

**Some pages of this thesis may have been removed for copyright restrictions.**

If you have discovered material in AURA which is unlawful e.g. breaches copyright, (either yours or that of a third party) or any other law, including but not limited to those relating to patent, trademark, confidentiality, data protection, obscenity, defamation, libel, then please read our [Takedown Policy](#) and [contact the service](#) immediately

*Une étude générique du metteur en scène au  
théâtre :  
son émergence et son rôle moderne et  
contemporain*

Christophe Alix

Doctor of Philosophy

ASTON UNIVERSITY

(BIRMINGHAM, U.K.)

March 2008

This copy of the thesis has been supplied on condition that anyone who consults it is understood to recognise that its copyright rests with its author and that no quotation from the thesis and no information derived from it may be published without proper acknowledgement.

*« Je me demande si on ne va pas s'apercevoir que la pensée a tout autre chose à faire que de prescrire aux hommes ce qu'ils ont à faire. Ça serait déjà beau si la pensée arrivait à se penser elle-même entièrement, si la pensée pouvait découvrir ce qu'il y a d'inconscient dans l'épaisseur même de ce que nous pensons ».*

Michel Foucault, Émission télévisée *Lectures pour tous*, 15 juin 1966.

## ACKNOWLEDGEMENTS

This thesis has been a stimulating experience. I would not have been able to carry on this study without the support of numerous people at different times in my process. I am deeply grateful to all of them for their time, guidance and encouragement.

First of all, I would like to thank Professor John Gaffney who has been an exceptionally patient and supportive supervisor during those long months. Without his guidance, open-handedness and sense of humour, I would not have achieved this thesis.

I could not thank enough my partner Olivier Van Tiggelen, my parents Paulette and Jean-Claude Alix, and my friends Dr Benoit Bellet, Dr Dominique Lagorgette, Sarah Stuart, Professor Marilena Budroni and her family, Stéphane Estève and Christine Delholme. I am profoundly grateful for their challenging questions throughout the process, for giving me the strength to submit this thesis, and finally for their generosity, support and affection.

I also would like to acknowledge the staff at Aston University for both the financial support and guidance I received when I was teaching there and afterwards. I thank Dr Tim Stenhouse who convinced me both to embark on this journey and to expand my experience in theatre practice with further theoretical research, Dr Pierre Larrivée for his inestimable advice and friendship, Dr Catherine Fieschi, Dr Pamela Moores, Dr Hélène Stafford and Dr Michael Sutton for giving me the confidence to pursue my thesis research.

I cannot list all the persons I have been enthused by, however I would like to thank Professor Jean-Pierre Ryngaert, Bryan Saner and Karen Christopher (Goat Island), Lucille Calmel, Tim Miller, Professor Noel Witts, Pierre Murcia, Dr Jennifer Parker-Starbuck, Joshua Abrams for their inspirational voices.

I thank the staff of the School of Arts and New Media at the University of Hull (Scarborough Campus), more specially my colleagues and friends Josephine Beddoe, Andrew Head and Neill Warhurst for their kindness, moral and practical support. I also acknowledge Vivian Edwards and the IT staff for their technical assistance.

Finally, I would like to acknowledge all the librarians at the Aston University Library, British Library (London and Boston Spa), University of Hull Library, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), Bibliothèque Kandinsky (Paris), Bibliothèque Universitaire de Chambéry, Bibliothèque de la Documentation Française (Paris) and Bibliothèque des Arts du Spectacle de la Communauté Française de Belgique (Brussels).

## THESIS SUMMARY

The theatre director (*metteur en scène* in French) is a relatively new figure in theatre practice. It was not until the 1820s that the term '*mise en scène*' gained currency. The term 'director' was not in general use until the 1880s. The emergence and the role of the director has been considered from a variety of perspectives, either through the history of theatre (Allevy, Jomaron, Sarrazac, Viala, Biet and Triau); the history of directing (Chinoy and Cole, Boll, Veinstein, Roubine); semiotic approaches to directing (Whitmore, Miller, Pavis); the semiotics of performance (De Marinis); generic approaches to the *mise en scène* (Thomasseau, Banu); post-dramatic approaches to theatre (Lehmann); approaches to performance process and the specifics of rehearsal methodology (Bradby and Williams, Giannachi and Luckhurst, Picon-Vallin, Styan). What the scholarly literature has not done so far is to map the parameters necessarily involved in the directing process, and to incorporate an analysis of the emergence of the theatre director during the modern period and consider its impact on contemporary performance practice.

Directing relates primarily to the *making of the performance* guided by a director, a single figure charged with the authority to make binding artistic decisions. Each director may have her/his own personal approaches to the process of preparation prior to a show. This is exemplified, for example, by the variety of terms now used to describe the role and function of directing, from *producer*, to *facilitator* or *outside eye*. However, it is essential at the outset to make two observations, each of which contributes to a justification for a generic analysis (as opposed to a genetic approach). Firstly, a director does not work alone, and cooperation with others is involved at all stages of the process. Secondly, beyond individual variation, the role of the director remains twofold. The first is to guide the actors (*meneur de jeu*, *directeur d'acteurs*, coach); the second is to make a visual representation in the performance space (set designer, stage designer, costume designer, lighting designer, *scénographe*). The increasing place of scenography has brought contemporary theatre directors such as Wilson, Castellucci, Fabre to produce performances where the performance space becomes a semiotic dimension that displaces the primacy of the text. The play is not, therefore, the sole artistic vehicle for directing. This definition of directing obviously calls for a definition of what the *making of the performance* might be.

The thesis defines the *making of the performance* as the activity of bringing a social event, by at least one performer, providing visual and/or textual meaning in a performance space. This definition enables us to evaluate four consistent parameters throughout theatre history: first, the social aspect associated to the performance event; second, the devising process which may be based on visual and/or textual elements; third, the presence of at least one performer in the show; fourth, the performance space (which is not simply related to the theatre stage). Although the thesis focuses primarily on theatre practice, such definition blurs the boundaries between theatre and other collaborative artistic disciplines (cinema, opera, music and dance). These parameters illustrate the possibility to undertake a

generic analysis of directing, and resonate with the historical, political and artistic dimensions considered.

Such a generic perspective on the role of the director addresses three significant questions: an historical question: how/why has the director emerged?; a socio-political question: how/why was the director a catalyst for the politicisation of theatre, and subsequently contributed to the rise of State-funded theatre policy?; and an artistic one: how/why the director has changed theatre practice and theory in the twentieth-century?.

Directing for the theatre as an artistic activity is a historically situated phenomenon. It would seem only natural from a contemporary perspective to associate the activity of directing to the function of the director. This is relativised, however, by the question of how the performance was produced before the modern period. The thesis demonstrates that the rise of the director is a progressive and historical phenomenon (Dort) rather than a mere invention (Viala, Sarrazac). A chronological analysis of the making of the performance throughout theatre history is the most useful way to open the study. In order to understand the emergence of the director, the research methodology assesses the interconnection of the four parameters above throughout four main periods of theatre history: the beginning of the Renaissance (*meneur de jeu*), the classical age (actor-manager and stage designer-manager), the modern period (director) and the contemporary period (director-facilitator, performer). This allows us properly to appraise the progressive emergence of the director, as well as to make an analysis of her/his modern and contemporary role.

The first chapter argues that the physical separation between the performance space and its audience, which appeared in the early fifteenth-century, has been a crucial feature in the scenographic, aesthetic, political and social organisation of the performance. At the end of the Middle Ages, French *farces* which raised socio-political issues (see Bakhtin) made a clear division on a single outdoor stage (*tréteau*) between the actors and the spectators, while religious plays (*drame liturgique, mystère*) were mostly performed on various outdoor and opened multi-spaces. As long as the performance was liturgical or religious, and therefore confined within an acceptable framework, it was allowed. At the time, the French ecclesiastical and civil authorities tried, on several occasions, to prohibit staged performances. As a result, practitioners developed non-official indoor spaces, the *Théâtre de la Trinité* (1398) being the first French indoor theatre recognized by scholars. This self-exclusion from the open public space involved breaking the accepted rules by practitioners (e.g. *Les Confrères de la Passion*), in terms of themes but also through individual input into a secular performance rather than the repetition of commonly known religious canvases. These developments heralded the authorised theatres that began to emerge from the mid-sixteenth-century, which in some cases were subsidised in their construction. The construction of authorised indoor theatres associated with the development of printing led to a considerable increase in the production of dramatic texts for the stage. Profoundly affecting the reception of the dramatic text by the audience, the distance between the stage and the auditorium accompanied the changing relationship between practitioners and spectators. This distance gave rise to a major development of the role of the actor and of the stage designer.

The second chapter looks at the significance of both the actor and set designer in the devising process of the performance from the sixteenth-century to the end of the nineteenth-century. The actor underwent an important shift in function in this period from the delivery of an unwritten text that is learned in the medieval oral tradition to a *structured improvisation* produced by the *commedia dell'arte*. In this new form of theatre, a *chef de troupe* or an experienced actor shaped the story, but the text existed only through the improvisation of the actors. The preparation of those performances was, moreover, centred on acting technique and the individual skills of the actor. From this point, there is clear evidence that acting began to be the subject of a number of studies in the mid-sixteenth-century, and more significantly in the seventeenth-century, in Italy and France. This is revealed through the implementation of a system of notes written by the playwright to the actors (stage directions) in a range of plays (Gérard de Vivier, *Comédie de la Fidélité Nuptiale*, 1577). The thesis also focuses on Leoni de' Sommi (*Quatro dialoghi*, 1556 or 1565) who wrote about actors' techniques and introduced the *meneur de jeu* in Italy. The actor-manager (*meneur de jeu*), a professional actor, who scholars have compared to the director (see Strihan), trained the actors. Nothing, however, indicates that the actor-manager was directing the visual representation of the text in the performance space. From the end of the sixteenth-century, the dramatic text began to dominate the process of the performance and led to an expansion of acting techniques, such as the *déclamation*.

