



Dictionnaire des théâtres du monde

Sémiologie théâtrale

La sémiologie théâtrale, une des branches de la sémiologie générale ou science des signes, est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration des processus de signification par l'entreprise conjuguée des praticiens du théâtre et des spectateurs.

Comme méthode d'analyse systématiquement appliquée au théâtre, elle remonte au Cercle linguistique de Prague des années trente, notamment à la suite des travaux de Zich : *Estetika Dramatickeho Umeni* (1931), *Mukar?ovský* (1934), *Veltrusky* (1940, traduction anglaise en 1977 : *Drama as Literature*). Ces travaux qui n'ont été accessibles en français ou en anglais que dans les années soixante et soixante-dix sont évidemment la meilleure systématisation de cette problématique, mais ils ne doivent pas faire oublier la véritable raison de la naissance de la sémiologie théâtrale : le désir d'analyser le théâtre comme un langage à part entière (vieux rêve artaudien), l'analyse structurale de la représentation en tant que système des systèmes des signes, à savoir comme mise en scène, la volonté de ne plus céder aux exigences logocentriques qui faisaient du texte dramatique le pivot stable de la représentation.

Une synthèse importante de la sémiologie classique, notamment pragoise, fut réalisée en 1970 par Tadeusz Kowzandans *Littérature et spectacle* dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques, tandis que les premières applications en France étaient proposées par Michel Corvin (à propos de Bob [Wilson](#) : *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 77, 1971 et d'Adamov : *Littérature*, n° 9, 1973), Patrice Pavis (*Problèmes de sémiologie théâtrale*, 1974), André Helbo (*Sémiologie de la représentation*, 1975), Anne [Übersfeld](#) (*Lire le théâtre*, 1977) et Évelyne Ertel (« *Éléments pour une sémiologie du théâtre* », *Travail théâtral*, n°s 28-29, 1977).

Difficultés et impasses de la première phase sémiologique

Influencés par le découpage linguistique, les sémiologues se sont tous mis en quête d'unités minimales qui devaient servir à décrire les marques distinctives d'un spectacle et « découvrir des critères de plus en plus fins de la distinctivité » (Benveniste). Ce morcellement du continuum de la représentation en micro-unités temporelles ne permettait pas de saisir la globalité d'une mise en scène et les interactions entre les divers systèmes de signes. De même, le classement selon les signifiants et les systèmes existants n'explique en rien le fonctionnement de la représentation.

La recherche d'une typologie de signes (par exemple icônes/indices/symboles) a conduit également à une certaine impasse à cause de sa trop grande généralité ou d'une tendance à l'énumération de signes dont les corrélations restent dans l'ombre. Il ne sert à rien en effet de constater avec Barthes que le théâtre est « une espèce de machine cybernétique » qui « se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages [...] simultanés et cependant de rythmes différents », de sorte que le spectateur reçoit « en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leurs mimiques, de leurs paroles) », si l'on ne précise pas le mode de réception de ces messages et la manière dont le spectateur les intègre pas à pas à un schéma directeur qui rend compte de la structuration et de la dynamique du spectacle. La sémiologie doit justement repérer les convergences et les divergences entre les divers systèmes signifiants, leur déphasage, les changements de rythme, les effets de focalisation.

Nouvelles tendances et réorientation

L'analyse se préoccupe du dispositif de la mise en scène dont la formalisation produit un texte spectaculaire qu'il est plus facile de saisir dans sa structure globale et son dynamisme. En tant que sémiologie en action, la mise en scène efface plus ou moins les traces de son travail d'élaboration et se donne à déchiffrer comme un système de sens. Il n'est donc pas nécessaire de la référer au texte

dramatique, voire de la considérer comme sa concrétisation, mais il faut l'envisager pour elle-même, dans sa logique interne, étant entendu que le spectateur peut aussi et toujours faire le rapprochement avec le texte de départ. Les options de la mise en scène restent posées plus ou moins explicitement et c'est grâce à ce schéma que les écarts et les incohérences peuvent être « absorbés », qu'il est possible et même souhaitable, selon [Anne Françoise Benhamou](#), de rendre compte « d'une part essentielle de ce qui fait l'expérience spectaculaire : le fragmentaire de la vision et de l'écoute indéfinissable du jeu d'acteur, le surgissement obscur de l'émotion ». Et pour conjurer cet indéfinissable, on conseillera aux rationalistes impénitents d'étudier les « autres » arts (musique, arts plastiques, cinéma) notamment dans les échanges artistiques qu'ils proposent. C'est à ce prix que la sémiologie du théâtre pourra mieux saisir la richesse de ses signifiants. Il s'agit justement d'analyser la matérialité des signes – voix, gestes, intensités, rythmes, combinatoires des formes et des forces : autant d'éléments qui ne sont certes pas facilement définissables dans le cadre d'une sémiologie étroite de la communication, mais pas pour autant et par nature indéfinissables. Aujourd'hui, la sémiologie est parfois disqualifiée, assimilée à une révolution de palais au royaume des études théâtrales. Cela est dû au tir de barrage anti-théorique qui rend suspecte à présent la moindre velléité de réflexion. Cela s'explique aussi par les excès de la sémiologie : formalisation outrancière qui rend méconnaissable l'objet étudié, abstraction des modèles actantiels, qui sont d'une généralité aussi naïve que navrante ; mise entre parenthèses de la dimension sociologique des signes qui a conduit, fort heureusement, par réaction à l'élaboration d'une socio-sémiotique.

