

## Rhétorique et mise en scène théâtrale

Martin Mercier

Number 24, Fall 1998

Traversées de Shakespeare

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041367ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041367ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Mercier, M. (1998). Rhétorique et mise en scène théâtrale. *L'Annuaire théâtral*, (24), 155–167. <https://doi.org/10.7202/041367ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Martin Mercier

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

# Rhétorique et mise en scène théâtrale<sup>1</sup>

L'orateur et l'homme de théâtre ont en commun de pouvoir être à la fois auteur, metteur en scène et interprète de leur propre discours, bien que ces différentes tâches de création soient aussi régulièrement acquittées par des travailleurs spécialisés. Ce rapprochement n'est pas fortuit, et il peut nous amener à transposer la discipline qui fonda l'art du premier, la rhétorique, dans le champ propre au second, la pratique théâtrale.

C'est sur les similitudes entre le travail du metteur en scène et les tâches incombant à l'orateur qu'il m'apparaît nécessaire d'attirer l'attention ici<sup>2</sup>. De fait, que le metteur en scène soit ou non l'auteur du texte

---

1. Cette recherche reçoit l'aide du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

2. De nombreux traités de rhétorique se sont inspirés du métier de l'acteur au fil des siècles pour discourir sur celui de l'orateur, quand il ne s'agissait pas, à l'inverse, des techniques de formation de l'acteur qui puisèrent dans la rhétorique des éléments de pose de voix et de diction. Certains procédés rhétoriques ayant pour leur part été abondamment employés pour la production et l'analyse de discours écrits, c'est aujourd'hui le parallèle possible entre les emplois de la rhétorique par l'orateur et ceux que peut en faire le metteur en scène, dont le métier s'avère beaucoup plus récent, qui m'apparaît constituer un champ d'étude véritablement pertinent à explorer. En effet, il semble que jusqu'à maintenant la plupart des théoriciens aient surtout utilisé des figures de style pour l'analyse du texte dramatique. Depuis 1985, des chercheurs européens ont appliqué les figures à l'analyse de la représentation

dramatique porté à la scène, il demeure l'artiste qui exerce l'influence la plus déterminante sur le développement du *discours scénique* et, en ce sens, c'est lui qui en constitue le véritable « auteur ». Une telle position lui confère un puissant contrôle sur le contenu idéologique du spectacle et lui permet, aussi, d'en déterminer l'interprétation qui sera favorisée puisque, comme le souligne Umberto Eco, « [u]ne certaine manière de se servir du langage s'identifie avec une certaine manière de penser la société » (1984 : 163). La gestion, par le metteur en scène, des interactions entre les divers systèmes de signes<sup>3</sup> composant la représentation théâtrale n'y fait pas exception.

Je m'attarderai surtout au processus d'élaboration du discours. Dès lors, devrait apparaître de façon plus visible comment cette antique discipline peut fournir un modèle pour systématiser les différentes phases de la création scénique, en vue d'en proposer une vision adaptée à la réalité du metteur en scène contemporain, et applicable non seulement aux spectacles de création<sup>4</sup>, mais aussi à ces spectacles, encore plus fréquents, où une part considérable du discours scénique est déjà imposée par le choix de mettre en scène un texte dramatique. Je m'efforcerai d'établir un parallèle constant entre ces deux approches.