Stage designers came from outside the theatre tradition and played a decisive role in the staging of religious celebrations (e.g. *Actes des Apôtres*, 1536). In the sixteenth-century, both the proscenium arch and the borders, incorporated in the architecture of the new indoor theatres (*théâtre à l'italienne*), contributed to create all kinds of illusions on the stage, principally the revival of *perspective*. This chapter shows ongoing audience demands for more elaborate visual effects on the stage. This led, throughout the classical age, and even more so during the eighteenth-century, to grant the stage design practitioner a major role in the making of the performance (see Ciceri). The second chapter demonstrates that the guidance of the actors and the scenographic conception, which are the artistic components of the role of the director, appear to have developed independently from one another until the nineteenth-century.

The third chapter investigates the emergence of the director *per se*. The causes for this have been considered by a number of scholars, who have mainly identified two: the influence of Naturalism (illustrated by the Meiningen Company, Antoine, and Stanislavski) and the invention of electric lighting. The influence of the Naturalist movement on the emergence of the modern director in the late nineteenth-century is often considered as a radical factor in the history of theatre practice. Naturalism undoubtedly contributed to changes in staging, costume and lighting design, and to a more rigorous commitment to the harmonisation and visualisation of the overall production of the play. Although the art of theatre was dependent on the dramatic text, scholars (Osborne) demonstrate that the Naturalist directors did not strictly follow the playwright's indications written in the play in the late nineteenth-century. On the other hand, the main characteristic of directing in Naturalism at that time depended on a comprehensive understanding of the scenography, which had to respond to the requirements of verisimilitude. Electric

lighting contributed to this by allowing for the construction of a visual narrative on stage. However, it was a master technician, rather than an emergent director, who was responsible for key operational decisions over how to use this emerging technology in venues such as the new Bayreuth theatre in 1876. Electric lighting reflects a normal technological evolution and cannot be considered as one of the main causes of the emergence of the director. Two further causes of the emergence of the director, not considered in previous studies, are the invention of cinema and the Symbolist movement (Lugné-Poe, Meyerhold). Cinema had an important technological influence on the practitioners of the Naturalist movement. In order to achieve a photographic truth on the stage (*tableau, image*), Naturalist directors strove to decorate the stage with the detailed elements that would be expected to be found if the situation were happening in reality. Film production had an influence on the work of actors (Walter). The filmmaker took over a primary role in the making of the film, as the source of the script, the filming process and the editing of the film. This role influenced the conception that theatre directors had of their own work. It is this concept of the director which influenced the development of the theatre director. As for the Symbolist movement, the director's approach was to dematerialise the text of the playwright, trying to expose the spirit, movement, colour and rhythm of the text. Therefore, the Symbolists disengaged themselves from the material aspect of the production, and contributed to give greater artistic autonomy to the role of the director. Although the emergence of the director finds its roots amongst the Naturalist practitioners (through a rigorous attempt to provide a strict visual interpretation of the text on stage), the Symbolist director heralded the modern perspective of the making of performance. The emergence of the director significantly changed theatre practice and theory. For instance, the rehearsal period became a clear work in progress, a platform for both developing practitioners' techniques and staging the show. This chapter explores and contrasts several practitioners' methods based on the two aspects proposed for the definition of the director (guidance of the actors and materialisation of a visual space).

The fourth chapter argues that the role of the director became stronger, more prominent, and more hierarchical, through a more political and didactic approach to theatre as exemplified by the cases of France and Germany at the end of the nineteenth-century and through the First World War. This didactic perspective to theatre defines the notion of *political theatre*. Political theatre is often approached by the literature (Esslin, Willett) through a Marxist interpretation of the great German directors' productions (Reinhardt, Piscator, Brecht). These directors certainly had a great influence on many directors after the Second World War, such as Jean Vilar, Judith Molina, Jean-Louis Barrault, Roger Planchon, Augusto Boal, and others. This chapter demonstrates, moreover, that the director was confirmed through both ontological and educational approaches to the process of making the performance, and consequently became a central and paternal figure in the organisational and structural processes practiced within her/his theatre company. In this way, the stance taken by the director influenced the State authorities in establishing theatrical policy. This is an entirely novel scholarly contribution to the study of the director. The German and French States were not indifferent to the development of political theatre. A network of public theatres was thus developed in the inter-war period, and more significantly after the Second World War.

The fifth chapter shows how State theatre policies establish its sources in the development of political theatre, and more specifically in the German theatre trade union movement (*Volksbühne*) and the great directors at the end of the nineteenth-century. French political theatre was more influenced by playwrights and actors (Romain Rolland, Louise Michel, Louis Lumet, Émile Berny). French theatre policy was based primarily on theatre directors who decentralised their activities in France during both the inter-war period and the German occupation. After the Second World War, the government established, through directors, a strong network of public theatres. Directors became both the artistic director and the executive director of those institutionalised theatres. The institution was, however, seriously shaken by the social and political upheaval of 1968. It is the link between the State and the institution in which established directors were entangled that was challenged by the young emerging directors who rejected institutionalised responsibility in favour of the autonomy of the artist in the 1960s. This process is elucidated in chapter five.

The final chapter defines the contemporary role of the director in contrasting the work of a number of significant young theatre practitioners in the 1960s such as Peter Brook, Ariane Mnouchkine, The Living Theater, Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Eugenio Barba, all of whom decided early on to detach their companies from any form of public funding. This chapter also demonstrates how they promoted new forms of performance such as the *performance of the self*.

First, these practitioners explored new performance spaces outside the traditional theatre building. Producing performances in a non-dedicated theatre place (warehouse, street, etc.) was a more frequent practice in the 1960s than before. However, the recent development of cybertheatre questions both the separation of the audience and the practitioners and the place of the director's role since the 1990s.

Secondly, the role of the director has been multifaceted since the 1960s. On the one hand, those directors, despite all their different working methods, explored western and non-western acting techniques based on both personal input and collective creation. They challenged theatrical conventions of both the character and the process of making the performance. On the other hand, recent observations and studies distinguish the two main functions of the director, the acting coach and the *scénographe*, both having found new developments in cinema, television, and in various others events.

Thirdly, the contemporary director challenges the performance of the text. In this sense, Antonin Artaud was a visionary. His theatre illustrates the need for the consideration of the totality of the text, as well as that of theatrical production. By contrasting the theories of Artaud, based on a non-dramatic form of theatre, with one of his plays (*Le Jet de Sang*), this chapter demonstrates how Artaud examined the process of making the performance as a performance. Live art and autobiographical performance, both taken as *directing the self*, reinforce this suggestion.

Finally, since the 1990s, autobiographical performance or the *performance of the self*, is a growing practical and theoretical perspective in both performance studies and psychology-related studies. This relates to the premise that each individual is making a representation (through memory, interpretation, etc.) of her/his own life (*performativity*). This last section explores the links between the place of the

director in contemporary theatre and performers in autobiographical practices. The role of the traditional actor is challenged through non-identification of the character in the play, while performers (such as Chris Burden, Ron Athey, Orlan, Franko B, Sterlac) have, likewise, explored their own story/life as a performance.

The thesis demonstrates the validity of the four parameters (performer, performance space, devising process, social event) defining a generic approach to the director. A generic perspective on the role of the director would encompass: a historical dimension relative to the reasons for and stages of the 'emergence' of the director; a socio-political analysis concerning the relationship between the director, her/his institutionalisation, and the political realm; and the relationship between performance theory, practice and the contemporary role of the director. Such a generic approach is a new departure in theatre research and might resonate in the study of other collaborative artistic practices.

Key-words (*excluding those in the title*): Directing, Drama, Performance, Scenography, Actor

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
<b>CHAPITRE PREMIER : LES IMPLICATIONS DE LA CONSTRUCTION DES THÉÂTRES FERMÉS ET PERMANENTS SUR LA MISE EN SCÈNE AU XVIIÈ SIÈCLE.....</b>	<b>28</b>
1. Exemples d'espaces de jeu en extérieur avant le XVI <sup>e</sup> siècle .....	31
1-1. L'espace de jeu « officiel » .....	32
1-2. L'espace de jeu « non-officiel » .....	38
2. Les théâtres fermés et permanents : leurs implications sur la mise en scène et l'organisation des spectacles.....	41
2-1. Les causes de la construction des premiers théâtres fermés .....	41
La pression sociale.....	42
La professionnalisation des comédiens.....	45
2-2. La construction des théâtres fermés .....	47
<b>CHAPITRE SECOND : L'ÈRE DE L'ACTEUR, DU DÉCORATEUR ET DE L'AUTEUR DANS LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE JUSQU'AU XIXÈ SIÈCLE .....</b>	<b>57</b>
1. L'acteur : maître de la représentation.....	59
1-1. L'improvisation dans le jeu des comédiens.....	59
L'improvisation <i>ordinaire</i> .....	60
L'improvisation <i>structurée</i> .....	61
1-2. La convention de jeu des comédiens .....	65
Le meneur de jeu à la Renaissance italienne.....	65
La déclamation.....	68
Le comportement du comédien.....	69
La création du personnage .....	71
Le costume.....	72
2. L'engouement du public pour le spectaculaire : l'irremplaçable décorateur et machiniste .....	74
3. Vers une mise en scène de l'auteur .....	81
3-1. Les indications de mise en scène dans le texte.....	82
3-2. L'auteur-metteur en scène.....	83
<b>CHAPITRE TROISIÈME : L'ÉMERGENCE DU METTEUR EN SCÈNE AU XIXÈ SIÈCLE.....</b>	<b>87</b>
1. Évaluation de l'influence du mouvement naturaliste de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle sur l'invention du metteur en scène moderne.....	89
1-1. Évaluation du rapport entre l'art théâtral et l'art dramatique dans le théâtre naturaliste ....	90
1-1-1. La tradition naturaliste au théâtre .....	92
Aristote.....	92
Denis Diderot.....	95
1-1-2. Les Naturalistes français de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle.....	100
Passage de la littérature réaliste à la scène naturaliste .....	101
Le metteur en scène comme instrumentaliste de l'auteur naturaliste .....	104

1-2. Le théâtre naturaliste de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle en France : simple réforme des décors, des costumes et de la scène .....	106
1-2-1. Influence des mises en scène anglaises et germaniques en France .....	107
1-2-2. Traduction du texte à la scène .....	110
<b>2. Sur le théâtre symboliste et le metteur en scène .....</b>	<b>115</b>
<b>3. Le metteur en scène au théâtre et le metteur en scène de cinéma. ....</b>	<b>118</b>
<b>4. L'autonomie du metteur en scène .....</b>	<b>122</b>
4-1. La maîtrise de l'action théâtrale par le metteur en scène.....	124
4-1-1. La répétition comme base expérimentale au jeu dans la mise en scène .....	125
4-1-2. La maîtrise des éléments scéniques.....	129
L'invention de l'électricité et le metteur en scène. ....	129
L'harmonie de la forme scénique du spectacle .....	132
4-2. Le metteur en scène despote.....	135

