

*LE THÉÂTRE EN IDÉES*

**1200  
CITATIONS ET TEXTES  
classés et référencés**

sous la direction

de

**Jean-Paul Inisan**

*Association Traverses*

## **Avertissement aux lecteurs de cet aperçu**

La mise en page de l'ouvrage-source a été largement modifiée dans ce fichier PDF en ligne, qui en présente de nombreux extraits. Les numéros de page et les titres de chapitre ont notamment été supprimés ainsi que les hyperliens de l'ebook. L'index des noms cités a été déplacé au début du document, qui se termine par un court aperçu de la bibliographie (420 entrées dans le livre !).

Attention aux pages absentes (non signalées) qui pourraient induire de fausses attributions d'auteurs aux textes situés en haut de page !

## SOMMAIRE DU LIVRE

Mode d'emploi .....	7
I. Points de vue sur le théâtre : opinions, jugements .....	9
II. Conceptions du théâtre des origines à nos jours .....	45
III. Règles et genres au cours de l'histoire du théâtre .....	75
IV. La mise en scène et le texte au théâtre.....	117
V. La scénographie : décor, éclairage, musique, image .....	153
VI. Architecture du théâtre – La salle et la scène .....	201
VII. Le jeu de l'acteur au théâtre .....	215
VIII. Le public, le spectateur.....	257
Bibliographie .....	281
Index des noms cités .....	305

## Index des des noms cités

### A

Abirached.....265  
Acquart.....155  
ACQUART André.....155  
ADAMOV Arthur.....11, 47  
AILLAUD Gilles.....155  
Akakia-Viala.....145  
ALAIN.....259  
Alembert.....37, 69, 277  
ALEMBERT Jean.....11  
Annunzio.....270  
Anouilh.....86  
ANOUILH Jean.....119  
Antoine..21, 119, 133, 136, 143,  
155, 181, 203, 217, 219, 259,  
281  
ANTOINE André..47, 119, 155,  
203, 217, 259  
APOLLINAIRE Guillaume..11,  
77, 156  
Appia.....181  
APPIA Adolphe..120, 156, 203,  
217, 259  
Aragon.....151, 254  
Aratus.....104  
Aristophane.....68  
Aristote 18 sv, 55, 59, 67, 89 sv,  
94, 96 sv, 104, 109, 112  
ARISTOTE.....11, 47, 77, 120  
ARRABAL Fernando.....12  
Artaud.....49

ARTAUD Antonin..12, 48, 120,  
159, 204, 217, 260  
Aslan.....224, 252  
AUBIGNAC Abbé....13, 49, 80,  
159  
Auclair-Tamaroff.....183  
AUSTIN John.....123

### B

Bablet....55, 135, 175, 191, 207,  
266, 279  
BABLET Denis.....218  
BADIOU Alain 13, 49, 123, 160,  
219, 260  
Banu.....70, 180  
BANU Georges.....160, 219  
BARBA Eugenio.....219  
Barker.....135  
BARRAULT Jean-Louis.....14,  
124, 161, 220  
BARTHES Roland..14, 50, 124,  
220  
BATAILLE Henry.....14  
Bataillon.....185  
Baty.....133  
BATY Gaston.....124, 162, 261  
Beaumarchais.....237  
BEAUMARCHAIS Pierre-  
Augustin.....14, 51, 84, 162  
BECK Julien.....261  
Beckett.....86, 135

## BECQ DE FOUQUIÈRES

Louis.....	125, 162
Béhar.....	70
BÉHAR Henri.....	261
Bene.....	125
BENE Carmelo.....	125
BERGSON Henri.....	85
BERLAU Ruth.....	125
BERNARD Tristan.....	126, 262
Bernstein.....	237
Besson.....	211, 247
Biet.....	69, 145
BIET Christian.....	51, 85, 126, 262
BLANC Edmond.....	151, 255
Blin.....	126, 132
BLIN Roger.....	126
BOAL Augusto.....	15, 51, 126, 163, 220
BOILEAU Nicolas.....	15, 86
Bond.....	135
BOND Edward.....	52, 88, 126, 222
BONNAT Yves.....	204
BOSSUET Jacques-Bénigne.....	15
BRADBY David.....	127
Brecht.....	125 sv, 143, 244
BRECHT Bertolt.....	16, 52, 88, 127, 164, 222, 262
Breton.....	49, 207
Brook.....	160, 182
BROOK Peter.....	127, 224, 262
Byron.....	267

## C

Caffaro.....	16
CAFFARO Thomas.....	17

Cahn.....	270
Caillon.....	181
Calderón.....	267
Camus.....	86
CANGIULLO Francesco.....	53
CAPUS Alfred.....	17
Carré.....	166
Castellucci.....	128, 165
CASTELLUCCI Claudia et Roméo.....	128, 165
CAUBÈRE Philippe.....	17
Caylus.....	144
Cendrars.....	166
CENDRARS Blaise.....	166
Cézan.....	132, 176
Chalas.....	143
Chalaye.....	184
Chambon.....	166, 181
CHAMBON Alain.....	166
CHAMFORT Nicolas.....	17
CHAPELAIN Jean.....	18, 53, 88
Charpentier.....	26
CHARTREUX Bernard.....	128
CHAVANCE René.....	124, 261
Chénier.....	66
Chéreau.....	185
Chollet.....	155
Cicéri.....	176
Claudet.....	86, 196
CLAUDEL Paul.....	167, 224, 262
COCHIN Charles-Nicolas.....	205
COCTEAU Jean.....	224
COLETTE.....	225
CONSTANT Benjamin.....	54
Copeau.....	128 sv, 133, 231

COPEAU Jacques 128, 167, 225, 263  
 Corneille.....15, 99, 109 sv, 176, 195  
 CORNEILLE Pierre..18, 55, 90, 129, 168, 264  
 Corvin.....233  
 CORVIN Michel.....129, 169  
 Couty.....149, 277  
 Craig55, 140, 181, 190, 213, 218  
 CRAIG Edward Gordon 55, 130, 169, 225

## D

Damiani.....170  
 DAMIANI Luciano.....170  
 Danan.....139  
 DEBAUCHE Pierre.....171  
 DEBORD Guy.....264  
 DEBRAY Régis.....130  
 Decroux.....227  
 DECROUX Étienne.....227  
 Démocrite.....114  
 DESMARETS DE SAINT-SORLIN Jean.....265  
 DEUTSCH Michel.....130  
 DIDEROT Denis.....19, 55, 95, 131, 172, 227, 265  
 DORT Bernard....131, 174, 205, 266  
 Dorval.....55 sv, 232  
 DOSTOIEWSKI Fiodor.....20  
 DU BOS Abbé.....20  
 Ducrey.....148  
 DUJARDIN Émile.....174

Dullin.....133, 174, 218, 231  
 DULLIN Charles. .56, 131, 174, 230, 266  
 DUMAS Alexandre.....20, 231  
 DURAS Marguerite.....231  
 DURIF Eugène.....132

## E

Eliot.....86  
 ÉMÉLINA Jean.....96  
 Eschyle.....86, 172  
 Euripide.....109, 111 sv

## F

Féral.....243  
 FO Dario.....266  
 FONTENELLE Bernard.....96  
 Fort.....274  
 François.....183  
 FREJKA Jiri.....175  
 Frette.....199  
 FUCHS Georg.....175  
 FUERST Walter-René.....175

## G

Garcia.....174  
 GARCIA-LORCA Federico 231, 267  
 GARNIER Charles.....205  
 GAUTIER Théophile. 132, 176, 232  
 Gémier.....267  
 GÉMIER Firmin.....267  
 GENET Jean.....21, 56, 96, 132  
 GHERARDI Évariste.....232

Ghiron-Bistagne.....36  
 Gide.....128  
 GIDE André.....21  
 Giraudoux.....86, 237  
 GIRAUDOUX Jean 21, 132, 176  
 Goebbels.....180  
 GODEAU Antoine.....21  
 GOLDONI Carlo 22, 57, 97, 232  
 GOLL Yvan.....57, 97  
 Gortchakov.....193  
 GOUBERT Georges.....233  
 GRIMM Friedrich.....23, 57  
 GROPIUS Walter.....57, 206  
 Grossman.....49  
 Grotowski.....127, 224  
 GROTOWSKI Jerzy.....58, 233,  
 267  
 Guinebault-Szlamowicz.....171,  
 211, 246

**H**

Haas.....166, 181  
 Hainaux.....204  
 HALEVY Léon.....176  
 HALLAYS-DABOT Victor. 23,  
 268  
 Heed.....126  
 HEGEL Friedrich.....58  
 HÉLIAS Pierre Jakez.....23  
 HENRIET Frédéric.....133  
 Héraclite.....114  
 Hérodote.....79  
 HEROLD André-Ferdinand. 176  
 Hofmannsthal.....86  
 Homère.....60, 105

Horace.....15, 94, 109  
 HORACE.....97  
 HOUDAR DE LA MOTTE ...59  
 HUBERT Marie-Claude.....133  
 Hugo.....73, 237  
 HUGO Victor...23, 60, 98, 177,  
 235, 268  
 Huret.....137

**I**

Ibsen.....86  
 Ionesco.....86  
 IONESCO Eugène. 24, 61, 100,  
 133, 235

**J**

Jacquot.....266  
 JAQUES-DALCROZE Émile  
 .....177, 235  
 Jarry.....49, 123  
 JARRY Alfred.....177, 236  
 JASMIN Claude.....24  
 Jaubert.....147  
 JEANNETEAU Daniel.....178  
 Jomaron.....69, 145  
 Joppolo.....139, 181  
 Jousserand.....274  
 Jouvét.....126, 129, 132 sv, 176,  
 237  
 JOUVET Louis.....24, 100, 134,  
 179, 206, 236, 269  
 JOYCE James.....101  
 JULLIEN Jean.....26

**K**

Kalidasa.....	267
Kane.....	135
KANE Sarah.....	135
Kantor.....	135, 207
KANTOR Tadeusz.....	135, 179, 207, 238
KLEIST Heinrich.....	238
Kokkos.....	161
KOKKOS Yannis.....	179
KOLTÈS Bernard Marie.....	26
Konigson.....	279
KONIGSON Élie.....	207
KOUN Karolos.....	180
Kourilsky.....	142
Krejca.....	208
KREJCA Otomar.....	208

**L**

LA BRUYÈRE Jean.....	26
LA MESNARDIÈRE Hippolyte.....	102
La Motte.....	109
LA TAILLE Jean.....	102
LAMARTINE Alphonse.....	101
Lao-Tseu.....	183
LARTHOMAS Pierre ..	135, 269
Lauraguais.....	66
Lautréamont.....	49
Lazarev-Grouzinski.....	193
Le Bargy.....	217
Le Corbusier.....	208
LE CORBUSIER.....	208
Lebel.....	261
LEC Stanislaw.....	238

LECOQ Jacques.....	239
LEDOUX Claude-Nicolas. .	209, 270
Léger.....	166
Lekain.....	192, 254
LEMAITRE Jules.....	136
LEMELIN Roger.....	239
Léonard de Vinci.....	141
Léonardini.....	214
LESAGE Marc.....	180
LESSING Gotthold Ephraïm	27, 62, 102, 239
Lista.....	28, 53, 63, 138, 270
LOPE DE VEGA Félix.....	103
Lucrèce.....	104
Lugné-Poë.....	270
LUGNÉ-POE Aurélien.....	270
Lycurgus.....	17

**M**

MAETERLINCK Maurice. .	136, 240
MAIRET Jean.....	104
MAKINE Andréi .....	27
MALLARMÉ Stéphane. .	27, 137
Malraux.....	265, 281
Manganaro.....	125
MARAIS Jean.....	27
Marcerou.....	119, 155, 203
MARINETTI Filippo.....	27, 63, 137, 270
Marioge.....	166, 181, 303
MARIOGE Philippe.....	181
Marivaux.....	237
MARIVAUX.....	106



MARMONTEL Jean-François  
 .....28, 64, 106, 241  
 MARTIN Roxane.....271  
 Marx.....149  
 Maselli.....181, 303  
 MASELLI Titina.....138, 181  
 Ménandre.....68  
 MERCIER Louis-Sébastien. 28,  
 64, 107, 139  
 Mervant-Roux.....146, 180  
 MERVANT-ROUX Marie-  
 Madeleine.....139  
 MESGUICH Daniel29, 140, 272  
 Meyerhold.....141  
 MEYERHOLD Vsevolod....65,  
 140, 182, 209, 241, 272  
 Michaud.....247  
 MICHAUX Henri.....182  
 Michelet.....116  
 Minot.....53  
 Mnouchkine.....142, 243  
 MNOUCHKINE Ariane 66, 142,  
 182, 242  
 Molière..15, 29, 37, 66, 99, 103,  
 114, 128 sv, 238  
 MOLIÈRE.....29, 108, 142, 273  
 MONTHERLANT Henry.....30  
 Montremy.....40  
 MOUNET-SULLY Jean.....243  
 Moussinac.....187  
 MOUSSINAC Léon.....183  
 MULLER Heiner.....143  
 Murat.....176  
 Musset.....237  
 MUSSET Alfred.....66, 109, 143

**N**  
 NICOLE Pierre.....30  
 NIETZSCHE Friedrich.....31  
 NOËL Jacques .....183  
 NOVARINA Valère.....32, 183,  
 243

**O**  
 O'Neill.....86  
 OGIER François.....67, 110  
 OSTERMEIER Thomas.....184

**P**  
 PAGNOL Marcel.....32  
 Palladio.....213  
 PARMELIN Hélène.....184  
 PASCAL Blaise.....32  
 PATTE Pierre.....209  
 Paulhan.....122  
 Pauly.....168  
 Pauvert.....21  
 PAVIS Patrice.....143, 210, 244  
 PEDUZZI Richard.....185  
 PERROS Georges.....33  
 Pezin.....227  
 PIEMME Jean-Marie.....143  
 Pinter.....135  
 PIRANDELLO Luigi....33, 144,  
 185, 244  
 Piscator.....53, 262  
 PISCATOR Erwin 185, 210, 273  
 PISE Hugo.....210  
 Pitoëff.....133

PIXERECOURT René-Charles  
 ..... 144  
 Planchon..... 126  
 PLANCHON Roger 34, 145, 273  
 PLASSARD Didier..... 34  
 Platon..... 51  
 PLATON..... 34, 67, 111  
 Plaute..... 68  
 PLUTARQUE..... 36  
 Polieri..... 169  
 POTTECHER Maurice..... 273  
 POUGIN Arthur..... 145  
 PRAMPOLINI Enrico..... 185  
 Py..... 196  
 PY Olivier..... 210, 273

## Q

Quillard..... 176  
 QUILLARD Pierre..... 186  
 QUINTILLIEN..... 246  
 QUIRICONI Sabine..... 146

## R

Rachel..... 66, 109  
 RACHILDE..... 274  
 Racine..... 40, 49 sv, 54 sv, 110,  
 114, 124, 133, 220, 237  
 RACINE Jean... 36, 68, 111, 274  
 RANCIÈRE Jacques..... 274  
 Rauch..... 273  
 REBOTIER Jacques..... 275  
 Regnard..... 103  
 Régy..... 146  
 RÉGY Claude 36, 146, 186, 211,  
 246, 276

Reinhardt..... 211, 276  
 REINHARDT Max..... 211, 276  
 Renard..... 17  
 RENARD Jules..... 36, 146, 276  
 Renaud..... 220  
 RESTIF DE LA BRETONNE  
 Nicolas..... 187  
 Rey..... 149, 277  
 Ribes..... 12  
 RICCOBONI Antonio..... 247  
 RICCOBONI Luigi..... 112  
 Rimbaud..... 24  
 Rimini..... 63  
 Rizzo..... 139, 181  
 Robichez Jacques..... 270  
 Rocher..... 133  
 Rolland..... 218  
 ROLLAND Romain..... 68, 276  
 Rouché..... 120, 157  
 ROUCHÉ Jacques..... 187  
 Rousseau..... 103  
 ROUSSEAU Jean-Jacques... 37,  
 68, 277  
 Rudnitski..... 272  
 RYNGAERT Jean-Pierre... 146,  
 247

## S

SABBATINI Nicola..... 187  
 SAGAN Françoise..... 147  
 SAINT-AUGUSTIN..... 37  
 SALACROU Armand... 39, 147,  
 277  
 Salem..... 262  
 Sarcey..... 217

SARCEY Francisque.....147  
 Sardou.....148  
 SARDOU Victorien.....148  
 Sarrazac.....119, 155, 203  
 SARRAZAC Jean-Pierre 69, 277  
 Sartre.....86  
 SARTRE Jean-Paul.....39  
 Scaliger.....84  
 SCHECHNER Richard.....69  
 Schélande.....67, 111  
 SCHLEMMER Oskar...188, 247  
 SCHOPENHAUER Arthur....39  
 SCHWITTERS Kurt.....189  
 SCUDÉRY Georges.....70  
 Sénèque.....123  
 Serreau.....183  
 SÉVILLE Isidore.....212  
 Shakespeare.....245  
 Shakespeare 21, 40, 114, 129 sv,  
 137, 149, 210  
 SHAKESPEARE William...39,  
 113, 189  
 Socrate.....52  
 Solon.....36  
 SOMAIN Jean-François.....40  
 Sophocle.....42, 79, 86, 109 sv  
 SOURIAU Étienne.....212  
 Stanislavski.....70, 221  
 STANISLAVSKI Constantin 70,  
 148, 190, 213, 247  
 Stendhal.....101  
 STENDHAL.....40, 113  
 Strehler.....70  
 STREHLER Giorgio...148, 190,  
 253

Strindberg.....49  
 STRINDBERG August.....190  
 Surel-Tupin Monique.....231  
 Svoboda.....175, 191  
 SVOBODA Josef.....191

## T

Tackels.....128, 165  
 Taine.....187  
 TAÏROV Alexandre.....192  
 TALMA François-Joseph...192,  
 253  
 TARDIEU Jean.....40  
 Tchekhov.....133, 148, 190  
 TCHEKHOV Anton.....193  
 Térrence.....68, 87, 206  
 TERTULLIEN.....41  
 Thespis.....36  
 Thomasseau.....129  
 Thouvenin.....196  
 Topor.....12  
 TOUCHARD Pierre Aimé....40  
 Triau.....145  
 TRIAU Christophe.....51, 126  
 TZARA Tristan.....70

## U

UBERSFELD Anne.....41, 149,  
 193, 277  
 Ursini Ursic.....170

## V

Vakhtangov.....193  
 VAKHTANGOV Evgueny ..193  
 VALENTIN François-Éric...194

VASSILIEV Anatoli.....149  
VERNANT Jean-Pierre.....42  
VIDAL-NAQUET Pierre.....42  
VIENNE Gisèle.....254  
VIGNY Alfred.....70, 114  
Vilar.....150, 195  
VILAR Jean....42, 71, 149, 194,  
254, 278  
Villiers.....278  
VILLIERS de L'ISLE Adam-  
Auguste.....278  
VINAVER Michel. 42, 71, 114,  
150, 194, 213  
Virgile.....60, 104 sv  
Vitez.....219  
VITEZ Antoine 42, 72, 150, 194,  
213, 254

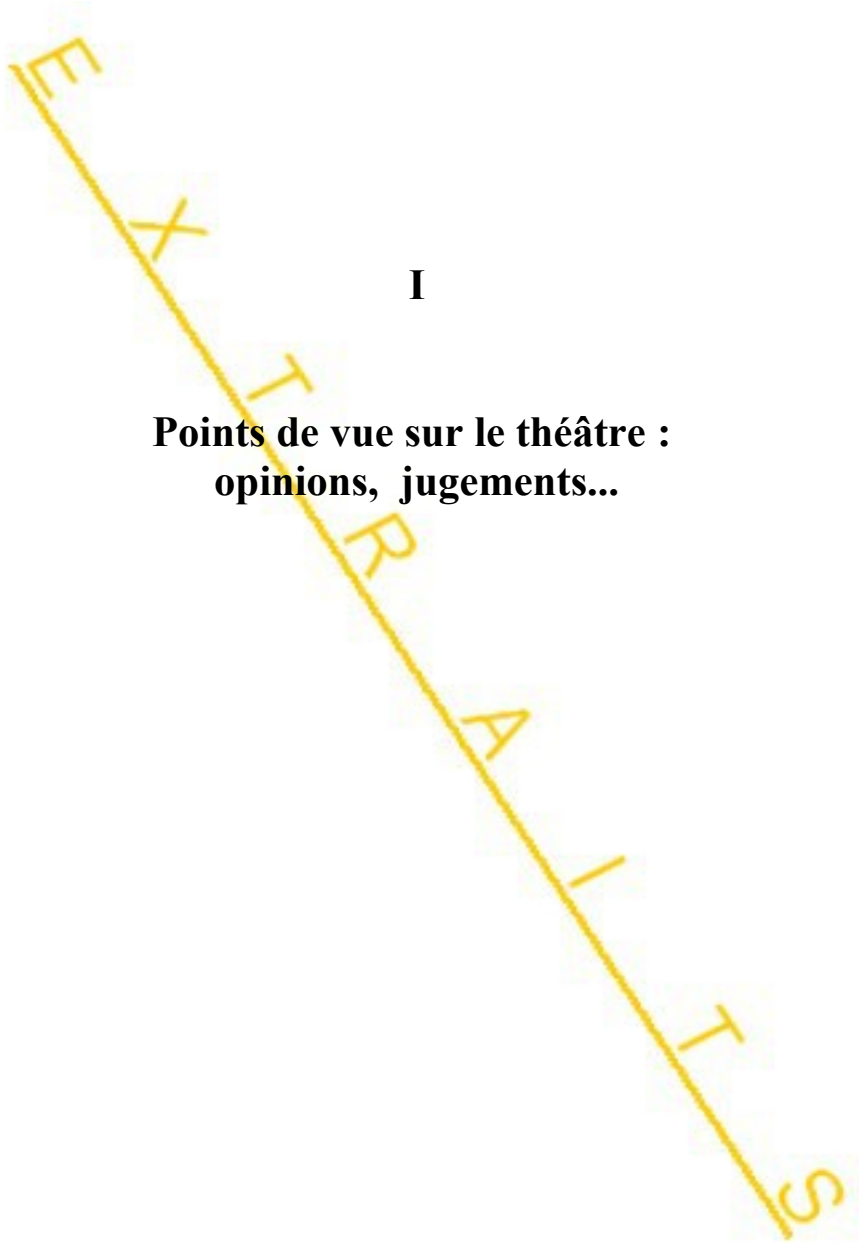
VITRUVÉ.....195  
VIVIEN Auguste.....151, 255  
VOLTAIRE.....43, 114, 195

## **W**

WAGNER Richard...43, 72, 279  
WEINGARTEN Romain.....196  
WEITZ Pierre-André.....195  
WILSON Robert.....196  
Wypiansky.....267

## **Z**

ZOLA Émile...43, 72, 115, 197,  
255, 279  
ZUFFI Piero.....199



# I

**Points de vue sur le théâtre :  
opinions, jugements...**

### **ADAMOV Arthur (1908-1970)**

« Une pièce de théâtre doit être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent. » (*Ici et maintenant, pratique du théâtre, 1964*)

### **d'ALEMBERT Jean le Rond (1717-1783)**

« L'effet de la morale du théâtre est moins d'opérer un changement subit dans les cœurs corrompus, que de prémunir contre le vice les âmes faibles par l'exercice des sentiments honnêtes. » (*Lettres à Jean-Jacques Rousseau, 1759*)

### **APOLLINAIRE Guillaume (1880-1918)**

« Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie  
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture  
Les chœurs les actions et les décors multiples  
Vous trouverez ici des actions  
Qui s'ajoutent au drame principal et l'ornent  
Les changements de ton du pathétique au burlesque  
Et l'usage raisonnable des invraisemblances. »  
(*Prologue de Les Mamelles de Tirésias, 1917*)

### **ARISTOTE (IV<sup>e</sup> siècle av JC)**

« Dès l'enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (...) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. » (*La Poétique, vers 335 av JC*)

« En effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. » (*Ibid.*)

« Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art. » (*Ibid.*)

« Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité. » (*Ibid.*)

« D'une part, l'art mène à son terme ce que la nature est incapable d'œuvrer, d'autre part il imite. » (*La Physique, IV<sup>e</sup> siècle av JC*)

### **ARRABAL Fernando (1932...)**

« L'imagination introduit l'étrange dans le quotidien, le rêve dans la réalité, l'inattendu dans l'évidence, la vie dans le théâtre » (*Préface de Batailles, de J.M. Ribes et Roland Topor, 1983*)

### **ARTAUD Antonin (1896-1948)**

« L'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie. » (*Le théâtre et son double, 1938*)

« Le théâtre, c'est à dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité. » (*Ibid.*)

« Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. Nous ne voyons pas que la vie telle qu'elle est et telle qu'on nous l'a faite offre beaucoup de sujets d'exaltation. Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. » (*Ibid.*)

« Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre. » (*Ibid.*)

« Traduire la vie sous son aspect universel, immense. » (*Ibid.*)

« il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille nerfs et cœur. » (*Ibid.*)

Le théâtre ne sert plus à « décrire l'homme et ce qu'il fait mais [à] nous constituer un être d'homme qui nous permet d'avancer sur la route sans suppurer et sans puer.