---

théâtrale (Azama, Ertel, Kowzan, Ubersfeld). Cependant, leurs études font appel à un nombre assez restreint de figures (entre 3 et 10) et, à ma connaissance, ne font pas mention d'applications possibles de ces figures ou d'autres éléments du système rhétorique comme outils de création au service des acteurs et des metteurs en scène. C'est sans doute ce en quoi ma démarche se distingue de la leur. Pour ce qui est des travaux de chercheurs québécois sur le processus de création adopté par des metteurs en scène comme Robert Lepage ou Jacques Lessard, ceux menés par Hébert et Perelli-Contos abordent le rôle de la métaphore dans le théâtre de l'image, mais ne semblent pas faire appel outre mesure à la rhétorique. Quant aux recherches de Roy, elles s'intéressent au fonctionnement des Cycles Repère, exposant la cohérence et l'utilité d'une telle schématisation des étapes de création d'un spectacle. Toutefois, ces travaux ne s'orientent pas vers la production d'instruments de création qui permettraient d'établir et de gérer les interactions entre les diverses composantes d'une représentation théâtrale, ce sur quoi ma recherche met l'accent. Enfin, l'intérêt à employer la terminologie rhétorique réside dans le fait que les mêmes notions sont des instruments propres à l'analyse et à la création.

3. Je fais ici référence à Tadeusz Kowzan, qui en identifie 13 : la parole, le ton, la mimique du visage, le geste, le mouvement scénique de l'acteur, le maquillage, la coiffure, le costume, l'accessoire, le décor, l'éclairage, la musique et le bruitage (1968 ; 1992 : 27-55).

4. Je regroupe sous cette dénomination les spectacles se composant par le développement, l'assemblage et le peaufinage d'improvisations réalisées à partir de diverses ressources (thèmes, objets, personnages types, lieux particuliers et situations données, etc.), par un groupe d'acteurs travaillant sous la direction d'un metteur en scène.

Bien entendu, faire cette analogie entre rhétorique et mise en scène c'est, du même coup, supposer que le metteur en scène cherche à convaincre par le biais de la représentation. Mais si, en plus de poursuivre des fins esthétiques, le discours scénique peut en toutes occasions œuvrer également à persuader, de quoi essaiera-t-il de convaincre ? Une proportion assez faible des spectacles théâtraux vise ouvertement à inculquer des idées ou des valeurs particulières au public ; quel est alors l'objectif vers lequel tendent généralement les moyens de persuasion rhétoriques que l'on peut retrouver au sein de la représentation théâtrale ? S'il importe, à cet égard, d'identifier le possible dénominateur commun à tous les spectacles, il m'apparaît plausible de considérer que le discours scénique tentera toujours – au moins implicitement – de convaincre le spectateur de la crédibilité, de la cohérence et de l'intérêt de l'univers fictif proposé. Les stratégies développées, les arguments mis de l'avant par les créateurs du spectacle servent alors à amener le public à accepter diverses conventions théâtrales : tel homme ainsi vêtu est un roi ; tel autre est son valet ou son bouffon ; ce décor, même stylisé, représente un palais ; cet espace se situe dans un autre pays ou un autre monde, aux règles tantôt similaires à celles de l'univers du spectateur, tantôt fort différentes. Qu'elle respecte des conventions théâtrales relevant d'une certaine tradition ou qu'elle les rompe systématiquement, la représentation théâtrale cherchera généralement à convaincre aussi de la cohérence et de l'unité de l'univers représenté<sup>5</sup>, bien que seulement une partie en soit visible. Enfin, le discours scénique doit assurément convaincre le spectateur de l'importance des enjeux représentés, le persuader que la nature des interactions ayant cours en cette microsociété comporte un réel intérêt pour lui, et que leur évolution ne saurait le laisser indifférent. Autant d'objectifs peuvent être atteints par l'emploi de stratégies rhétoriques.

---

5. Que ces règles correspondent en tous points à celles du monde où nous vivons, ou qu'elles relèvent d'une autre logique, propre à l'univers du personnage, elles ne semblent pas aller à l'encontre du maintien de l'unité et de la cohérence de la représentation. Cette unité peut même émaner d'une manière spécifique de rompre les conventions théâtrales auxquelles le public est habitué – pour peu qu'elle soit relativement récurrente –, mode de transgression qui, le cas échéant, devient *la* règle, une règle qu'il conviendra de respecter pour maintenir l'unité esthétique du spectacle.

