de sorte que la dénégation (la Verneinung freudienne) est son mode d'existence habituel. Elle invite toujours implicitement à comparer le discours textuel et la figuration scénique choisie, pour accompagner (suivre ou précéder) le texte. En disant sans dire, la mise en scène (plus précisément la représentation) instaure comme une dénégation : elle " dit sans dire ", parle du texte grâce à un tout autre système sémiotique qui n'est pas linguistique, mais " iconique ". Cela n'implique pourtant pas que l'image scénique (les signifiants visuels et auditifs de la

scène) ne puisse pas être traduite en un signifié, qu'elle soit ce qui résiste à la sémiotisation, à la traduction en un signifié. L'alternative qu'envisage Michel Corvin nous semble donc théoriquement faussée dès le départ : " Le rapport à l'image scénique demeure donc ambigu : si elle est lue dans toute sa plénitude idéologique, elle est tuée comme image; si on se contente de la recevoir ingénument et, Dieu merci, nul n'est tenu d'être sémiologue, elle reste miroitement stérile de formes et de couleurs " (11). L'image peut elle aussi être traduite en un signifié sans perdre pour autant sa valeur d'image; et inversement, elle ne peut rester longtemps un pur " miroitement stérile de formes et de couleurs ", car même le parfait ingénu finit par traduire ce pur signifiant en un signifié (par sémiotiser l'image). Michel Corvin a cependant raison d'insister sur la polysémie de l'image, sur sa faculté de produire des sémiotisations ambiguës et polysémiques.

La figuration scénique - qu'il faudrait comparer à la figuration du rêve - et l'image à côté du texte enrichissent et donnent à lire le texte selon des stratégies parfois imprévisibles. La mise en scène, fût-elle la plus simple et explicite, " déplace " le texte : elle fait dire au texte .ce qu'un commentaire critique, verbal ou écrit, ne réussirait pas à dire : c'est quasiment l'indicible, ou à peu de chose près!

La connaissance des processus de communication non-verbale (kinésique, proxémique, perception du rythme et des qualités de la voix) ne sont encore que sommaires. C'est pourtant par leur élucidation que passe la compréhension du travail de l'acteur, dont le comportement non-verbal influe tant sur la compréhension du texte qui l'accompagne. La mise en scène et la réception par le spectateur résident dans la perception des rythmes différents du discours visuel et scénique et du défilement auditif et textuel. Le spectateur, écrit fort justement Michel Corvin, " est soumis à un curieux effet de strabisme : le texte se développe à son rythme avec ses méandres et ses secrets tandis que le discours visuel de la mise en scène l'accentue, le contrarie ou anticipe sur lui, en introduisant un dialogue direct entre le metteur en scène et le spectateur sans passer par le truchement du personnage et des mots qui le constituent " (12). La mise en scène fait toujours dialoguer le dit et le montré et, ajoute Vitez, " le plaisir théâtral, pour le spectateur, gît dans la différence entre ce qu'on dit et ce qu'on montre (...) ce qui semble excitant pour le spectateur tient à cette idée : ne pas montrer ce qui est dit " (13).

3 c. Retournement de la perspective

Les recherches de la mise en scène, tout comme leur théorisation, indiquent assez nettement un retournement dans la perspective et un désir d'échapper à un logocentrisme qui fait du texte l'élément stable et premier de la mise en scène, la transcription obligatoire et accessoire, la figuration et l'explicitation du texte.