L'homme moderne pue et suppure, parce que son anatomie est mauvaise, et le sexe par rapport au cerveau mal placé dans la quadrature des deux pieds. » (*Le théâtre et l'anatomie, in revue La Rue, juillet 1946*)

« Ce qui distingue les forfaits de la vie de ceux du théâtre, c'est que dans la vie on fait plus et on dit moins, et qu'au théâtre on parle beaucoup pour faire une toute petite chose. » (*Les Cenci*, 1935)

### **d'AUBIGNAC Abbé (1604-1676)**

« Le Poème dramatique est fait principalement pour être représenté par des gens qui font des choses toutes semblables à celles que ceux qu'ils représentent auraient pu faire; et aussi pour être lues par des gens qui sans rien voir, ont présentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisaient véritablement de la même façon qu'elles sont écrites. » (*La pratique du théâtre*, 1657 ou 1669)

### **BADIOU Alain (1937...)**

« Oui, le théâtre sert à nous orienter, et c'est pourquoi, quand on en a compris l'usage, on ne peut plus se passer de cette boussole » (*Éloge du théâtre*, 2013)

« Parce que le théâtre est entre cinéma et danse, qu'il négocie avec les deux, il est le plus complet des arts » (*Ibid.*)

« Une des missions fondamentales du théâtre dans une période de confusion est d'abord de monter la confusion *comme confusion*. » (*Ibid.*)

« À la fin des fins, le théâtre est une institution, proche à certains égards de l'Éducation nationale. »

« Le mauvais théâtre est increvable. Mais il est vrai aussi qu'aucun des triomphes du mauvais théâtre ne peut venir à bout du vrai théâtre. » (*Ibid.*)

« Le mauvais théâtre est le théâtre qui est dans la descendance de la messe : rôles établis et substantiels, différences naturelles, répétitions, événements falsifiés. [...] Le vrai théâtre fait de chaque représentation, de chaque geste de l'acteur une vacillation générique pour qu'y soient risquées les différences sans nul appui. » (*Rhapsodie pour le théâtre*, 2014)



### **BARRAULT Jean-Louis (1910-1994)**

« Le théâtre est le premier sérum que l'homme ait inventé pour se protéger de la maladie de l'angoisse. » (*Nouvelles réflexions sur le théâtre, 1949*)

« Contentons-nous de dire que le théâtre, comme la vie, est un songe, sans trop nous soucier du mensonge » (*Ibid.*)

### **BARTHES Roland (1915-1980)**

« Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : une épaisseur de signes (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, et en laissant de côté le problème du cinéma). » (*Essais critiques, 1964*)

### **BATAILLE Henry (1872-1922)**

« Regarder, c'est être peintre. Souffrir, c'est être poète. De l'union de la plastique et de l'âme on peut faire naître le plus bel art vivant intégral : le théâtre. » (*Écrits sur le théâtre, 1917*)

### **de BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin (1732-1799)**

« Les larmes que l'on verse au théâtre, sur des maux simulés, qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion. » (*Un mot sur la mère coupable, 1792*)

### **BOAL Augusto (1931-2009)**

« Le théâtre est conflit, lutte, mouvement, transformation, et non simple exhibition d'états d'âme. Il est verbe et non simple adjectif » (*Jeux pour acteurs et non-acteurs, 1997*)

### **BOILEAU Nicolas (1636-1711)**

« Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré  
Fut longtemps de la France un plaisir ignoré. »  
(*Art poétique, 1674*)

### **BOSSUET Jacques-Bénigne (1627-1704)**

« La représentation des passions agréables porte naturellement au péché, puisqu'elle flatte et nourrit de dessein prémédité la concupiscence qui en est le principe. » (*Maximes et Réflexions sur la comédie, 1694*)

« On s'excite et on s'autorise pour ainsi dire les uns les autres par le concours des acclamations et des applaudissements, et l'air même qu'on y respire est malin. » (*Ibid.*)

« Dites-moi, que veut un Corneille dans son Cid, sinon qu'on aime Chimène, qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui lorsqu'il est dans la crainte de la perdre, et qu'avec lui on s'estime heureux lorsqu'il espère la posséder? Le premier principe sur lequel agissent les poètes tragiques et comiques, c'est qu'il faut intéresser le spectacle; et si l'auteur ou l'acteur d'une tragédie ne le sait pas émouvoir et le transporter de la passion qu'il veut exprimer, où tombe-t-il, si ce n'est dans le froid, dans l'ennuyeux, dans le ridicule, selon les règles des maîtres de l'art ? *Aut dormitabo aut ridebo* (« Soit je m'endormirai, soit je rirai », *Horace*), et le reste. Ainsi tout le dessein d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même. » (*Ibid.*)

« Il faudra donc que nous passions pour honnêtes les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière, ou que vous ne rangiez pas parmi les pièces d'aujourd'hui celles d'un auteur qui vient à peine d'expirer, et qui

remplit encore à présent tous les théâtres des équivoques les plus grossières, dont on ait jamais infecté les oreilles des chrétiens.

Ne m'obligez pas à les répéter : songez seulement si vous oseriez soutenir à la face du ciel, des pièces où la vertu et la piété sont toujours ridicules, la corruption toujours défendue et toujours plaisante, et la pudeur toujours offensée ou toujours en crainte d'être violée par les derniers attentats; je veux dire par les expressions les plus imprudentes, à qui l'on ne donne que les enveloppes les plus minces. » (*Lettre au Père Caffaro au sujet de la comédie, du 9 mai 1694*)

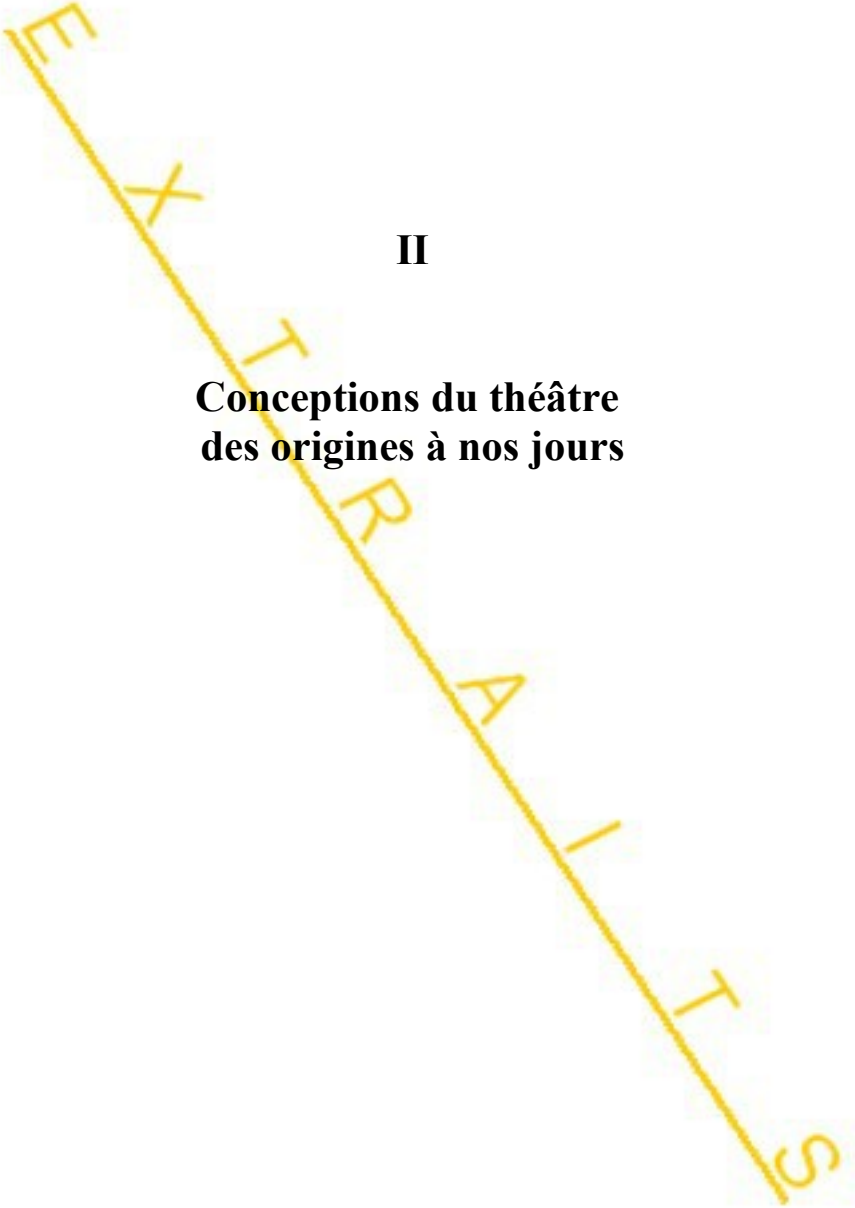
« Si les nudités, si les peintures immodestes causent naturellement ce qu'elles expriment et que pour cette raison on en condamne l'usage, parce qu'on ne les goûte jamais autant qu'une main habile l'a voulu, qu'on n'entre dans l'esprit de l'ouvrier et qu'on ne se mette en quelque façon dans l'état qu'il a voulu peindre : combien plus sera-t-on touché des expressions du théâtre, où tout paraît effectif, où ce ne sont point des traits morts et des couleurs sèches qui agissent; mais des personnages vivants, de vrais yeux, ou ardents, ou tendres, et plongés dans la passion; de vraies larmes dans les acteurs, qui en attirent d'autres dans ceux qui regardent; enfin de vrais mouvements qui mettent en feu tout le parterre et toutes les loges : et tout cela, dites-vous, n'émeut qu'indirectement, et n'excite que par accident les passions ? » (*Ibid.*)

### **BRECHT Bertolt (1898-1956)**

« ...le théâtre se voit faciliter l'accession à un rôle aussi proche que possible (compte tenu de sa nature) de celui des maisons d'enseignement et des organismes de diffusion. Car s'il ne peut être question de lui imposer n'importe quelle matière didactique, qui ne lui laisserait plus la possibilité de donner du plaisir, il n'en garde pas moins toute liberté de prendre plaisir à instruire ou à poursuivre une recherche. Il fabrique ses reproductions praticables de la société, qui sont en mesure d'influer sur elle, entièrement sur le mode du jeu : aux bâtisseurs de la société il expose les expériences vécues par la société, celles d'hier comme celles d'aujourd'hui, mais de manière à faire une jouissance des sensations, des idées et des impulsions que les plus passionnés, les plus sages et les plus actifs d'entre nous tirent des événements de l'heure ou du siècle. Que donc les divertissent la sagesse qui naît de la solution des problèmes, la colère, forme efficace que peut

## II

### **Conceptions du théâtre des origines à nos jours**



### **ADAMOV Arthur (1908-1970)**

Le théâtre ne cherche pas à être « la démonstration plus ou moins probante ou subtile d'une idée ou d'une thèse philosophique » (*Ici et maintenant, pratique du théâtre 1964*)

### **ANTOINE André (1858-1943)**

« ...le Théâtre Libre, dans sa forme nouvelle, restera comme par le passé une œuvre d'intérêt général, ignorante des bas trafics où s'enlise peu à peu l'industrie théâtrale. » (*Le théâtre libre, 1890*)

### **ARISTOTE (IV<sup>e</sup> siècle av JC)**

« Inspirer la terreur et la pitié. » (*La Poétique, vers 335 av. JC*)

« Relève de la pensée tout ce qui doit être produit par la parole on y distingue comme parties : démontrer, réfuter, produire des émotions violentes (comme la pitié, la frayeur, la colère et autres de ce genre), et aussi l'effet d'amplification et les effets de réduction. » (*Ibid.*)

« C'est (la pensée) la faculté de dire ce que la situation implique et ce qui convient; c'est précisément, dans les discours, l'objet de l'art politique ou rhétorique; car les poètes anciens faisaient parler leurs personnages en citoyens, les modernes les font parler en orateurs. » (*Ibid.*)

« Parmi les histoires et les actions simples, les pires sont les histoires ou les actions "à épisodes"; j'appelle "histoire à épisodes" celle où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité. Les mauvais poètes composent ce genre d'œuvres parce qu'ils sont ce qu'ils sont, les bons, à cause des acteurs ; en effet, comme ils composent des pièces de concours, ils étirent souvent l'histoire au mépris de sa capacité, et ainsi ils sont forcés de distordre la suite des faits. » (*Ibid.*)

« La représentation a pour objet [...] des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente; la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein. » (*Ibid.*)

« Car l'émotion qui se présente dans certaines âmes avec énergie, se rencontre en toutes, mais avec des degrés différents d'intensité : ainsi, la pitié et la crainte, en y ajoutant l'exaltation divine, car certaines gens sont possédées par cette forme d'agitation; cependant, sous l'influence des mélodies sacrées, nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive. » (*La Politique, vers 348-344 av. JC*)

#### **ARTAUD Antonin (1896-1948)**

« Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêve, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. » (*Le Théâtre de la Cruauté, 1932*)

« Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible » (*Ibid.*)

« C'est pourquoi je propose un théâtre de la cruauté. Avec cette manie de tout rabaisser qui nous appartient aujourd'hui à tous, "cruauté" quand j'ai prononcé ce mot, a tout de suite voulu dire "sang" pour tout le monde. Mais "théâtre de la cruauté" veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sciant nos anatomies personnelles, ou tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpées, mais de celle, beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le

théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela. » (*Le théâtre et son double, 1938*)

« Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder » (*Ibid.*)

« il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille nerfs et cœur. » (*Ibid.*)

« L'art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication. » (*Ibid.*)

« Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre sa patrie, contre toutes les patries, contre la société. » (*juin 1928, in Antonin Artaud. Un insurgé du corps, Évelyne Grossman, 2006*)

### **d'AUBIGNAC Abbé (1604-1676)**

« Dans une pièce régulière tout doit y être aussi facilement connu de l'Esprit, que des yeux. Et tout Poème Dramatique qui ne pourra se faire connaître de la sorte, est assurément défectueux. » (*La Pratique du théâtre, 1657 ou 1669*)

« Au théâtre parler c'est agir [...], car les Discours ne sont au Théâtre que les accessoires de l'Action, quoique toute la Tragédie, dans la Représentation ne consiste qu'en Discours [...]. C'est là tout l'ouvrage du poète et à quoi principalement il emploie les forces de son esprit. Et s'il fait paraître quelques actions sur son Théâtre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours ; tout ce qu'il invente, c'est afin de le faire dire; il suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matière à d'agréables narrations. » (*Ibid.*)

### **BADIOU Alain (1937...)**

« Le théâtre appartient, dans mon jargon, à la procédure de vérité artistique, distincte dans son essence même de la procédure politique, et avant même de se prononcer, dans telle ou telle conjoncture, sur les liens possibles entre les deux procédures, il leur faut affirmer leur différence. » (*Éloge du théâtre, 2013*)

« Le théâtre ne donne pas d'explications, il montre ! Il montre l'esquive, la dialectique des positions, le jeu des nécessités, l'issue incertaine, et aussi la possibilité neuve, le choix – la question de la décision ou du choix est particulièrement théâtrale –, de façon que vous puissiez être convaincu que vous l'avez pensé vous-même. Il n'y a pas d'imposition d'une norme, au théâtre, il n'y a pas d'argumentation. » (*Ibid.*)

« Chaque fois qu'un philosophe attaque le théâtre, il ne se rend pas compte qu'en réalité il est en train de soutenir une forme de théâtre contre une autre. La querelle qu'il intente au théâtre comme personne extérieure devient nécessairement une querelle intérieure, car le théâtre a tous les moyens d'incorporer cette querelle à lui-même : rien n'intéresse plus le théâtre que de discuter du théâtre sur scène. La théâtralisation des objections faites au théâtre est immédiate » (*Ibid.*)

« Le théâtre, quand il a lieu, est une représentation de l'idée : nous voyons des corps et des gens qui parlent et nous les voyons se débattre avec la question de leur provenance et de ce dont ils sont capables. Ce que le théâtre montre, c'est la tension entre la transcendance et l'immanence de l'idée. C'est le seul sujet du théâtre. » (*Ibid.*)

« Le théâtre est nécessairement dans la forme d'un événement : il a lieu, il se passe. L'avoir-lieu improbable du théâtre, qui est en même temps irréductible à une fête des corps, est précisément sa grandeur, sa complétude. Ce n'est que d'ans l'avoir-lieu qu'on peut réellement saisir ce qu'est le rapport entre immanence et transcendance du point de vue de l'idée. En ce sens, le théâtre est le lieu de l'apparence vivante de l'idée. » (*Ibid.*)

« Qu'il soit comique ou tragique, le théâtre figure le jeu des passions. Il plonge donc très en profondeur dedans les structures relationnelles qui façonnent l'inconscient. Accroché par le haut aux formes les plus sophistiquées du débat d'idées, le théâtre organise l'énergie qui vient d'en bas, du marécage des pulsions, de tout le réel subjectif non encore symbolisé. » (*Ibid.*)

### **BARTHES Roland (1915-1980)**

« La tragédie classique est un échec qui se parle tandis que la tragédie moderne est un discours qui parle son échec. » (*Sur Racine, 1965*)



### **de SCUDÉRY Georges (1601-1667)**

« C'est pour eux (le public des "savants") que les écrivains de théâtre doivent imiter ce Peintre de l'Antiquité, c'est-à-dire avoir toujours le pinceau à la main, prêt d'effacer toutes les choses qu'il ne trouverait pas raisonnables; de se croire jamais à leur préjudice; se faire des lois inviolables de leurs opinions; et songer qu'indubitablement, on n'est jamais bon juge en sa propre cause. » (*Apologie du théâtre, 1639*)

« Il est bien difficile qu'une action toute nue, de l'une ou de l'autre manière, sans épisodes et sans accidents imprévus, puisse avoir autant de grâce que celle qui dans chaque scène, montre quelque chose de nouveau, qui tient toujours l'esprit suspendu et qui par cent moyens surprenants, arrive insensiblement à sa fin. » (*Avis au lecteur, Andromire, 1641*)

### **STANISLAVSKI Constantin (1863-1968)**

« N'oubliez pas que nous allons nous efforcer d'éclairer la vie sombre de la classe pauvre, de lui donner d'heureux moments esthétiques perçant les ténèbres où elle est plongée. Nous allons nous efforcer de créer un théâtre raisonnable, moral et accessible à tous et nous consacrerons notre vie à ce but. » (in *Les Cités du Théâtre d'Art de Stanislavski à Strehler, sous la direction de Georges Banu, 2000*)

« ...transformer le théâtre-foire d'aujourd'hui en théâtre-temple. » (*Notes artistiques, 1997*)

### **TZARA Tristan (1896-1963)**

« ...on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat, la police interruption. Reprise de boxe [...] » (in *Le théâtre dada et surréaliste, Henri Béhar, 1979*)

### **de VIGNY Alfred (1797-1863)**

« L'art de la scène appartient trop à l'action pour ne pas troubler le recueillement du poète. » (*Lettre à Lord\*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829*)

### **VILAR Jean (1912-1971)**

...amener « les plus belles œuvres au plus grand nombre. » (*Le Théâtre service public, et autres textes, 1975*)

Un théâtre « aussi indispensable à la vie que le pain ou le vin. » (*Ibid.*)

Le théâtre est un « service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité » (*Ibid.*)

« De tous temps le théâtre a cherché à se transformer. C'est ce qu'on appelle les crises. Tant que le théâtre est en crise, il se porte bien. Le jour où il ne l'est plus, cela va mal et cela donne plus ou moins le théâtre de Louis-Philippe. » (*Ibid.*)

### **VINAVER Michel (1927...)**

« Aussitôt dit, aussitôt évident. Cette évidence neuve, et qui s'applique d'un seul coup à bien des choses en dehors de la peinture, pourrait amener le théâtre à se délier, dans un certain sens. À attacher moins d'importance aux personnages et aux événements présentés, davantage à ce qui les sépare et les relie ; moins à ce qui est dit, davantage au fait que ce qui est dit est dit - est dit à tel instant, en tel endroit, avec tel geste et tel accent.

La démarche consiste à partir de bruits et de paroles, de mouvements et de pas, d'objets, d'espaces; une matière se secrète, celle-là même de la vie quotidienne. Non pas la vie quotidienne en soi, mais une certaine vie quotidienne que déterminent le lieu, le moment de l'histoire, la position sociale des gens qui se trouvent là en relation les uns avec les autres. Cette matière, dans les limites de ce cadre, est d'abord amorphe et insignifiante. Les événements qui vont se dérouler seront quelconques et sans lien particulier de l'un à l'autre. Seulement, à partir de cette matière traversée et secouée par ces événements, nécessairement des rapports s'établissent, des significations se dégagent pour les personnages aux prises les uns avec les autres et aux prises avec l'événement. Le spectateur est invité à "chercher sa prise" à trouver son rapport avec ces gens, s'orienter dans la situation donnée, à dégager ses propres significations. » (*Préface d'Iphigénie Hôtel, 1960*)

### **VITEZ Antoine (1930-1990)**

« Quand tout sera passé, on regardera ce temps-ci - ces trente ou quarante dernières années - comme un âge d'or du théâtre en France. Rarement on aura vu naître tant d'expériences, et s'affronter tant d'idées sur ce que doit être la scène, et sur ses pouvoirs. Illusion ou allusion, culte du sens ou détournement, relecture ou dépoussiérage des classiques, vertu révolutionnaire ou dérisoire innocuité, fiefs et baronnies de théâtre, légendes des grands hommes, publics sans théâtre, théâtres sans public, tout cela mêlé dans la confusion. » (*L'art du théâtre, 1985*)

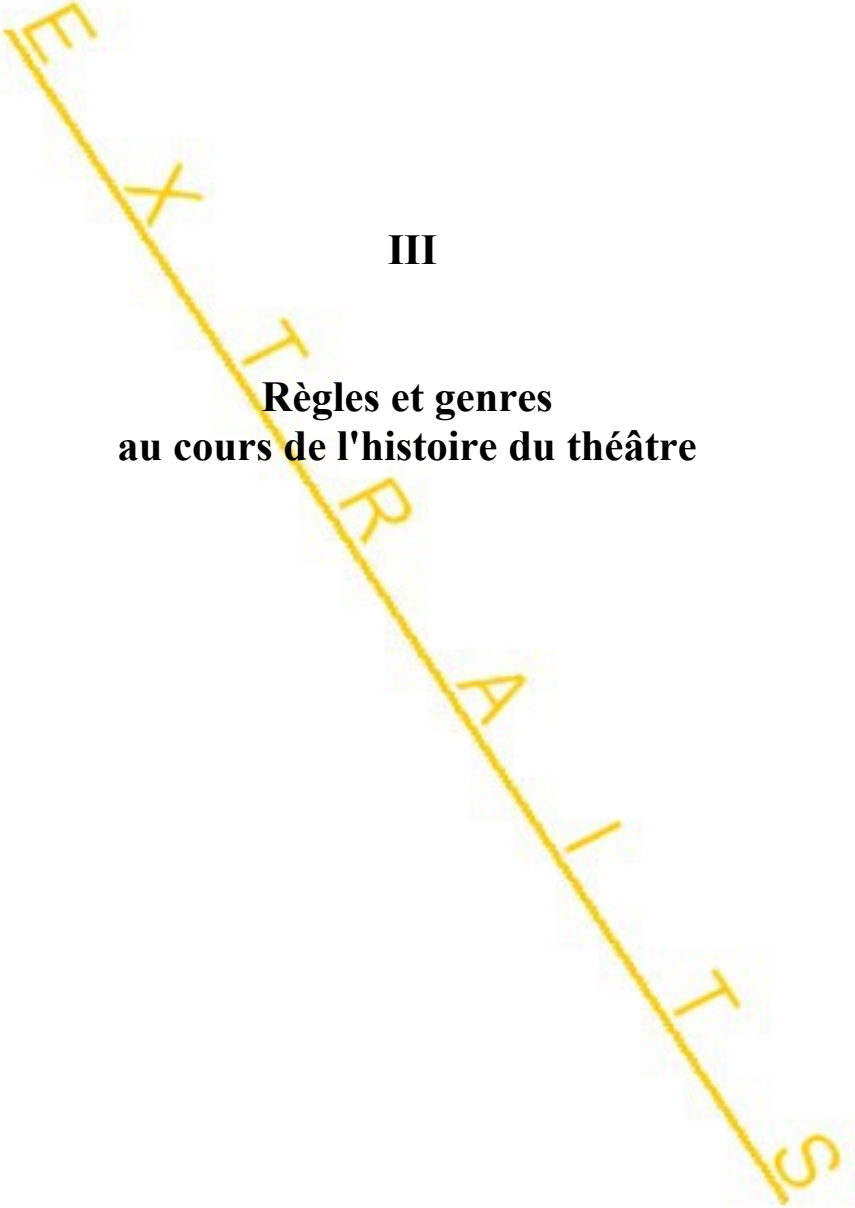
### **WAGNER Richard (1813-1883)**

« L'œuvre d'art commune est le drame : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection » (*L'œuvre d'art de l'avenir, 1850*)

« cette intention [qui est] celle du drame, est à la fois la seule intention vraiment artistique qui puisse être réalisée : ce qui lui est étranger doit se perdre nécessairement dans l'océan de l'incertain, de l'inintelligible, du non-libre. » (*Ibid.*)

### III

## **Règles et genres au cours de l'histoire du théâtre**



## **MARIVAUX (1688-1763)**

« Le Poète – Tenez, je m'amusais dans mon pays à des ouvrages d'esprit, dont le but était, tantôt de faire rire, tantôt de faire pleurer les autres.

Blectrue – Des ouvrages qui font pleurer ! cela est bien bizarre.

Le Poète - On appelle cela des tragédies, que l'on récite en dialogues, où il y a des héros si tendres, qui ont tour à tour des transports de vertu et de passion si merveilleux; de nobles coupables qui ont une fierté si étonnante, dont les crimes ont quelque chose de si grand, et les reproches qu'ils s'en font sont si magnanimes; des hommes enfin qui ont de si respectables faiblesses, qui situent quelquefois d'une manière si admirable et si auguste, qu'on ne saurait les voir sans avoir l'âme émue et pleurer de plaisir. Vous ne me répondez rien.