De vieilles questions non résolues

Plus que légitimité épistémologique, la sémiologie théâtrale doit résoudre des questions pratiques, telles que celles de la documentation, du type d'analyse et de la notation de l'événement scénique. La première difficulté est de savoir à la fois réunir et exploiter une documentation sur le spectacle, de pouvoir reconstituer non pas une totalité mais une structure d'ensemble à partir d'indices et de « commencements de preuves ». Les notes du spectateur, les relevés de mise en scène par le régisseur, les enregistrements audio-visuels sont autant de documents dont il n'est pas toujours aisé de se servir, et qui ne sauraient remplacer ni le spectacle ni l'interprétation globale. Or la documentation (qui est la seule chose dont dispose l'analyste après le spectacle) a tendance soit à se substituer au spectacle et à son interprétation, soit à être totalement négligée au profit des grands principes de la cohérence des choix et des options de la mise en scène considérée comme texte spectaculaire abstrait. Il semble que la sémiologie hésite toujours autant entre la capitulation devant l'ineffable et le désir positiviste de rendre compte quantitativement du réel. La « synthèse » de cette hésitation, on la trouve peut-être dans cette volonté de dessiner un « texte spectaculaire », de saisir la mise en scène en tant que système ou discours cohérent.

Deux types fondamentaux d'analyse coexistent : une analyse-reportage qui, à l'image du reportage sportif en direct, suit le déroulement du spectacle, essaie de saisir en quoi le spectacle nous touche (quel est son *punctum*), repère la fable, ressent les ondes du sens à travers la multiplicité et la simultanéité des signes ; une analyse-reconstitution qui reprend le spectacle post festum avec toutes les aides documentaires imaginables, selon un *studium* très systématique, qui préfère le positivisme accumulatif à « l'espèce de déréluction postmoderne à laquelle le théoricien serait aujourd'hui condamné, à ce discours critique qui refuse l'illusion de dire le réel comme représentation exacte » (R. Villeneuve). En fait, aucun de ces types n'est pur : l'analyse-reportage ne peut que manquer de spontanéité du fait des présupposés théoriques que toute aperception des signes implique ; l'analyse-reconstitution de son côté s'entoure d'autant plus de garde-fous scientifiques qu'elle se sait subjective, ses conclusions étant sourdement contenues dans ses prémisses.

La notation de la mise en scène – ou du moins le relevé par le spectateur-analyste de ce qui est notable et conservable – oscille entre un désir de sublimation et une recherche, certes refoulée, de retour désublimé au corps de la représentation. La désublimation – ou le retour aux réalités concrètes de la scène – paraît à présent tout aussi importante : ce « désir du corps » incite à relever par exemple l'énergie d'un déplacement ou d'une diction, car « le type d'énonciation du texte dramatique contient l'exigence d'être donné à voir » (P. Ricœur). Le texte émis en scène possède une coloration, un souffle, une voix(e) et un rythme qui constituent son sens et que toute description se doit de cerner au mieux. Cette « logique de la sensation » ([Deleuze](#)), ce mouvement qui meut le texte et émeut les spectateurs ne sont descriptibles que si l'on se refuse à les sublimer en une trace écrite univoque ou un système figé de leur énonciation.

On en arrive à la nécessité de désémiotiser parfois la représentation, de ne pas la réduire à un simple signifié fait pour communiquer. Qui ne verrait que sublimation et désublimation sont les deux faces d'une même médaille, et qu'elles caractérisent l'attitude dénégatrice du spectateur, son désir simultané d'ordre et de désordre ?

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- The semiotics of theatre and drama , Keir Elam, London : Routledge, 2006
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb400541989>
- L'école du spectateur , Anne Übersfeld, Paris : Belin, 1996
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36689697x>
- Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui , pour une analyse de la représentation, Michel Corvin, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361450937>
- Le Spectacle du discours , Michael Issacharoff, Paris : J. Corti, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb348361479>
- Dictionnaire du théâtre , Patrice Pavis, Paris : Messidor, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361483228>

Rédacteur(s)

[P. PAVIS](#)

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : France

Période(s) : 20ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : texte Mukařovský (J.) Veltruský (J.) Wilson (R.) Adamov (A.) Übersfeld (A.) Kowzan (T.) Pavis (P.) Helbo (A.) Ertel (É.) représentation Barthes (R.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-semiologie-theatrale>