## Le système rhétorique et le travail du metteur en scène

Selon Olivier Rebol, la rhétorique peut être décomposée « en quatre parties, lesquelles représentent les quatre phases par lesquelles passe celui qui compose un discours, ou par lesquelles il est censé passer » (1991 : 55). Comparons ces tâches avec celles relatives au metteur en scène chargé de développer un discours scénique.

### L'invention : recherche des arguments

L'*invention* constitue « la recherche par l'orateur de tous les arguments et autres moyens de persuasion relatifs au thème de son discours » (p. 55). Précisons que toute stratégie mise en œuvre pour persuader peut généralement être aussi considérée comme un argument<sup>6</sup>.

Or, si la volonté de contribuer à la crédibilité, à la cohérence et à l'intérêt suscité par l'univers fictif doit nous orienter dans le choix des arguments propres à favoriser l'interprétation recherchée de la représentation, l'invention correspondra à l'identification des personnages<sup>7</sup> et des caractéristiques qui leur sont propres ; à l'identification des stratégies qu'ils déploient ainsi que des actions (tant physiques que verbales) qu'ils effectuent en vue de trouver une solution aux situations qu'ils traversent. L'invention permettra également de mettre au jour la nature de ces situations (les différents éléments qui les composent et, de manière complémentaire, les facteurs qui peuvent empêcher ou favoriser la recherche d'une solution) ; de prendre conscience de la succession spécifique de ces situations ; finalement, de déterminer le traitement esthétique qui sera envisagé pour ces divers éléments constitutifs de la représentation.

---

6. Sous cet angle, l'on pourrait considérer que tout signe ou groupe de signes visuels ou auditifs participant à la représentation théâtrale constitue, à son échelle propre, un argument. Cela dit, au moment de l'invention, seront d'ordinaire identifiés les principaux arguments, somme toute assez généraux. La forme donnée à ces arguments relèvera davantage de l'élocution, travail à certains points de vue similaire à l'invention, mais réalisé à une plus petite échelle par la recherche, le choix et l'articulation de quantité de sous-arguments propres à étayer les arguments précédemment identifiés.

7. Ou à leur élaboration de toutes pièces, dans le cas du spectacle de création.

Dans un spectacle théâtral, l'ensemble de ces arguments et stratégies persuasives peut favoriser une interprétation particulière des faits représentés, conduisant le spectateur à porter davantage attention aux éléments sur lesquels le metteur en scène met l'accent (consciemment ou non). Rappelons-nous Paul Watzlawick affirmant qu'il n'existe pas qu'une seule réalité, mais plutôt « différentes versions de la réalité, dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes l'effet de la communication et non le reflet de vérités objectives et éternelles » (1976 : 7). Le metteur en scène, maître dans une large proportion de la communication des faits que recèle une œuvre dramatique, décidera de la forme qu'il juge la plus adéquate pour l'expression du contenu de la pièce, forme qui peut délibérément favoriser l'émergence d'un sens précis, compte tenu du parti pris à l'égard de cette œuvre ou des « réalités » mises en scène. C'est là une large part de son pouvoir d'interprétation : mettre en scène ceci plutôt que cela, et l'éclairer sous tel angle plutôt que sous tel autre, d'un point de vue subjectif.

### La disposition : structure de la représentation

La *disposition*, c'est « la mise en ordre de ces arguments, d'où résultera l'organisation interne du discours, son plan » (Reboul, 1991 : 55). Elle-même argument, cette étape sera le produit de toutes les réflexions du metteur en scène en ce qui a trait à l'ordre qui doit être fixé pour la succession des situations dramatiques<sup>8</sup>, et concrétisera leur évolution et leur enchaînement suivant un rythme particulier. Elle articulera la progression des interactions qu'entretiennent les personnages, des stratégies qu'ils mettent de l'avant pour l'atteinte de leurs objectifs, ainsi que la manière dont ces faits et gestes s'enchaînent. Et puisque la représentation théâtrale présente généralement l'action coordonnée de plusieurs personnages, et qu'elle peut faire intervenir simultanément jusqu'à 13 systèmes de signes,