Jusqu'aux expériences post-modernes sur le texte considéré comme matériau non sémantique, manipulable par des processus de ready made, de collages, de citations et de poésie concrète, le texte dramatique apparaissait comme le pivot de la fiction et de la mise en scène. Les expériences les plus récentes du postmodernisme (14) sur le non-verbal, le statut nouveau qu'elles accordent au texte - celui d'un sound pattern et d'une structure signifiante rythmique - tout ceci n'est pas sans rejaillir sur la conception du texte dramatique classique, sans centrer la mise en scène qui ne tourne plus, ou plus toujours, autour du pivot sémantique du texte. Mais est-ce si simple d'échapper au texte et au logocentrisme? Du moins le texte est-il, lorsqu'il réapparaît timidement sur la scène, libéré d'une relation d'autorité ou de vassalité par rapport à la représentation? " Le texte, écrit Jean-Marie Piemme, fait retour, oui, mais dans son exil, a chu sa prétention d'être un objet fétiche, sacralisé, impérial. C'est débarrassé de ses vieux spectres qu'il nous questionne aujourd'hui, tant il est vrai que son approche ne se laisse plus régimenter par la double figure terroriste de la fidélité et de la trahison " (15). Le texte résiste à la banalisation et à sa " musicalisation insignifiante " dans la mise en scène. Il continue à interroger le reste de sa représentation, à donner " à qui s'en empare un peu de fil à retordre " (16). Fil à retordre, ou texte à retordre, dont la lecture ne va plus de soi. La mise en scène rend difficile, mais nécessaire, la distinction entre trois lectures :

- La lecture du texte, telle que l'accomplirait un simple lecteur, telle que le spectateur l'a éventuellement déjà effectuée avant d'assister à la représentation. La difficulté est ici de s'abstraire de l'énonciation scénique concrète où se situe le texte, car toute lecture du texte dramatique appelle une concrétisation/figuration qui est une sorte de " pré-mise en scène " mentale.

- La lecture du texte déjà énoncé dans la représentation. Le texte est alors concrétisé, réalisé dans une situation donnée qui lui confère son éclairage et son sens. En réalité, cette lecture n'est pas possible sans envisager la troisième, celle du texte spectaculaire.

- La lecture du texte spectaculaire, notamment de l'ensemble des systèmes scéniques, au rang desquels il faut compter le texte dramatique. La lecture du texte spectaculaire implique que l'on perçoive la manière dont la mise en scène a lu le texte, car la lecture du texte a précédé la mise en scène et est ainsi une réalisation scénique (c'est-à-dire par les moyens de la scène) de cette lecture. Cette troisième lecture est l'aboutissement des deux premières, celle qui est propre à la mise en scène.

3 d. Métatexte ou discours de la mise en scène

Pour connaître la concrétisation du texte dramatique par la mise en scène, on cherchera à dégager ce que l'on pourrait appeler le métatexte de la mise en scène, c'est-à-dire son commentaire à propos du texte, la réécriture scénique qu'il en propose. La difficulté est de localiser ce métatexte (ou ce discours) de la mise en scène. Il ne faut surtout pas confondre ce métatexte (ou texte non écrit de la mise en scène) avec le texte de la série des commentaires qu'une oeuvre, notamment classique, a provoqué au cours de l'histoire et qui finissent parfois par " s'incruster " dans le texte dramatique, voire à en devenir partie intégrante ou obligée. Le métatexte n'existe nulle part comme texte achevé; il est disséminé dans les options du jeu, de la scénographie, du rythme, dans la série des rapports (redondances, écarts) entre les divers systèmes signifiants. Il n'existe d'autre part, selon notre conception productivo-réceptive de la mise en scène, que lorsqu'il est reconnu et, en partie, partagé par le public. Plus qu'un texte (scénique) à côté du texte dramatique, le métatexte est ce qui organise, de l'intérieur, la concrétisation scénique, ce qui n'est pas à côté du texte dramatique mais, en quelque sorte, à l'intérieur de lui, comme résultante du circuit de la concrétisation (circuit entre signifiant, Contexte Social et signifié du texte.)

Se pose la question normative, et même politique, de savoir si ce métatexte ou ce discours doit être facilement reconnaissable, formalisable, s'il doit " annoncer la couleur ", former un arsenal d'options et de thèses explicites sur le texte dramatique; ou si, au contraire, il a plutôt intérêt à se montrer discret et presque clandestin, car surtout produit - complété et " réécrit " - par le spectateur. Quelle que soit la réponse à cette question, la mise en scène telle que nous l'avons redéfinie n'existe que lorsque le spectateur la relève, lorsqu'elle devient la projection créatrice du spectateur.

