



Dictionnaire des théâtres du monde

Mise en scène

Activité artistique qui consiste à concevoir et à structurer les composants de la représentation théâtrale à partir d'un point de vue directeur.

L'activité de mise en scène se caractérise par une volonté de maîtrise de tous les éléments scéniques nécessaires à la [représentation](#). L'[espace](#), le [jeu](#), les costumes, la lumière, le son, la manière de régler les effets, tout doit être soumis à un point de vue qui s'incarne dans la conception que le metteur en scène se fait de l'œuvre et de ce que c'est que de la représenter.

Historiquement, la mise en scène au sens contemporain du terme date de la seconde moitié du XIXe siècle ; le mot quant à lui, date du tout début de ce même XIXe siècle : la mention « mise en scène » apparaît sur la brochure d'une [comédie-féerie](#) de Hapdé et Dubois jouée en 1802 et intitulée *Riquet à la houppe*. Ensuite, c'est-à-dire dans les années 1802-1807, on retrouve systématiquement cette indication : « mise en scène de *** » ou « mis en scène par *** » sur les brochures de féeries, et notamment sur celles de Jean-Baptiste Hapdé au Théâtre des Jeunes-Artistes. En Allemagne, [Wagner](#) formule de manière explicite les nouveaux principes dramaturgiques et se donne les moyens concrets de les réaliser. En France, les débuts de la mise en scène datent de l'avènement du Théâtre-Libre d'Antoine en 1887. Prise dans un climat général de positivisme et dans la mouvance artistique des théories naturalistes, la pratique existante du théâtre apparaît largement incapable de rencontrer les exigences du réel. Cette incapacité se manifeste à trois niveaux : la nature de la littérature dramatique, la dominance du vedettariat et la délimitation de l'espace théâtral par la toile peinte. Adeptes de [Zola](#) et lecteurs de son opuscule, *le Naturalisme au théâtre* (1881), Antoine s'efforce de promouvoir une dramaturgie nouvelle et de rapprocher le théâtre de la vérité du réel.

LES LIGNES DE FORCE ESTHÉTIQUES

Les métamorphoses de l'écriture scénique

Les lignes de force nécessaires au surgissement de cet événement se dessinent pourtant dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Elles sont au nombre de deux : la première veut que le théâtre donne l'illusion de la réalité. Cela traduit un effort incessant au niveau scénographique avec le perfectionnement de l'art de la [perspective](#) tout d'abord puis, ensuite, au XIXe siècle, avec les tentatives diverses de pré-cinéma ; la seconde est l'injonction souvent répétée par les auteurs de subordonner les facteurs de la représentation à la voix du texte. Ainsi, illusionnisme et textocentrisme se sont constitués au fil de la tradition théâtrale européenne et l'invention de la mise en scène dans la seconde moitié du XIXe siècle ne fait, par certains côtés, qu'achever un mouvement beaucoup plus ancien. Mais cette invention est aussi porteuse d'une nouveauté radicale. Elle engendre un nouveau personnage du théâtre, le [metteur en scène](#), qui au fil des décennies va prendre dans l'activité théâtrale une place prépondérante. Celui-ci, en effet, n'est pas un simple artisan de plus dans le monde du spectacle, il est bien plus fondamentalement celui à qui il est demandé d'ordonner la représentation en fonction d'un [point de vue](#) et de subordonner à ce point de vue le trajet esthétique des différentes composantes de la représentation. Tout ce travail de cohérence est en principe mené au nom d'une fidélité accrue au texte, mais il est certain que son accomplissement met le metteur en scène en situation de contre-pouvoir par rapport au texte qu'il est censé servir. Sous couvert de fidélité, l'avènement de la mise en scène ouvre l'ère de l'interprétation et anticipe sur la mise en évidence du caractère fondamental de tout texte littéraire : son caractère lacunaire et de ce fait son ouverture à la pluralité du sens.