## **CHAPITRE QUATRIEME : LE METTEUR EN SCÈNE ET LA POLITIQUE (LE THÉÂTRE POLITIQUE) ..... 140**

<b>1. La dimension politique du metteur en scène.....</b>	<b>141</b>
1-1. Le metteur en scène et la dimension ontologique du théâtre politique.....	143
L'évaluation politique de la réalisation publique.....	144
L'évaluation politique dans la mise en place du spectacle.....	145
1-2. Le metteur en scène et la dimension didactique et révolutionnaire du théâtre politique..	147
Évaluation didactique et révolutionnaire du théâtre avant-gardiste .....	147
Les grands metteurs en scène allemands.....	150
L'Agit-Prop.....	155
<b>2. Conséquences sur le texte et la scène .....</b>	<b>156</b>
2-1. La question du metteur en scène politique et du texte.....	156
2-2. La question du metteur en scène politique et de la scène .....	159

## **CHAPITRE CINQUIEME : LE METTEUR EN SCÈNE ET LE POLITIQUE (LA POLITIQUE THÉÂTRALE) ..... 164**

<b>1. Le rapport entre le théâtre politique et la politique théâtrale à travers les actions menées par les metteurs en scène en France .....</b>	<b>165</b>
1-1. Questions de définitions et de différenciations terminologiques.....	167
Théâtre commercial et théâtre sérieux .....	168
Théâtre populaire et théâtre bourgeois.....	171
1-2. La mise en place de la politique théâtrale à travers les actions menées par les metteurs en scène en France.....	174
Les premières subventions publiques aux metteurs en scène .....	174
Influences des grands spectacles allemands sur l'émergence de la politique théâtrale française à l'entre-deux-guerres.....	177
L'affirmation du statut de metteur en scène de théâtre public .....	179
L'institutionnalisation du statut de metteur en scène de théâtre public.....	181
<b>2. Le metteur en scène de théâtre public et l'ébranlement de la politique théâtrale .....</b>	<b>184</b>
2-1. La question du renouvellement des metteurs en scène à la direction des théâtres publics	185
2-2. La désaffection des jeunes pour les théâtres publics .....	187
2-3. La question du répertoire dans les théâtres publics .....	189

<b>CHAPITRE SIXIEME : DÉFINITION DU RÔLE DU METTEUR EN SCÈNE CONTEMPORAIN.....</b>	<b>193</b>
<b>1. Le metteur en scène et la multiplicité des espaces théâtraux.....</b>	<b>195</b>
1-1. Le studio.....	196
1-2. Les espaces détournés de leurs fonctions premières.....	199
1-3. Le théâtre de rue.....	201
1-4. L'espace théâtral virtuel.....	205
<b>2. La multiplicité des rôles du metteur en scène contemporain.....</b>	<b>212</b>
2-1. Le retour de l'acteur.....	212
2-2. Le processus de création.....	222
2-3. Le directeur d'acteurs.....	225
2-4. Le scénographe.....	226
<b>3. Le texte dramatique ou l'objet de création.....</b>	<b>230</b>
3-1. L'approche méthodologique de la création théâtrale fondée sur le texte : exemple de la sémiotique théâtrale.....	231
3-2. L'objet de création.....	233
L'analyse artaudienne sur le texte et la mise en scène.....	234
Tentative de catégorisations terminologiques.....	239
<b>4. La mise en scène de soi-même (performance autobiographique).....</b>	<b>243</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>251</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>264</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>286</b>

## INTRODUCTION

À la fin de la seconde guerre mondiale, Armand Salacrou<sup>1</sup> remarque « qu'il sera difficile d'écrire l'histoire théâtrale de notre temps sans parler d'un nouveau venu : le metteur en scène<sup>2</sup> », tout en ajoutant, un peu plus loin, que « nos metteurs en scène parvinrent à tuer la « vedette » [l'acteur]. Mais un malheur chasse l'autre ; ils devinrent plus encombrants que la plus encombrante des vedettes<sup>3</sup> ».

Alors qu'une des grandes spécialistes de la mise en scène, Béatrice Picon-Vallin, écrit, en 2004, que son « histoire est encore à faire<sup>4</sup> », l'histoire et le rôle du metteur en scène restent, à notre grande surprise, très peu étudiés. En effet, il n'existe, à notre connaissance, aucun ouvrage consacré exclusivement à ce sujet.

Les études concernent soit les travaux de metteurs en scène spécifiques, soit l'histoire de la mise en scène, soit, depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, la formation du metteur en scène, ou une caractéristique particulière de sa fonction, comme la direction d'acteurs ou son aspect sociologique. Mais personne n'a encore contenu toute une série de perspectives, existantes ou à inventer, sur la question à la fois de l'émergence et de l'évolution du rôle du metteur en scène au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Premièrement, en ce qui concerne les études consacrées à des praticiens spécifiques, nous repérons, quelquefois, une introduction, un article ou un chapitre soulevant l'émergence ou l'importance du metteur en scène au XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, *Directors on Directing*<sup>5</sup> de Toby Cole et Helen Krich Chinoy, publiée en 1953, est un des seuls ouvrages de référence, en langue anglaise, sur le sujet. Il

---

<sup>1</sup> Salacrou, A., « Notes sur le théâtre », in « Théâtre », Théâtre Complet, t. II, Gallimard, Paris, 1944.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 210.

<sup>3</sup> Ibid., p. 217.

<sup>4</sup> Picon-Vallin, B., « Que fait le metteur en scène ? », in « Le metteur en scène Gaston Baty », coll. « Mettre en scène », Éd. Actes Sud - Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Arles, 2004, p. 5.

<sup>5</sup> Chinoy, H. K., Cole, T., « Directors on Directing: A Source Book of The Modern Theater », Allyn & Bacon, New York, 1953.

contient, en effet, une introduction historique sur l'émergence du metteur en scène, suivie d'une série de textes fondateurs, sur lesquels nous nous appuyons, et des entretiens avec des metteurs en scène contemporains à propos de leur manière d'aborder la mise en scène des textes de Shakespeare. Edward Braun publie *The Director and the Stage*<sup>6</sup> (1982) dans lequel il soulève quelques perspectives historiques sur le metteur en scène avant de traiter d'un certain nombre de praticiens marquants de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De la même manière, David Bradby et David Williams (1988) orientent leurs recherches<sup>7</sup>, sur les travaux de Joan Littlewood, Roger Planchon, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Peter Stein et Robert Wilson, avec un texte introductif sur l'émergence du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Bettina L. Knapp (1988) a publié un article<sup>8</sup> sur le règne du metteur en scène, mettant en parallèle la naissance du Naturalisme et du Symbolisme avec l'apparition du metteur en scène. Maria Delgado et Paul Heritage<sup>9</sup> (1996) publient une sélection d'entretiens avec des metteurs en scène. Rebecca Schneider et Gabrielle Cody<sup>10</sup> (2002) éditent une collection d'essais significatifs publiés dans le journal *The Drama Review* (TDR) depuis 1955, qui comprend une introduction sur l'émergence du metteur en scène, le reste étant consacré à des praticiens spécifiques<sup>11</sup>. Dans la nouvelle collection *Mettre en scène*<sup>12</sup>, dirigée par Béatrice Picon-Vallin, chaque ouvrage regroupe des textes et analyses d'un metteur en scène moderne et contemporain. Tous ces travaux s'élaborent à travers le déploiement de la critique génétique, apparaissant dans les domaines linguistiques et littéraires dans les années 1970, sur des textes et documents de la création artistique appliquée au théâtre<sup>13</sup>.

---

<sup>6</sup> Braun, E., "The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski", Methuen, London, 1982.

<sup>7</sup> Bradby, D., Williams, D., "Director's Theatre", Macmillan, London, 1988.

<sup>8</sup> Knapp, B. L., "The Reign of the Theatrical Director", *The French Review*, Vol. 61, n° 6 (May 1988), pp. 866-877.

<sup>9</sup> Delgado, M., Heritage, P. (eds), "In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre", Manchester University Press, New York, 1996.

<sup>10</sup> Schneider, R., Cody, G. (ed.), "Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide", Routledge, London & New York, 2002.

<sup>11</sup> Sauf l'article de Knapp (voir note de bas de page n° 8) qui est réédité dans cet ouvrage.

<sup>12</sup> Picon-Vallin, B., Collection « Mettre en scène », Éd. Actes Sud - Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Voir ouvr. cité. Un second ouvrage dans cette collection a été publié sur Krystian Lupa : Thibaudat, J.-P., avec la collaboration de Picon-Vallin, B., Pawlikowska, E., Lisowski, M., « Krystian Lupa », coll. « Mettre en scène », Éd. Actes Sud - CNSAD, Paris, 2004.

<sup>13</sup> Lire sur cette question : Forestier, G., « Essai sur la génétique théâtrale », Droz, Paris, 2004 ; Féral, J., « Pour une étude génétique de la mise en scène », Théâtre / Public, Paris, 1998, pp. 54-59.

En effet, la deuxième approche, existante depuis une vingtaine d'années, est celle de la génétique de la mise en scène. Parmi ces travaux, nous pouvons citer, par exemple, l'ouvrage dirigé par George Banu, *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*<sup>14</sup> (1997), ainsi que les séminaires de l'Institut des Textes et des Manuscrits<sup>15</sup> (ITEM) sur la genèse théâtrale, organisés, depuis 2004, par Dominique Budor, Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, avec les interventions de chercheurs et praticiens comme, entre autres, Jean-Marie Thomasseau, Bernard Beugnot, Noëlle Guibert, Brigitte Jaques-Wajcman, Jean Jourdheuil, Sophie Proust, Marie-Christine Autant-Mathieu, Jacques Lassalle et Matthias Langhoff. Selon Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>16</sup>, Jean-Marie Thomasseau serait un des premiers en France, avec son article intitulé *Les différents états du texte théâtral*<sup>17</sup> (1984), à fournir une fondation théorique à cette approche génétique au théâtre. Il s'agit, ici, de définir les termes d'une recherche fondée sur la réalisation dramatique et scénique d'une mise en scène spécifique à partir de tous les matériaux disponibles sur ce projet. Ce sont le paratexte (le texte livret, les notes de régisseur, de l'assistant au metteur en scène, du metteur en scène et du comédien, des fragments et brouillons, la correspondance, etc.), l'iconographie (peintures, estampes, etc.) et les supports audio-visuels (enregistrement sonore, photographie, photonumérique, vidéographie et vidéo-numérique).