Pour clore cet examen du réglage entre texte et représentation, réglage effectué par chaque mise en scène, on posera trois questions dont la réponse permettrait d'établir le circuit entre le texte dramatique et le Contexte Social, chaque question entraînant la suivante :

- Quelle concrétisation est faite du texte dramatique lors de toute nouvelle lecture ou mise en scène? Quel circuit de la concrétisation s'établit alors entre uvre-chose, Contexte Social et objet esthétique?

- Quelle fictionnalisation, c'est-à-dire quelle production d'une fiction à partir du texte et à partir de la scène, s'établit grâce aux effets conjugués du texte et du lecteur, de la scène et du spectateur? En quoi le mélange de deux fictions, textuelle et scénique, est-il indispensable à la fictionnalisation théâtrale? Cette question reprend la première en précisant les effets de fiction : simulacre de référent, construction d'un monde possible, etc.

- Quelle idéologisation du texte dramatique et de la représentation? Le texte, qu'il soit dramatique ou spectaculaire, ne se comprend que dans son intertextualité, notamment par rapport aux formations discursives et idéologiques d'une époque ou d'un corpus de textes. On tente d'imaginer le rapport du texte dramatique et spectaculaire au Contexte Social, c'est-à-dire aux autres textes et discours tenus sur le réel par une société. Ce rapport étant des plus fragile et des plus variable, le même texte dramatique produit sans peine une infinité de lectures. Par rapport aux deux premières questions, celle-ci ajoute à leur perspective l'inscription sociale du texte, son lien à l'histoire à travers la chaîne ininterrompue des autres textes. Ce qui permet de saisir la mise en scène aussi comme pratique sociale, à savoir comme mécanisme idéologique qui déchiffre au moins autant qu'il la reflète la réalité historique (même si la fiction se donne précisément comme négation de la réalité).

3 e. La mise en scène comme discours sur le vide et l'ambiguïté : solution imaginaire et discours parodique

La mise en rapport des deux fictions, textuelle et scénique, ne se borne pas à établir une circularité entre énoncé et énonciation, absence et présence. Elle confronte les lieux d'indétermination et les ambiguïtés du texte et de la représentation. Ces lieux ne coïncident pas nécessairement dans le texte et sur la scène. Parfois, la représentation prend parti sur une contradiction ou une indétermination textuelle. De la même manière, le texte dramatique est en mesure de lever les ambiguïtés de la figuration scénique ou, au contraire, d'en introduire de nouvelles.

Opacifier par la scène ce qui était clair dans le texte, ou éclaircir ce qui était opaque dans le texte : ces opérations de détermination/indétermination sont au coeur de la mise en scène. La plupart du temps, la mise en scène est une explication de texte qui ménage une médiation entre le récepteur originel et le récepteur contemporain. Parfois, au contraire, elle est une " complication de texte ", une volonté délibérée d'empêcher toute communication entre les Contextes Sociaux des deux réceptions.

Dans certaines mises en scène (notamment celles inspirées par une analyse dramaturgique brechtienne, mais pas seulement celles-ci), il s'agit de démontrer comment le texte dramatique a été lui-même la solution imaginaire de contradictions idéologiques réelles, celles de l'époque à laquelle s'est établie la fiction. La mise en scène a alors la charge de rendre la contradiction textuelle imaginable et représentable. Pour des mises en scène préoccupées par la révélation d'un sous-texte de type stanislavskien, l'inconscient du texte est censé accompagner, en un texte parallèle, le défilement continu - et en soi pertinent - du texte réellement prononcé par les personnages.

Quelle que soit la volonté, affichée ou non, de montrer la contradiction de la fable ou la vérité profonde du texte à travers la mise en vue de son sous-texte, la mise en scène "déplace" le texte, elle est toujours un discours à côté du texte, d'un texte qui resterait "non énoncé", c'est-à-dire neutre et insignifiant. Elle est donc toujours marginale et parodique, au sens étymologique du terme.