Blectrue *{surpris, l'examine sérieusement}* – Voilà qui est fini, je n'espère plus rien ; votre espèce me devient plus problématique que jamais. Quel pot-pourri de crimes admirables, de vertus coupables et de faiblesses augustes! il faut que leur raison ne soit qu'un coq-à-l'âne. » (*L'Île de la Raison, 1727*)

## **MARMONTEL Jean-François (1723-1799)**

« Il faut [...] dire, non pas que toutes les actions épisodiques d'un poème doivent être des dépendances de l'action principale, mais au contraire que l'action principale d'un poème doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu'on y emploie comme incidents ou épisodes. » (*Éléments de littérature, 1787*)

« Le poète qui écrit comme on parle écrit mal. Sa diction doit être naturelle, mais de ce naturel que le goût rectifie, où il ne laisse rien de froid, de négligé, de diffus, de plat, d'insipide, Le langage même du peuple a sa grâce et son élégance, comme il a sa bassesse et sa grossièreté : il a ses tours ingénieux et vils, ses expressions pittoresques; et parmi les figures dont il est plein, il en est de très éloquentes. Il aura donc aussi sa pureté, quand le choix en sera fait avec discernement. L'opération du goût, dans l'art d'imiter le langage, ressemble à celle du crible qui sépare le grain pur d'avec la paille et le gravier. » (*Ibid.*)

## MERCIER Louis-Sébastien (1740-1814)

« ... on ne bâtit point un caractère sur un trait forcé. Il faut donc proportionner les causes aux effets, et les balancer tellement que rien ne sorte de la vraisemblance. Or il n'y a que les petits traits renouvelés, les détails ménagés et conduits avec art, qui dévoilent un personnage.

J'insisterai toujours à représenter que les caractères des hommes sont mixtes, qu'un ridicule ne va jamais seul, qu'un vice ordinaire est étayé par d'autres vices, que vouloir détacher un défaut de ceux qui l'environnent et l'avoisinent, c'est peindre sans observer la dégradation des ombres et des couleurs. Le personnage n'a plus de contrepoids, il paraît se mouvoir seul, il agit sans raison bien déterminante, il se voit comme entraîné par un pouvoir irrésistible : c'est la main du poète qui, semblable à celle de la fatalité, lui imprime tous ses mouvements.

En effet ce sont des traits échappés à mille individus, qu'on entasse à la fois sur la tête d'un seul; ce sont des pièces de rapport qui forment son caractère, et l'unité morale ne se fait plus sentir. Le caractère du personnage ne se développe pas avec l'action; l'action est forcée rapidement par le caractère et c'est le contraire qui arrive dans le monde. La vérité d'expérience, enfin, n'est point observée, les proportions sont outre nature. Le peuple rit comme il rit de toute charge, mais il ne rencontre jamais dans la société le modèle qu'on lui a offert au théâtre. Les traits du poète lancés d'un arc trop tendu et mal dirigé passent au-dessus de la tête de ceux qu'il voulait frapper : un œil attentif aurait mieux décrit le vol de la flèche. Il eût atteint le but ; mais le but est un point unique : il est plus commode de tirer en l'air, sans avoir un objet fixe. » (*Nouvel Essai sur l'art dramatique, 1773*)

« Je ne veux point que ces ouvriers soient élégants et parés, ainsi qu'on les représente dans nos fades opéras-comiques. Si je mets des paysans sur la scène, on ne les verra point ornés de fleurs et de rubans, prenant le ton pastoral et chantant [...]. Il me semble voir nos femmes de condition qui s'habillent en villageoises; elles prennent bien la grosse cotte rouge, le bavolet, mais elles n'ont ni hanches, ni gorge, ni bras, ni teint frais, ni couleurs vermeilles : ce sont toujours des femmes de la ville. À chacun son habit, sur le théâtre comme dans le monde. » (*Ibid.*)

« Un hôpital ! dira-t-on. Oui, et si l'on me fâche je transporterai la scène à Bicêtre. Je révélerai ce qu'on ignore, ou ce qu'on oublie. Je peindrai un homme qui quelquefois n'a été qu'imprudent, se débattant toute la vie dans les bras de la rage et du désespoir. Je ferai voir comme on traite l'espèce

humaine; et c'est en ouvrant les *cabanous* ou cet enfer qu'on nomme la *salle de force*, que je m'enorgueillirai peut-être des couleurs d'un pinceau que j'ai consacré à honorer ou à venger l'humanité. Elle me prêtera alors cette énergie qu'elle accorde quelquefois à ses adorateurs. Vous serez épouvantés, juges orgueilleux, ou vous ne me lirez pas. » (*Ibid.*)

« À quoi ont servi ces règles sévères que de crédules auteurs ont suivies littéralement ? À faire du théâtre comme on l'a dit, une espèce de parler, d'étouffer l'action, à la concentrer sur un point unique et forcé, dans douze pieds carrés. » (*Ibid.*)

### **MOLIÈRE (1622-1673)**

« Dorante – Vous croyez donc, Monsieur Lysidas, que tout l'esprit et toute la beauté sont dans les poèmes sérieux, et que les pièces comiques sont des niaiseries qui ne méritent aucune louange ?

Uranie – Ce n'est pas mon sentiment, pour moi. La tragédie, sans doute, est quelque chose de beau quand elle est bien touchée ; mais la comédie a ses charmes, et je tiens que l'une n'est pas moins difficile à faire que l'autre.

Dorante – Assurément, Madame ; et quand, pour la difficulté, vous mettriez un *plus* du côté de la comédie, peut-être que vous ne vous abuseriez pas. » (*La Critique de L'École des femmes, 1663*)

« Dorante – Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre des défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites ; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. » (*Ibid.*)

« Dorante – Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à

vous ouïr parler, que les règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut : ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit juge du plaisir qu'il y prend ? » (*Ibid.*)

### **de MUSSET Alfred (1810-1857)**

« "Que n'importe, dira-t-on, que les règles soient observées ou non dans une pièce pourvu que je m'amuse" ? Le public a raison de raisonner ainsi ; ce ne sont pas ses affaires que les divisions d'Aristote, mais ce sont les affaires de l'écrivain qui doit les connaître, et ce n'est pas pour se divertir que le précepteur d'Alexandre a fait tant de calculs, tant de profondes études, tant de recherches arides, afin d'en venir à établir ces lois. Beaucoup de gens se sont habitués à regarder les règles comme des entraves ; La Motte disait que les trois unités étaient une chose de fantaisie, dont on pouvait se servir ou se passer à son gré. Il est certain que rien n'oblige un honnête homme à s'y astreindre. Qui veut peut écrire ce qui lui plaît. Les règles de la tragédie ne regardent que celui qui a dessein de faire une tragédie ; mais vouloir en faire une sans les unités, c'est à peu près la même chose que de vouloir bâtir une maison sans pierres. Une pièce sans unité peut être fort belle ; on peut y trouver mille charmes et les plus beaux vers du monde ; on peut même imprimer sur une affiche que c'est une tragédie ; mais pour le faire croire, c'est autre chose, à moins d'imiter ce moine qui, en carême, jetait un peu d'eau sur un poulet en lui disant : "Je te baptise carpe". » (*De la Tragédie, A propos des débuts de Mademoiselle Rachel, novembre 1838, in La Revue des Deux Mondes*)

« Si les règles étaient des entraves inventées à plaisir pour augmenter la difficulté, mettre un auteur à la torture, et l'obliger à des tours de force, ce serait une puérilité si sottise qu'il n'est guère probable que des esprits comme Sophocle, Euripide, Corneille, s'y fussent prêtés. Les règles ne sont que le résultat des calculs qu'on a faits sur les moyens d'arriver au but que se propose l'art. Loin d'être des entraves, ce sont des armes, des recettes, des secrets, des leviers. Un architecte se sert de roues, de poulies, de charpentiers ;



un poète se sert des règles, et plus elles seront exactement observées et énergiquement employées, plus l'effet sera grand, le résultat solide ; gardez-vous donc de bien les affaiblir, si vous ne voulez vous affaiblir vous-même. » (*Ibid.*)

« Ne serait-ce pas une belle chose que d'essayer si, de nos jours, la vraie tragédie pourrait réussir ? J'appelle vraie tragédie, non celle de Racine, mais celle de Sophocle, dans toute sa simplicité, avec la stricte observation des règles. » (*Ibid.*)

« Ne serait-il pas temps de ramener dans les sujets sérieux la franchise du style, d'abandonner la périphrase, cette pompeuse et frivole manière de tourner autour de la pensée ? N'est-il donc pas aussi noble de dire, par exemple, « un mortel qui frappe avec son épée », que « un mortel qui immole avec son glaive » ? Les anciens méprisaient cette timidité, et Corneille ne parlait pas ainsi. » (*Ibid.*)

### **OGIER François (Abbé)**

« Aussi les Anciens mêmes, reconnaissant les défauts de leur théâtre et que le peu de variété qui s'y pratiquait, rendait les spectateurs mélancoliques, furent contraints d'introduire des satyres par forme d'intermède. [...]

Cette économie et disposition dont ils se sont servis fait que nous ne sommes point en peine d'excuser l'invention des tragi-comédies, qui a été introduite par les Italiens, vu qu'il est bien plus raisonnable de mêler les choses graves avec les moins sérieuses, en une même suite de discours et les faire rencontrer en un même sujet de fable ou d'histoire que de joindre hors d'œuvre des satyres avec des tragédies, qui n'ont aucune connexité ensemble, et qui confondent et qui troublent la vue et la mémoire des auditeurs. Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant d'affaires tantôt sérieuses, importantes et tragiques, et incontinent après, de choses communes, vaines et comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupés de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune.

Quelqu'un des dieux voulut autrefois mêler la joie avec la tristesse pour en faire une même composition; il n'en put venir à bout, mais aussi il les attachait à queue à queue : c'est pourquoi ils s'entresuivent ordinairement de si près; et la nature même nous a montré qu'ils ne différaient guère l'un de l'autre,

puisque les peintres observent que les mêmes mouvements de muscles et de nerfs qui forment le ris dans le visage, sont les mêmes qui servent à nous faire pleurer et à nous mettre dans cette triste posture, dont nous témoignons une extrême douleur. Et puis, au fond, ceux qui veulent qu'on n'altère et qu'on ne change rien des inventions des Anciens, ne disputent ici que du mot, et non de la chose : car qu'est-ce que le *Cyclope* d'Euripide, qu'une tragi-comédie pleine de raillerie et de vin, de satyres et de sirènes d'un côté; de sang et de rage de Polyphème éborgné, de l'autre ?

La chose est donc ancienne, encore que le nom en soit nouveau; il reste seulement de la traiter comme il appartient; de faire parler chaque personnage selon le sujet et la bienséance, et de savoir descendre à propos du cothurne de la tragédie (car il est ici permis d'user de ces termes) à l'escarpin de la comédie. » (*Préface à Tyr et Sidon, tragi-comédie de Jean de Schélandre, 1628*)

### **PLATON (428-348 av. JC)**

« La poésie et la fiction comportent une espèce complètement imitative, c'est-à-dire [...] la tragédie et la comédie; puis une deuxième qui consiste dans le récit du poète lui-même; tu la trouveras surtout dans les dithyrambes; et enfin une troisième, formée du mélange des deux autres; on s'en sert dans l'épopée et dans plusieurs autres genres. » (*La République, vers 315 av. JC*)

### **RACINE Jean (1639-1699)**

« La principale règle est de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » (*Préface de Bérénice, 1670*)

« Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient arriver en plusieurs semaines? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire, toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. » (*Ibid.*)

« Euripide était extrêmement tragique, tragicôtatos, c'est-à-dire qu'il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie. » (*Préface d'Iphigénie, 1674*)

« Quelle apparence de dénouer une tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine (c'est-à-dire d'un artifice scénique) et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? » (*Ibid.*)

« Ils ne savent pas qu'une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action, et que tous les Anciens font venir souvent sur la scène des acteurs qui n'ont d'autre chose à dire, sinon qu'ils viennent d'un endroit et qu'ils s'en retournent à un autre. » (*Préface de Britannicus, 1670*)

« Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. » (*Deuxième Préface de Bazajet, 1676*)

### **RICCOBONI Luigi (1675-1753)**

« La première de toutes les règles, celle qu'Aristote établit, comme le fondement, et la base des autres, c'est d'observer la vraisemblance ; ainsi l'unité de lieu, ni tous les autres dogmes d'Aristote ne doivent jamais être suivis aux dépens de la vraisemblance, source de tous les préceptes de la Poétique. Or je ne crois pas que cette vrai-semblance soit mieux conservée dans la sévère unité de lieu, à laquelle les Poètes Français se sont si scrupuleusement attachés.

Les Spectateurs, à ce que je crois, seraient bien moins blessés en voyant les acteurs passer d'un appartement à l'autre dans le même Palais, comme l'ont fait les Espagnols, & les Italiens du Siècle passé, que de voir une conspiration concertée dans la chambre, & sous les yeux du Tyran qu'on veut immoler. » (*Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, 1728*)

## ZOLA Émile (1840-1902)

« On a posé en principe que le vrai est indigne; et on essaye d'en tirer une essence, une poésie, sous le prétexte qu'il faut expurger et agrandir la nature. Jusqu'à présent, les différentes écoles littéraires ne se sont battues que sur la question de savoir de quel déguisement on devait habiller la vérité, pour qu'elle n'eût pas l'air d'une dévergondée en public. [...] Mais, aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies; il doit marcher dans sa nudité. » (*Le Naturalisme au théâtre, 1881*)

« Le drame historique actuel, étant basé sur les erreurs les plus grossières, en est réduit à montrer au peuple l'histoire que le peuple ne connaît pas, uniquement parce qu'il peut alors la travestir à l'aise. » (*Ibid.*)

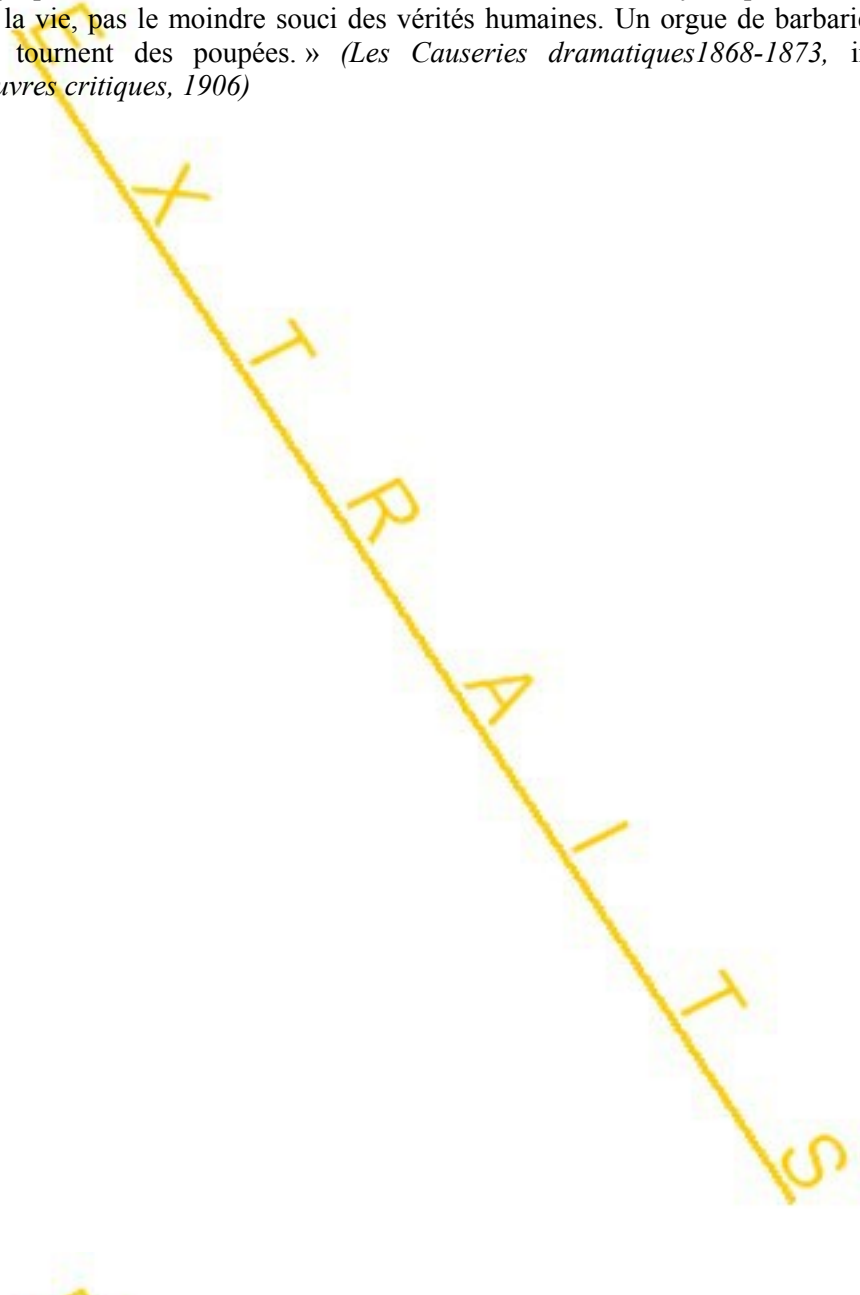
« Je crois avoir moi-même indiqué que le drame historique prendrait seulement de l'intérêt, le jour où les auteurs, renonçant aux pantins de fantaisie, s'aviseront de ressusciter les personnages réels, avec leurs tempéraments et leurs idées, avec toute l'époque qui les entoure. » (*Ibid.*)

« Le drame historique est désormais impossible, si l'on n'y porte pas l'analyse exacte, la résurrection des personnages et des milieux. C'est le genre qui demande le plus d'étude et de talent. Il faut non seulement être un historien érudit, mais il faut encore être un évocateur nommé Michelet. La question de mécanique théâtrale est secondaire ici. Le théâtre sera ce que nous le ferons. » (*Ibid.*)

« Pour que le drame historique s'attaquât à notre histoire contemporaine, il lui faudrait renouveler sa formule, chercher ses effets dans la vérité, trouver le moyen de mettre sur les planches les personnages réels dans les milieux exacts. Un homme de génie est nécessaire, tout bonnement. Si cet homme de génie ne naît pas bientôt, notre drame historique mourra, car il est de plus en plus malade, il agonise au milieu de l'indifférence et des plaisanteries du public. » (*Ibid.*)

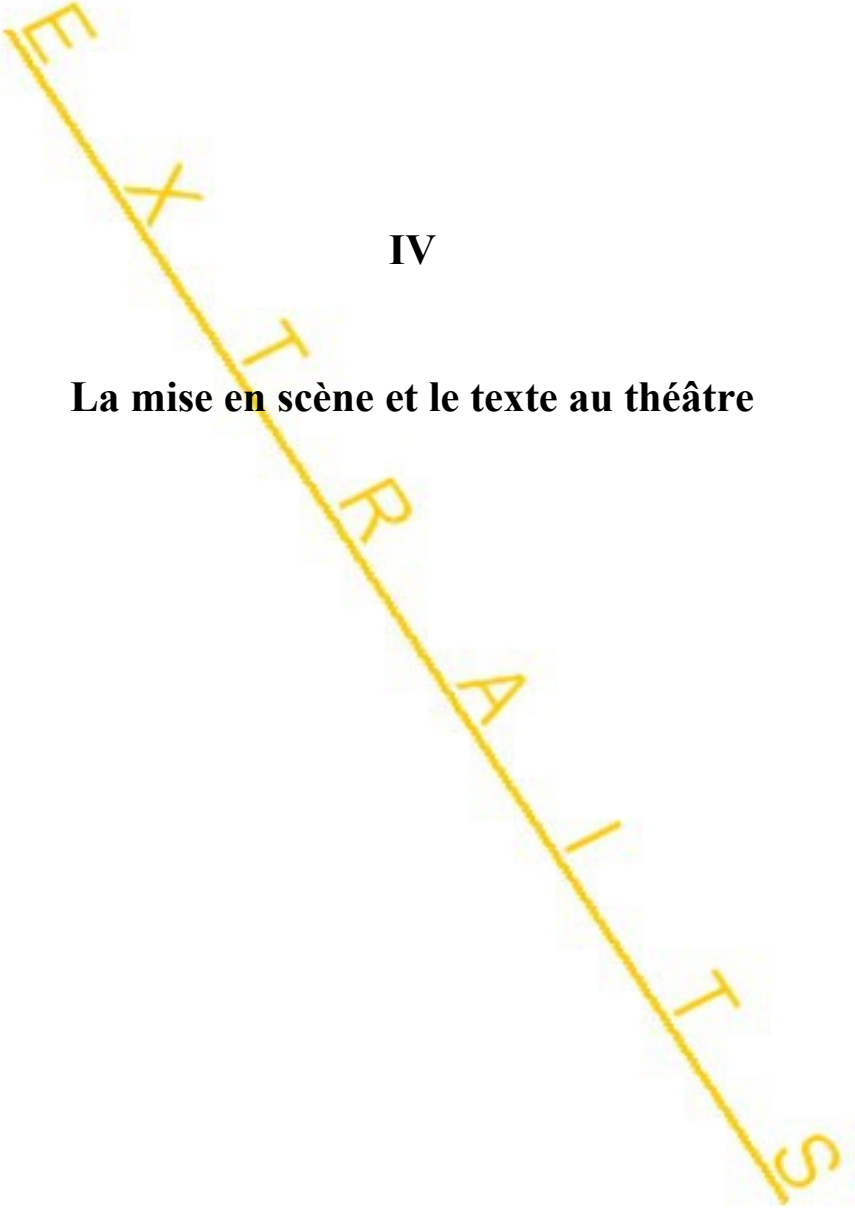
Les pièces à thèses « ont surtout ceci de fâcheux, que les auteurs peuvent et doivent les arranger pour leur faire signifier ce qu'ils veulent. Tous les paradoxes sont permis au théâtre, pourvu qu'on les y mette avec esprit. On a un plaidoyer, on n'a pas la vérité. Si l'on dérange une seule des poutres de l'échafaudage, tout croule. C'est un château de cartes qu'il faut considérer de loin, en évitant de le renverser d'un souffle ». (*Ibid.*)

À propos du mélodrame « histoire à dormir debout », où il n'y a « pas un mot de la vie, pas le moindre souci des vérités humaines. Un orgue de barbarie où tournent des poupées. » (*Les Causeries dramatiques 1868-1873*, in *Œuvres critiques*, 1906)



## IV

### La mise en scène et le texte au théâtre



## **MALLARMÉ Stéphane (1842-1898)**

« L'œuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de mon esprit, prototype du reste, qu'elle s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence. » (*Divagations*, 1897)

« Autre chose me déconcerte que de menus détails infiniment malaisés à régler et discutables : un mode d'intelligence particulier au lieu parisien même où s'installe Elseneur et, comme dirait la langue philosophique, « l'erreur du Théâtre-Français ». Ce fléau est impersonnel et la troupe d'élite acclamée, dans la circonstance, multiplia son minutieux zèle : jouer Shakespeare, ils le veulent bien, et ils veulent le bien jouer, certes. À quoi le talent ne suffit pas, mais le cède devant certaines habitudes invétérées de comprendre. » (*Ibid.*)

« À la rigueur, un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple, chacun pouvant se la jouer en dedans » (*Notes sur le théâtre*, in *La Revue Indépendante*, 1886-1887)

« Un livre dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement au contraire. » (in *La Revue Indépendante*, juin 1887)

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de le deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. » (*Réponse à une enquête de J. Huret*, *L'Écho de Paris*, 1891)

« La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleurs, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle, ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction. » (*Divagations*, 1897)

## **MARINETTI Filippo (1876-1944)**

« Nous croyons qu'une chose a de la valeur en art parce qu'elle est improvisée (heure, minute, seconde) et non pas préparée longuement (mois, années, siècles). Nous avons une invincible répulsion pour la pièce travaillée

sous la lampe sans se soucier du milieu où elle sera représentée. Toutes nos pièces ont été écrites dans le théâtre même. » (*Le Théâtre Futuriste Synthétique, 1915, in Futurisme, manifestes, documents, proclamations, Giovanni Lista, 1973*)

La « synthèse », qui serre « en quelques minutes, quelques mots et quelques gestes d'innombrables situations, sensibilités, idées, sensations, faits et symboles » (*Ibid.*)

« C'est idiot de vouloir expliquer avec une logique minutieuse tout ce qu'on représente, étant donné que dans la vie nous ne parvenons jamais à saisir un événement dans son entier, avec toutes ses causes et toutes ses conséquences, et que la réalité vibre confusément autour de nous et sur nous avec ses rafales de fragments de faits combinés, encastrés les uns dans les autres, mélangés, entrelacés, chaotisés. Par exemple : c'est idiot de représenter sur la scène toujours avec ordre et clarté logique une dispute entre deux personnes, du moment que les spectacles de la vie nous offrent seulement des lambeaux de dispute auxquels nous assistons un instant dans un tramway, un café, une gare, et qui restent cinématographiés dans notre esprit de symphonies dynamiques fragmentaires, de gestes, mots, bruits, lumières. » (*Ibid.*)

« L'art dramatique ne doit pas faire de la photographie psychologique, mais une synthèse grisante de la vie dans ses lignes significatives et typiques. » (*Manifeste des auteurs dramatiques futuristes, 1911, in Futurisme, anthologie, Giovanni Lista, 1976*)