Ensuite, il faut noter l'existence de quelques études théoriques sur la mise en scène. La première est celle de Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène théâtrale, Essai d'esthétique théâtrale*<sup>18</sup>, écrit en 1884. Cet essai annonce,

---

<sup>14</sup> Banu, G., « Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui », Le temps du théâtre / Actes Sud, Paris, 2005. La première édition de l'ouvrage dirigé par Georges Banu, « Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui », fut publiée dans Alternatives Théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres en 1997.

<sup>15</sup> Les séminaires de l'ITEM sont disponibles sur le site : <http://www.diffusion.ens.fr> (vérifié le 28 novembre 2007).

<sup>16</sup> Séminaire de l'ITEM, « Pour une génétique du théâtre non contemporain », 28 novembre 2005, op. cit.

<sup>17</sup> Thomasseau, J.-M., « Les différents états du texte théâtral », Revue Pratique, Paris, 1984, pp. 23-26.

<sup>18</sup> Becq de Fouquières, L., « L'art de la mise en scène, Essai d'esthétique théâtrale », G. Charpentier Éditeurs, Paris, 1884.

dans son introduction, une séparation entre l'art dramatique et l'art de la mise en scène.

(...) Il y a là une ligne de partage assez nettement tracée : d'un côté, l'art dramatique, c'est-à-dire tout ce qui est l'œuvre propre du poète ; de l'autre, la mise en scène, c'est-à-dire ce qui est l'œuvre commune de tous ceux qui, à un degré quelconque, concourent à la représentation. Sans doute ces deux arts se pénètrent réciproquement. Quand le poète se préoccupe de dispositions scéniques, qui ne se déduisent pas nécessairement des caractères et des passions, il fait de l'art théâtral ; quand un comédien met en relief certains sentiments auxquels l'auteur n'avait pas tout d'abord accordé une importance suffisante, il fait de l'art dramatique. Cependant, comme il est nécessaire que tout sujet soit délimité, je maintiendrai la distinction au moins apparente qui sépare l'art dramatique de l'art théâtral. Cette étude commence donc au moment où le poète a terminé son œuvre.<sup>19</sup>

Bien que Becq de Fouquières détermine son étude autour de l'art de la mise en scène, il fait beaucoup plus référence au *directeur de théâtre*, le directeur du lieu, en tant que producteur et responsable scénique d'une pièce, qu'au *metteur en scène*. Il se fonde sur le texte, comme base dramaturgique à la représentation théâtrale, et relaie, tout au long de son essai, la fonction de directeur de théâtre en collaboration avec l'acteur, le souffleur et le décorateur, de la volonté prescrite par l'auteur dans son texte. Cependant, d'une manière assez paradoxale, il remarque aussi que « le metteur en scène est une expression complexe qui ne répond pas à une personnalité distincte et une fonction réelle<sup>20</sup> ». Nous y reviendrons plus loin, mais notons, à ce stade, qu'en 1884, la mise en scène et le metteur en scène sont deux expressions nouvellement inventées.

La deuxième étude, l'une des plus approfondies sur l'art de la mise en scène, est l'ouvrage d'André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*<sup>21</sup>, publié en 1955. Ce texte est fondateur sur la question de l'émergence de la mise en scène, car Veinstein réunit et confronte, d'une manière quasi-exhaustive, toute la littérature existante, jusqu'à la fin de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sur la question.

La troisième étude que nous pouvons citer sur la mise en scène est celle de Jean-Jacques Roubine, *La mise en scène au théâtre 1880-1980*<sup>22</sup>, qui élabore quelques perspectives sur le metteur en scène, en particulier tout un chapitre dédié à la

---

<sup>19</sup> Op. cit., p. 6.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 12.

<sup>21</sup> Veinstein, A., « La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique », Flammarion, Paris, 1955.

<sup>22</sup> Roubine, J.-J., « Théâtre et mise en scène au théâtre 1880-1980 », P.U.F., Paris, 1980.

question de son émergence et de sa fonction. Il souligne le fait que la vision dramaturgique française fait obstacle au texte dans la mesure où il demeure la substance centrale à la mise en scène. De ce fait, il invente ce terme de *textocentrisme* que de nombreux chercheurs emploient encore.

Les autres réflexions théoriques traitant de la question de la mise en scène et, d'une manière moins significative, de celle du metteur en scène, sont celles de Bernard Dort regroupées notamment dans *Théâtre public*<sup>23</sup> et *Théâtre réel*<sup>24</sup>, élaborant, à la suite de Roland Barthes, un rapport entre la mise en scène et son aspect public et politique. C'est aussi le cas avec *Le théâtre et le prince*<sup>25</sup> de Robert Abirached qui pousse cette analyse vers l'établissement d'un lien plus spécifique entre l'autonomie du metteur en scène et son rôle politique.

Enfin, un certain nombre de chapitres et d'articles traitent de la question de la mise en scène moderne, certaines études portent sur le sens de la mise en scène dans son aspect historique (Marie-Antoinette Allevy (1938) ; Sylvain Dhomme (1959) ; Jacqueline de Jomaron (1988) ; Alain Viala (1997)), tandis que d'autres s'attachent à l'aspect sémiotique (Jean-François Lyotard (1977) ; Patrice Pavis (2002)) et dramaturgique (Jean-Pierre Sarrazac (1999)). Ces études, sur l'histoire générale du théâtre ou sur une perspective méthodologique du sujet, s'attachent à définir le sens de la mise en scène dans son aspect artistique, littéraire, politique, sémiotique, psychologique ou esthétique, en s'intéressant essentiellement au rapport entre le texte et la mise en scène et traitant subsidiairement du rôle du metteur en scène.

Il faut aussi signaler que, depuis à peine six ou sept ans, quelques travaux ont été réalisés sur des aspects plus spécifiques du metteur en scène. Ainsi, la *Revue d'Études Théâtrales* a publié en 2001 un numéro consacré à *La formation du metteur en scène*<sup>26</sup>. Alors que les premières formations à la mise en scène sont récemment ouvertes en France<sup>27</sup>, cette revue pose quelques bases pédagogiques et historiques à la fonction du metteur en scène. Signalons aussi la thèse de doctorat

---

<sup>23</sup> Dort, B., « Théâtre public 1956-1966 », Éd. du Seuil, Paris, 1967.

<sup>24</sup> Dort, B., « Théâtre réel 1967-1970 », Éd. du Seuil, Paris, 1971.

<sup>25</sup> Abirached, R., « Le théâtre et le prince », Plon, Paris, 1992.

<sup>26</sup> Revue d'Études Théâtrales, « La formation du metteur en scène », Registres / 6, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, novembre 2001.

<sup>27</sup> Braunschweig, S., « Une formation transversale » (entretien du 25 mai 2001) et Cantarella, R., « Trouver l'écho d'une institution » (entretien du 30 mai 2001), in op. cit., pp. 50-73.

de Sophie Proust, dirigée par Patrice Pavis et publiée en 2006, sur la direction d'acteurs<sup>28</sup>, la direction de l'acteur étant, comme nous le définirons plus loin pour notre propos, l'une des composantes de la fonction du metteur en scène. En 2002, Ehren Conrad Fordyce a soutenu, aux Etats-Unis, une thèse de doctorat, *When Directing Became a Profession: The Emergence of the Régisseur, Mise en Scène, and Metteur en Scène in Early 19<sup>th</sup>-century Paris*<sup>29</sup>. Fordyce défend l'idée de la présence d'un metteur en scène avant que le terme et la fonction ne soient inventés.

Pour résumer, de récentes perspectives scientifiques placent l'étude de la mise en scène comme un vecteur central pour la recherche théâtrale, alors que nous constatons un espace de travail plutôt désertique sur l'histoire et le rôle du metteur en scène moderne et contemporain.

Stanley Kauffmann<sup>30</sup> s'étonne, dans un article paru en 2003, que si peu d'écrits aient été publiés sur cette question. Kauffmann pense que le metteur en scène est né sous la Grèce antique, a disparu ensuite et réapparu à l'époque romantique. Cela l'amène à poser une question tout à fait importante pour notre propos :

(...) Why was it happening? After so many centuries without directors, why, toward the close of the eighteenth century, did the concept of the director begin to glimmer? To return? Why, in an age, when scintillating individual performances were relatively common, did the theatre begin to move towards integration of those performances with a harmonious whole? Surprisingly little has been written on this subject, and what has been written seems to me wrongly focused.<sup>31</sup>

Bien que la question de son émergence soit, comme nous le constaterons, controversée, il semble nécessaire, à travers une analyse générique du rôle du metteur en scène dans l'histoire du théâtre européen, de contribuer à remplir ce vide. Devant l'immensité d'un tel sujet, il s'agit, au mieux, de lancer un certain nombre de pistes de méthodologie et de réflexion. Or, la question de l'organisation des spectacles avant et après son émergence est un des pivots de

---

<sup>28</sup> Proust, S., « La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine », L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006.

<sup>29</sup> Fordyce, E. C., "When Directing Became a Profession: The Emergence of the Régisseur, Mise en Scène, and Metteur en Scène in Early 19<sup>th</sup>-century Paris", Ph.D., Columbia University, New York, 2002.

<sup>30</sup> Kauffmann, S., "The Director Reborn: An Exploration", PAJ 73 (2003), pp. 1-6.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 3.

l'histoire du théâtre. Quand est-il vraiment apparu et pourquoi ? Telle sera la première question à laquelle nous tenterons d'apporter des réponses. Cependant, avant d'entamer un travail de fond, voyons comment ces deux notions capitales pour notre étude, la mise en scène et le metteur en scène, ont pu et pourraient être définies.