---

8. Ce travail est distinct dans le cas du spectacle de création car, en plus d'avoir à inventer tous les arguments, la disposition que doit élaborer le metteur en scène sera d'une importance cruciale pour maintenir l'intérêt du spectateur par un rythme dynamique et une évolution cohérente des situations représentées. Dans le cas d'une pièce existante, la question de la disposition – solutionnée en partie – se pose surtout en fonction du respect ou non de la chronologie proposée par le texte dramatique, et de la décision d'y effectuer d'éventuelles « coupures » pouvant modifier l'enchaînement originel des situations, la structure même du récit.

le metteur en scène devra gérer des opérations de disposition beaucoup plus complexes que ne le fait l'orateur dans son travail<sup>9</sup>.

### L'élocution : forme adéquate pour l'expression du contenu

L'*élocution* concerne « la rédaction écrite du discours, son style » (Reboul, 1991 : 55-56). Elle comprendra le choix des signes auditifs et visuels nécessaires à la constitution de la chaîne évolutive des interactions se développant entre les personnages, et de tous les autres signes qui s'avèrent essentiels à la représentation de l'univers fictif dans lequel elle s'inscrit. Ces signes seront généralement sélectionnés sur la base de leur capacité d'expression adéquate du contenu à communiquer. Toutefois, l'élocution consistera aussi et surtout en l'articulation de ces signes qui, plutôt que d'offrir une simple reproduction du plan établi par la disposition, élaborera à une plus petite échelle ses propres stratégies diachroniques et synchroniques d'articulation<sup>10</sup>, concernant les relations spécifiques s'établissant instantanément entre tous ces signes, que ce soit à l'intérieur du même système, ou entre des systèmes de signes différents qui, tour à tour, s'unissent ou s'affrontent pour appuyer, compléter, dynamiser et enrichir la situation, les personnages et leurs interactions.

À l'instar de la disposition, l'élocution devra normalement témoigner d'un réel souci à l'égard du rythme interne propre aux énoncés scéniques développés, ainsi qu'à l'égard de leur clarté (attendu que l'ambiguïté ne saurait y être tolérée que lorsqu'elle est *voulue* et qu'elle favorise l'atteinte des objectifs du discours scénique). En somme, elle devra conférer à l'expression une forme adaptée au contenu véhiculé et au public cible du discours.

9. Qui n'élabore pour sa part qu'un seul « personnage », lui-même, dans l'unique situation d'avoir à défendre une cause particulière, et qui ne se souciera que des huit systèmes de signes concernant directement l'acteur, les seuls intervenant d'ordinaire dans l'interprétation de son discours : la parole, le ton, la mimique du visage, le geste, le mouvement scénique de l'acteur, le maquillage, la coiffure et le costume (Kowzan, 1968 ; 1992 : 27-55).

10. Comme la syntaxe des phrases constitue, dans un discours littéraire, une forme de disposition interne à l'argument et gérée par l'élocution, se situant à l'intérieur de la syntaxe du discours, succession des arguments correspondant à la disposition du système rhétorique. Mais, de fait, ces étapes se chevauchent dans le travail de création théâtrale, d'autant plus que les mêmes modèles de relations (les figures de style) peuvent être employés en tant que ressources pour développer aussi bien l'élocution que la disposition.

C'est en tant que modèles pour l'élaboration de ce complexe réseau de relations qu'interviendront les figures de style, ciselant la forme du discours scénique à chaque instant de la représentation, régissant les interactions entre signes et entre systèmes de signes.

## L'action : répétitions et représentations

L'*action*<sup>11</sup> consiste en « la prononciation effective du discours, avec tout ce qu'il peut impliquer d'effets de voix, de mimiques et de gestique » (Reboul, 1991 : 56). Cette étape du système rhétorique recouvre aussi bien les pratiques effectuées par l'orateur en vue de maîtriser l'interprétation de son discours, que l'interprétation même de ce discours devant un public donné.