« Il n'y a pas d'art dramatique sans poésie, c'est-à-dire sans ivresse et sans synthèse. Les formes prosodiques régulières doivent être exclues. L'écrivain futuriste se servira donc du vers libre : mouvante orchestration d'images et de sons qui, passant du ton le plus simple pour exprimer, par exemple, avec exactitude, l'entrée d'un domestique ou la fermeture d'une porte, s'élève graduellement avec le rythme des passions en des strophes cadencées tour à tour et chaotiques, quand il s'agit par exemple d'annoncer la victoire d'un peuple ou la mort glorieuse d'un aviateur. » (*Ibid.*)

### **MASELLI Titina (1924-2005)**

« Quand je travaille pour le théâtre, je quitte temporairement le lieu de mon obsession, pour partir en croisière avec le texte d'un autre, la pensée d'un



autre » (*Le caillou et l'éventail : entretien avec Giovanni Joppolo et Silvia Rizzo, in revue Opus International, n° 84, printemps 1982*)

### **MERCIER Louis-Sébastien (1740-1814)**

« On pleurait aux Mystères de la Passion : les échafauds ployaient sous le nombre des spectateurs. Si l'exécution était grossière, le sujet était très bien choisi. Les premiers auteurs du théâtre avaient certainement un but plus marqué que les nôtres. Ces mystères de la passion, qui étaient des espèces d'opéra à machines, si l'on en croit nos historiens, ont une origine plus reculée. Même avant les croisades, durant la semaine sainte, pendant le service divin, on représentait la passion du Sauveur, au lieu de la chanter. Un personnage couronné d'épines, un roseau à la main, le corps ensanglanté, répétait les propres paroles de Jésus. On le traînait devant le grand-prêtre Caïphe, devant Pilate, devant Hérode. On copiait fidèlement tous les outrages que l'homme-Dieu avait essuyés, le baiser du traître Judas, l'attentat de Malchus, le reniement de St. Pierre, le soufflet donné à sa face sacrée, et le vase de vinaigre. Un chœur de Juifs criait : crucifiez-le ! crucifiez-le ! On voyait avancer les bourreaux armés de clous; ils étendaient Jésus sur la croix, au milieu des saintes femmes qui fondaient en larmes. Barrabas, et le bon et le mauvais Luron étaient là. Alors ce n'était de tous côtés, que sanglots, gémissements, cris pitoyables. Au sortir de là on cherchait les Juifs pour les mettre en pièces. Les rois qui assistèrent à ces représentations, tels que Philippe Auguste, Louis VIII, Philippe le Hardi, Philippe le Bel, Philippe de Valois, furent ceux qui sévirent le plus violemment contre les enfants d'Israël. Il paraît même que les mêmes esprits échauffés par le pathétique de ces spectacles furent plus disposés à adopter la folie des croisades; ce fut une épidémie générale, occasionnée peut-être par ces pieuses tragédies, si éloquentes pour la multitude, si propres à l'enflammer, parce qu'elles l'entretenaient d'objets dont son imagination était déjà remplie. » (*Nouvel essai sur l'art dramatique, 1773*)

### **MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (20<sup>e</sup>/21<sup>e</sup>...)**

une « structure symbolisante, c'est-à-dire unificatrice dans l'expérience du spectateur, qu'elle s'exprime ou non en un texte unifié. » (in *Mutations de l'action, revue l'Annuaire théâtral, sous la direction de Joseph Danan, automne 2004*)

### **MESGUICH Daniel (1952...)**

« ... c'est qu'à la différence des autres écritures, l'écriture dramatique, lettre en souffrance, glacée dans l'encre et sur la page, n'est pas finie ; que ces textes sont incomplets, qu'il leur manque, littéralement, leur destin : le théâtre ». La transmission du texte se fait donc par la mise en scène, qui « donne à lire les blancs imprimés, les lettres invisibles » (*L'Éternel éphémère, 1991*)

« Mais qu'est-ce, à la fin, que cet « esprit de l'œuvre » dont on nous rebat les oreilles, si ce n'est la seule opinion majoritaire, si ce n'est, non pas « le texte », mais les idéologies qui l'encrassent : pensées qui ont été vivantes jadis, et actives sans doute, mais qui, aujourd'hui mortes, encombrant de leurs dépouilles les ouvertures de la lettre, empêchent de leur rigidité les fluidités infinies du sens ? » (*Ibid.*)

« Toute mise en scène, qu'elle le dise ou non, est une lecture, c'est-à-dire un choix, une reconstruction, une réorganisation des sens que le texte tient dans ses mailles. » (*Interview à la revue Lire, 1993*)

### **MEYERHOLD Vsevolod (1874-1940)**

« Ce débat qui existe toujours dans les revues de théâtre me semble extrêmement naïf: qui, lors de la création d'un spectacle, constitue la figure directrice? Le metteur en scène ou l'auteur? Selon moi, à qui que ce soit qu'elle appartienne, la pensée qui dirige. Dans ce duumvirat (auteur/metteur en scène), celui des deux qui a la pensée la plus importante, la plus active, la plus aiguë est celui qui, dans un cas donné, « dirige ». » (*Écrits sur le théâtre, tome 4, 1936-1940, 1992*)

« Oui, le théâtre est un royaume; mais son roi n'est évidemment pas le metteur en scène, ce qu'a soutenu récemment Gordon Edward G. Craig; il n'en est peut-être que le Premier ministre, celui qui connaît les lois mieux que les autres. » (*Écrits sur le théâtre, tome 1, 1891-1917, 1973*)

« C'est sa lecture de la pièce qui va colorer toute l'œuvre. » (*Ibid.*)

« Pour que la ligne droite ne devienne pas sinusoïdale, le metteur en scène doit être seul à donner à l'œuvre son ton et son style, et néanmoins la créativité de l'acteur du « théâtre de la ligne droite » restera libre. » (*Ibid.*)

« Le metteur en scène expose son *plan* dans un *entretien* sur la pièce. C'est sa lecture de la pièce qui va colorer toute l'œuvre. En entraînant les acteurs par sa passion pour une œuvre, le metteur en scène coule en eux l'âme de l'auteur en même temps que sa propre interprétation. Mais, *après l'entretien*, on laisse à tous les acteurs une pleine indépendance. Plus tard, le metteur en scène les réunit tous à nouveau pour harmoniser les différentes parties. » (*Ibid.*)

« [...] le metteur en scène n'attend pas une reproduction exacte de son projet. Si ce dernier est unique, ce n'est d'ailleurs que pour obtenir un spectacle harmonieux, pour éviter que la création collective ne soit faite de pièces et de morceaux. Le metteur en scène attend le moment où il pourra se cacher dans les coulisses, laissant les acteurs « brûler le vaisseau » s'ils sont en désaccord avec le metteur en scène et avec l'auteur [...], soit dévoiler leur âme dans des improvisations qui ne sont pas bien sûr ajoutées au texte, mais qui prolongent les allusions du metteur en scène, permettant ainsi au spectateur de saisir l'auteur et le metteur en scène à travers le prisme de l'art de l'acteur » (*Ibid.*)

« Le metteur en scène n'a pas le droit d'élaborer d'avance son plan dans les détails. » (*Écrits sur le théâtre, tome 4, 1936-1940, 1992*)

« Dans un bon metteur en scène, il y a toujours un auteur dramatique en puissance. Autrefois, c'était une seule et même profession, par la suite, elles se sont différenciées, tout comme les sciences se différencient et se ramifient progressivement. Mais ce n'est pas une division théorique, c'est une nécessité technique, car l'art du théâtre s'est compliqué et il faudrait être un second Léonard de Vinci pour écrire de brillants dialogues, et en même temps maîtriser les techniques de l'éclairage (je grossis un peu, bien entendu). Mais la nature est la même. C'est pourquoi le metteur en scène est un auteur, pas un interprète. » (*Ibid.*)

« Je peux donner la lecture d'une pièce sans y changer une seule ligne, dans un esprit opposé à celui de l'auteur, par les seuls accents de la mise en scène et du jeu d'acteur. La lutte pour conserver et incarner le dessein d'un auteur n'est donc pas une lutte au nom de la « lettre » de la pièce. » (in *Vsevolod Meyerhold, éditions Actes Sud-Papiers, 2005*)

### **MNOUCHKINE Ariane (1939...)**

...le texte, pour 1789 comme pour 1793 – certes « très fonctionnel, très juste » (*De 1789 à 1793, de Kourilsky Françoise, Entretien avec Ariane Mnouchkine* », in revue *Travail théâtral*, février 1976)

« L'auteur risquerait d'imprimer au spectacle sa vision personnelle des événements. Je pense que pour le moment nous sommes dans une situation sans solution [...]. On ne peut pas tout inventer en même temps. Les comédiens sont déjà en train d'acquérir une imagination assez exceptionnelle à mon avis, parce que, vraiment, arriver à recréer un spectacle comme ça, simplement à partir d'une histoire... » (*Ibid.*)

### **MOLIÈRE (1622-1673)**

« Le théâtre n'est fait que pour être vu. »

« Les choses qui sont les plus précieuses d'elles-mêmes ne seraient pas souvent estimées ce qu'elles sont, si l'art ne leur avait prêté quelques traits. » (*Lettre écrite sur la comédie « Le Misanthrope », 1667*)

« Toutes choses ont besoin d'y être, et les actions que l'on nous représente sur la scène nous paraissent plus ou moins belles, selon que l'art du poète nous le fait paraître. Ce n'est pas qu'on doive trop s'en servir, puisque le trop d'art n'est plus art, et que c'est en avoir beaucoup que de ne le pas montrer. Tout excès est condamnable et nuisible ; et les plus grandes beautés perdent beaucoup de leur éclat lorsqu'elles sont exposées à un trop grand jour. » (*Ibid.*)

« On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. » (*Préface de l'Amour Médecin, 1665*)

### **« LE MONDE DRAMATIQUE » 27 février 1836**

« Le premier soin d'un metteur en scène est de ne pas fatiguer l'œil du spectateur par un tableau monotone. Ainsi, si comme cela arrive souvent, les deux mêmes personnages ont plusieurs scènes à deux, il faut varier leur position. Tantôt c'est l'homme à droite et la femme à gauche, tantôt l'homme à gauche et la femme à droite, tantôt c'est une scène assise, tantôt une scène

où un seul est debout. » (in *périodique Le Monde dramatique, livraison du 27 février 1836*)

### **MULLER Heiner (1929-1995)**

« de trouver le foyer de peur d'une histoire, d'une situation et des personnages, et de la transmettre ainsi au public comme un foyer de peur. C'est seulement s'il est un foyer de peur qu'il peut devenir un foyer de force. Mais si l'on voile ou recouvre le foyer de peur, on ne parvient pas à l'énergie qu'on peut en retirer. Surmonter la peur en se confrontant à elle. Et l'on ne se défait pas d'une angoisse en la refoulant. » (*Fautes d'impression. Textes et entretiens, 1991*)

### **de MUSSET Alfred (1810-1857)**

« ...adieu à la ménagerie, et pour longtemps. » (*Lettre à Prosper Chalas, 1830, in Théâtre Complet, 1990*)

### **PAVIS Patrice (1947...)**

« Le procédé d'historicisation introduit par Bertolt Brecht consiste à montrer "un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable" » (*Dictionnaire du théâtre, 2002*)

### **PIEMME Jean-Marie (1944...)**

« André Antoine, en cristallisant la fonction de mise en scène, introduira le savoir au théâtre comme modalité de fonctionnement. Les traces de ce phénomène sont patentes, notamment dans l'importance accordée au travail de documentation préalable au spectacle. Plus question de se contenter de la toile peinte interchangeable ou d'un espace abstrait. Chaque pièce a sa spécificité, qui doit être montrée et reconnue comme du réel en train de parler. Et ce réel, pour bien le resituer, il importe de le connaître, soit indirectement par la médiation du livre ou de l'archive, soit directement par le biais d'une observation sans complaisance. » (*Le Souffleur inquiet, in revue Alternatives Théâtrales, décembre 1984*)

un point difficile. » (in *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, suivi de : Édition critique d'une mise en scène romantique, Akakia-Viala, 1938*)

### **PLANCHON Roger (1931-2009)**

Une représentation, « c'est à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique » et cette dernière « a une responsabilité égale à l'écriture dramatique. » (*Le théâtre en France, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, 1992*).

« Ce n'est pas moi qui lis *Le Tartuffe* mais une époque qui le lit à travers moi » (*cité par Christian Biet et Christophe Triau, Qu'est-ce que le théâtre ?, 2006*)

### **POUGIN Arthur (1834-1921)**

« C'est établir les divers mouvements qui doivent se produire en scène, soit entre les acteurs, soit, dans une pièce à spectacle, entre les masses qui concourent à l'action. » (*Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, 1885*)

« Nous avons vu que la mise en scène comporte deux parties distinctes, mais qui en arrivent souvent à se confondre : d'une part, tous les mouvements, les positions, les évolutions de tous les personnages – acteurs ou comparses, qui concourent à l'action scénique ; de l'autre, la disposition de tout le matériel – décors, mobiliers, accessoires -, nécessaires à cette action. » (*Ibid.*)

« Régisseur spécialement chargé, dans un théâtre, du travail de la mise en scène. C'est lui qui doit régler et organiser tout ce travail, indiquer les entrées et sorties des personnages, fixer la place que chacun d'eux doit occuper en scène, établir les passades et les mouvements scéniques, régler les marches, les cortèges, les évolutions de tout le personnel des chœurs et de la figuration, en un mot prendre soin de toute la partie matérielle de la représentation. » (*Ibid.*)

« ...l'art de régler l'action scénique considérée sous toutes ses faces et sous tous ses aspects, non seulement en ce qui concerne les mouvements isolés ou combinés de chacun des personnages qui concourent à l'exécution des masses : groupements, marches, cortèges, combats, etc., mais encore en ce

qui est d'harmoniser ces mouvements, ces évolutions avec l'ensemble et les détails de la décoration, de l'ameublement, du costume, des accessoires. »  
(*Ibid.*)

### **QUIRICONI Sabine (21<sup>e</sup> ...)**

« Le dispositif qui s'élabore alors vise la prédominance de l'écrit sur la représentation, de la force suggestive des mots sur les images scéniques. »  
(in *Claude Régy, Les Voies de la création théâtrale, de Marie-Madeleine Mervant-Roux, 2008*)

### **RÉGY Claude (1923...)**

La lenteur « agrandit l'espace, maintient les êtres et les objets à l'état latent. »  
(in *Mises en scène du monde : Colloque international de Rennes, 2005*)

« Alors c'est important de savoir qu'une phrase ne s'exprime pas à elle seule, mais qu'elle est dépendante de l'ensemble du volume textuel. Et deuxièmement, que l'essentiel de ce qu'elle dit n'est pas dit, que l'essentiel est tu. Si invraisemblable que cela puisse paraître, nous essayons de travailler avec les acteurs sur ces matériaux instables. [...]

L'essentiel du travail que j'ai pu faire, c'est simplement ça. Travailler avec des acteurs pour chercher comment sans décor, sans images, on peut faire voir et entendre ce qui dépasse la manifestation matérielle de l'écriture. »  
(*Ibid.*)

### **RENARD Jules (1864-1910)**

« Théâtre. Ces espèces de pièces où c'est la façon dont ce n'est pas dit qui est drôle. » (*Journal, 1893-1898, publié entre 1925 et 1927*)

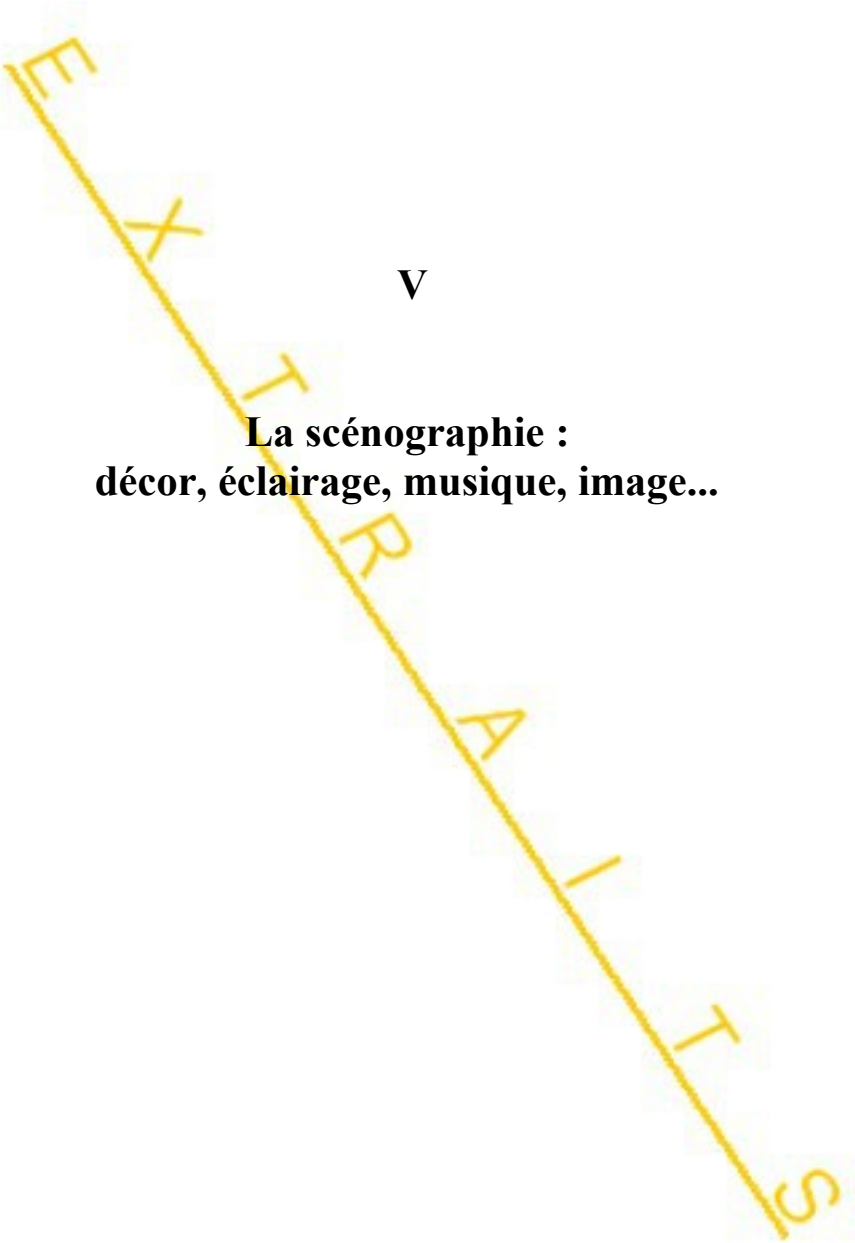
« Dans une pièce de théâtre, rien de plus inutile qu'une phrase bien faite. »  
(*Ibid.*)

### **RYNGAERT Jean-Pierre (21<sup>e</sup> ...)**

« Quand le spectacle l'emporte [...], les textes dramatiques perdent toute nécessité et toute spécificité. Des formes particulières au théâtre n'ont pas de

V

**La scénographie :  
décor, éclairage, musique, image...**





### **ACQUART André (1922-2016)**

« Mon travail s'engage surtout à partir d'une forme d'intuition et de liberté dans laquelle j'appréhende ma relation à l'œuvre. Je tente d'imaginer un climat en relation avec elle et à traduire dans ma transposition scénique, tout en prenant en compte les possibilités de jeu des comédiens en offrant un maximum de solutions évolutives. Je crée un dispositif qui tend à être surtout une "machine à jouer", à partir d'une sculpture de l'espace scénique que j'essaie de faire vivre. » (in *André Acquart, architecte de l'éphémère, Chollet Jean, 2006*)

### **AILLAUD Gilles (1928-2005)**

« Pourquoi se priver délibérément du pouvoir magique de l'illusion qui procure toujours à tous, mystérieusement, une telle jubilation! [...] Participer au jeu, pour un décor, ce n'est pas seulement être utilisable, mais être utilisé. » (*À propos des décors de théâtre, revue Rebelote, n° 1, février 1973*)

« Moins le comédien confondra une chaise avec une table, plus crédible sera son action. Cela ne vient-il pas du fait qu'il doit, pendant tout le temps du travail sans décors, supposer ces objets, qui viennent à la fin se glisser sans qu'il les ait jamais connus, en douce et comme par miracle, sous son derrière ou à portée de son coude. » (*Ibid.*)

### **ANTOINE André (1858-1943)**

Établir le décor : « si c'est un intérieur, avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisser pénétrer le regard du spectateur. » (*Causerie de la mise en scène de 1903, in Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine, J.-P. Sarrazac et P. Marcerou, 1999*)

« Sentez-vous combien, ce premier travail effectué, il deviendra commode et intéressant, après avoir examiné ce paysage ou cet appartement sous toutes ses faces, de choisir le point exact où devra se faire la section qui nous permettra d'enlever le fameux quatrième mur, en maintenant au décor son aspect le plus caractéristique et le plus adéquat à l'action ? » (*Ibid.*)

« ...ce sont ces imperceptibles choses qui font le sens intime, le caractère profond du milieu qu'on a voulu reconstituer. » (*Ibid.*)

« on a, par un excès de zèle, mis beaucoup, énormément de meubles très vrais, les plus vrais possible, sans se douter que ces mobiliers ne sont jamais à l'échelle de la décoration. » (*Ibid.*)

La lumière « accentue, souligne, accompagne merveilleusement la signification intime d'une œuvre dramatique.» [...] Elle est comme « l'âme d'une mise en scène. » (*Ibid.*)

« Nous connaissons vos répugnances pour ces demi-nuits, savamment ménagées, qui, loin de nuire à votre impression, l'assurent au contraire sans que vous vous en doutiez : nous devons tenir bon et ne rien vous sacrifier là-dessus. Un jour, nous aurons raison : même la foule finira par comprendre ou sentir que, pour constituer un tableau, il faut des valeurs et des harmonies que nous ne pouvons obtenir sans sacrifier certaines parties: elle reconnaîtra qu'elle y gagne une impression générale plus profonde et plus artiste. » (*Ibid.*)

### **APOLLINAIRE Guillaume (1880-1918)**

« ...cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique [...] est le signe évident de l'avènement d'un art plus complet.. » (*Préface au programme du ballet La Parade, reproduit dans l'Excelsior, mai 1917 in Œuvres en prose complètes II, 1991*)

### **APPIA Adolphe (1862-1928)**

« L'éclairage? Deux sortes : lumière diffuse, lumière active. La première doit se répandre partout de façon à ne plus former d'ombre. Ensuite on introduira la lumière active, la seule artistique, et il s'agira de balancer les deux lumières au gré de l'expression à obtenir. Ceci comporte des nuances infinies. Et comme la lumière peut et doit se charger d'une grande partie de la couleur et même quelquefois des formes (par obstruction ou projection, etc.), il en résulte que l'éclairage dans la nouvelle mise en scène devient comme la palette du dramaturge. Il va de soi que la technique de l'éclairage doit se développer jusqu'à la plus extrême virtuosité » (*in Œuvres complètes II, 1895-1905, 1986*)

L'acteur y paraît « indépendant dans un tableau inanimé, auquel il ne [peut] par aucun moyen se mêler » « de permanent que la salle destinée au public. » (in *Œuvres complètes I, 1880-1894, 1983, 1988*)

« C'est l'opposition du corps qui anime les formes de l'espace. L'espace vivant, c'est la victoire des formes corporelles sur les formes inanimées. [...] l'opposition des lignes quand nous regardons un corps avec les formes rigides de l'espace; ou bien lorsque notre corps lui-même éprouve des résistances que ces formes lui opposent. [...] les lignes sinueuses et arrondies du corps diffèrent essentiellement des surfaces planes et des angles du pilier, et ce contraste est par lui-même expressif. [...] le pilier résiste; il agit ! » (*Ibid.*)

« S'il n'y a pas d'ombres, il n'y a pas de lumières car le but de la lumière n'est pas « d'y voir clair » ; pour les hiboux c'est la nuit qui est le jour, y voir clair ne concerne que nous, le public ; la lumière s'en distingue donc par son expression.

Si cette expression fait défaut, il n'y a pas de lumière et c'est le cas sur nos scènes : on y voit clair mais sans lumière, et c'est pour cette raison qu'un décor n'y est expressif qu'en l'absence de l'acteur, car la lumière fictive peinte sur les toiles correspond aux ombres, non moins fictives, qui y sont peintes de même.

L'acteur, lui, est un corps solide, qu'aucune lumière fictive ne peut éclairer : pour avoir de la lumière sur la scène, il faut renoncer à l'un ou à l'autre. En renonçant à l'acteur, on supprime le drame et on tombe dans le diorama ; c'est donc la peinture qu'il faut sacrifier. » (*Ibid.*)

« Là où les autres arts disent : cela signifie, la musique dit : cela est. » (*La Musique et la mise en scène, 1897*)

« La musique, au point de vue scénique et dramatique, donne la durée - elle est en quelque sorte le *Temps* dans le drame en musique. La durée contient implicitement l'*Espace*. La musique serait ainsi le principe régulateur dont la mise en scène a besoin. » (*Lettre de 1910 à Jacques Rouché*)

« Le rejet de l'illusion scénique nous découvre soudain ce qui constitue après tout notre réalisme théâtral : ce réalisme est en nous-mêmes; nous nous imaginons que le tableau scénique doit être toujours le même, tant pour l'acteur que pour le spectateur! C'est là la définition du réalisme pour moi. Et nous opprimons le poète dramatique et les musiciens avec cette idée qui coupe les ailes à toute imagination. » (*Ibid.*)

« Autant le décor (peinture et plantation) est une chose bornée, astreinte à des conventions rigoureuses, autant l'éclairage est indépendant, librement maniable ; on peut même affirmer que par l'éclairage tout est possible sur le théâtre, car il suggère à coup sûr et la *Suggestion* est la seule base où l'art de la mise en scène puisse s'étendre sans rencontrer d'obstacle, la *réalisation* matérielle devenant alors secondaire. » (*Ibid.*)

« Le tableau inanimé se compose de la peinture, de la plantation (c'est-à-dire la façon de disposer le matériel décoratif), et de l'éclairage. La plantation sert d'intermédiaire entre la peinture et l'éclairage ; l'éclairage, de même, entre les deux autres moyens et l'acteur.