André Veinstein aborde plusieurs définitions de la mise en scène, avant d'en choisir une pour son ouvrage :

Dans une acception large, le terme *mise en scène* désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique, et jeu des acteurs. Cette signification est couramment employée par le grand public et par certains érudits, notamment les historiens de théâtre.

Dans une acception étroite, le terme *mise en scène* désigne l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique. Cette signification est celle adoptée par les spécialistes, les techniciens.

Ainsi, prise dans son acception large, la mise en scène désigne avant tout l'ensemble du personnel et du matériel scénique d'une représentation théâtrale, elle-même considérée comme une œuvre achevée.

Prise dans son acception étroite, la mise en scène est la fonction qui consiste à préparer et à employer le personnel et le matériel de la scène en vue de réaliser la représentation d'une œuvre dramatique.

Au cours des développements qui vont suivre [dans son ouvrage], nous adopterons invariablement cette dernière définition.<sup>32</sup>

Cette définition de la mise en scène repose sur le texte dramatique. Nous reviendrons, à plusieurs reprises, sur la place du texte dans la mise en scène, car le texte est l'un de ses éléments fondateurs, mais, pour l'instant, nous nous contenterons de signaler qu'il en existe d'autres. En effet, la mise en scène, aujourd'hui, est une expression très souvent utilisée dans des domaines dépassant largement les études et pratiques théâtrales. Dans son sens large, elle est une production humaine, souvent cachée, conduite à connaître une destinée publique. Pour mieux cerner les emplois de ce terme, nous avons réuni un petit corpus d'expressions qui y sont liées.

Ainsi, on parle de la mise en scène d'un crime<sup>33</sup>, d'une mise en scène violente<sup>34</sup>, de la mise en scène d'opérations commerciales<sup>35</sup>, militaires ou policières<sup>36</sup>. Il

---

<sup>32</sup> Op. cit., p. 9.

<sup>33</sup> À propos d'un ouvrage de Philippe Psaila, photographe, qui a suivi des techniciens en identification criminelle du Centre de formation de la police judiciaire de Fontainebleau et de l'Institut de recherche criminelle de la gendarmerie nationale de Rosny-sous-Bois, nous pouvons lire : « Ses clichés ont donc été pris lors de la **mise en scène** d'un crime, inspirée de la réalité ». Voir l'Internaute Magazine : <http://www.linternaute.com/> (vérifié le 20 octobre 2007). Dans un autre exemple, un expert en criminologie écrit : « (...) il était sur le lieu du crime ; et quand je l'ai

ressort de ces données que la mise en scène semble être souvent un processus dissimulé, et ce n'est que lorsque sa production est connue du public que l'on s'intéresse à la manière dont cette réalisation a été effectuée ainsi qu'aux personnes qui l'ont produite.

Puisque, comme nous venons de le constater, la mise en scène est une notion largement utilisée dans le langage courant, nous pouvons, aujourd'hui, dire qu'une définition étroite de la mise en scène pourrait être liée au théâtre, bien qu'il semble évident que cette notion fut inventée en parlant de la scène de théâtre. Or, nous serions tenté, comme beaucoup de chercheurs l'affirment, de dire que la mise en scène au théâtre est complexe à définir et qu'il serait impossible d'en procurer une qui satisferait toutes les pratiques théâtrales. Pour Picon-Vallin, « chaque metteur en scène (et chaque « école de mise en scène », là où il y en a) a ses définitions, mais aussi ses modes d'approche, ses méthodes, son vocabulaire, sa façon de répéter<sup>37</sup> ». En s'alliant à cette perspective, nous risquerions de ne pas pouvoir amorcer notre étude. En effet, nous prenons le parti de nous engager dans une étude générique sur le rôle du metteur en scène au lieu d'une analyse génétique qui s'appuierait sur une mise en scène spécifique. Nous pouvons, certainement, constater une importante différence dans les méthodes, le vocabulaire et le processus de travail des metteurs en scène contemporains. Néanmoins, nous allons montrer qu'au niveau historique, il est possible de cibler quelques éléments méthodologiques permettant de définir à la fois la pratique et le praticien de l'art de la mise en scène.

---

expertisé, cet homme m'a dit que ce n'était pas réel, que c'était une **mise en scène** faite par les gendarmes (...) ». Voir les 110<sup>ème</sup> Actes du Congrès International de Criminologie (Paris Sorbonne), Presses Universitaires de France, Paris, 1951, p. 291.

<sup>34</sup> Daniel El Kenz, « La **mise en scène** médiatique du massacre des huguenots au temps des guerres de Religion : théologie ou politique ? », Conférence prononcée au colloque « Tolérance et différence », Presov, septembre 2006. Voir le site de Sens Public : <http://www.sens-public.org> (vérifié le 20 octobre 2007). Ou encore : Xavier Crettiez, « La **mise en scène** de la violence politique à travers les conférences de presse du FLNC », article de Cultures & Conflits, Sociologie Politique de l'International, <http://www.conflits.org> (vérifié le 20 octobre 2007).

<sup>35</sup> « Spécialité : **mise en scène** des opérations commerciales » (un CV dans <http://www.plv.enligne-fr.com>, vérifié le 20 octobre 2007).

<sup>36</sup> Begag, A., *Le Parisien*, 25 octobre 2006, p. 14 : « Arrêtons la **mise en scène** des opérations de police : les habitants de ces quartiers ont l'impression d'être méprisés ».

<sup>37</sup> Op. cit., p. 12.

Ce terme de *mise en scène* est vraisemblablement inventé, selon Veinstein<sup>38</sup>, en 1820. Il intervient à un moment où les réalisations scéniques deviennent plus complexes, plus lourdes. Les techniques de jeu, de décoration, de machineries, de lumière se développent. Il fallait trouver une expression à ce fabuleux développement technique. Cependant, l'expression de *mise en scène* a dépassé, une cinquantaine d'années plus tard, son aspect technique pour définir progressivement le processus de création scénique. C'est en ces termes que de nombreux chercheurs expliquent son émergence. Mais est-ce que cela signifie que la mise en scène, au sens d'un processus de réalisation scénique, n'existait pas avant que l'expression même ne soit inventée ? Bernard Dort fait remarquer que « si l'on a parlé, parfois, de mise en scène dans le théâtre du Moyen âge ou à l'âge classique, ce n'est que par extension et en projetant sur le passé notre connaissance du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup> ». Or, comme il nous semble difficile d'imaginer que la mise en scène, au sens d'un processus de réalisation scénique, ne soit pas envisageable avant l'invention de son expression, nous pouvons faire deux propositions alternatives à ce problème de définition. L'une serait de définir la *mise en scène* en la différenciant de celles de *mise en espace* ou de *mise en place* ou d'*organisation* des spectacles avant et après l'invention de l'expression. L'autre serait de définir la mise en scène dans son concept le plus simple, en reliant sa visée moderne et technique à celle qui a toujours eu lieu d'exister, c'est-à-dire l'activité de la réalisation d'un spectacle ou d'un événement, sur un espace déterminé, par au moins un acteur. Cette dernière définition est certes quelque peu étendue, mais elle nous permet néanmoins d'aborder en toute sérénité notre étude sur l'histoire de la mise en scène. En effet, d'une part, cette définition ne fait pas forcément apparaître la condition artistique et esthétique de cette activité car, comme nous le verrons, la mise en scène peut être liée à un événement rituel, religieux ou politique. D'autre part, nous ne précisons pas l'espace comme appartenant à la scène d'un théâtre, puisque le spectacle, au cours de toute son histoire, est aussi réalisé sur des espaces divers et déterminés. Enfin, cette définition nous sera aussi utile lorsque nous examinerons des pratiques théâtrales contemporaines qui dépassent, contrairement à la définition de Veinstein,

---

<sup>38</sup> Op. cit., p. 9.

<sup>39</sup> Dort, B. in Couty, D. et Rey, A. (eds.), « Le théâtre », Larousse-Bordas, Paris, 1997, p. 140.

l'interprétation, la traduction ou l'énonciation d'une œuvre dramatique sur la scène.

Cependant, nous ne pouvons pas nous résoudre à définir le rôle du metteur en scène en partant seulement de cette définition de la mise en scène, c'est-à-dire en tant qu'intervenant à la réalisation d'un spectacle ou d'un événement comprenant au moins un acteur sur un espace déterminé. Car, en effet, autant il nous semble possible de concevoir l'existence d'un processus de la réalisation d'un spectacle, même si celui-ci se réduit à une simple improvisation, autant il n'est pas, par contre, avéré qu'une personne ayant les attributions du metteur en scène, tel que nous le connaissons aujourd'hui, ait toujours existé.

La question de son émergence reste, comme nous allons le voir, encore peu étudiée et pourtant assez controversée. Certains la contestent complètement, arguant que le metteur en scène est aussi vieux que le théâtre lui-même, d'autres la plaçant à l'époque romantique à partir du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus nombreux sont ceux qui, aujourd'hui, s'accordent à penser qu'il s'est véritablement établi entre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour Pierre Peyronnet<sup>40</sup>, le *didaskalos* grec, le *dominus gregis* romain et le *régisseur* médiéval furent, d'une certaine manière, des metteurs en scène. Au cours de l'histoire du théâtre occidental, nous retrouvons des personnes, tantôt appelées *répétiteur*, *maître de revels*, *maître de records*, *conduiseur*, *meneur*, *maître de jeu* ou *régisseur*, qui pourraient aussi s'apparenter au metteur en scène d'aujourd'hui. Pour Bernard Dort, ils étaient chargés au mieux « de diriger la préparation et d'assurer la coordination des différents éléments du spectacle<sup>41</sup> ». Ils dirigeaient surtout les comédiens, mais ne se consacraient pas, dans un même temps, à l'activité visuelle et scénographique, celle qui a, certainement, depuis l'invention du cinéma, dominé la scène de théâtre au XX<sup>e</sup> siècle.

À ce stade, il faut noter que deux écoles se sont affrontées sur l'apparition de la mise en scène et du metteur en scène. Veinstein a réuni une série de deux

<sup>40</sup> Peyronnet, P., « La Mise en Scène au XVIII<sup>e</sup> siècle », Librairie A.G. Nizet, Paris, 1974, p. 6.