4. Une typologie des mises en scène?

Si la théorie de la mise en scène, à laquelle nous aspirons, permet d'échapper au discours impressionniste sur le style, l'inventivité, l'originalité du metteur en scène qui soi-disant "projette" son univers ou appose sa griffe sur un texte-bibelot intouchable et clos, elle est passablement désarmée pour répondre à deux questions très fréquentes :

- Est-ce une mise en scène fidèle?

- Quelles mises en scène le texte dramatique est-il susceptible de recevoir?

La première de ces deux questions n'a pas de sens, comme on vient de le voir, car elle présuppose que le texte a un sens idéal et inaliénable, indépendamment des variations historiques. Pour répondre à la seconde question, en évitant de retomber sur les naïvetés de la première, la sémiologie examinera comment la mise en scène se détermine selon ses dimensions, autotextuelle, intertextuelle et idéologique (ou mieux, idéotextuelle). Ces trois dimensions, que nous avons ailleurs (17) définies comme les trois composantes ou étages de tout texte, coexistent dans toute mise en scène. La typologie proposée n'a d'autre ambition que d'analyser l'insistance particulière sur l'une de ces trois dimensions, et non son caractère exclusif.

- La mise en scène autotextuelle s'efforce de saisir les mécanismes textuels et la construction de la fable dans leur logique interne, sans faire référence à un hors-texte qui viendrait confirmer ou contredire le texte. À cette catégorie appartiennent aussi bien des

mises en scène cherchant - d'ailleurs bien en vain - à reconstituer archéologiquement les conditions historiques de la représentation sans ouvrir le texte et la scène au nouveau Contexte Social, que des mises en scène hermétiquement closes sur une idée ou une thèse du metteur en scène et se voulant une recreation totale, avec ses propres principes esthétiques. Ce fut le cas des mises en scène symbolistes, celui aussi des " metteurs en scène fondateurs " (comme Craig ou Appia) qui inventent un univers scénique cohérent et fermé sur lui-même, concentrant en un discours de la mise en scène très lisible et rigoureux leurs options esthétiques.

- La mise en scène idéotextuelle représente l'option inverse. Plus que le texte, c'est le sous-texte politique, social et surtout psychologique qu'elle souhaite mettre en scène, comme si le métatexte - le regard qu'elle porte sur l'oeuvre - voulait se substituer au texte proprement dit. Le texte dramatique n'est plus qu'un poids mort et embarrassant, toléré comme une masse signifiante indéterminée, placée indifféremment avant ou après la mise en scène. Mettre en scène, c'est pour la mise en scène idéotextuelle s'ouvrir au monde, jusqu'à modeler l'objet textuel sur ce monde et sa nouvelle situation de réception. Le texte mime son référent, fait semblant de le substituer à lui-même. Le texte y perd sa texture, au profit de savoirs et de discours tout faits, extérieurs à lui, victime d'une explication globale du monde, de la tyrannie des idéologies dont parle Michel Vinaver. Ce type de mise en scène assume tout à fait la médiation entre le Contexte Social du texte autrefois produit et le Contexte Social du texte maintenant reçu par un public donné; elle assure la " fonction de communication " (18) à propos de l'oeuvre d'art, permet à un public nouveau de lire un texte ancien. C'est ce type de mise en scène qui est particulièrement critiqué à présent, car on reproche au metteur en scène de se comporter en " petit chef " de l'idéologie.

- La mise en scène intertextuelle assure une nécessaire médiation entre l'autotextualité de la première et la référence idéologique de la seconde. Elle relativise chaque mise en scène comme une possibilité parmi d'autres, la situe dans la série des interprétations, cherche à se démasquer polémiquement des autres solutions. Particulièrement pour le texte dramatique classique, la mise en scène ne peut manquer de prendre position par rapport aux métatextes passés. Cette " interludicité " vaut pour tous les compartiments du jeu : la mise en scène ne se situe qu'en citant, elle est, comme dit Vitez, l'art de la variation.