Le plus novice en matière décorative comprendra que la peinture et l'éclairage sont deux éléments qui s'excluent; car éclairer une toile verticale, c'est simplement la rendre visible, ce qui n'a rien de commun avec le rôle actif de la lumière, et même lui est contraire. La plantation, par contre, porte préjudice à la peinture, mais pour servir efficacement à l'éclairage. Vis-à-vis de l'acteur, la peinture est tout à fait subordonnée à l'éclairage et à la plantation.

Des éléments représentatifs, le moins nécessaire est donc la peinture; et il est inutile de prouver qu'en faisant abstraction de l'acteur, c'est l'éclairage qui vient en première ligne. Lequel de ces moyens est soumis aux conventions les plus étroites : la peinture, sans nul doute, car la plantation la limite considérablement, et le rôle actif de l'éclairage tend à l'exclure tout à fait. L'éclairage, au contraire, pourrait être considéré comme tout-puissant, n'était son antagoniste, la peinture, qui en fausse l'emploi. La plantation participe de leur sort à tous deux : elle se trouve restreinte ou développée en raison directe de l'importance de la peinture ou de l'éclairage.

L'élément le moins nécessaire, la peinture, entrave donc sensiblement le développement des deux autres éléments, qui lui sont supérieurs. Ces relations paradoxales prennent évidemment leur source dans la conception même de la forme représentative. » (*La Mise en scène du drame wagnérien, 1895*)

« La lumière sera donc la base de tous les effets. Il faudra réduire le luxe décoratif à son profit en conservant pourtant le plus de praticabilité possible, puisque c'est le point de contact avec la chorégraphie. » (*Ibid.*)

### **ARTAUD Antonin (1896-1948)**

« Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleur des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épouseront la pulsation de mouvements familiers à tous, apparition concrète d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid. » (*Le théâtre de la cruauté*, in *Le Théâtre et son double*, 1938)

« Des mannequins dans *Le Théâtre de la cruauté*, des masques énormes, des objets aux proportions singulières apparaîtront au même titre que des images verbales, insisteront sur le côté concret de toute image et de toute expression - avec pour contrepartie que des choses qui exigent d'habitude leur figuration objective seront escamotées ou dissimulées. » (*Ibid.*)

« Un autre exemple serait l'apparition d'un Être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien. » (*Le théâtre et son double*, 1938)

### **d'AUBIGNAC Abbé (1604-1676)**

« [...] dès lors qu'on a choisi un Terrain pour commencer quelque action par représentation, il le faut supposer immobile dans tout le reste du Poème, comme il l'est en effet. Il n'en est pas de même du fond, et des côtés du Théâtre; car comme ils ne figurent que les choses qui environnaient dans la vérité les Personnages agissants, et qui pouvaient recevoir quelque changement, ils peuvent aussi changer en la représentation; et c'est en cela que consistent les changements de Scènes, et ces Décorations dont la variété ravit toujours le peuple, et même les habiles, quand elles sont bien faites. Ainsi nous avons vu sur un Théâtre une façade de Temple ornée d'une belle architecture, et puis venant à s'ouvrir, on découvrait en ordre de perspective des colonnes, un autel, et tout le reste des autres ornements merveilleusement représentés; tellement que le lieu ne changeait point, et

cependant [il] souffrait une belle Décoration. » (*La pratique du théâtre, 1657 ou 1669*)

« [...] toutes les pensées du Poète, soit pour les décorations du Théâtre, soit pour les mouvements de ses Personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimés par les vers qu'il fait réciter » (*Ibid.*)

« Si un Temple ou un Palais doit faire la décoration du Théâtre, il faut que quelqu'un des Acteurs nous l'apprenne. S'il se fait un naufrage sur la Scène, il faut quelques Acteurs qui pour l'expliquer, parlent du malheur de ceux qui périssent, et des efforts de ceux qui se sauvent. S'il paraît quelque Personnage dans un habillement et un état extraordinaires, il en faut introduire d'autres qui le décrivent, si celui-là ne le peut pas faire lui-même. » (*Ibid.*)

### **BADIOU Alain (1937...)**

« Il y a des arts de l'image, à commencer par la peinture ou le cinéma, et ces arts de l'image ont leur autonomie propre. L'exploration de ce dont une image est capable, qu'elle imite quelque chose - classicisme - ou qu'elle propose une imagerie issue de ses propres ressources - modernité -, ne contraint aucunement le théâtre à s'identifier à la production des images. Car l'orientation subjective visée par le théâtre - en rivalité, s'il le faut, avec la philosophie, non avec la danse ou l'image - ne peut se dissoudre dans le spectaculaire. » (*Éloge du théâtre, 2013*)

### **BANU Georges (1943...)**

« Il ne s'agit plus que de baliser un territoire, de déterminer un espace, assise indispensable. » (*Peter Brook, de Timon d'Athènes à Hamlet, 2001*)

« Aujourd'hui, la scène vide semble être souvent "vidée" de son ancien pouvoir polémique contre les artifices du théâtre encombré de décors superflus. Réduite à une solution de facilité, elle n'apparaît plus comme la conséquence d'une révolte ou d'un souci de réforme. Cependant, une mutation pointe aujourd'hui car, suite au succès des "performances" depuis les années 50, nous assistons non pas à un retour du décor, mais à "l'installation" d'un dispositif. Il séduit par ses ressources plastiques et ses pouvoirs poétiques que seuls les corps sont à même de mettre en lumière.

Sans eux, il reste muet. Cette fois-ci l'espace se constitue en partenaire d'un échange paritaire. Il réagit à la présence humaine qui l'active et accroît ses ressources latentes : à chacun, l'autre est nécessaire. » (*Dialogue avec l'espace, Programme Opéra national de-Paris, Septembre 2013* )

« ...on assiste à une sorte de recul progressif des espaces qui donnent un minimum de repères, qui tendent vers l'abstraction mais sans l'imposer autoritairement. L'espace orienté se situe entre l'espace vide, car il préexiste au jeu, et l'image car il ne s'accomplit que par l'acteur : il n'est ni nu ni autonome. » (*Yannis Kokkos, le scénographe et le héron, 1989*)

### **BARRAULT Jean-Louis (1910-1994)**

« Bondir sur *Le Soulier de Satin*, le saisir à bras-le-corps, c'était aussi engager une lutte serrée avec toute la machine théâtrale. Il fallait agréger une troupe d'acteurs de talent (et il est à remarquer bien souvent que plus l'acteur a de talent, moins il s'agrège facilement !) il fallait trouver un cadre satisfaisant, une équipe de techniciens accomplis, des collaborateurs artistiques subtils. » (*Réflexions sur le théâtre, 1949*)

« *Le Soulier de Satin*, monté à la Comédie-Française, prouve que le public a admis aujourd'hui certaines de ces conventions nouvelles, car celles-ci, non seulement n'ont pas choqué mais sont passées pour ainsi dire inaperçues. [...] Les mouvements de la Mer tracés dans l'espace par des êtres humains, une épave surnageante parmi les vagues, représentée par un acteur masqué, des bateaux de toute dimension rompant constamment l'échelle humaine [...], une simple tête de cheval symbolisant un homme à cheval, des changements à vue de décors, etc., etc., sont autant de moyens peu usités jusqu'ici qui ont paru tout naturels. » (*Ibid.*)

### **BATY Gaston (1885-1952)**

« ...cette peinture, stylisée certes, mais impérieuse, dominatrice » (accapare l'attention du public) « au détriment des autres éléments du spectacle, tout autant et peut-être plus encore que [...] les superfluités anecdotiques du trompe-l'œil. » (*Vie de l'art théâtral des origines à nous jours, 1932*)

(La peinture) « débordant le théâtre, envahit le mobilier, les aménagements intérieurs, et régent[e] la mode. » (*Ibid.*)

### **de BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin (1732-1799)**

« notre musique dramatique ressemble trop encore à notre musique chansonnière pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaîté franche. Il faudra commencer à l'employer sérieusement au théâtre quand on sentira bien qu'on ne doit y chanter que pour y parler; quand nos musiciens se rapprocheront de la nature, et surtout cesseront de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air après qu'ils en ont dit la seconde. Est-ce qu'il y a des reprises et des rondeaux dans un drame? »  
(*Préface du Barbier de Séville, 1775*)

### **BECQ DE FOUQUIÈRES Louis (1831-1887)**

« Il peut être utile de comparer l'art de la peinture à l'art de la décoration théâtrale, en se tenant à un point de vue général et en laissant de côté toute explication mathématique. La perspective d'un tableau se rapporte à un unique plan vertical. Il n'en est pas même sur un théâtre, où les acteurs se meuvent sur un plan supposé horizontal, terminé par un plan vertical qui forme le décor du fond. » (*L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale, 1884*)

« ...comme la décoration ne peut varier ses effets selon les moments successifs d'une action, elle doit être, soit dans le mouvement, soit dans le ton des choses inanimées, en relation générale avec l'action et non en relation spéciale avec un des moments particuliers de cette action. [...] C'est donc une impression générale que doit s'attacher à produire le décorateur ; et cette loi n'est pas sans créer des obligations semblables au metteur en scène. » (*Ibid.*)

« L'art du metteur en scène demande beaucoup plus de précaution que d'audace. Il doit mettre tous ses soins à ne diriger sur les yeux attentifs des spectateurs que des faisceaux d'impressions visuelles nécessaires, et surtout à éteindre ou à atténuer les rayons trop brillants. Par cette harmonie, dans laquelle il maintient tout l'appareil objectif de la scène, il se rapproche du peintre qui n'obtient un effet réellement puissant qu'en sachant se dédier à une foule de sacrifices nécessaires. » (*Ibid.*)



## **BOAL Augusto (1931-2009)**

« En général, la scénographie se limite à des tables, des chaises et rien d'autre. Il faut la prendre comme une contingence, non comme une option. L'idéal est que la scénographie soit la plus élaborée possible, dans les moindres détails, avec toute la complexité nécessaire. Cela est valable aussi pour les costumes. Il faut que les personnages soient reconnaissables par les vêtements qu'ils portent et par les objets qu'ils utilisent. (...) Il faut que les objets et l'habit soient existants, agissants, clairs, stimulants. Plus l'esthétique du spectacle est soignée, plus celui-ci est stimulant, et plus le public participe. » (*Jeux pour acteurs et non-acteurs, 1997*)

« Chaque objet sera toujours porteur d'une opinion, d'une valeur, d'un sens, d'une idéologie. Il ne faut pas oublier que le théâtre est la représentation du réel et non pas sa reproduction exacte. » (*Ibid.*)

« Je leur dis toujours : "Nous pouvons nous taire et fermer notre bouche pour ne rien dire ; mais l'image ne cesse jamais de parler". On ne peut pas faire taire l'image : une chaise immobile sur scène dira toujours et sans arrêt ce que dit une chaise immobile sur une scène. Il ne faut rien mettre en scène qui ne soit parlant ni nécessaire.» (*Ibid.*)

« L'image agit aussi de manière inconsciente : le spectateur ne se rend pas toujours compte de ce qu'il voit. Mais même lorsque cette vision ne passe pas par sa conscience éveillée, il voit. » (*Ibid.*)

« Ainsi, si l'on met en scène une table et deux chaises, les chaises et la table vont parler entre elles et avec nous, et dire les choses que se disent les chaises et les tables. Si, dans deux pièces successives - avec des personnages, des histoires et des sujets différents - demeurent les mêmes chaises et la même table dans la scène, elles se diront toujours, de façon monotone, les mêmes choses qu'elles s'étaient déjà dites dans la pièce précédente qui, pourtant, traitait d'autres sujets. » (*Ibid.*)

« "J'aurais tellement voulu mettre tel objet sur scène, mais je n'ai pas le temps, on laisse comme ça, on fera sans..." En vérité, non seulement on fera sans l'objet nécessaire mais, ce qui est pire, on fera avec le vide qui a pris sa place ; "J'aurais voulu étendre un couvre-lit sur le lit, coloré avec des fleurs bleues, mais on va faire sans..." À sa place, demeure le sommier en bois : non seulement le couvre-lit à fleur n'aura pas dit son texte, mais le sommier n'aura pas gardé le silence. Le public recevra les messages du bois foncé au

lieu de celui du tissu fleuri ; le message d'une couleur terne et non celui des couleurs vives. » (*Ibid.*)

« Car l'image est idéologique. Si nous avons besoin d'un téléphone, la seule chose que nous ne devons pas mettre sur scène est un téléphone. Nous pouvons l'utiliser, mais en changeant au préalable la couleur, la taille, en le coupant en deux pour montrer ses fils, ou en empilant dix les uns sur les autres, aspergés avec du spray jaune ou violet - je ne fais que lancer des idées simples, au hasard... Le téléphone ne peut pas sortir du magasin et rentrer sur scène, parce qu'il vient revêtu de l'idéologie du magasin. Si nous esthétisons le téléphone, il traduira notre opinion ; si nous ne le faisons pas, il conservera l'opinion du fabricant. » (*Ibid.*)

### **BRECHT Bertolt (1898-1956)**

« Aujourd'hui, il est plus important que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve, par exemple, en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le Palais des Sports quand on y boxe. Le mieux est de montrer la machinerie, palans et cintres.

Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite seulement pour durer deux heures. La réalité du temps doit être rétablie.

Tout doit être provisoire et pourtant faire preuve de respect. Il suffit qu'un lieu ait la crédibilité d'un lieu perçu en rêve. » (*Écrits sur le théâtre, 1963, 1999*)

« Que le décor soit recherché ou possède une unité certaine sans que le jeu soit à sa hauteur, et le spectacle en fait les frais. Il en va de même si l'architecture scénique trahit un réel effort de réflexion mais pas le jeu. Dans ce cas, une architecture moins bonne en elle-même vaudrait mieux. » (*Ibid.*)

« Le bon architecte de scène progresse avec lenteur, en expérimentant. Une hypothèse de travail fondée sur la lecture précise de la pièce et sur des discussions approfondies avec les autres collaborateurs du théâtre lui sera utile, surtout si elle indique la tâche sociale particulière de la pièce et du spectacle envisagé. Sa conception fondamentale doit cependant rester aussi générale et élastique que possible. Il la confrontera sans cesse aux résultats que les comédiens atteignent lors des répétitions. » (*Ibid.*)

« La plupart des architectes de scène ont ce que les peintres appellent une palette sale. C'est-à-dire que les couleurs se trouvent déjà barbouillées sur le support d'où ils les prélèvent. Ces gens-là ne savent plus ce qu'est une lumière normale, ni ce que sont les couleurs fondamentales. Au lieu de tirer profit des contrastes entre les couleurs, ils les masquent et colorient l'air. Les maîtres, eux, savent qu'une nappe bleue accrochée à une corde à linge, à côté d'un groupe de personnes, c'est déjà beaucoup, c'est-à-dire qu'on ne pourrait y ajouter que bien peu de chose. » (*Ibid.*)

« Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. » (*Petit organon pour le théâtre, 1948*)

« il (le cinéma au théâtre) peut confirmer ce qui est présenté par l'action, ou réfuter, rappeler à la mémoire ou prophétiser. Il est à même de reprendre le rôle joué jadis par les apparitions d'esprit » (*Sur une dramaturgie non aristotélicienne, in Écrits sur le théâtre, 2000*)

### **CASTELLUCCI Claudia et Roméo (20<sup>e</sup>/21<sup>e</sup>...)**

« La photographie est précisément cette capacité de ravir la lumière et d'interrompre le temps. Elle est cette conscience de la forme qui est capturée, précipitée et cristallisée dans une matière. La photographie est cette révélation, par le coup de flash du magnésium, qui correspond exactement à la révélation de la connaissance et qui passe directement à travers l'objet. » (*in Les Castellucci. Écrivains de plateau I, Tackels Bruno, 2005*)

### **CENDRARS Blaise (1887-1961)**

« ...les personnages vivants, les personnages réels, les chanteurs et les figurants [...] [étaient] presque bouffés, absorbés par le paysage. » (*in Entretien de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Léger, 1956*)

### **CHAMBON Alain (1948...)**

« Un scénographe, c'est quelqu'un qui fabrique un théâtre. Après, le lieu qui a été défini comme la scène, que ce soit en face, au milieu ou en dessous, et les éléments qui concourent à la fiction, ça c'est le décor. Pour moi, jusqu'à i

## **CRAIG Edward Gordon (1872-1966)**

« En premier lieu vient le décor. Il serait oiseux de parler ici de la diversion que le décor fait en notre esprit, puisqu'il ne s'agit pas de faire un décor qui distrairait notre attention de la pièce, mais de créer un site qui s'harmonise avec la pensée du texte du poète. » (*De l'art du théâtre, 1905*)

Le décor : « tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages, que les décors proprement dits. » (*Ibid.*)

Les décors doivent être : « une invention artificielle, sans époque, sans lieu précis. » (*Le théâtre en marche, 1926*)

« Des architectes pourraient être amenés à intervenir; mais l'imagination est agile comme un danseur de corde; elle se détournerait avec horreur du marbre froid, et l'idée d'employer du bronze ne lui viendrait pas, ce serait plutôt comme une vannerie, ou d'invraisemblables volées d'escalier, tournants, qui céderaient au moindre pas trop lourd. Et puis, de belles soies diaphanes, employées aussi avarement qu'elles le sont le dimanche à Hyde Park, de belles broderies, de la joaillerie plus belle encore, et nombreuse, afin d'en changer chaque jour.

Ne peut-on, par exemple, imaginer une scène soutenue par des piliers, minces comme des pattes de cigogne, ornés de plumes d'oiseaux, et, çà et là, un long collier de perles suspendu? De la poudre, de la belle poudre couvrant un autre temps. Le spectateur et l'acteur sont ici ensemble dans l'instant suspendus. Ils guettent, ils vont partager un surgissement. Je cherche depuis toujours ce théâtre, cette écriture, cette peinture à la source. Je cherche le langage à l'état natif. » (*Devant la parole, 2010*)

## **OSTERMEIER Thomas (1968...)**

« Le choix de l'espace, son fonctionnement, son efficacité sont déterminants. C'est pourquoi nous procédons toujours en Allemagne, au cours du travail préparatoire, à ce que nous appelons une *Bauprobe*, autrement dit une séance d'essai du dispositif scénographique, une mise à l'épreuve en somme. Toute l'équipe va dans la salle et on monte, avant que le dispositif scénographique soit définitivement construit, une sorte de décor d'essai, pour expérimenter les lignes dans l'espace, les questions de niveau, les questions d'axe de visibilité des spectateurs, pour vérifier si l'on peut tout voir, tout observer. On fait aussi des essais de matériau avant de prendre les décisions nécessaires

pour la construction du dispositif et des décors. C'est une façon de travailler qui n'existe pas en France. Et c'est pourtant très important à la *Schaubühne*, pour la direction technique, pour les techniciens, pour le metteur en scène, pour le dramaturge. Je dirais même que c'est le moment le plus important dans la conception du spectacle et dans le travail de mise en scène, avant que les répétitions ne commencent. » (*Espace et scénographie, Introduction et entretien, Chalaye Sylvie, 2006*)

### **PARMELIN Hélène (1915-1998)**

« Qu'apporte donc le peintre au théâtre, s'il n'est ni costumier de génie, ni créateur de beaux tableaux vivants, ni illustrateur d'une réalité historique qu'il évoque avec fidélité, ou d'une fantaisie à laquelle il prête le charme de ses trouvailles particulières ?

Il apporte avant tout son sens moderne de la couleur et de la forme, et par conséquent sa conception moderne de l'espace. Il devient l'allié, l'associé, la deuxième moitié du metteur en scène. La pensée de l'auteur a désormais pour complices ces deux conjurés. » (*Cinq peintres et le Théâtre, 1956*)

### **PEDUZZI Richard (1943...)**

« [...] décor, l'eau, c'est-à-dire la Seine où les cadavres tombent. [...] le fantastique du décor, l'eau qui éclabousse - les oiseaux les lumières les orages les forêts... la brume le brouillard les incendies les passerelles en fer, les tours, etc. tout doit servir à l'histoire, l'eau à la cruauté - à la précarité des situations, tout doit servir... » (in *Un défi en province, chronique d'une aventure théâtrale : Chéreau, 1972-1982, Michel Bataillon, 2004*)

### **PIRANDELLO Luigi (1867-1936)**

« Je déteste le symbolisme où la représentation perd toute spontanéité pour devenir mécanisme, allégorie ; effort vain et mal conçu, car le seul fait de donner un sens allégorique à une représentation laisse voir clairement qu'on la considère comme une fable qui, ne possédant aucune vérité imaginaire ou concrète, n'est destinée qu'à démontrer une quelconque vérité morale. » (*Préface à Six personnages en quête d'auteur, 1921*)

### **PISCATOR Erwin (1893-1966)**

Les photographies montrent « l'horreur de la guerre : attaques au lance-flammes, tas de cadavres déchiquetés, villes en feu », et visent à « secouer et à éveiller les masses prolétariennes, plus que ne l'auraient fait des centaines d'exposés. » (*Le théâtre politique, 1929*)

« Le film dramatique intervient dans le déroulement de l'action. Il se substitue à la scène parlée.. Là où le théâtre perd du temps en explications et dialogues, le film éclaire la situation par quelques images rapides. Juste le minimum nécessaire [...]. Le film de commentaire accompagne l'action à la manière d'un chœur, Il s'adresse directement au spectateur, l'interpelle. [...] Le film de commentaire attire l'attention du spectateur sur les tournants importants de l'action. [...] Il critique, accuse, précise les dates importantes, fait parfois de la propagande directe. » (*Ibid.*)

### **PRAMPOLINI Enrico (1894-1956)**

« La scène ne sera plus un fond coloré, mais une architecture électromécanique incolore, puissamment vivifiée par des émanations chromatiques d'une source lumineuse, produites par des réflecteurs électriques, avec des vitres multicolores, disposés, coordonnés analogiquement à la psyché de chaque action scénique.

Sur une scène illuminée par de tels moyens les acteurs gagneront des effets dynamiques imprévus qui sont négligés ou employés très peu dans les théâtres d'aujourd'hui, surtout à cause de l'ancien préjugé qu'il faut imiter, représenter la réalité.

À quoi bon ?