<sup>41</sup> Dort, B., in Couty, D., op. cit., p. 140.

arguments très antinomiques, l'une arguant que « la mise en scène est aussi ancienne que le théâtre<sup>42</sup> » et l'autre stipulant « qu'elle date tout au plus du siècle dernier<sup>43</sup> ».

Parmi les chercheurs qui ont soutenu que la mise en scène et le metteur en scène ont toujours existé, André Gervais, dans son *Propos sur la mise en scène*<sup>44</sup>, et Paul Blanchart, dans son *Histoire de la mise en scène*<sup>45</sup>, citent la mise en scène des cérémonies religieuses ou rituelles avec le mage, le sorcier ou le prêtre. Gervais est allé aussi chercher dans le théâtre indien la présence d'un « grand ordonnateur au ciel des cérémonies<sup>46</sup> » et conclut que « dès les premières manifestations, le théâtre fait apparaître la nécessité de réunir dans une tête et dans une seule main tous les éléments constitutifs du spectacle. Avec le théâtre, naît la mise en scène<sup>47</sup> ». Théodore Komisarjeski (1935) et André Boll (1944) acceptent que le terme de mise en scène soit d'origine récente, mais que « la chose existe depuis fort longtemps, depuis que le théâtre est né, depuis Eschyle, pour ne pas dire depuis Thespis<sup>48</sup> » ; Lucien Dubech, dans son *Histoire générale illustrée du théâtre*<sup>49</sup> (1932), Gaston Baty et René Chavance, dans *La vie de l'art théâtral*<sup>50</sup> (1932) font le même constat. Jacques Copeau<sup>51</sup> cite les dramaturges les plus importants qu'il considère comme des metteurs en scène : Eschyle, Aristophane, Shakespeare et Molière. Pierre-Aimé Touchard (1938) mentionne le *maître de revels*, dans le théâtre de cour de la période élisabéthaine, qui avait pour tâche de « convoquer les troupes d'acteurs, de faire jouer leurs pièces, puis, ciseaux en mains, il coupait, révisait, modifiait, transformait les œuvres choisies afin de les adapter au public aristocratique devant lequel elles allaient être

---

<sup>42</sup> Veinstein, op. cit., p. 119.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Gervais, A., « Propos sur la mise en scène », Les Éditions Françaises Nouvelles, Grenoble, 1943.

<sup>45</sup> Blanchart, P., « Histoire de la mise en scène », Coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1948.

<sup>46</sup> Gervais, A. cité par Veinstein, op. cit., p. 129.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Veinstein, op. cit., p. 130.

<sup>49</sup> Dubech, L., « Histoire générale illustrée du théâtre », Librairie de France, Paris, 1931-1932.

<sup>50</sup> Baty, G., Chavance R., « La vie de l'art théâtral des origines à nos jours », Plon, Paris, 1932.

<sup>51</sup> Copeau, J., « Appels », Gallimard, Paris, 1974.

représentées<sup>52</sup> ». Enfin, citons Emile Perrin, avec son *Étude sur la mise en scène*<sup>53</sup>, pour lequel « Molière apparaît comme le premier metteur en scène<sup>54</sup> ».

Selon Veinstein, toutes ces études citées « ont le commun et grave défaut, pour la grande majorité d'entre elles, de ne faire mention d'aucune référence précise<sup>55</sup> ». Le metteur en scène est utilisé pour parler de l'organisation d'un événement rituel (Gervais), politique (Dubech, Baty, Chavance, Copeau) ou religieux sous l'Antiquité (Blanchart). Dans ces premiers cas, comme nous le verrons plus loin, nous sommes dans le cadre d'une représentation théâtrale où la participation des gens (spectateurs et acteurs) à l'élaboration d'un spectacle exalte la présence d'un événement suprême de la cité ou des dieux que l'on a décidé de célébrer. Si nous pouvons accorder un caractère rituel, religieux ou politique à la mise en scène, il n'en reste pas moins que nous n'avons jamais pu déduire l'existence d'un metteur en scène sous l'Antiquité ou au Moyen âge.

Bien que chacune de ces affirmations ne procure, effectivement, que très peu de données tangibles, nous noterons, par ailleurs, que les termes de *mise en scène* et de *metteur en scène* sont employés, chez ces auteurs, dans des cas et conditions très spécifiques.

D'une part, le terme de *mise en scène* est utilisé dans le cadre d'un événement à contrôler (Touchard<sup>56</sup>). Dans ce cas, la censure deviendrait le leitmotiv de l'intervention d'un participant extérieur. Touchard ne parle pas du *maître des revels* comme d'un interprète extérieur aux différentes pratiques artistiques, mais comme d'un contrôleur de la représentation de la pièce devant un public donné.

D'autre part, on parle, très souvent, de la mise en scène en s'appuyant sur des dramaturges très spécifiques, comme Thespis, Eschyle, Aristophane, Molière et Shakespeare. Il faut noter que les quatre premiers étaient à la fois dramaturges et acteurs, le cas de Shakespeare, en tant qu'acteur, est encore aujourd'hui débattu. Cela méritera, certainement, de se demander si leurs modèles pourraient faire

---

<sup>52</sup> Touchard, P.-A., « Dionysos », Édition Aubier, Paris, 1938, p. 162, cité par Veinstein, op. cit., p. 132.

<sup>53</sup> Perrin, E., « Étude sur la mise en scène », Quentin, Paris, 1883.

<sup>54</sup> Op. cit., cité par Veinstein, op. cit., p. 132.

<sup>55</sup> Veinstein, op. cit., p. 133.

<sup>56</sup> Op. cit., p. 160.

exception à l'idée de l'émergence du metteur en scène au XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous le verrons plus loin.

Car, en effet, la seconde approche de Veinstein, celle qui est aujourd'hui la plus acceptée, est de considérer que la mise en scène et le metteur en scène sont apparus au XIX<sup>e</sup> siècle. La définition retenue par Veinstein<sup>57</sup> prend sens dans la mesure où elle s'appuie, comme beaucoup d'études sur la mise en scène, sur l'œuvre dramatique. Cependant, comme nous l'avons déjà souligné, d'une part, des pratiques contemporaines ont ouvert des perspectives qui ne reposent pas seulement sur l'œuvre écrite et, d'autre part, une définition plus large permet de considérer l'évolution de la mise en place des spectacles avant l'arrivée de cette récente notion de mise en scène et du rôle de metteur en scène au théâtre – ce que ne permet pas celle de Veinstein, plus réduite temporellement. Enfin, la dimension historique de l'organisation des spectacles, que ces derniers soient rituels, politiques, religieux ou laïcs, peut nous éclairer sur une évolution toute singulière et débouchant sur une meilleure compréhension de l'émergence du metteur en scène – ce qui est l'objectif de la présente recherche.

Le metteur en scène, tel que nous le connaissons aujourd'hui, n'est pas arrivé un beau jour et par hasard. La grande majorité des recherches actuelles<sup>58</sup> dans ce domaine inciteraient à penser que la naissance du metteur en scène est principalement liée au renouveau des théories naturalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et à l'arrivée de la lumière électrique sur la scène. Nous verrons que la question de son émergence, très peu étudiée dans le fond, n'est pas si clairement déterminée.

En effet, Patrice Pavis a récapitulé, dans son *Dictionnaire sur le théâtre*<sup>59</sup>, les causes les plus couramment apportées à la naissance du metteur en scène :

Nous laissons de côté les raisons historiques de l'apparition de la mise en scène, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sans méconnaître leur importance. Il serait facile de montrer le bouleversement technique de la scène, entre 1880 et 1900, notamment la mécanisation de la scène et le perfectionnement de l'éclairage électrique. À cela s'ajoutent la crise du drame ainsi que l'effondrement de la dramaturgie classique et du dialogue (Szondi, 1956)<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Voir supra, p.10.

<sup>58</sup> Voir Sarrazac, *ouvr.cit* ; Viala, *ouvr. cit.* ; Pavis, *ouvr. cit.*

<sup>59</sup> Pavis, P., « Le Dictionnaire du Théâtre », Armand Colin, Paris, 2002.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 245.

Nous reviendrons plus en détail sur ces deux causes contribuant à l'apparition du metteur en scène moderne, c'est-à-dire l'implication de l'invention de l'électricité dans les théâtres et la fin de la dramaturgie classique. Notons simplement ici que pour mieux centrer notre analyse sur le metteur en scène, les causes directes, résumées par Pavis, ne nous paraissent pas suffire. Nous nous intéresserons aux causes historiquement plus lointaines de l'apparition du metteur en scène au XIX<sup>e</sup> siècle en vue de vérifier si elle ne correspondrait pas à une longue et lente évolution plutôt qu'à une « invention » soudaine, comme l'affirment beaucoup d'auteurs.

Un premier signe allant en ce sens nous est apporté par *La représentation émancipée*<sup>61</sup>, où Bernard Dort explique que l'ascension hégémonique du metteur en scène est un phénomène plutôt progressif et historique correspondant à un déplacement de la représentation, passant du texte à une vision globale de la production dans laquelle les participants deviennent des sujets<sup>62</sup>. Or, ces deux derniers éléments, c'est-à-dire les intervenants de la représentation et l'espace scénographique, semblent être plus essentiels à notre étude que celle qui partirait uniquement de l'interprétation d'un texte. En effet, à travers notre définition, le metteur en scène est un intervenant à la réalisation scénique du spectacle. Ce spectacle, qu'il repose ou non sur un texte, a, au moins, deux objectifs : un travail de préparation avec les comédiens (la direction d'acteurs) et celui s'élaborant avec tous les intervenants dans la construction visuelle du spectacle (la scénographie). Ces trois perspectives (acteur, scène et texte) sont, très souvent, fragmentées dans la recherche sur la mise en scène. Les études littéraires s'intéressent avant tout à une analyse dramaturgique du texte, les études théâtrales à une analyse théâtrale de la représentation, et les recherches sur l'architecture et la scène théâtrale se canalisent sur une analyse de l'espace scénographique. Or, le metteur en scène regroupe *a priori* au moins les deux dernières perspectives dans sa pratique. Dans le cas où le metteur en scène choisit un texte, il engage un travail de recherche sur, au moins, plusieurs des aspects suivants : les différentes mises en scène produites de ce texte et les autres textes écrits par l'auteur (la

---

<sup>61</sup> Dort, B., « La représentation émancipée », Actes Sud, Paris, 1988.