5. Conclusions (provisaires)

En partant d'une nouvelle définition structurale de la mise en scène, on a pu décrire quelques mécanismes de sa réception. La théorie de la fiction et de ses deux versants, la concrétisation et l'idéologisation, est le maillon indispensable à la production du sens. À

partir de cette théorie, il n'a pas semblé possible de tirer un enseignement quelconque pour savoir ce qu'il adviendra des textes dramatiques lorsqu'il s'agira de les relire et de les remonter; impossible de prévoir, pour un texte, le champ de ses possibles mises en scène. La faute n'en revient pas à l'impressionnisme de la théorie, mais à la multiplicité des variantes, notamment pour ce qui est du Contexte Social, et donc à l'imprévisibilité des futurs circuits de la concrétisation. La nécessité de lier la concrétisation textuelle et scénique au Contexte Social du public - et donc de relativiser toute concrétisation/interprétation - est apparue clairement.

La difficulté semble être à présent de théoriser l'essayage du texte grâce à plusieurs énonciations possibles. L'énonciation et le rythme global du déroulement du spectacle sont encore mal définis, car on a seulement pu dire qu'ils ne se limitent pas à la diction ou aux changements gestuels et visuels, mais qu'ils innervent toute la mise en scène. On a désormais compris et accepté l'idée que mettre en scène ce n'est pas énoncer - ânonner ou chanter - un texte, en y mettant le ton et les " assaisonnements " de la représentation pour que tous en saisissent le bon sens; c'est fabriquer et régler des situations d'énonciation, où les échanges entre verbal et non-verbal puissent se réaliser. Cette énonciation s'adresse toujours à un spectateur, de sorte que la mise en scène, loin de l'ignorer, en fait le pôle réceptif d'un circuit entre la mise en scène produite par les artistes et la mise en scène produite par les spectateurs.

Le théâtre - le texte dramatique comme la mise en scène - est devenu un texte spectaculaire, spectacle du discours autant que discours du spectacle (19). La production théâtrale est désormais imprégnée par notre théorisation. La mise en scène devient le discours autoréflexif de l'oeuvre d'art autant que le désir de théorisation d'un public pour qui le fonctionnement de l'oeuvre d'art doit, selon le mot d'ordre actuel, ne plus avoir de secret. L'oeuvre d'art moderne - et singulièrement la mise en scène théâtrale - n'existe pas tant que nous n'en avons pas explicitement dégagé le système, tant que nous n'avons pu dessiner le texte spectaculaire, goûter le plaisir de la déconstruction, repérer la régie de tout le fonctionnement scénique. " Le charme discret de la bonne régie ", tel est le titre du spectacle pratico-théorique que nous nous offrons en allant voir le Tartuffe de Planchon, le Roi Lear de Strehler ou le Hamlet de Vitez.

Qui oserait alors encore parler d'enfantement de la mise en scène à partir d'un texte, avec les forceps plus ou moins artistiques d'un metteur en scène tout-puissant? " Enfantillages que tout ceci " pense la sémiologie de la mise en scène : " structurale je suis née, structurale je reste ".

Notes

(1) Cf. Patrice Pavis, " Production et réception au théâtre : la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire ", *Revue des Sciences Humaines* 189 (1983). Repris dans *Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 233-296.

(10) Cf. Alain Rey, " Le théâtre, qu'est-ce que c'est? - Le théâtre, ed. D. Couty et A. Rey, Paris 1980, p. 188.

(11) Cf. Corvin, *Molière et ses metteurs en scène*, p. 256.

(12) Cf. Corvin, *Molière et ses metteurs en scène*, p. 12.

(13) Cf. Antoine Vitez, " Ne pas montrer ce qui est dit ", *Travail théâtral* 14 (1974), p. 42.

(14) Cf. Patrice Pavis, " The Classical Heritage of Modern Drama the Case of Postmodern Theatre ", *Modern Drama* 29 (1986).

(15) Cf. Jean-Marie Piemme, " Le souffleur inquiet ", *Alternatives théâtrales* 20/21 (1984), p. 42.

(16) Cf. Piemme, " Le souffleur inquiet ", p. 43.

(17) Cf. Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Lille 1985, p. 288 et Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris 1986.

(18) Cf. Mukarovsky, " L'Art comme fait sémiologique ", p. 391.

(19) Cf. Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris 1985.