Est-ce que les scénographes croient absolument nécessaire de représenter cette réalité? Idiots! Ne comprenez-vous pas que vos efforts, vos inutiles préoccupations réalistes n'ont pas d'autre effet que celui de diminuer l'intensité, le contenu émotif, que l'on peut atteindre précisément à travers les équivalents interprétatifs de ces réalités, c'est-à-dire des abstractions. » (in *revue La Balza, n° 3, 12 mai 1915*)

### **QUILLARD Pierre (1864-1912)**

« La parole crée le décor comme le reste. » (*De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte, in Revue d'art dramatique, 1891*)

« [...] une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame. Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. » (*Ibid.*)

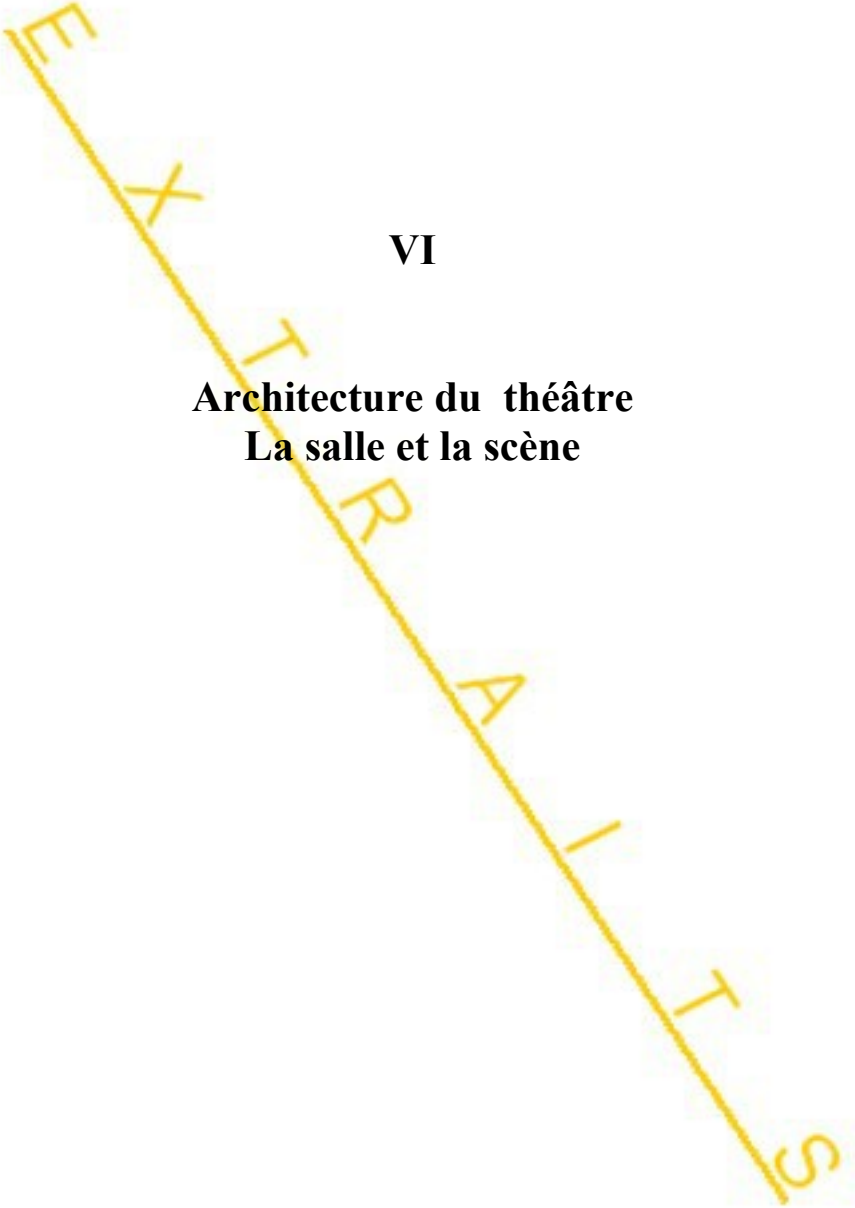
### **RÉGY Claude (1923...)**

« Ce n'est pas vrai qu'on ne voit pas un être vivant s'il reste dans l'ombre. [...] On sent mieux non pas ce qu'il est mais ce qu'il aurait pu être. [...] Il ne faut donc pas rester dans la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps. » (*L'état d'incertitude, 2002*)

« Il s'agit de travailler sur tout ce qu'un corps émet qui n'est pas forcément visible et qui ne passe pas forcément par l'échange direct. On tombe alors sur une évidence : mettre le spectacle dans l'ombre et parler très bas, c'est faire bouger pour l'œil, pour l'oreille, les seuils de perception. L'idée vient qu'en travaillant on pourrait faire bouger d'autres seuils. [...] En faisant travailler

## VI

### **Architecture du théâtre La salle et la scène**





### **ANTOINE André (1858-1943)**

« La forme circulaire, adoptée généralement, condamne les deux tiers des spectateurs de ces étages supérieurs à être placés littéralement et sans exagération aucune les uns en face des autres. L'action dramatique ne peut être suivie par eux sur la scène, qu'en tournant péniblement la tête. Si, à la rigueur, toutes les personnes placées au premier rang d'un étage peuvent jouir du spectacle au prix d'une torture supportable, les occupants des trois ou quatre rangs placés en arrière sont obligés de se tenir debout, de s'arc-bouter, de se pencher dans le vide pour apercevoir une très petite partie du théâtre. On peut même affirmer que dans tous les théâtres actuels, il existe, aux deux derniers étages, toute une série de places d'où l'on ne voit absolument rien.

[...] La forme circulaire d'une salle de théâtre est donc illogique, contraire à une représentation rationnelle. » (*Le théâtre libre*, 1979)

« ...le funeste proscenium » crée « une bizarre impression de vide » autour des acteurs. » (*Causerie de la mise en scène de 1903*, in *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, J.P. Sarrazac et P. Marcerou, 1999)

### **APPIA Adolphe (1862-1928)**

« Dans nos théâtres, la scène et ses dépendances forment un ensemble nettement distinct de tout l'espace destiné au public. Réunis sous les mêmes apparences extérieures de luxe et de solidité, ces deux domaines sont de construction fort différente et le non-initié éprouve une désagréable surprise lorsque, venant de la salle, il franchit la ligne presque mathématique qui la sépare des agencements factices et provisoires du domaine opposé. L'ouverture de la scène, c'est-à-dire le cadre qui délimite la portion de la scène destinée à être vue du public, constitue le seul point de contact matériel entre les deux mondes. Pendant la durée du spectacle le public n'est pas censé se souvenir que le toit qui l'abrite, lut, recouvre de même l'étrange création de la scène. » (*Œuvres complètes I, 1880-1894, 1983, 1988*)

« Le novice sera toujours quelque peu chagrin à la vue des murailles banales et massives qui renferment, à ce qu'on lui assure, les magies dont il vient d'être charmé. Et, de fait, il y a une singulière disproportion entre l'aspect extérieur d'un théâtre et l'abîme qui sépare de toutes façons la scène d'avec la salle. » (*Ibid.*)

### **ARTAUD Antonin (1896-1948)**

« Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. [...] le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle. [...] C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque [...] à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Tibet. [...] La salle sera close de quatre murs [...] et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera autour de lui. [...] L'action déroulera sa ronde. » (*Le théâtre et son double*, 1938)

« Le spectacle, ainsi composé, ainsi construit, s'étendra, par suppression de la scène, à la salle entière du théâtre et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumière, d'images, de mouvements et de bruits. [...] Et, de même qu'il n'y aura pas de répit, ni de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. » (*Ibid.*)

### **BONNAT Yves (1912-1992)**

« Le théâtre à l'italienne était évidemment parfait dans son utilisation par l'aristocratie, puis par la bourgeoisie des deux derniers siècles. Il a imposé une scénographie basée sur la perspective et le trompe-l'œil, truchements d'une certaine réalité. Il n'a pas fait obstacle à des essais de modernisation : le "naturalisme" substituant le vrai au faux-semblant, l'esthétisme" introduisant l'agrandissement du tableau de chevalet des artistes-peintres sur cette scène ; et le "constructivisme", né du mariage de la lumière et du volume. Mais il a maintenu intacte la ségrégation entre les interprètes et les spectateurs. Et c'est précisément contre cette ségrégation que les hommes de théâtre contemporains veulent lutter, en reconsidérant fondamentalement la notion d'espace. » (in *Spectacles 70-75 dans le monde*, Hinaux René, 1975)

### **COCHIN Charles-Nicolas (1715-1790)**

« La meilleure manière et à la fois la plus naturelle de voir un objet, c'est sans contredit de le regarder en face, sans être obligé de hausser, de baisser ou de tourner la tête, c'est-à-dire de façon que les rayons visuels tombent perpendiculairement dans l'œil ; mais cela n'est guère praticable dans un Théâtre spacieux, tel que l'exigent les amusements d'une grande Ville, & où, pour multiplier les places, non content d'en couvrir le sol, on veut encore en tapisser le pourtour des murs dans toute leur hauteur. Ainsi donc, à raison de ces diverses pondons, tous les spectateurs ne sauraient jouir également de l'aspect de la scène ou de l'action théâtrale; chacun d'eux la voit nécessairement avec quelque différence : ceux qui sont placés sur les côtés & dans les loges latérales, ne peuvent l'apercevoir comme ceux qui sont en face, dans le parquet ou le parterre.

[...] Il résulte manifestement de toutes ces remarques sur la distribution des places regardées d'ordinaire comme les plus désavantageuses dans un Spectacle, que pour faire disparaître leurs inconvénients, le tout dépend d'établir des relations ronflantes, entre la longueur d'une Salle, sa largeur, l'ouverture du Théâtre, & la plus grande élévation des Spectateurs, qui soient telles que l'une ne puisse préjudicier à l'autre. » (*Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie, 1765*)

### **DORT Bernard (1929-1994)**

« Ce qui est en question aujourd'hui, que l'on parle du répertoire ou de la mise en scène, c'est, autant que les thèmes dramaturgiques et les méthodes scéniques, la position même de la scène au centre du théâtre: le caractère symbolique d'un tel lieu. Au-delà de la mise en cause du "théâtre à l'italienne", ce qui est en train de finir, c'est peut-être l'ère même du théâtre scénocratique. » (*Théâtres, 1986*)

### **GARNIER Charles (1825-1898)**

« Lorsque le terrain est grand, les scènes sont vastes ; lorsque le terrain est petit, les scènes sont exigües. On est parti, non des services de la scène pour chercher un emplacement convenable, mais bien d'un emplacement désigné à l'avance pour installer les services de la scène ; aussi l'on retrouve pêle-mêle, dans l'ensemble des théâtres exécutés, des scènes larges ou étroites, basses ou élevées, profondes ou resserrées.

Cet état de choses est évidemment regrettable, et il ne peut amener qu'à un résultat non moins regrettable : limites d'effet pour les décorations, circulations difficiles pour le personnel, et encombrement général. Il est vrai que les architectes ne sont presque jamais libres d'indiquer le terrain qui serait préférable : on le leur impose, et ils se tirent tant bien que mal ensuite de leur tâche; [...] (*Le théâtre, 1871*)

« On peut être amené, par l'étude de la plantation des décors et par l'examen de la mise en scène des grands théâtres actuels, à trouver la profondeur moyenne qu'il convient de donner à la scène, et cette profondeur paraît suffisante lorsqu'elle atteint environ deux fois la largeur de son ouverture d'avant-scène; et, lorsqu'il s'agit de théâtres plus secondaires, où le vaudeville et la comédie sont représentés, cette profondeur peut être bien diminuée, dans certains cas même, n'avoir que la dimension de l'ouverture. Cependant il va sans dire que l'étendue de la scène peut être plus grande sans nuire aux autres services [...] (*Ibid.*)

### **GROPIUS Walter (1883-1969)**

« Mais quelle est la forme scénique recherchée par le metteur en scène d'aujourd'hui? Chaque forme a beau être conditionnée par l'Histoire — chaque siècle s'étant créé le forum dramatique dont il avait besoin —, l'amphithéâtre de l'Antiquité, la scène de Térence à l'époque classique tardive, la scène simultanée du Moyen Âge, celle des maîtres chanteurs, la scène anglaise de l'époque élisabéthaine, et le théâtre de cour, tous possèdent des valeurs intemporelles qui, en tant qu'héritage spirituel, doivent se fondre dans une nouvelle unité théâtrale du futur. Seule la somme des trois formes classiques d'espace (scène circulaire, amphithéâtre ou scène à l'italienne), et non chacune d'elles isolément, est à la hauteur de la riche partition du futur jeu dramatique dans l'espace, jeu qui, de nouveau porté lui-même par les événements de la vie, sera capable de mobiliser toutes les possibilités d'action concrètes ou transcendantes de la parole théâtrale, de la musique, de la danse, du match et du film, afin d'ébranler et d'émouvoir les masses. » (*Architecture et société, 1995*)

### **JOUVET Louis (1887-1951)**

« Le théâtre est à la fois une église et une école, la salle devrait en avoir le caractère [...] » (*cité dans La revue d'histoire du théâtre, 1952*)

## **KANTOR Tadeusz (1915-1990)**

« C'est cela : en marge ! dans un coin ! La scène (elle l'a toujours été) placée «au milieu», «dans l'axe» du spectateur afin qu'il puisse regarder, percevoir la représentation ! Mais il suffit de placer dans le coin le lieu du soi-disant jeu, de ne pas le mettre « dans l'axe » du spectateur, pour qu'un phénomène étrange soudain se produise. » (in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 11, sous la direction de Denis Bablet : Tadeusz Kantor, 1983)

« Le meilleur endroit pour mon théâtre, c'était une blanchisserie en Pologne... et une gare, avec deux vieux trains. Nous avons joué aussi sur un glacier en Yougoslavie, et dans les salons du Palais de Tito loués à la télévision allemande puis, dans un casino à Bled, et même sur une plage... [...] Ce n'est pas l'espace architectural. Il s'agit d'autre chose. Je suis contre l'espace! [...] Je cherche des lieux qui ne soient pas destinés au théâtre. Le théâtre est le dernier endroit où l'on peut jouer un spectacle! Alors, il nous faut trouver un lieu qui soit lié à la vie. [...] » (in *Théâtres*, Gaëlle Breton, 1991)

## **KONIGSON Élie (20<sup>e</sup>/21<sup>e</sup>...)**

« Cet espace est un marché les jours de marché, un théâtre le temps d'une représentation ou d'une suite de représentations, et toujours un lieu de rencontre et d'échange. Mais naturellement c'est un espace construit, social, c'est-à-dire que son fonctionnement, s'il n'est pas seulement mercantile ou théâtral, obéit néanmoins à des normes, socio-culturelles, économiques, etc. » (*Espaces multifonctionnels*, in *L'envers du théâtre*, revue d'Esthétique, 1977/1-2)

« Tout se passe en fait comme si l'intrusion d'un corps étranger dans l'espace de la place faisait resurgir la délimitation des territoires. Et l'on a une première partition de l'espace dans le lieu théâtral défini par la place : domaine privé et semi-privé réservé aux spectateurs, domaine public réservé au jeu. Mais on peut préciser encore cette partition : la maison bordant le côté Est de la place est incluse dans l'espace de jeu, son balcon représente le paradis. Le domaine privé peut inclure ce lieu valorisant. À l'opposé de la place, la fontaine couverte d'un échafaud, est également incluse dans l'espace de jeu, mais elle appartient au domaine public. À ses côtés on peut construire l'enfer. On constate donc bien là l'articulation sociale de l'espace : partition et valorisation. » (*Ibid.*)

## **KREJCA Otomar (1921-2009)**

« Cette question de l'espace théâtral revient sans cesse dans les discussions entre gens de théâtre pour une raison évidente : la plupart des bâtiments ont été construits le siècle dernier pour abriter un type de spectacle différent de celui qui prévaut aujourd'hui. Mais jamais on ne résoudra définitivement le problème posé, car l'espace est infini, et toute limitation est un viol de cet infini spatial. Au surplus, tout est compliqué par ces hommes de théâtre qui cherchent leur salut dans l'ordonnance de l'espace extérieur, oubliant l'espace intérieur qui leur appartient en propre : celui de leur talent, celui de l'esprit humain. » (in *Krejca Otomar et le théâtre Za Branou de Prague, supplément de la revue Travail théâtral, 1972*)

« Le théâtre a simplement besoin d'un espace où la pièce puisse se dérouler de telle sorte que le spectateur la suive sans difficulté. » (*Ibid.*)

## **LE CORBUSIER (1887-1965)**

« Je pense à une salle dont l'amphithéâtre est dans une harmonie complète, une coquille bien faite et non pas un de ces parterres plats qui empêchent les gens de se voir entre eux. Si l'on est beaucoup, il est très utile qu'on se sente tous présents et qu'on se voie. Sensation très importante. C'est la force des cirques, des arènes, des plaza de taureaux. Là, dans cette solidarité visuelle est le bienfait des réunions. Si l'on ne se voit pas, cela fait de l'hitlérisme : les commandements sont faits au pick-up. On vous annonce qu'on est réunis à 100000, mais on ne se voit pas... Sensation décevante. Mais si votre amphithéâtre est une coquille bien réceptive et si votre scène, d'une certaine nature, et le plafond que vous déterminez acoustiquement, sont en fonction de chacune des paires d'oreilles de spectateurs assis dans l'amphithéâtre, si, en un mot, vous avez bien fait vos tracés, vous atteindrez à une mathématique impeccable, d'ordre visuel, mettant en contact l'émetteur (l'acteur) et l'auditeur par l'effet des formes réfléchissantes. Vous réaliserez ainsi une espèce de concentration plastique qui compensera la perte visuelle posée par la distance. » (in *La Boîte à miracles. Le Corbusier et le théâtre, annuaire Massilia 2012 de la fondation Le Corbusier, 2012*)

### **de PISE Hugo (1140-1210)**

« Et de scenos, qui signifie ombre, tire son nom cette scena; scène signifie, ombre, et scena, abri d'ombre, lieu ombragé dans le théâtre et recouvert de rideaux, pareil aux échoppes des marchands qui sont entourées de rideaux ou de tentures. Et d'après cela, scena peut venir de scenos qui signifie maison ; dans cet abri d'ombre se cachaient des acteurs masqués. » (*Magnae derivationes, XIIIe siècle*)

### **PY Olivier (1965...)**

« Le théâtre bifrontal est toujours un théâtre frontal. Le théâtre trifrontal est toujours un théâtre frontal. Le théâtre quadrifrontal est toujours un théâtre frontal. Il est dialectique. La frontalité du théâtre c'est la parole même. Le théâtre en rond n'est pas du théâtre, il est la forme de la dictature dans laquelle tourne en rond un individu qui se croit au centre. Il est dictature qui

## VII

### Le jeu de l'acteur au théâtre

EXTRAIT



### **ANTOINE André (1858-1943)**

« Je voudrais, et ces réflexions n'ont pas d'autre but, tenter de vous convaincre que les comédiens ne connaissent jamais rien aux pièces qu'ils doivent jouer. Leur métier est de les jouer tout bonnement, d'interpréter au mieux des personnages dont la conception leur échappe; ils sont en réalité des mannequins, des marionnettes plus ou moins perfectionnées, suivant leur talent, et que l'auteur habille et agite à sa fantaisie. » (*Lettre à Charles Le Bargy*, in *Le Théâtre Libre*, 1893)

« Le modèle d'une troupe d'ensemble serait donc le groupement d'une trentaine d'acteurs de qualités égales, de talents moyens, de personnalités simples, qui se plieraient toujours et quand même à cette loi fondamentale de l'ensemble. » (*Le Théâtre Libre*, 1890)

...la figuration n'y est pas « comme la nôtre composée d'éléments ramassés au hasard, d'ouvriers embauchés pour les répétitions générales et peu exercés à porter des costumes. » (*Lettre à Francisque Sarcey*, 1888, in *La Correspondance d'André Antoine – Le Théâtre Libre*, 1987)

### **APPIA Adolphe (1862-1928)**

« Nos metteurs en scène ont, depuis longtemps, sacrifié l'apparence corporelle et vivante de l'acteur aux fictions mortes de la peinture. Sous une semblable tyrannie, il est évident que le corps humain n'a pu développer normalement ses moyens d'expression. » (*Acteur, espace, lumière, peinture*, in revue *Théâtre populaire*, janvier 1954)

### **ARTAUD Antonin (1896-1948)**

« N'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser des cris. Pour des gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier » (*Le théâtre et son double*, 1938)

« L'état du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité. Tout dans l'état physique de l'acteur comme dans celui du

pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s'est rien passé. » (*Ibid.*)

« Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif. » (*Ibid.*)

« Le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois. » (*Ibid.*)

« Il faut plus de vertu à l'acteur furieux pour ne pas accomplir réellement un crime qu'il ne faut de courage à l'assassin pour parvenir à réaliser le sien. » (*Lettre à André Rolland, 1933*)

« Toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.

Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher, c'est jeter le spectateur dans des trances magiques. Et c'est de cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée.

Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique. Et je peux avec hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré. » (*Un athlétisme affectif, in Le théâtre et son double*)

« Grâce à l'improvisation, l'intonation est trouvée par le dedans, poussée au dehors par l'impulsion ardente du sentiment, et non obtenue par l'imitation. Dullin improvise comme ses acteurs. Les artistes de l'Atelier se sont déjà exercés à de véritables séances d'improvisation devant des cercles de spectateurs extrêmement privés. Ils se sont révélés étonnamment habiles à représenter, avec quelques mots, quelques attitudes, quelques jeux de physionomie, des caractères, des tics, des personnages de notre humanité, ou même des sentiments abstraits, des éléments comme le vent, le feu, des végétaux ou de pures créations de l'esprit, des rêves, des déformations, et cela sur place, sans texte, sans indication, sans préparation. » (*Le théâtre de l'Atelier, in Œuvres complètes, t. 2, 1980*)

### **BABLET Denis (1930-1992)**

Suivant Edward G. Craig, l'acteur sur-marionnette est celui qui est « conscient de ses gestes. » (*Edward Gordon Craig, 1962*)

La volonté « d'affirmer la spécificité du théâtre, de le faire échapper à l'illusionnisme traditionnel, de renforcer la présence vivante de l'acteur, son

rayonnement, son impact psychophysique » (*Le Lieu, la scénographie et le spectateur*), in revue *Théâtre/Public*, janvier-février 1984)

### **BADIOU Alain (1937...)**

« Le jeu de l'acteur compose le centre de gravité du théâtre, son ultime réel. » (*Éloge du théâtre*, 2013)

« ...le jeu est une pensée qui se donne à voir par le seul lien entre voix et corps. Si cette visibilité est accomplie, l'acteur a mon assentiment, quels que puissent être ses moyens. (*Ibid.*)

« Je crois cependant que je préfère l'acteur discret, l'acteur qui reste en dedans de ce qu'il pourrait faire, l'acteur qui rend justice aux possibilités du jeu plutôt qu'à leur exécution intégrale. [...] L'acteur, en somme, qui, presque immobile, d'une voix neutre et parfois murmurée, me fait communiquer avec l'inconscient du personnage. L'acteur qui dit sans le dire le non-dit, le secret de tout subjectivité réelle. » (*Ibid.*)

### **BANU Georges (1943...)**

« Il lui faut que l'acteur se montre en porte-à-faux, que quelque chose dans la représentation grince et crie : et le personnage oscille dans une existence improbable et menacée, à demi visible seulement, et flottant devant l'acteur [...]. Et ce n'est pas un simple équivalent de l'effet Bertolt Brechtien de distance. Ce qui importe à André Antoine n'est pas de déstabiliser l'illusion théâtrale, ou de substituer, à des fins critiques, l'épique au dramatique. Ce qu'il lui faut ici, c'est que le théâtre affirme à la fois ses propres limites et ses ressources pour les surmonter. (in *Le Théâtre des idées*, Antoine Vitez, 1991)

### **BARBA Eugenio (1936...)**

Niveau pré-expressif : « un niveau d'organisation virtuellement dissociable du niveau expressif. » (*Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, 1993)

« ...l'énergie, la présence, le bios de ses actions et non leur signification. » (*Ibid.*)

### **BARRAULT Jean-Louis (1910-1994)**

« corps intégral, magnétique, disons peut-être mystique. » (*Le corps magnétique*, in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, Langage et théâtre*, octobre 1979)

### **BARTHES Roland (1915-1980)**

« Le spectateur préfère un corps convaincu à une passion vraie. » (*Sur Racine*, 1963)

« l'alexandrin classique épuise ouvertement toute la musique du langage, et c'est une indiscretion [ ... ] que de lui ajouter une musique secrète, qui viendrait de l'acteur et non des données en quelque sorte scientifiques du vers. » (*Ibid.*)

« On peut dire à la limite que l'alexandrin dispense l'acteur d'avoir du talent. » (*Ibid.*)

« Un acteur racinien qui saurait ce que c'est que l'alexandrin n'aurait pas à le chanter: l'alexandrin chante tout seul si on le laisse libre, libre de manifester son essence d'alexandrin.» (*Ibid.*)

### **BOAL Augusto (1931-2009)**

« Le concept fondamental de l'acteur n'est pas l' "être", mais le "vouloir". On ne doit pas demander "qui est-ce ?", mais "que veut-il ?". La première question peut conduire à la formation d'un lac d'émotion, tandis que la seconde est essentiellement dynamique, dialectique, conflictuelle et par conséquent théâtrale.

Mais la volonté choisie par l'acteur ne peut être arbitraire, elle sera au contraire obligatoirement la concrétion d'une idée, la traduction en termes de volonté de cette idée ou de cette thèse. La volonté n'est pas l'idée, elle est la concrétion de l'idée. » (*Jeux pour acteurs et non-acteurs*, 1997)

« Exercer une volonté signifie désirer quelque chose qui devra nécessairement être concret. Si l'acteur entre en scène avec des désirs abstraits de bonheur, d'amour, de pouvoir, etc... cela ne lui servira à rien (...) C'est la concrétion, l'objectivité du but qui rendent la volonté théâtrale.

Pourtant, ce but et cette volonté, tout en devant être concrets, doivent en même temps posséder une signification transcendante. Il ne suffit pas que Macbeth veuille tuer Duncan et hériter de sa position. La lutte entre Macbeth et ses adversaires ne se réduit pas à des luttes psychologiques entre gens qui veulent se disputer le pouvoir (...) L'idée centrale de cette œuvre est la lutte entre la bourgeoisie et le féodalisme, les volontés des personnages concrétisant cette idée centrale. » (*Ibid.*)

« En somme : le jeu de l'acteur doit être essentiellement signalétique, comme chez Stanislavski. C'est-à-dire que le signifiant (le corps) et les signifiés (les mots, les images) sont inséparables : je montre mon amour en aimant et en étant amoureux, pas en faisant un geste conventionné avec ma main tendue. » (*Ibid.*)

« Il est souvent difficile à un acteur de dominer la complexité d'une motivation, comme il peut être difficile à un peintre d'utiliser toutes les couleurs de sa palette en même temps.

La motivation isolée consiste à répéter séparément les composantes d'une motivation, au moins en 3 étapes : d'abord la volonté, puis la contre-volonté et enfin la dominante ; Par exemple, Hamlet veut se tuer, mais il veut aussi vivre. On répète d'abord la volonté de se tuer (en éliminant tout désir de continuer à vivre, en isolant complètement cette composante de la motivation), ensuite on répète seulement la composante vie (en éliminant tout désir de mourir). À la fin, on répète la dominante, c'est-à-dire la motivation complète.

Cela aide l'acteur à manœuvrer chaque composante et à l'intégrer ensuite dans un tout. L'interprétation de la dominante sera d'autant plus dialectique que l'acteur dominera mieux volonté et contre-volonté. » (*Ibid.*)

« En réalité, les émotions ne sont jamais pures, on n'éprouve jamais une "haine pure", un "amour pur", etc. Mais cela est nécessaire à l'acteur pour sa phase de création du personnage.