Dans le processus de création théâtrale, elle correspondra bien entendu au travail de répétition, comprenant tout essai d'incarnation du personnage par l'acteur, mais aussi toute tentative de combinaison articulée des systèmes de signes intervenant dans un spectacle, en vue de la complétion de la mise en scène – que ces essais impliquent ou non la présence d'acteurs<sup>12</sup>. Enfin, le discours scénique ne se limitant pas d'ordinaire au jeu des comédiens, toute représentation du spectacle théâtral sera aussi *action*.

## L'emploi du système rhétorique<sup>13</sup>

Bien que les étapes du système rhétorique soient généralement présentées dans l'ordre où je les ai décrites, il n'en va pas toujours ainsi au moment de son utilisation. L'orateur est libre de développer la forme écrite d'un argument (élocution) sans avoir réuni (invention) tous ceux dont il aura

11. Rappelons l'étymologie de ce mot, révélatrice du retour aux sources qui s'effectue ici, car *action* « se dit en grec *hypocrisis*, terme qui, au départ, avant de prendre un sens péjoratif, signifiait l'interprétation du devin, puis celle de l'acteur, le jeu théâtral » (Reboul, 1991 : 77).

12. En effet, l'action touche aussi ces passages de la représentation où interviennent uniquement, par exemple, des changements d'éclairage accompagnés de musique, sans qu'il y ait présence ou intervention dynamique de l'acteur sur scène, comme cela se produit parfois au début ou à la fin de certains spectacles.

13. Comme le souligne Arpad Vigh (1979), ce système rhétorique peut être employé de façon *passive* (analyse de discours achevés pour y repérer les procédés rhétoriques employés), ou *active* (création de discours à l'aide des règles prescrites par ce système). Si je m'attarde ici au second champ, dans mon mémoire de maîtrise j'explorais le rhétorique *passif*, en proposant l'application des figures de style à l'analyse de la représentation (Mercier, 1998).



besoin pour défendre sa cause, et sans nécessairement avoir déjà déterminé leur place dans le discours (disposition), discours qu'il peut s'exercer à prononcer (action) avant même d'en posséder une vision d'ensemble.

De façon analogue, au fil de l'élaboration d'un spectacle théâtral, l'acteur et le metteur en scène n'attendent pas forcément d'avoir isolé ou développé tous les principaux arguments<sup>14</sup> (invention) pour procéder à une première mise en espace de certains passages (action), pour esquisser la structure du récit (disposition), ou explorer les possibilités de mise en forme des arguments (élocution) et la mettre à l'épreuve par diverses tentatives d'interprétation (action).

Une autre particularité doit aussi être prise en compte. Les étapes de ce système, importantes à distinguer comme des catégories permettant d'analyser le travail du metteur en scène et de l'acteur, auront parfois tendance à se chevaucher dans le travail de création théâtrale. En effet, le discours scénique ne pouvant pas être réduit de façon satisfaisante à un texte écrit<sup>15</sup>, il peut difficilement être élaboré à l'écart de la scène, et c'est, semble-t-il, cette nécessité de le développer à la fois dans le temps et dans l'espace qui entraîne le chevauchement des étapes du système<sup>16</sup>.

Le fait de modeler la forme d'un argument – c'est-à-dire l'élaboration concrète par l'acteur d'un ensemble cohérent d'actions physiques et verbales constituant le rôle qu'il doit incarner (impliquant le choix des signes à employer et la définition des relations qu'ils entretiendront) – se révèle inséparable de l'action : c'est au cours des répétitions que se développe la forme, que se réalise l'élocution. Ce faisant, lors du travail de création

---

14. Opérations qui impliquent de définir les arguments soit en les repérant par l'analyse du texte dramatique ; soit en choisissant, s'il s'agit d'un spectacle de création, un ensemble de ressources devant servir de matière première à un ample travail de création.