Justifiée à sa naissance par la nécessité de rendre au texte sa place cardinale et de le servir au mieux des possibilités, la mise en scène a contribué en fait à déployer, à côté du texte, un texte second, une écriture de redoublement faite des éléments proprement scéniques du théâtre. Et un regard sur l'histoire des pratiques de la mise en scène suffit à montrer que le rapport entre écriture textuelle et écriture scénique ne se réduit nullement à une simple sujétion de la seconde à l'égard de la première. L'idée que l'écriture scénique doit exprimer au mieux l'écriture textuelle n'est qu'une idée parmi d'autres possibles. À la théorie « expressive » wagnérienne (tous les éléments du spectacle doivent concourir à la mise en valeur du sens de l'œuvre), on peut opposer la conception « productive » brechtienne d'un sens à construire sur la base non plus seulement de la complémentarité des éléments du plateau mais aussi de leurs contradictions. Dans cette optique, l'écriture scénique est autant un mode de questionnement du texte que son expression dans l'univers physique des corps et de la scène. Aujourd'hui, il arrive que l'autonomie de l'écriture scénique soit à ce point développée qu'il ne suffit plus de parler de questionnement mais plutôt d'une mise à l'épreuve des deux écritures l'une par l'autre qui libère du sens et de l'émotion par effet de choc.

Mettre en scène, c'est mettre hors scène

S'il ne s'agissait que de distribuer des comédiens sur une surface nommée « [plateau](#) », d'accrocher des [pendrillons](#) colorés, de répartir ici et là le mobilier nécessaire aux besoins de mobilité ou de repos des acteurs, un ordonnateur de scène – qu'on pourrait appeler régisseur – y suffirait ; la mise en scène n'aurait alors qu'un

propos : l'expressivité du texte, l'orchestration de la parole « écrite » ; celle du [comédien](#) – la parole parlée –

se devant d'être transparente, invisible pour ainsi dire.

La mise en scène commence à partir du moment où tout ce qui est extérieur au plateau et étranger au temps de la représentation s'y trouve convoqué : le comédien avec sa psychomotricité profonde, celle qui tient à la personnalité et mobilise tout le passé ; la cité avec son histoire et ses problèmes qui court-circuitent la fable et les intentions de l'œuvre au bénéfice de l'ici et maintenant représenté par le public (lui-même représenté par le metteur en scène) ; les orientations philosophiques, esthétiques, techniques de l'époque qui concernent le degré de crédibilité qu'on accorde au monde (voir le [théâtre grec](#) et son sens de l'espace-menace ou le [théâtre classique](#) et son sens de l'espace-harmonie) ; la croyance au pouvoir du didactisme ou au contraire de la dérision ; la situation personnelle du metteur en scène dans le *Who's Who* international.

La mise en scène ne cesse de tirer l'œuvre hors de la scène au bénéfice d'un discours tantôt individuel (du comédien ou du metteur en scène) tantôt collectif (le politique, le technique), mais elle peut aussi faire sortir

l'œuvre de la scène tout en l'y laissant immergée, par le biais de la théâtralisation.

La caractéristique première de l'œuvre théâtrale, en effet, est sa nudité et son immatérialité : elle ne s'adresse qu'à l'imagination, et le jeu des rapports de forces qui, par exemple, font s'affronter Néron et Britannicus, n'a

ni plus ni moins de réalité que le décor de la Rome impériale qui enveloppe ce conflit ou les crimes d'Agrippine

tels qu'elle les énumère complaisamment à son fils. L'œuvre-texte provoque une illusion à la fois sans faille – où tous les éléments bénéficient de façon homogène du même degré de crédibilité – et inconsistante : on sait très bien que ce n'est qu'une [illusion](#). Les [personnages](#), par exemple, sont à la fois absolument vivants et réduits à des graphismes noirs sur la page blanche.