On répète une scène en ne donnant aux acteurs qu'une émotion de base pure (les deux émotions principales étant l'amour et la haine). Les acteurs jouent d'abord avec haine, avec une haine violente et terrible dans chaque phrase et dans chaque geste. Puis ils représentent la même scène tout en amour. Enfin, selon le conflit précis représenté, on choisit pour chaque scène les émotions les plus appropriées : impatience, nervosité, désintérêt, peur ou traits moraux comme le courage, la lâcheté, la mesquinerie, etc. » (*Ibid.*)

« L'hypertrophie de la subjectivité était visible et sensible chez les acteurs sortis de l'"Actor's Studio". Ils pensaient tant, ils imaginaient tant de choses pour chaque phrase, pour chaque mot qu'ils disaient, que leur interprétation était incroyablement lente, truffée d'actions et d'activités secondaires. Personne ne répondait à une question sans auparavant caresser son verre, se gratter la tête, respirer à fond, toussoter, se tordre le cou, regarder de travers, froncer le sourcil et enfin répondre oui ou non. »

Ce type d'interprétation surchargée d'intentions finissait même, à la limite, par changer le style de la pièce qui de "réaliste", devenait "expressionniste" : le temps réel était le temps subjectif du personnage et non le temps objectif de l'inter-relation des personnages. » (*Ibid.*)

### **BOND Edward (1934...)**

« L'acteur ne devrait pas viser le grandiose quand il veut incarner le langage de la pièce. Les vérités peuvent être découvertes à partir des choses les plus simples - des tasses, des tables, des chaises, des vêtements, un coup de balai, des blessures, une tasse qu'on brise. Une fois qu'on a compris que le langage est celui de la pièce - et pas celui des personnages - on peut le replacer dans l'intimité et l'immédiateté de la pièce. » (*L'énergie du sens, 1998*)

### **BRECHT Bertolt (1898-1956)**

« Pour produire des effets de distanciation, le comédien dut se garder de tout ce qu'il avait appris pour être en état de causer l'identification du public avec ses compositions. Ne visant pas à mettre son public en transes, il ne doit pas se mettre lui-même en transes. » (*Petit organon pour le théâtre, 1948*)

« Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange : elles semblent tendre tous leurs muscles en un effort intense, à moins que ceux-ci n'aient cédé à un intense épuisement. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs [...]. Ils portent leurs regards sur la scène, comme envoûtés [...]. L'état d'absence dans lequel ils paraissent livrés à des sensations confuses mais intenses est d'autant plus profond que les comédiens travaillent mieux, de sorte que, comme cet état ne nous plaît pas, nous souhaiterions que ceux-ci fussent aussi mauvais que possible. » (*Ibid.*)

« ...transposer à la troisième personne», «transposer au passé», «dire à haute voix les indications scéniques et les commentaires. » (in *Le Théâtre dans le monde. L'acteur, Institut International du Théâtre UNESCO, 1<sup>er</sup> trimestre 1956*)

« Tout ce qui est sentiment doit être extériorisé » (*Ibid.*)

Une technique qui produit un effet d'éloignement en ne reposant pas sur le « rôle senti. » (*Ibid.*)

Détacher « le "gestus social" qui est à la base de tous les événements. » (*Ibid.*)

« Par "gestus social", il faut entendre l'expression par la mimique des relations sociales entre les hommes d'une époque déterminée » (*Ibid.*)

« La liberté que le comédien manifeste à l'égard de son public réside aussi dans le fait qu'il se garde de le traiter comme une masse uniforme. Il ne le fonde pas dans le creuset des émotions en un bloc uniforme. Il ne s'adresse pas à tous les spectateurs de la même façon ; il laisse subsister les divisions qui existent à l'intérieur du public et même il n'hésite pas à les rendre plus profondes. » (*Sur le théâtre expérimental, 1939, in Écrits sur le théâtre, 2000*)

« Sous le terme de gestus, il faut entendre un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes (à l'adresse) d'une ou de plusieurs autres. » (*Sur le métier de comédien, 1935-1941, in Écrits sur le théâtre, 2000*)

« Le comédien qui renonce à la métamorphose intégrale dispose de trois procédés qui l'aideront à distancier les paroles et les actions du personnage à représenter :

1. la transposition à la troisième personne;
2. la transposition au passé;
3. l'énoncé d'indications scéniques et de commentaires.

corps, autre respiration, autre économie) qui doit jouer. Lecture profonde toujours plus basse, plus proche du fond. Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. » (*Lettre aux acteurs de l'atelier volant, in Le théâtre des paroles, 1989*)

### **PAVIS Patrice (1947...)**

Le gestus indique « l'attitude du locuteur face à l'énoncé. » (*Mise au point sur le Gestus* », in revue *Silex*, n° 27 : *Moi, Bertolt Brecht*, 2<sup>e</sup> trimestre 1978)

### **PIRANDELLO Luigi (1867-1936)**

« Au théâtre, cher monsieur, ce ne sont pas les personnages qui jouent la comédie. Au théâtre, ce sont les acteurs qui la jouent. » (*Six personnages en quête d'auteur*, 1921)

Un plateau de théâtre « est un lieu où l'on joue à jouer pour de vrai. » (*Ibid.*)

L'acteur : « Il rend plus réel et cependant moins vrai le personnage créé par l'écrivain, il lui ôte de sa vérité idéale, supérieure, à proportion de ce qu'il lui ajoute de vérité matérielle, ordinaire. » (*Ibid.*)

« L'acteur, en somme, lui aussi, met à l'épreuve et ne juge pas. Tout comme l'auteur spontanément, par l'émotion, une soudaine sympathie, sent le sujet qui lui convient dans une circonstance de la vie, commune et plate pour les autres, ou dans un épisode de l'histoire, de même il faut que l'acteur, par l'émotion, une soudaine sympathie, sente le rôle qui lui convient, il faut qu'aussitôt en lui-même il mette à l'épreuve le personnage qu'il a à faire vivre sur la scène. » (*Illustrateurs, acteurs et traducteurs*, 1908 in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, 1968)

« De la même façon que l'auteur, pour faire œuvre vivante, doit s'identifier avec sa créature jusqu'à la ressentir comme elle se ressent elle-même, à la vouloir comme elle se veut elle-même, ainsi et pas autrement, dans la mesure du possible, devrait-il en être de l'acteur. Mais même dans le cas où existerait un grand acteur capable de se dépouiller totalement de son individualité pour habiter le personnage qu'il doit représenter, l'incarnation pleine et parfaite n'en serait pas moins empêchée pour des raisons irrémédiables : le visage de cet acteur par exemple. À cet inconvénient, le maquillage supplée en partie. Mais on obtient alors toujours une adaptation, un masque plutôt qu'une vraie incarnation. » (*Ibid.*)

« Sur la scène, tel personnage prononcera les paroles du drame écrit, mais il ne sera jamais le personnage du poète, car l'acteur l'aura recréé en lui, et



l'expression sera sienne – alors même que les paroles ne le sont pas – tout comme la voix, le corps, le geste. » (*Ibid.*)

« Car l'acteur, s'il ne veut pas (et il ne peut pas le vouloir) que les paroles écrites du drame lui sortent de la bouche comme d'un porte-voix ou d'un phonographe, doit reconcevoir le personnage, c'est-à-dire, de son côté, le concevoir pour son propre compte. Il est nécessaire que l'image déjà exprimée revienne s'organiser en lui et tende à devenir le mouvement qui la rend effective et réelle sur la scène. Pour lui, somme toute, il faut aussi que l'exécution bondisse toute vive de la conception, et seulement par sa propre vertu, c'est-à-dire par des mouvements issus de l'image elle-même, vivante et opérante non seulement à l'intérieur de lui-même mais en lui et avec lui devenue une âme et un corps.

Or, bien qu'elle ne soit pas née dans l'acteur spontanément, mais suscitée dans son esprit par l'expression du poète, cette image pourra-t-elle être jamais la même ? Ne va-t-elle pas s'altérer, se modifier en passant d'un esprit dans un autre ?

Elle ne sera plus la même. Ce sera plutôt une image approximative, plus ou moins ressemblante. Mais la même, non. » (*Ibid.*)

« Car d'où vient que les interprètes de Shakespeare sont en fait si rares et si médiocres ? De ce que ces figures tragiques sont si grandioses et possèdent des traits de caractère si fortement dessinés que seul un très petit nombre d'acteurs réussissent à les remplir de leur personnalité : quiconque se risque à en tracer une silhouette selon sa propre fantaisie montre aussitôt, au sein de l'image qu'est la scène, sa petitesse et sa ridicule mesquinerie. » (*Ibid.*)

« Pour se manifester en acte et vivre sous nos yeux, toute idée, toute action a besoin de la libre individualité humaine pour y apparaître en tant que mouvement affectif : somme toute, il faut des caractères. Ce caractère sera d'autant plus déterminé et supérieur qu'il sera ou se montrera moins assujéti à l'intention et aux moyens de l'auteur, aux nécessités de développement du fait imaginé, moins réduit au rôle d'instrument passif d'une action donnée pour, au contraire, offrir à voir en chacun de ses actes un être qui lui appartient en propre en même temps qu'une spécificité concrète. » (*Ibid.*)

« S'il [l'acteur] examinait à froid l'œuvre qu'il doit jouer, comme le ferait, par l'analyse, un juge libre de toute passion, et si de ce froid examen, de cette analyse sans passion, il tentait de s'élever à l'interprétation de son rôle, il ne parviendrait jamais à faire vivre son personnage sur scène. Exactement

comme se révélerait incapable de faire œuvre vivante l'écrivain qui n'aurait pas éprouvé d'abord le sentiment d'inspiration, qui n'aurait pas eu la vision de l'ensemble et composerait morceau par morceau les différents éléments avant de les réunir dans un effort de composition réfléchi, comme se déduit une conclusion dans le cas d'un raisonnement. » (*Ibid.*)

### **QUINTILLIEN (35-100 ap. JC)**

« Quand nous aurons besoin d'éveiller la pitié, croyons que les malheurs que nous déplorons sont tombés sur nous-mêmes, et persuadons-nous qu'il en est ainsi. Nous devons nous identifier à ceux que nous plaignons d'avoir souffert des infortunes graves, imméritées, amères, ne pas plaider leur cas comme une affaire étrangère, mais assumer pour un temps cette douleur : ainsi nous dirons ce que nous aurions eu à dire, si nous nous étions trouvés dans un cas semblable. J'ai vu souvent des acteurs de tragédie et même de comédie sortir de scène encore en larmes, après avoir joué un rôle un peu émouvant et déposé leur masque. Si le seul fait de dire des paroles écrites par un autre enflamme ainsi par des sentiments fictifs, que ne ferons-nous pas, nous, qui devons penser ce que pense l'accusé, afin de pouvoir être émus comme notre client ? » (*Institution oratoire, Livre 6, vers 92 ap. JC*)

### **RÉGY Claude (1923...)**

...que circule librement « ce matériau imaginaire qui vient du texte, qui vient de l'auteur et qui passe à travers l'espace des acteurs pour se répandre dans l'espace du public, se répandre à travers les cerveaux des spectateurs. » (in *Scénographie, l'ouvrage et l'œuvre, sous la direction de Guinebault-Szlamowicz Chantal, revue Théâtre/Public, 2005, n° 177*)

### **RICCOBONI Antonio (1707-1772)**

« C'est la véhémence et la monotonie jointes ensemble qui forment la déclamation. Commencer bas, prononcer avec une lenteur affectée, traîner les sons en longueur sans les varier, en élevant tout d'un coup aux demi-pauses du sens, et retourner promptement au ton d'où l'on est parti ; dans les moments de passion, s'exprimer avec une force surabondante, sans jamais quitter la même espèce de modulation, voilà comme on déclame. » (*L'art du théâtre, 1750*)

### **RYNGAERT Jean-Pierre (21<sup>e</sup> ...)**

Comment « incarner des fantômes qui parlent ? » (in *L'Acteur entre personnage et performance, sous la direction de Jean-Louis Besson, revue Études Théâtrales, n° 26, 2003*)

« Le personnage est un carrefour de sens » (*Introduction à l'analyse du théâtre, 2014*)

### **SCHLEMMER Oskar (1888-1943)**

La « danse théâtrale muette (cette muse sans contrainte pour le créateur) qui ne dit rien mais signifie tout. » (*Journal, 5 juillet 1926, cité par É. Michaud, in Le Théâtre au Bauhaus 1919-1929, 1968*)

« Le danseur revêt moins les costumes que les costumes ne le revêtent, il les porte moins que les costumes ne le portent. » (*Journal, in Théâtre et abstraction, 1978*)

### **STANISLAVSKI Constantin (1863-1938)**

« Qu'entendons-nous par SOUS-TEXTE ? Qu'est-ce qui, dans un texte, se dissimule derrière et dans les mots proprement dits ? [...] C'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle, expression ressentie intégralement par l'acteur, et circulant sans interruption sous les mots, leur donnant une existence réelle. Le sous-texte est un réseau de schémas divers et innombrables, existant dans chaque pièce et dans chaque rôle, réseau tissé de toutes sortes de créations imaginaires, d'impulsions internes, d'attention concentrée, de vérités plus ou moins exactes et plus ou moins chargées de réalité, d'adaptations, de mises au point, et d'une foule d'autres éléments analogues. C'est le sous-texte qui nous aide à dire les mots comme nous devons les dire en fonction de la pièce. » (*La Construction du personnage, 1930*)

« En bref, vous devez inventer un véritable film d'images mentales, d'images intérieures, écrit-il : un sous-texte continu [...]. Ces images intérieures créeront en nous des sentiments imprévisibles. Vous savez bien que la vie réelle se charge de tout cela quand vous n'êtes pas sur scène. Mais lorsque vous êtes sur scène, c'est à vous, acteur, de suppléer à la vie en créant des circonstances particulières.

Ceci n'est pas fait dans une intention réaliste ou naturaliste, mais parce que c'est nécessaire à la mise en mouvement de nos forces créatrices.

Les forces créatrices qui résident dans notre subconscient ne peuvent être mises en mouvement que par une réalité imaginaire, pourvu que nous puissions y croire. » (*Ibid.*)

« Il faut que ce film -intérieur se déroule souvent devant l'œil de votre esprit. Décrivez, comme un peintre ou comment un poète, tout ce que vous voyez chaque fois que vous jouez, et comment vous le voyez. C'est en passant en revue ce film intérieur que vous parviendrez à être constamment conscient de ce que vous devez dire et de ce que vous devez faire quand vous serez sur le plateau. Il est certain que chaque fois que vous passerez le film en revue, et que vous le décrierez, des variantes apparaîtront. Tant mieux. Ce sont ces variations inattendues et improvisées qui donnent la meilleure impulsion à la puissance de création.

Il faut travailler longuement et systématiquement pour acquérir l'habitude de cette vision intérieure. Lorsqu'il arrive que votre pouvoir d'attention est insuffisamment stable, quand la continuité du sous-texte de votre rôle menace de se briser, cramponnez-vous immédiatement aux objets concrets de votre vision interne, comme vous vous cramponneriez à une bouée de sauvetage.

Et voici un autre avantage de cette méthode. Nous savons tous que le texte d'un rôle perd de sa qualité percutante à force d'être répété; au contraire, plus vous répétez vos images visuelles, plus elles deviendront puissantes et précises.

L'imagination fait le reste. Elle ajoute continuellement des touches nouvelles, des détails qui remplissent et animent le film intérieur. Il en résulte que la projection fréquente des images ne peut faire aucun mal; au contraire, elle ne peut qu'améliorer la qualité de l'interprétation. » (*Ibid.*)

« Une personne qui, dans la vie réelle, est en plein milieu d'un drame affectif poignant, est incapable d'en parler d'une manière cohérente. Dans de tels instants, les larmes l'étouffent, sa voix se brise, l'intensité des sentiments remplit sa pensée de confusion, son aspect pitoyable affole ceux qui la regardent et les empêche de comprendre la cause même de sa douleur. Mais le temps, qui guérit tout, apaise l'agitation intérieure des hommes, les rend capables de revoir avec calme, en pensée, les événements révolus. À ce moment, on peut enfin parler de ces événements d'une manière cohérente, lentement, intelligiblement et l'on peut rester relativement maître de soi en racontant l'histoire, tandis que ce sont ceux qui l'écoutent qui pleurent.

C'est précisément là le résultat que notre art cherche à atteindre. C'est pour cela que notre art exige qu'un acteur expérimente les angoisses de son rôle, qu'il pleure toutes les larmes de son corps chez lui ou pendant les répétitions, de façon à atteindre le calme, de façon à se débarrasser de tous les éléments étrangers à son rôle ou pouvant lui nuire. Il peut alors paraître sur la scène pour communiquer au public les angoisses qu'il a traversées, mais en termes clairs, prenants, profondément sentis, intelligibles et éloquents. À ce moment, le public sera plus affecté que l'acteur, et celui-ci conservera toutes ses forces pour les diriger là où il a le plus besoin d'elles pour reproduire la vie intérieure du personnage qu'il représente. » (*Ibid.*)

« La parole, c'est de la musique. Dans une pièce, le texte de chaque rôle est une mélodie, un opéra, ou une symphonie. Sur la scène, la prononciation est un art aussi difficile que l'art de chanter. C'est un art qui exige un entraînement et une technique fort proches de la virtuosité. Lorsqu'un acteur, en possession d'une voix bien entraînée et d'une technique vocale magistrale, dit son texte, je suis complètement emporté par son art souverain. S'il a du rythme, je suis involontairement entraîné par ce rythme et par le son de ses paroles, je suis profondément remué. S'il pénètre jusqu'à l'âme des mots, il m'emmène à sa suite dans les recoins secrets de l'œuvre du dramaturge, en même temps que dans les replis cachés de son âme à lui. Si l'acteur ajoute l'ornement vivant du son à ce contenu vivant des mots, il permet à mon regard intérieur d'entrevoir les images qu'il a construites à l'aide de sa propre force créatrice. » (*Ibid.*)

« Qu'est-ce donc qui le rend si hardi ? Le masque et le costume derrière lesquels il s'abrite. Étant lui-même, il n'oserait jamais parler comme il le fait lorsqu'il joue le rôle de cette autre personne. À ce moment, ce n'est plus lui qui est responsable des paroles qu'il prononce, c'est l'autre.

Ainsi, le personnage est le masque qui dissimule l'individu-acteur. Ainsi protégé, l'acteur peut dénuder son âme jusqu'au détail le plus intime. C'est là un des points les plus importants de la construction du personnage.

Avez-vous remarqué que ces acteurs et ces actrices qui ne tiennent pas à jouer des personnages différents d'eux-mêmes, ceux et celles qui se jouent leur propre personnage, aiment à apparaître sur scène comme des créatures belles, bien nées, bonnes et sentimentales ? Et avez-vous remarqué au contraire que les auteurs de composition aiment à jouer des rôles de coquins, d'individus grotesques, difformes ? C'est parce qu'ils trouvent dans de tels rôles des possibilités plus riches, des silhouettes plus découpées, une palette plus colorée, un modelé plus hardi et plus vif, des images. Et tout cela est

évidemment plus agissant, théâtralement parlant, et laisse une trace plus profonde dans la mémoire du public.

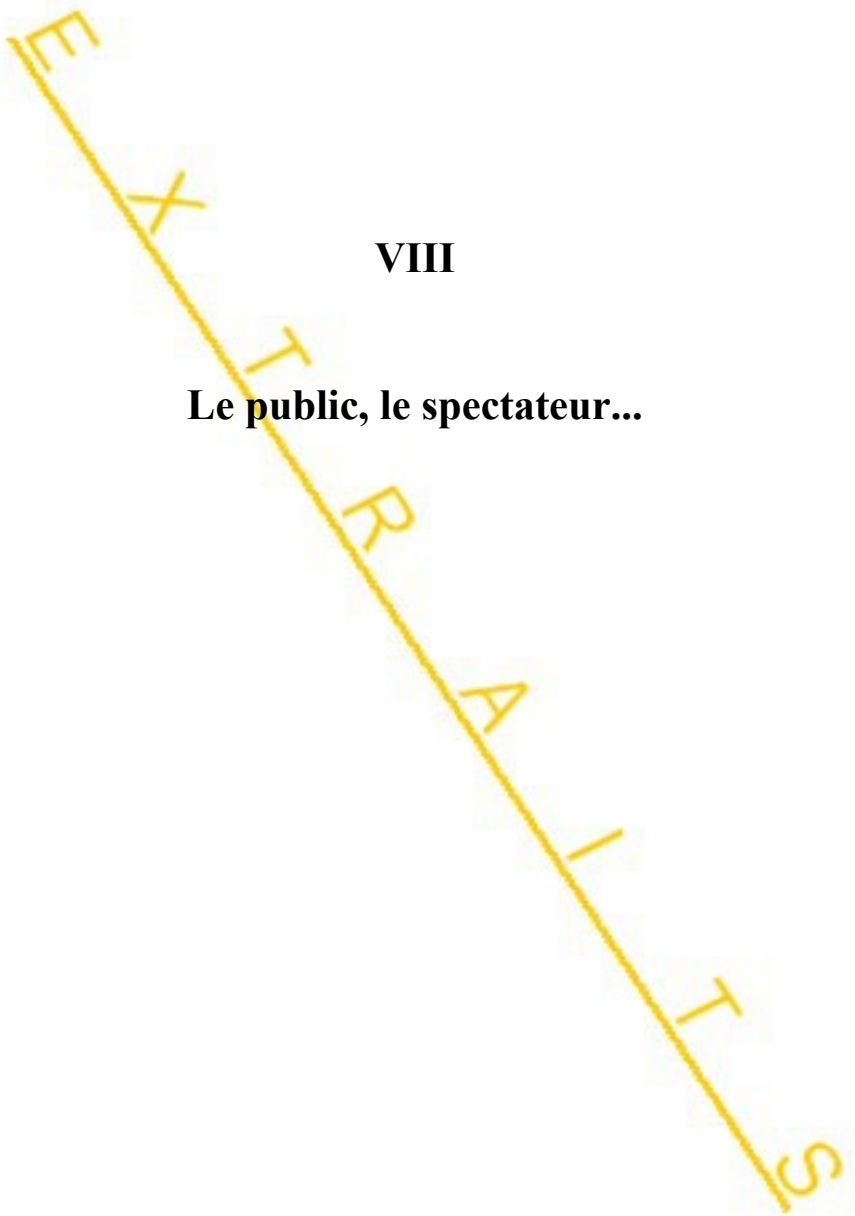
La composition d'un personnage, quand elle s'accompagne d'une transposition authentique, d'une sorte de réincarnation, est une grande chose. Et puisque ce que l'on attend de l'acteur quand il monte sur le plateau, c'est cette création d'une image authentique et non l'exhibition d'une personnalité particulière, il est nécessaire que chacun de nous devienne capable de le faire. En d'autres termes, tous les acteurs qui sont en même temps des artistes, des créateurs d'images, doivent construire leurs personnages de façon à les incarner lorsqu'ils les joueront. » (*Ibid.*)

« Plus le passage de la forme intérieure vers la forme extérieure sera immédiat, spontané, vivant, précis, plus la compréhension de la vie intérieure du personnage que vous jouez sera, pour le public, juste, large, et pleine. C'est pour aboutir à cela que les pièces ont été écrites et que le théâtre existe. » (*Ibid.*)

« Comme le voyageur, l'acteur peut parvenir à destination en employant des moyens très divers : il y a celui qui vit véritablement son rôle physiquement ; celui qui en reproduit seulement l'aspect extérieur ; celui qui se camoufle derrière des trucs savants comme s'il cherchait à vendre sa marchandise ; celui qui récite bêtement son rôle ; celui qui s'en sert pour se faire valoir aux yeux de ses admirateurs... C'est votre sens du vrai, qui, en accord avec la

## VIII

**Le public, le spectateur...**



### **ALAIN (1868-1951)**

« Le théâtre est comme la messe ; pour en bien sentir les effets il faut y revenir souvent. » (*Éléments de philosophie, 1916*)

### **ANTOINE André (1858-1943)**

« le théâtre actuel offre au spectateur des pièces sans intérêt, dans des salles déplorablement agencées, à des prix exorbitants, avec des troupes sans cohésion. » (*Le théâtre libre, 1890*)

«...les quatre réformes suivantes sont devenues indispensables : pièces nouvelles, salle confortable, places tarifées à bon marché, troupe d'ensemble. » (*Ibid.*)

« ...édifier une salle de théâtre pour le spectateur le plus mal placé de la salle. » (*Ibid.*)

« Une loge aussi mal commode [...] coûte couramment trois ou quatre louis. Les bourgeois, les petits commerçants, les ouvriers, sont tout à fait exclus du théâtre. Les débours actuels d'une soirée au spectacle représentent, pour la grosse moyenne du public, deux ou trois journées de travail. » (*Ibid.*)

« Le Théâtre Libre vivra, comme il a vécu depuis trois ans, par l'art et pour l'art. » (*Programme du Théâtre Libre 1890, Théâtre André Antoine : « Théâtre littéraire à bon marché », 1897*)

### **APPIA Adolphe (1862-1928)**

La « culture harmonieuse du corps obéissant aux ordres profonds d'une musique faite à son intention tend à vaincre notre passif isolement de spectateurs, pour le changer en un sentiment de responsabilité solidaire, de collaboration en quelque sorte implicitement contenue dans le fait même d'une représentation. Ce terme de *représentation* deviendra peu à peu un anachronisme, même un non-sens. Nous voudrions tous agir d'un accord unanime. L'art dramatique de demain sera un *acte social* auquel chacun apportera son secours. Et qui sait ? – peut-être arriverons-nous, après une période de transition, à des fêtes majestueuses où tout un peuple participera ; où chacun de nous exprimera son émotion, sa douleur et sa joie, et où personne ne consentira plus à rester spectateur passif. » (*Préface à l'édition*



anglaise de *Musik und Inscienerung*, 1918, in *Œuvres complètes*, 1921-1928, 1992)