15. Quoiqu'il soit possible, à grands renforts de descriptions, de le communiquer en partie sous cette forme, en perdant tout l'impact visuel du spectacle, alors que la synchronie des actions devient, pour sa part, diachronie.

16. Il semble toutefois évident, pour l'acteur et pour le metteur en scène, que l'on s'affaire à tel moment du travail principalement à élaborer, par exemple, la forme des arguments (élocution), bien que cela implique plusieurs essais d'action. L'étape sur laquelle est mis l'accent à un moment donné du processus, même tout à fait implicitement, demeure apparemment une donnée claire pour les créateurs. Dans cet ordre d'idées, il est manifeste qu'au moment d'effectuer un enchaînement partiel ou complet de la pièce, une répétition générale ou une représentation, c'est l'action qui devient la préoccupation principale.

scénique, l'artiste du théâtre se retrouve dans une situation semblable à celle d'un écrivain qui ne pourrait disposer des ressources de l'écriture pour conserver une trace fidèle du discours qu'il compose, et qui se verrait contraint d'élaborer toutes ses phrases à haute voix, les modelant à force de les répéter, se pratiquant à les dire jusqu'à les apprendre par cœur.

Après avoir identifié les différentes parties du système rhétorique et exposé en quoi elles correspondent à certains aspects du travail du metteur en scène et de l'acteur, concentrons-nous sur l'étude de cette partie de l'élocution que constitue l'ensemble des figures de style, pierre angulaire de cette transposition de la rhétorique dans le champ de la création théâtrale.

## La nature des figures

Quelle est-elle réellement ? Plusieurs explications ont été avancées sur la nature des figures, dont la plus répandue est sans doute celle de la figure conçue comme « écart », thèse ayant toutefois rencontré nombre d'objections fondées, depuis sa formulation. Je lui préférerais la conception, plus globale et davantage adéquate pour mon objet d'étude, proposée par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : « Les figures ne seraient rien d'autre que *le langage perçu en tant que tel* ; autrement dit, un emploi du langage dans lequel celui-ci cesse plus ou moins de remplir sa fonction de signification (c'est-à-dire de renvoyer à quelque chose d'absent) pour acquérir une existence opaque » (1972 : 352). Une telle définition des figures<sup>17</sup> apparaît fort pertinente lorsqu'il s'agit d'envisager leur transposition dans le champ théâtral, puisqu'elle fait intervenir les notions d'*opacité du signe* et d'*autoréférentialité*, deux facteurs déterminants de la *théâtralité*, entendue comme « la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre<sup>18</sup> ».

Dans son livre *L'école du spectateur*, Ubersfeld affirme que

[p]armi les signes de la représentation, les uns « apparaissent » transparents, les autres apparaissent opaques ; les uns, à force de

17. Pour d'autres points de vue sur la notion de figure, voir notamment Capt-Artaud (1994), Fontanier (1968), Genette (1966-1972), Groupe  $\mu$  (1970), Morier (1981), Reboul (1991), Suhamy (1981).

18. Définition proposée par Anne Ubersfeld (1996 : 83), s'inspirant de Roland Barthes.

ne dire que leur sens, disparaissent à nos yeux [...]. Le travail de la mise en scène contemporaine est surtout un travail d'opacification des signes : le signe devenu opaque, au lieu de dire le monde, se met à dire le théâtre (1981 : 294).

Elle admet du coup l'existence d'une corrélation directe entre l'*opacification* des signes et la *théâtralité*. Elle justifie alors l'importance du rôle que peuvent tenir les figures de style dans le travail du metteur en scène, puisqu'elles contribuent effectivement à opacifier le discours scénique. Sous cet angle, elles deviennent des instruments appropriés d'élaboration consciente de la théâtralité.