Que se passe-t-il au moment de la mise en scène ? La mise en scène-régie se contente de répondre aux exigences d'illusion du moment. Illusion qui n'a rien à voir avec une représentation mimétique : cette mise en scène est moins un travail de marquage (faire remarquer les [costumes](#), les [maquillages](#), le [décor](#)) qu'un effort

d'effacement : les décors de tapisserie du XVII^e siècle tragique, les costumes Louis XIV pour Néron ou Junie ont

pour principal intérêt de passer inaperçus des spectateurs, les laissant face à face avec l'imaginaire textuel. On dira la même chose de la [diction](#) constamment tendue, de l'attitude statique des comédiens plantés à la rampe ; même si leur voix a un pouvoir d'incantation irréprouvable ([Sarah Bernhardt](#), [Mounet-Sully](#)) ils ne sont que des médiateurs entre la poésie et le spectateur ; ils s'effacent en tant qu'individus. Des [accessoires](#) et des décors, on soulignera de la même façon que s'ils sont réalistes et utilitaires (l'imitation d'un salon avec tout le mobilier nécessaire), ils tendent à l'invisibilité par leur caractère quotidien d'une part (on ne fait pas attention à son propre salon) et redondant de l'autre : on dit qu'on sort et on ouvre la porte, on est essoufflé et on s'assoit, mais la porte comme le fauteuil ne sont que les idées à peine incarnées de la sortie et de la fatigue ; ils n'existent pas dans leur matérialité. On estimera donc que la mise en scène moderne s'impose à partir du moment où la matérialité des éléments théâtraux est rendue perceptible : matérialité des

objets (accessoires, praticables, décors), des corps, des lumières et des bruits. La **théâtralité** n'est rien d'autre ; elle consiste, dit-on, à faire que le théâtre soit perçu comme théâtre – cela ne revient-il pas à dire que le théâtre soit perçu comme matière ? Les projecteurs qu'on ne voit pas habituellement – donc qui n'existent pas dans la conscience du spectateur – attirent désormais l'attention sur leur présence métallique ; le costume, le geste, tout fait signe et faire signe, c'est donner d'abord du signifiant avant de donner du signifié, de la matière avant de donner de l'idée. Idée, idole, image, une seule et même buée fantasmatique autour de quoi s'accrochent les rêves.

La mise en scène apparaît donc sous deux régimes non exclusifs l'un de l'autre : quand elle investit l'intérieur qu'est la scène de tout l'extérieur qu'est le monde (représenté par les comédiens, le public, le metteur en scène, l'histoire) ; quand elle dédouble, de l'intérieur, la scène elle-même, décrochant, si l'on peut dire, le signifiant de son signifié textuel et en exhibant matières et matériaux. Elle est l'instrument d'une théâtralité qui ne se confond pas nécessairement avec la mise en évidence des artifices et du fonctionnement du théâtre ; elle peut

tout autant se nourrir d'hyperréalisme. C'est en ce sens qu'Antoine, en voulant restituer sur la scène la chose

elle-même – et non plus son signifiant (la marque) ni son signifié (le manque), mais le référent –, attire l'attention sur une variété particulière de théâtralité, la théâtralité anti-esthétique, théâtralité de combat : théâtre de la matière et non plus matière de théâtre.

Resterait à savoir si la matière, en exhibant l'idée, ne finit pas par la tuer : l'idée, en changeant d'ordre (pour reprendre les distinctions pascaliennes), meurt. Resterait à dématérialiser la matière, entreprise plus subtile à

laquelle se livrent, soit dans la surenchère soit dans le dépouillement, des metteurs en scène comme [Mesguich](#) d'un côté, Régy ou [Grüber](#) de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La Représentation émancipée , essai, Bernard Dort, Arles : Actes Sud, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34958318b>
- Oeuvres en prose de Richard Wagner, traduites en français par J.-G. Prod'homme [F. Holl, F. Caillé, L. Van Vassenhove]... , Paris : C. Delagrave (; Delagrave)
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31614063m>
- L'Invention de la mise en scène , dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930, réunis et présentés par Jean-Marie Piemme, Bruxelles : Labor, 1989
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36641362p>

Rédacteur(s)

[J.-M. PIEMME](#) [M. Corvin](#)

Édition Bordas 2008

Classement

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

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-mise-en-scene>