<sup>62</sup> Voir aussi Bennett, S., « Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception », Routledge, London, 1990, p. 19.

recherche), éventuellement une série d'entretiens avec cet auteur (s'il est vivant au moment de la réalisation), la distribution des rôles (acteurs et ceux collaborant au projet), une préparation préliminaire aux répétitions, les répétitions, des propositions aux intervenants sur un élément scénique ou de jeu, une collaboration avec les personnes responsables du décor, de la lumière, du son, des costumes, des accessoires, une vision scénique, la réalisation de croquis et d'une maquette, etc. Tous ces aspects impliquent, pour le metteur en scène, un travail de mise en place reliant toutes sortes de pratiques académiques et artistiques, dont la réalisation scénique, ainsi que la collaboration avec les autres intervenants, ou la direction de ces derniers, sont essentiels à notre étude. Les différentes étapes du travail du metteur en scène contemporain, pris chronologiquement dans la réalisation scénique, aboutissent, le plus souvent, à créer un spectacle public. L'approche génétique réalise ce travail. Au contraire, dans notre analyse, nous croiserons les pratiques de certains intervenants, dans leur réalisation scénique, pour aboutir à une évaluation générique et systémique du metteur en scène.

Par conséquent, nous soulèverons maintenant les quatre paramètres essentiels à notre définition de la mise en scène.

Le premier s'appuie sur l'espace. Cet espace doit être entendu dans son sens large, c'est-à-dire qu'il est non seulement le lieu de la représentation, la scène, mais aussi celui qui intègre l'ensemble de la représentation, ceci incluant la salle (le public) ou les environnements directs et visibles à l'action théâtrale.

Le deuxième paramètre repose sur les intervenants impliqués dans la réalisation scénique : l'acteur, le décorateur, le machiniste, le directeur de théâtre et l'auteur, car tous ces intervenants ont eu, à un moment ou à un autre, dans l'histoire du théâtre un rôle primordial à jouer dans l'organisation des spectacles.

Le troisième paramètre est la place sociale et politique du metteur en scène. Le metteur en scène participe, dirige ou contribue aux échanges internes dans/avec le groupe d'intervenants (les membres de la compagnie) et externes (avec les autorités officielles). Comme nous le montrerons, cet aspect a été très peu pris en considération dans les quelques études sur la mise en scène.

Le quatrième paramètre de cette recherche porte sur l'objet de création. Nous entendons, comme étant un objet de création, la matière première de la réalisation

scénique. Bien qu'au théâtre, le plus souvent, cet objet de création soit le texte, il peut aussi être, dans la mise en scène moderne et contemporaine, fondé sur d'autres matières. Il peut, par exemple, s'appuyer plus fondamentalement sur des éléments physiques, comme le décor (Roméo Castellucci), le geste (Pina Bausch) ou la projection vidéo (Robert Lepage). Le metteur en scène au théâtre, au cinéma (réalisateur), en danse (chorégraphe) procède en effet, à travers notre analyse contemporaine sur la mise en scène, de systèmes convergents – même si nous viserons principalement le travail théâtral dans cette étude.

Ces quatre paramètres, l'espace, les intervenants, l'objet de création et la condition sociale et politique de la réalisation scénique, sont essentiels à notre étude générique, mais ne peuvent néanmoins être étudiés séparément. En effet, si l'on traite uniquement de l'espace de jeu, nous sommes dans le domaine de la scénographie. Si l'on traite l'élément concernant les intervenants, nous parlons d'une spécificité liée à différentes activités, alors que la mise en scène réunit plusieurs d'entre elles en un même espace. Si l'aspect politique est important en ce qui concerne l'émergence du metteur en scène, il n'est pas primordial pour toutes les époques et pour tous les pays. Et enfin, si l'on traite uniquement du rapport entre le metteur en scène et le texte ou l'objet de création, cela ne nous permet pas de définir son émergence et son rôle. Ce sera donc un lien direct entre ces quatre paramètres que nous exploiterons, tout en ouvrant une perspective d'étude spécifique lorsque cette analyse est historiquement possible.

Le terme même de mise en scène suffit à renvoyer à la notion d'espace scénique, notion qu'il nous faut, dès à présent, examiner.

Si l'apparition de ce nouveau venu, le metteur en scène, se situe au XIX<sup>e</sup> siècle comme il est de coutume de le lire, ceci pose, nécessairement, la question de savoir comment s'organisaient les spectacles avant son arrivée et, par conséquent, dans quel type d'espace le théâtre s'opérait et comment se définissait le rapport entre l'espace de jeu et les intervenants dans la réalisation scénique d'un spectacle.

Ceci nous permet d'argumenter que l'organisation d'un spectacle dépend à la fois de l'espace dans lequel il prend place et aussi de ceux et celles qui l'animent, les

deux éléments étant intrinsèquement liés. Sur le premier, le praticien aborde différemment la représentation en intérieur de celle qui se fait en extérieur car les approches et contraintes esthétiques, techniques, acoustiques et visuelles sont indubitablement différentes. Pour le second élément, le rapport de l'espace de représentation à celui ou celle qui l'anime est un acte d'appropriation de cet espace, acte similaire à celui plus courant de posséder un objet ou un territoire. Bien que cet acte d'appropriation soit plus difficilement identifiable dans un espace ouvert ou virtuel, puisqu'un spectacle déambulatoire dans la rue ou une performance sur Internet n'ont pas, encore ici, les mêmes contraintes spatio-organisationnelles qu'une pièce sur une scène de théâtre, il semble nécessaire d'étudier à la fois l'évolution de l'espace scénique et ses liens avec les personnes responsables de la représentation. Cela nous aidera à mieux saisir l'apparition de la mise en scène moderne et du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme nous venons de le dire, l'espace de jeu est l'élément primordial à considérer car il détermine l'environnement scénique sur lequel le spectacle prend place. Par exemple, un acteur se préparant à lire un texte sur une place publique se met lui-même en espace et les spectateurs intègrent naturellement les éléments de cette représentation : ils savent qu'ils vont assister à une action théâtrale et il est rare qu'un spectateur s'aventure, sans permission, dans l'espace de jeu de cet acteur. La question est de savoir si ce concept de la réception du spectacle par le public, qui s'explique entre autres par une division marquée entre l'espace du comédien et celui du spectateur qui regarde, a toujours été admis comme tel. Il est donc, une fois de plus, utile de lier l'action théâtrale, le spectateur et l'espace scénique.

En analysant différents espaces de jeu avant l'émergence du metteur en scène, il sera possible de mieux identifier différentes formes d'organisation des spectacles à travers l'histoire du théâtre. Donc, pour aborder la question de l'évolution de la mise en espace des spectacles, avant l'émergence du metteur en scène, nous nous attacherons à comprendre comment le lieu théâtral a évolué de l'extérieur à l'intérieur des murs et quelles en ont été les implications sur la mise en scène. Cette permutation s'effectue à la Renaissance. Le **premier chapitre** s'attachera à comprendre **les implications de la construction des théâtres fermés et permanents sur la mise en scène au XVI<sup>e</sup> siècle.**

De plus, une meilleure compréhension d'un espace de jeu permet d'entrevoir l'évolution de son organisation à travers ceux et celles qui l'animent. Il s'agira, ensuite, d'analyser les implications de cette manifestation architecturale, la précision du lieu scénique dans les théâtres fermés et permanents, sur le travail des praticiens impliqués dans la mise en scène. Le **deuxième chapitre** s'intéressera à **l'ère de l'acteur, du décorateur et de l'auteur jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle**, car, au fond, ce chapitre vise à déterminer si nous pouvons discerner des éléments historiques plus lointains à ceux très souvent développés sur l'émergence du metteur en scène.

L'aspect évolutif dans l'unité des éléments et des pratiques scéniques de la représentation qui expliquerait l'émergence du metteur en scène est, aujourd'hui, contesté. En effet, le regard porté sur des expériences théâtrales contemporaines, dont les travaux ont pu remettre en cause la question de l'unité et de l'autorité du metteur en scène, incite à adopter une perspective postmoderne sur l'histoire de la mise en scène. Cette perspective, qui repose sur une collaboration des différents intervenants dans la réalisation scénique, tendrait à décrire la mise en scène à partir d'une compréhension actuelle de nos pratiques contemporaines. Par exemple, Fordyce énonce dans l'introduction de sa thèse de doctorat :

(...) I am interested in directing's historical emergence, but I try to characterize its emergence less in terms of a solitary director operating as master unifier and interpreter, than in terms of the historical evolution – across multiple branches of theatrical production – of an increased willingness to coordinate and integrate theatre's different signifying systems. By describing the directing process in terms of coordination and integration, rather than unification (as a pursuit of cohesion, rather than unanimity), I hope to preserve a sense of the historical and contemporary complexity of factors involved in directing.<sup>63</sup>

Pour Fordyce, la mise en scène est entendue comme un processus relevant de notre vision contemporaine de la production théâtrale, c'est-à-dire celle qui correspond plus à une coordination des intervenants qu'à une volonté des praticiens d'harmoniser la représentation en un seul objet.

Mais, d'une part, il n'est pas donné de croire que la coordination des éléments scéniques et des intervenants a pu, dans l'histoire du théâtre, être un facteur permanent de toutes les mises en scène. Ainsi, nous verrons s'il est possible de

---

<sup>63</sup> Op. cit, p. viii.

faire remonter la mise en scène, sans qu'elle soit attachée à une condition de coordination des éléments scéniques et des intervenants, avant le XIX<sup>e</sup> siècle.

D'autre part, comme nous le verrons, l'élément politique de la mise en scène, cette fois-ci entendu au niveau du rapport entre les intervenants avec les autorités civiles et religieuses, peut difficilement être évincé de notre approche historique sur le metteur en scène.