En contrepartie, précisons que le fait de considérer la théâtralité liée à une certaine opacification du discours scénique n'implique pas la nécessité de rendre le spectacle théâtral hermétique ou inutilement dense ; cette manière d'envisager le travail de mise en scène encourage plutôt une dynamique du contraste, où les signes évoluent du plus transparent au plus opaque dans un mouvement de va-et-vient par lequel le discours scénique « se donne à voir », sa forme se faisant plus « sensible ». Il s'agit en ce sens d'atteindre à un signifiant davantage perceptible, sans pour autant que le signifié s'en trouve occulté. Un tel travail d'opacification à divers degrés, loin de rendre le message inaccessible, cherche plutôt à en décupler les nuances et les contrastes, à en favoriser la polysémie.

## Figures et mise en scène

Au metteur en scène devant développer ou reconstituer sur scène un monde complexe, souvent à partir d'un texte dramatique qui offre la consignation schématique, par écrit, de l'univers en question et des personnages qui y évoluent, l'analyse du texte dramatique permettra de cerner les situations dramatiques, les personnages et le type d'interactions qu'ils entretiennent. Viendra ensuite la tâche de leur donner corps dans l'espace scénique, en cherchant à les compléter en accord avec les arguments de la pièce par le recours à tous les systèmes de signes de la représentation. À partir des abstractions de situations et de personnages que lui livre le texte dramatique, le metteur en scène devra donner forme à l'univers fictif, le matérialiser, l'offrir au public sous l'apparence d'un monde perceptible, concrètement représenté sur scène.

Il est connu que les figures de style permettent d'établir des relations particulières entre les composantes sémiologiques relatives à un même signe<sup>19</sup> ou entre différents signes linguistiques ; elles peuvent en faire autant à l'intérieur de la représentation théâtrale, instituant des relations analogues entre des signes auditifs, entre des signes visuels ou entre ces deux catégories de signes, les menant à s'enrichir mutuellement par des jeux de relations multiples et variés qui décupleront souvent leur pouvoir de signification. Et puisqu'elles sont partie intégrante d'un système rhétorique originellement destiné à défendre un point de vue, les figures de style permettront au metteur en scène de prendre parti, d'offrir une interprétation personnelle de la pièce, en lui conférant une forme concrète qui contribuera à promouvoir une vision particulière de telle œuvre dramatique – ou d'une suite d'événements particuliers, s'il s'agit d'un spectacle de création.



Considérant les parties du système rhétorique identifiées précédemment et leur possible utilisation pour systématiser le processus d'élaboration du discours scénique, je remarque que l'*invention*, qui constituait la recherche des arguments, devient la recherche de tous les principaux éléments devant contribuer à l'expression adéquate du contenu à représenter sur scène (la pièce ou l'ensemble de situations). La *disposition* consiste toujours en l'organisation du discours, et réunit les préoccupations du metteur en scène quant à la structure du récit, au rythme et à l'évolution de l'action scénique en fonction du temps, tandis que, par le biais de l'*élocution*, le metteur en scène et l'acteur procèdent au choix (et au

---

19. Par exemple, entre son signifiant et son signifié dans le cas de la *métonymie*, ou entre le signe et son référent, comme le fait l'*hyperbole* (Mercier, 1998). En effet, selon Henri Morier, la *métonymie* est une « [figure par laquelle un mot sans changer de forme ni perdre son sens premier, acquiert, dans l'élargissement ou le rétrécissement de sa compréhension, un signifié nouveau grâce auquel il se substitue à un mot propre » (1981 : 743). Il s'agit donc d'une opération sémiologique par laquelle un même signifiant renverra à plus d'un signifié : le prêtre nous rappelle l'Église ; l'Église implique le prêtre. L'un suffira à remplacer l'autre dans bien des situations. En ce qui a trait à l'*hyperbole*, « [c'est l'adéquation entre signe et référent qui est en question » (Capt-Artaud, 1994 : 115). Le signifiant employé présente alors un signifié démesuré, de manière croissante aussi bien que décroissante, par rapport au référent proposé par la situation de communication. Cette figure apparaîtra lorsqu'une mère allaite sur scène son nouveau-né, si ce dernier est interprété par un adulte de 90 kilos.

développement) des signes et de leurs relations, à l'aide des figures de style<sup>20</sup>. Ce processus s'avère inséparable de l'*action*, qualifiant au théâtre aussi bien les répétitions que les représentations.