Promouvoir « le théâtre national, le théâtre de la fête populaire, c'est-à-dire la fête du verbe, de la musique et du geste avec participation de la foule. » (*Ibid.*)

### **ARTAUD Antonin (1896-1948)**

« Il faut suivre la foule pour la diriger. Lui tout céder pour tout lui reprendre. » (*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, 1934)

« Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit bien être persuadé que nous sommes capables de le faire crier. » (*Le théâtre et son double*, 1938)

« Dans la mesure où le théâtre se borne à nous faire pénétrer dans l'intimité de quelques fantoches, et où il transforme le public en voyeur, on comprend que l'élite s'en détourne et que le gros de la foule aille chercher au cinéma, au music-hall ou au cirque, des satisfactions violentes, et dont la teneur ne le déçoit pas. » (*Ibid.*)

### **BADIOU Alain (1937...)**

« Il m'est arrivé bien des fois d'emmener au théâtre des gens qui n'y allaient jamais, en particulier des ouvriers de provenance étrangère, ou des jeunes déscolarisés. [...] Ils en sortaient en trouvant cela extraordinaire. Mais, revenus à leur vie ordinaire, ils n'y retournaient jamais. Pourquoi ? Parce que, au-delà de leur joie, ils conservaient le sentiment que ce n'était pas pour eux. Il y a là-dedans un élément de discrimination sociale intériorisée, une sorte de consentement forcé à ce qu'une merveille évidente leur soit interdite. En réalité, sans cette censure secrète, le public de théâtre pourrait être quasi tout le monde, j'en suis convaincu. » (*Éloge du théâtre*, 2013)

« En fait, la transformation subjective du public dépend de la réussite proprement théâtrale de la représentation. [...] et elle ne peut se réduire à une manipulation concertée et formellement participative du public. Si la représentation est forte, elle doit provoquer des transferts subjectifs, des transformations qui adviennent même si le spectateur est immobile. On peut en revanche imaginer une pantomime d'activité de spectateurs qui les maintient en réalité dans la passivité » (*Ibid.*)

### **BATY Gaston (1885-1952) et CHAVANCE René (1879-1961)**

« Aujourd'hui une salle de spectacle n'abrite plus un public, mais des individus, différents d'éducation, de sensibilité, de croyances, en réaction les uns contre les autres. La pièce qui devrait se jouer entre eux, avec eux, ne se joue que devant eux. » (*Vie de l'art théâtral des origines à nos jours, 1932*)

### **BECK Julien (1925-1985)**

« Nous espérons que notre théâtre va désintéresser les gens du monde où ils vivent et que le résultat de l'interaction entre les acteurs et le public, le résultat de l'expérience théâtrale, fera qu'ils quittent la société où ils vivent pour en créer une autre. D'un côté nous rêvons d'un théâtre si puissant que les gens le quittent pour s'engager dans la révolution, d'un autre côté on espère que le travail que nous accomplissons sert les besoins du public et le guide vers une action politique qui les aide à sortir de leur camisole de force. » (in *Entretiens avec le Living Théâtre, Lebel Jean-Jacques, 1969*)

« Il faut trouver quelque chose de nouveau qui puisse transformer mille ou deux mille personnes chaque soir. Un exercice dont le sujet serait le public tout entier. C'est vraiment possible, on peut vraiment planer. » (*Ibid.*)

### **BÉHAR Henri (1940...)**

« On ne vient plus dans une salle pour écouter-regarder, tranquillement assis dans un fauteuil, et puis repartir comme devant, deux ou trois heures après. Désormais le spectateur doit se sentir concerné, il doit pouvoir approuver ou protester, intervenir au besoin, mais il ne doit jamais se considérer comme extérieur au spectacle qui se déroule devant lui, car c'est la vie, c'est sa vie. » (*Le théâtre dada et surréaliste, 1979*)

### **BERNARD Tristan (1866-1947)**

« Au théâtre les gens veulent sans doute être surpris, mais avec ce qu'ils attendent » (*Auteurs, acteurs, spectateurs, 1909*)

### **BIET Christian (21<sup>e</sup>...)**

« Le spectateur doit [donc] apprendre, en assistant aux tragédies, ce que sont les passions : une terrible épreuve, fascinante et difficile à repousser. Mais entre-temps, par l'exposé même de ces passions, par le fait qu'elles ont guidé le héros ou l'héroïne, le spectateur a vacillé parce qu'il a été fasciné par le feu des passions, la vision de l'horreur et la mise en cause de la hiérarchie du monde. » (*La Tragédie, 1997*)

### **BRECHT Bertolt (1898-1956)**

Les expériences de Piscator « visaient à donner au théâtre en général une fonction sociale entièrement nouvelle. » (in *Écrits sur le théâtre, 2000*)

« Face à une pièce, il s'agit pour chaque spectateur d'être son propre Christophe Colomb. » (*Ibid.*)

« Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question. » (*La marche vers le théâtre contemporain », 1927, in Écrits sur le théâtre, 2000*)

### **BROOK Peter (1925...)**

« Pour faire face à de nouveaux publics, nous devons tout d'abord être en mesure de faire face à des sièges vides. » (in *La révolution théâtrale actuelle en Angleterre, Salem Daniel, 1969*)

### **CLAUDEL Paul (1868-1955)**

« Je les regarde, et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée.  
Et ils garnissent les murs comme des mouches, jusqu'au plafond.  
Et je vois ces centaines de visages blancs.  
L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (*Discours sur la Poésie dramatique, 1758*)

### **DORT Bernard (1929-1994)**

« [...] faire du théâtre non pour mais avec un petit nombre de spectateurs socialement homogènes, ainsi à même d'adopter une attitude active, tandis que des spectateurs en grand nombre, artificiellement homogénéisés, transformés en une collectivité artificielle, ont tout naturellement une attitude passive, dans l'oubli momentané de leurs différences. [...] Le théâtre pourrait ainsi redevenir le lieu d'une prise de conscience collective de groupes ou de classes sociales différenciées. Sans doute est-ce le condamner, du moins momentanément et dans notre société, au morcellement [...]. » (in *Le lieu théâtral dans la société moderne, Denis Bablet, Jean Jacquot, 1963*)

Le théâtre y devient ce lieu où « auteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs » peuvent « confronter ] librement leurs expériences et leurs représentations de la réalité. » (*Théâtres, 1986*)

on appelait un « public », « là où l'on ne dit plus maintenant que spectateur (de préférence sans s...). » (*La Représentation émancipée, 1988*)

« Alors le spectateur pourrait choisir, combler les trous ou gommer les trop-pleins d'une telle polyphonie qui ne connaîtrait plus de dominante. C'est lui qui serait la clef de voûte de la représentation. » (*Ibid.*)

### **DULLIN Charles (1885-1940)**

« Quand on commence à faire des concessions au public, en flattant ses plus bas instincts, on est perdu pour l'art dramatique. [...] Ton vrai devoir, c'est de chercher à élever le public et pour cela de t'appuyer sur des œuvres qui ont en elles assez de force et de beauté pour remplir ce but. » (*Souvenirs et notes de travail d'un acteur, 1946*)

### **FO Dario (1926-2016)**

« Une grande partie du théâtre, même moderne, est conçue pour conditionner le public à une totale passivité. À commencer par le noir complet dans la

salle, qui prédispose à une sorte d'anéantissement mental et, par opposition, crée une attention purement émotive. On suit ce qui se passe sur scène comme si on était au-delà d'un rideau, d'un quatrième mur qui permet de voir, sans être vu, le déroulement d'histoires intimes et privées, parfois scabreuses. On les écoute "l'abat-jour baissé", dans le noir, en espion qui se livre au plaisir morbide du voyeur. » (*Le gai savoir de l'acteur*, 1987)

### **GARCIA-LORCA Federico (1898-1936)**

« Le théâtre doit s'imposer au public et non le public au théâtre. C'est ce qu'il faut faire pour le bien du théâtre, pour sauvegarder la gloire et la dignité sociale des interprètes. » (in *journal Heraldo de Madrid*, 2 février 1935)

### **GÉMIER Firmin (1869-1933)**

« ...rétablir le théâtre pour tous, le théâtre collectif, des anciennes démocraties, au lieu du théâtre de classe. » (in *Firmin Gémier le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin Gémier*, 2008)

### **GROTOWSKI Jerzy (1933-1999)**

« Le théâtre peut-il exister sans acteurs ? Je n'en connais aucun exemple. [...]

Le théâtre peut-il exister sans public ? À la limite, un spectateur est nécessaire pour en faire un spectacle. Ainsi il nous reste l'acteur et le spectateur. Nous pouvons donc définir le théâtre comme "ce qui se passe entre acteurs et spectateurs". » (*Vers un théâtre pauvre*, 1971)

« Ainsi une variante infinie de relations acteur/spectateur est possible. Les acteurs peuvent jouer au milieu des spectateurs, contactant directement le public et lui donnant un rôle passif dans le drame (cf. nos spectacles *Caïn* d'après Byron et *Shakuntala* d'après Kalidasa). Ou bien, les acteurs peuvent édifier des structures parmi les spectateurs, les incluant ainsi dans l'architecture de l'action, en les assujettissant à une espèce de pression. Un théâtre régulier, quel qu'il soit, est en fait une entreprise commerciale. Un théâtre d'art régulier constitue donc un paradoxe. » (in *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900, Naissance du théâtre moderne, sous la direction d'Isabelle Cahn*, 2005)

« un théâtre semi-féerique animant le poème, un théâtre de la fantaisie et du songe... La fantaisie et le songe ! » (*La Parade, tome 2 : Acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre, 1931*)

### **MARINETTI Filippo (1876-1944)**

« Le poème que ce public imbécile vient de siffler est de Gabriele d'Annunzio. » (1910, in *La scène futuriste, Giovanni Lista, 1989*)

« ...nous enseignons aux auteurs le mépris du public et en particulier du public des premières représentations, dont voici la psychologie synthétisée : rivalités de chapeaux et de toilettes féminines, vanité d'une place coûteuse se transformant en orgueil intellectuel, loges et parterre occupés par des hommes mûrs et riches, dont le cerveau est naturellement méprisant et la digestion très laborieuse, ce qui est incompatible avec tout effort intellectuel. » (*Manifeste des auteurs dramatiques futuristes, 1911, in Futurisme, anthologie, Giovanni Lista, 1973*)

« Le public varie d'humeur et d'intelligence, suivant les différents théâtres d'une ville et les quatre saisons de l'année. Il est soumis aux événements politiques et sociaux, aux caprices de la mode, aux averses printanières, aux excès de la chaleur et du froid, au dernier article lu dans l'après-midi. Il n'a malheureusement d'autre désir que celui de digérer agréablement au théâtre. Il est donc absolument incapable d'approuver, désapprouver ou corriger une œuvre d'art. L'auteur peut s'efforcer de tirer son public de sa médiocrité comme on sauve un naufragé en le tirant hors de l'eau. Mais que l'auteur se garde de se laisser empoigner par les mains épouvantées de son public, car il coulerait inévitablement avec lui en un grand fracas d'applaudissements. » (*Ibid.*)

« misérable produit industriel soumis au marché des distractions », lieu pour « rivalités de chapeaux et de toilettes féminines », soumis aussi bien « aux événements politiques et sociaux » qu'aux « caprices de la mode, aux averses printanières, aux excès de la chaleur et du froid, au dernier article lu dans l'après-midi. » (*Ibid.*)

### **PLANCHON Roger (1931-2009)**

« la contestation du pouvoir du créateur doit venir des autres créateurs (pas de l'État, ni des municipalités, ni même du public). » (in *Le Théâtre en France en 1968*, Marie-Ange Rauch, 2008)

### **POTTECHER Maurice (1867-1960)**

« Le désir me vint de créer un théâtre qui fût accessible à tous, au peuple entier sans exclusion de caste ni de fortune, et qui pût intéresser tous ceux, même très divers, qu'il réunirait sur ses gradins. » (*Le Théâtre du Peuple de Bussang. Son origine, son développement, son but exposés par son fondateur*, 1913)

### **PY Olivier (1965...)**

« Il faut que le spectateur aussi, à mesure que les personnages perdent leurs masques et se saisissent d'autres masques, il faut aussi que le spectateur ne soit plus là en tant que consommateur culturel, en tant qu'Homme qui a un avis de jugement de valeur, mais, petit-à-petit en tant que lui-même, comme s'il ne savait pas qu'il pouvait être lui-même dégagé de tous ses rôles, dans la nudité, dans l'enfance. » (*Entretien avec Philippe Jousserand*, 2006)

### **RACINE Jean (1639-1699)**

« La plupart du monde ne se soucie point de l'intention ni de la diligence des auteurs. » (*Préface des Plaideurs*, 1669)

### **RACHILDE (1860-1953)**

« Que Monsieur Paul Fort découvre un public spécial de lettrés, où les femmes d'aventure seront en minorité, où les puissants Inconnus ne pénétreront jamais, où le financier un tel ne surgira pas, au milieu de la scène capitale, pour nous parler du prochain mouvement de la Bourse, un public d'attentifs, surtout d'initiés, un public de jeunes fervents, et je lui certifie qu'il aura réalisé, non pas une salle modèle, mais... le Temple ! » (in *revue Le Théâtre d'Art n°1*, 1891)

## **RANCIÈRE Jacques (1940...)**

« Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire. » (*Le spectateur émancipé*, 2008)

« Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Il participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se déroband par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé. » (*Ibid.*)

« Le dramaturge ou le metteur en scène voudrait que les spectateurs voient ceci et qu'ils ressentent cela, qu'ils comprennent telle chose et qu'ils en tirent telle conséquence. C'est la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique : il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. Ce que l'élève doit apprendre est ce que le maître lui apprend. Ce que le spectateur doit voir est ce que le metteur en scène lui fait voir. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation. C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître. (*Ibid.*)

« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. » (*Ibid.*)



### **SARRAZAC Jean-Pierre (1946...)**

« ...la condition nécessaire sinon suffisante pour que le spectateur de théâtre soit ou devienne "celui qui comprend", n'est-elle pas justement que ce spectateur soit lui-même "compris", pris dans cet ensemble qu'on appelle "public" ou, tout simplement "théâtre" ? » (*Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement, 2000*)

### **UBERSFELD Anne (1918-2010)**

« C'est le spectateur qui est en définitive le maître du sens : mais le sens ne lui est jamais donné, il est toujours à construire, toujours en avant de lui, en projet » (*Le texte dramatique, in Le Théâtre, D. Couty et A. Rey, 1980*)

« La communication théâtrale est d'une autre nature que la communication littéraire, avec quelques caractéristiques remarquables : tout d'abord, l'émetteur est double, la responsabilité du message partagée entre l'auteur et le praticien (metteur en scène, scénographe, comédien) ; en deuxième lieu, le récepteur n'est jamais isolé comme le lecteur, le spectateur de télévision ou même de cinéma : il forme un corps où les regards de chacun réagissent sur les regards de tous. De plus, il est illusoire de penser que la réception est sans effet sur le message. Le public réagit : applaudissements, silences, toux ou actions physiques presque imperceptibles. Enfin, le public vient ou ne vient pas, il sanctionne, renvoyant une réponse qui est aussi économique, donc vitale ; il apporte l'acquiescement ou la modification subtile, il apporte aussi l'argent » (*Ibid.*)

## Bibliographie

N.B. : La plupart des œuvres anciennes non répertoriées (ou répertoriées) ci-dessous sont accessibles sur le site internet de la BNF : <http://gallica.bnf.fr/> ou sur d'autres réseaux sociaux d'internet.

ABIRACHED Robert

(dir.)<sup>1</sup> *La Décentralisation théâtrale*, tome 2 : *Les années Malraux, 1959-1968* (1992), Arles, Actes Sud, 2005.

ADAMOV Arthur, *Ici et maintenant, pratique du théâtre*, Paris, Gallimard, 1964.

AILLAUD Gilles, *À propos des décors de théâtre*, revue *Rebelote* n°1, 1973.

AKAKIA-VIALA, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, suivi de : Édition critique d'une mise en scène romantique* (1938), Genève, Slatkine Reprints, 2011.

ALAIN, *Éléments de philosophie*, Paris, Gallimard, 1991.

ANOUILH Jean, *Ne réveillez pas Madame*, Paris, Gallimard, 1981.

ANTOINE André,

*Le Théâtre Libre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

*La Correspondance d'André Antoine – Le Théâtre Libre*, Longueil (Québec), éditions du Préambule, 1987.

*Antoine, l'invention de la mise en scène : Anthologie des textes d'André Antoine, anthologie des textes d'André Antoine*, (dir.) J.-P. Sarrazac et P. Marcerou, Arles, Actes Sud, 1999.

APOLLINAIRE Guillaume,

*Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

*Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

APPPIA Adolphe,

*Œuvres complètes I*, 1880-1894, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

*Œuvres complètes II*, 1895-1905, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986. *Œuvres complètes III*, 1906-1921, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.

---

1 (dir.) : sous la direction de.

## Bibliographie

*Œuvres complètes IV*, 1921-1928, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.  
*La Musique et la mise en scène*, Theaterkultur Verlag, 1963.

ARISTOTE

*Poétique*, Paris, Gallimard, 1997.

*La Physique*, Paris, Vrin, 1999.

*Le Politique*, Paris, Flammarion, 2011.

ARRABAL Fernando, Préface de *Batailles*, de Jean-Michel Ribes et Roland Topor, Arles, Actes Sud/Papiers, 1983

ARTAUD Antonin,

*Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.

*Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1980.

*Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1961.

*Œuvres*, Paris, Paris, Gallimard, 2004.

*Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, 2006.

*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979.

ASLAN Odette,

(dir.) *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 16 : *Strehler*, Paris, Éd. du CNRS, 1989.

*Roger Blin, qui êtes-vous?* (1988), Paris, La Manufacture, 1990.

(dir.) *Le Corps en jeu*, Paris, Éd. du CNRS, Arts du spectacle, 1993.

*L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle : éthique et technique* (1974), Lavérune, L'Entretemps, 2005.

ASLAN Odette et BABLET Denis (1985),

*Le Masque: du rite au théâtre*, Éditions du CNRS.

d'AUBIGNAC Abbé, *La pratique du théâtre (1657 ou 1669)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

AUCLAIRE-TAMAROFF Élisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Éditions l'arbre verdoyant, 1986.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 2006.

BABLET Denis,

*Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.

*La Mise en scène contemporaine I : 1887-1914*, Paris, La Renaissance du livre, 1968.

*Les Révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société internationale d'art

## Bibliographie

XX<sup>e</sup> siècle, 1975.

(dir.) *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 11 : Tadeusz Kantor, Paris, Éd. du CNRS, 1983.

(dir.) *Le Lieu théâtral dans la société moderne* (1963), Paris, Éd. du CNRS, 1966.

(dir.) *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éd. du CNRS, Arts du spectacle, 1995.  
*Joseph Svoboda* (1970), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

BABLET Denis et JACQUOT Jean, *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Éditions du CNRS, 1963.

BADIOU Alain,

*Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2013.

*Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, PUF, 2014.

BANU Georges

(dir.) *Les Cités du Théâtre d'Art de Stanislavski à Strehler*, Paris, Éditions Théâtrales/Académie expérimentale des théâtres, 2000.

(dir.) *Yannis Kokkos. Le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud, 1989.

*Dialogue avec l'espace*, Opéra National de Paris, 2013.

*Peter Brook : de Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, 2001

*Peter Brook, Vers un théâtre premier*, Le Seuil, Points essais, 2005.

BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale* (1993), Lavérune, L'Entretiens, 2004.

BARRAULT Jean-Louis,

*Réflexions sur le théâtre* (1949), Boulogne, Éd. du Levant, 1996.

*Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959.

BARTHES Roland

*Essais critiques* (1964), Paris, Le Seuil, Points, 1971.

*Écrits sur le théâtre*, éd. J.-L. Rivière, Paris, Le Seuil, Points, 2002.

*Sur Racine* (1965), Paris, Le Seuil, Points, 2014.

BATAILLE Henry, *Écrits sur le théâtre* (1917), Wentworth Press, 2016.

BATAILLON Michel, *Un défi en province, chronique d'une aventure théâtrale: Chéreau, 1972-1982*, Paris, Marval, 2004.

BATY Gaston,

*Le Masque et l'encensoir* (1926), Paris, Éd. d'Aujourd'hui, Les introuvables,

## Bibliographie

1976.

Gaston Baty, Arles, Actes Sud-Papiers, *Mettre en scène*, 2004.  
Rideau baissé, Paris, Bordas, 1949.

BATY Gaston et CHAVANCE René, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Plon, 1932

de BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin,  
*Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèques des introuvables, 2008.  
*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), Ligarán (livre numérique), 2015.

*Le Barbier de Séville* (1775), Paris, Pocket, 2009.

*Le mariage de Figaro* (1785), Paris, Larousse, 2016.

*Eugénie* (1768), Montpellier, Espace 34, 1996.

BECQ DE FOUQUIÈRES Louis, *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale* (1884), Marseille, Entre/vues, 1998.

BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 2012.

BÉHAR Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

BENJAMIN Walter,

Qu'est-ce que le théâtre épique (1939), in *Œuvres III* (1972), Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000.

*Essais sur Brecht, Qu'est-ce que le théâtre épique ?*, Paris, La Fabrique, 2003.

BERNARD Tristan,

*Théâtre choisi*, Paris, Calmann-Levy, 1991.

*Auteurs, acteurs, spectateurs*, Nabu Press (p.o.d.)<sup>2</sup>, 2010.

BIET Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard, 2006.

BIET Christian, *La Tragédie*, Armand Colin, 2010.

BLANCHART Paul, *Firmin Gémier*, L'Arche, 1954.

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1997, 2004.

BOILEAU Nicolas, *L'art poétique*, Paris, Larousse, 1991.

---

2 (p.o.d.) : print on demand (impression sur demande).

## Bibliographie

BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.

BOND Edward,  
*L'énergie du sens*, Montpellier, Climats, 1998.  
*La Trame cachée*, Paris, L'Arche, 2003

BRADBY David,  
*Le Théâtre français contemporain (1940-1980)* (1984), Lille, PUL, 1990.  
*Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BRECHT Bertolt,  
*Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979.  
*Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970.  
*Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

BRETON Gaëlle, *Théâtres*, Éditions du Moniteur, 1989.

BROOK Peter,  
*L'Espace vide* (1968), Paris, Le Seuil, 2003.  
*Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale: 1946-1990* (1987), Paris, Le Seuil, Points Essais, 2004.  
*Avec Shakespeare*, Arles, Actes Sud, 1998.  
*Le diable, c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.

CAHN Isabelle, (dir.) *Le Théâtre de l'Œuvre (1893-1900), Naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

CASTELLUCCI Claudia et Roméo, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

CAUBÈRE Philippe, *Les carnets d'un jeune homme*, 2001, Paris, Gallimard.

CENDRARS Blaise, *Entretien de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Léger*, Louis Carré, 1956.

CHALAYE Sylvie, *Ostermeier*, Arles, Actes Sud, 2016.

CHEREAU Patrice, *J'y arriverai un jour*, Arles, Actes Sud, 2009.

CHOLLET Jean, *André Acquart, architecte de l'éphémère*, Arles, Actes Sud, 2006.

CLAUDEL Paul,  
*Le Soulier de satin* (1929), Paris, Gallimard, 2000.  
*L'Échange* (1ère et 2ème version), Paris Gallimard, 2010.

## Bibliographie

### **Articles extraits d'une revue ou d'un journal :**

AILLAUD Gilles, revue *Rebelote*, n° 1, février 1973 : À propos des décors de théâtre,

APPIA Adolphe, *Théâtre Populaire*, janvier 1954 : Acteur, espace, lumière, peinture.

ARTAUD Antonin, revue *La Rue*, juillet 1946 : Le théâtre et l'anatomie.

BABLET Denis, revue *Théâtre/Public*, janvier-février 1984 : Le Lieu, la scénographie et le spectateur.

BANU Georges, revue *Travail théâtral*, n° 31, avril et juin 1978, p. 92-115 : Le projecteur où comment fabriquer le sens, L'espace de la représentation.

BARRAULT Jean-Louis, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault* : Le corps magnétique, Langage et théâtre, octobre 1979.

BRECHT Bertolt, *Institut International du Théâtre UNESCO*, 1<sup>er</sup> trimestre 1956 : Le Théâtre dans le monde. L'acteur.

CHAMBON Alain, revue *Les petits cahiers de la commune*, n° 7, 2001-2002 : Entretiens, Paroles de décorateurs, Marioge Philippe, Jean Haas, Alain Chambon.

CHARTREUX Bernard, revue *Théâtre/Public* 1986.

COPEAU Jacques

*Cahiers André Gide*, n° 12, 1987 : Correspondance André Gide-Jacques Copeau, vol. I: décembre 1902-mars 1913.

*Nouvelle Revue Française*, 1923.

*Nouvelle Revue Française*, septembre 1911 : Sur la critique au théâtre et sur un critique.

*Nouvelle Revue Française*, septembre 1913 : Un essai de rénovation dramatique : le théâtre du Vieux-Colombier.

VITEZ Antoine,

revue *Les Lettres Françaises*, juin 1971.

revue *Architecture d'aujourd'hui*, octobre 1978 : L'abri et l'édifice, propos recueillis par Jean-Pierre Léonardini.

WILSON Robert, revue *Théâtre/Public*, novembre-décembre 1982 : Une perception autre.

*Bibliographie*

Périodique *Le Monde Dramatique*, 27 février 1836.

Journal *Journal des Débats*, 26 novembre 1855.