L'application du système rhétorique<sup>21</sup> à l'élaboration d'un discours scénique fait de l'*élocution* sa composante principale, celle à laquelle toutes les autres parties du système se voient subordonnées pendant une large part du processus de création (en fait, chaque fois que les étapes du système se chevauchent). En effet, la sélection des signes à employer et l'élaboration des interactions qu'ils entretiennent relèvent à la fois de l'*invention*, de la *disposition* et de l'*élocution*, et font inévitablement intervenir l'*action*. Les figures de style issues de l'élocution peuvent étendre leur champ d'action et procéder à l'organisation interne de chaque énoncé scénique, de même qu'au modelage des interactions entre les personnages et entre les situations représentées, réalisant nombre d'opérations participant toutes de la *disposition* à leur échelle propre.

---

*Martin Mercier fait actuellement un doctorat portant sur la rhétorique dans la mise en scène contemporaine. Ses recherches, à la fois théoriques et pratiques, s'orientent vers le développement d'outils de création scénique et d'analyse de la représentation théâtrale s'inspirant d'éléments puisés dans le système rhétorique. Il enseigne présentement à la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, au Mexique.*

---

20. C'est ce que je développe dans un article en préparation, « Les figures de style et la direction d'acteurs », où deux figures centrales, l'emblème et la dérivation, servent de modèle permettant – à l'intérieur du système rhétorique tel que transposé ici dans le champ de la création théâtrale – d'employer plus d'une trentaine d'autres figures de style comme instruments pour diriger l'acteur dans son travail de création et d'interprétation scénique d'un personnage.

21. Bien entendu, les étapes définies par ce système constituent des phases de création par lesquelles passent sans doute, inconsciemment, la plupart des metteurs en scène. Toutefois, le fait de prendre conscience de ces étapes et des principales tâches qui y correspondent peut favoriser une systématisation du travail de mise en scène. Il en va de même de l'emploi des figures de style : nombre d'entre elles se manifestent régulièrement au sein de représentations théâtrales et ce, sans avoir été consciemment recherchées. Par contre, le créateur sachant employer sciemment ces modèles pour le développement des interactions entre les éléments constitutifs de la représentation dispose d'un vaste bagage d'instruments pour rechercher la solution à de nombreux problèmes scéniques, et pour relancer son travail et celui de l'acteur lorsque l'intuition les induit en erreur ou lorsque l'inspiration leur fait défaut.

## Bibliographie

- CAPT-ARTAUD, Marie-Claude (1994), *Petit traité de rhétorique saussurienne*, Genève, Publications du Cercle Ferdinand de Saussure, t. II.
- UCROT, Oswald, et Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- ECO, Umberto (1984), *La structure absente*, Paris, Mercure de France.
- FONTANIER, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GENETTE, Gérard (1966-1972), *Figures*, Paris, Éditions du Seuil.
- GRUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- KOWZAN, Tadeusz (1968), « Le signe au théâtre », *Diogène*, n° 61, p. 59-90.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Spectacle et signification*, Candiac, Éditions Balzac.
- MERCIER, Martin (1998), « Les figures du discours scénique ». Mémoire, Québec, Université Laval.
- MORIER, Henri (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France.
- REBOUL, Olivier (1991), *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France.
- SUHAMY, Henri (1981), *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France.
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- VIGH, Arpad (1979), « L'histoire et les deux rhétoriques », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, p. 11-37.
- WATZLAWICK, Paul (1976), *La réalité de la réalité*, Paris, Éditions du Seuil.