L'émergence du metteur en scène est, nous commençons à l'entrevoir, un sujet complexe et controversé. Les quelques études récentes aux Etats-Unis sur le sujet, comme Kauffmann<sup>64</sup> et Fordyce<sup>65</sup>, font apparaître le metteur en scène à l'époque romantique. Mais elles s'appuient fortement sur la fonction de régisseur. Or, selon Joseph Kessel, le régisseur « se bornait à fondre et à mettre au point, répétition après répétition, les forces toujours quelque peu centrifuges des tempéraments et des sensibilités qui composent une troupe. Anonyme, effacé, le régisseur était une sorte de régulateur quasi-automatique. (...) L'équation théâtrale se compliquait d'un nouveau venu, bref le metteur en scène, le meneur de jeu était né. Entre lui et le régisseur, il y avait autant de distance qu'entre un contremaître et un inventeur<sup>66</sup> ». Nous reviendrons sur la question du meneur de jeu, une fonction apparaissant à la Renaissance. Mais, en ce qui concerne le régisseur, il s'assurait, en d'autres termes, de ménager chacun des intervenants, à une époque où le théâtre était dominé par l'acteur. Il s'assurait surtout que le spectacle ait bien lieu. À l'inverse, pour les Naturalistes, la question de l'unification des éléments de la représentation est essentielle, car elle est consignée à travers l'existence d'une *vérité* dans le texte et sur la scène. Le concept de vérité, dans tout domaine scientifique, est très complexe à définir, mais il arbore l'idée qu'il existe toujours plusieurs pistes pour se rapprocher d'une vérité admise par le plus grand nombre autour de l'objet étudié. L'une des raisons d'être du mouvement naturaliste au théâtre est de se rapprocher, à travers le texte de l'auteur, d'une certaine forme de vérité fondée sur la vie de tous les jours et d'être en mesure de la reproduire sur la scène. Mais quelles sont ces vérités ? Celle de tous les jours, celle du texte de son auteur et *a fortiori* celle de la réalisation scénique ? En quoi cette volonté des

---

<sup>64</sup> Art. cité.

<sup>65</sup> Thèse citée.

<sup>66</sup> Kessel, J., « Metteur en scène », in Grégoire, 6 décembre 1929, in Picon-Vallin, B., « Gaston Baty », op. cit., p. 6.

Naturalistes d'unifier les éléments de la représentation peut-elle expliquer la naissance du metteur en scène ? Il s'agira de répondre à toutes ces questions car tout porte à croire que l'unification des éléments de la représentation figure un besoin grandissant des praticiens, et en particulier du metteur en scène, de conduire à cette fusion artistique sur la scène.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre occidental, et nous pourrions appliquer le même raisonnement aux autres arts, à la littérature et aux sciences, accède à sa période moderne. Bien que la modernité soit, dans l'absolu, une notion assez vague et controversée<sup>67</sup> car elle est dépendante, dans une large mesure, de l'instant (le temps) et l'endroit (le lieu) où l'on examine un objet d'étude, nous pouvons, néanmoins, l'attacher à des bouleversements caractéristiques ayant pour conséquence de rénover la manière d'étudier cet objet. À travers notre analyse, le sens de cette modernité au théâtre repose sur le lien entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique, le metteur en scène en devenant le pivot.

Avec Antonin Artaud, le metteur en scène se démarque de l'emprise dramatique du texte et acquiert, du moins en théorie, une fonction autonome et moderne :

C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre. Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondra la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action.<sup>68</sup>

Nous verrons donc si nous pouvons réitérer l'argument selon lequel l'autonomie du metteur en scène est une des caractéristiques essentielles de son émergence.

**Le troisième chapitre abordera l'émergence du metteur en scène moderne.**

En se plaçant dans un espace fermé et permanent, la représentation théâtrale devient aussi plus contrôlable. Nous verrons comment les autorités civiles et religieuses françaises ont souvent cherché à l'encadrer ; la France a une longue tradition en la matière<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Voir à ce propos l'essai de Meschonnic, H., « Modernité, modernité », coll. Folio / Essais, Gallimard, Paris, 1988.

<sup>68</sup> Artaud, A., « Le théâtre de la cruauté », in « Le théâtre et son double », Folio / Essais, Gallimard, Paris, 1964, p. 144.

<sup>69</sup> Lire, par exemple, Mesnard, A.-H., « L'action culturelle des pouvoirs publics », LGDJ, Paris, 1969.

À travers les importantes mutations industrielles du XIX<sup>e</sup> siècle, la société occidentale dans son ensemble a été profondément transformée dans sa structure, son rapport au travail, à la consommation, l'éducation, la santé, etc. Il est impossible de négliger ces bouleversements industriels et leurs répercussions sur le plan social, artistique et politique dans le monde. La fonction du metteur en scène reflète ces changements à trois niveaux : son rapport aux autres praticiens dans la réalisation scénique (la structure et le fonctionnement du groupe), la représentation théâtrale vis-à-vis du public (le rapport entre le signifié et le signifiant), et, enfin, vis-à-vis des pouvoirs publics (son lien avec la politique théâtrale).

En vue d'élaborer une réflexion d'ordre politique sur la fonction du metteur en scène, et en prenant en compte ces trois perspectives, ainsi qu'en déterminant leurs implications sur la mise en scène et sur le théâtre, encore faut-il nous entendre sur la notion même de *politique*.

Le terme *politique* a, au moins, deux sens en français. Il est souvent attribué à un système de gouvernement, de fonctions officielles, aux services de l'État, d'une disposition spécifique où l'on recherche à concéder des rôles d'autorité dans un groupe. Il détermine, en ce sens, un rapport complexe et plus ou moins direct entre l'individu et la société, un accord entendu entre les deux par l'intermédiaire de représentants le plus souvent élus par la communauté.

Le terme *politique* est aussi employé pour parler de quelqu'un ou d'un groupe de personnes qui sont *engagées* dans une action didactique ou catégorielle.

Peut-on lier ces deux définitions au théâtre, quand ce dernier est dit *politique* ? Est-ce que le théâtre politique, comme il est le plus souvent défini<sup>70</sup>, s'attacherait uniquement aux auteurs et praticiens manifestant un message politique et didactique aux spectateurs ? Ou bien pourrait-on envisager le rapport entre l'autorité (le metteur en scène) et les autres praticiens cherchant à engager ensemble un travail unitaire autour de la représentation ?

Nous verrons si la définition de la politique, comme étant liée à la personne qui détient les moyens de négocier et de mettre en place certains objectifs dans et/ou avec un groupe, pourrait s'appliquer, dans notre analyse, au metteur en scène et à sa compagnie de théâtre.

---

<sup>70</sup> Nous reviendrons en détail sur les définitions du théâtre politique. Voir infra, pp. 140-147.

La perspective la plus facilement identifiable de la politique du metteur en scène est, en effet, liée à une forme théâtrale fondée sur le message didactique délivré au public : le théâtre politique.

Les germes du théâtre politique sont perceptibles un peu partout en Europe à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est en Allemagne qu'il prend une figure très significative. Nous verrons que le metteur en scène s'affirme politiquement durant l'entre-deux-guerres et a pris d'autant plus d'assurance sur la scène, après la réémergence du Naturalisme, qu'il l'avait déjà réformé en profondeur. Néanmoins, il n'est pas toujours évident de différencier la condition politique de la réforme scénique dans la représentation théâtrale car, comme nous allons le voir, pour les metteurs en scène du théâtre politique, ils n'en font qu'un. Dans ce dessein, c'est-à-dire pour mieux cibler cette question du lien entre la politique et la réforme scénique, nous nous appuyons, dans un premier temps, sur des praticiens allemands comme Reinhardt, Piscator et Brecht. D'autre part, le retentissement des revendications ouvrières est canalisé, au niveau théâtral, dans de nouvelles formes, comme l'agit-prop, dans lesquelles nous percevons déjà une volonté d'expression au-delà des limites propres à la scène et au texte. Le **quatrième chapitre** traitera donc de la relation entre **le metteur en scène et la politique (le théâtre politique)**.

Il s'agira ensuite de s'intéresser au rapport entre le politique (l'État) et les metteurs en scène issus du théâtre politique de l'entre-deux-guerres pour illustrer la fervente coalition des deux. Il convient, en effet, de signaler que le rapport entre le théâtre politique (la politique) et la politique théâtrale (le politique) est fondamental. Nous montrerons comment le théâtre politique a eu un profond impact, en général, sur la politique théâtrale et, en particulier, sur la contribution de l'État français au développement spectaculaire du rôle du metteur en scène. Le politique est, ici encore, entendu comme étant lié à la question de la conduite des affaires d'un groupe, c'est-à-dire le rapport du metteur en scène et des autorités civiles. Donc, nous étudierons dans le **cinquième chapitre** la relation entre **le metteur en scène et le politique (la politique théâtrale)**.

L'apparition du metteur en scène justifie les moyens de créer une cohérence artistique et esthétique autour de l'acte théâtral sur la scène. L'autarcie du metteur en scène contemporain s'explique par une libre interprétation de la représentation du texte, allant jusqu'à une séparation plus ou moins reconnue avec la littérature. En tout état de cause, le simple rapport du jeu au texte ne suffit plus à *faire* de la mise en scène. Le metteur en scène devient la personne sur laquelle repose la mise en relief esthétique du texte sur la scène. Mais la mise en scène moderne et contemporaine est une pratique artistique à part entière et le metteur en scène apparaît, dans une grande mesure, comme le mandataire du spectacle.

Dans les années soixante, nous assistons à une remise en question du pouvoir de l'État et de l'autorité en général. Cet esprit révolutionnaire impulse des tentatives inédites de vie en collectivité et des manières différentes d'aborder la société et les arts.

Le milieu théâtral a été partie prenante de ces bouleversements. Au théâtre, Bernard Dort parle de « rupture<sup>71</sup> » et énonce la fin de l'hégémonie du metteur en scène. Selon lui, l'acteur était ainsi « court-circuité<sup>72</sup> » par le metteur en scène depuis son apparition. Pour Dort, c'est « avec la redécouverte d'Artaud, la présence du Living Theater et l'enseignement de Grotowski<sup>73</sup> » que l'acteur est replacé au centre de la recherche théorique et pratique de nouvelles formes d'expression de la mise en scène. À quoi nous ajouterons, par exemple, les expériences du Théâtre du Soleil, du Centre International de Recherche Théâtral, de l'Odin Teatret et du Performance Group.

Or, à travers ces différents groupes théâtraux, il existe un certain nombre de particularités communes, dépassant les frontières géographiques et culturelles, dans lesquelles la question du metteur en scène se trouve à plusieurs reprises posée. Enfin, des questions autour du metteur en scène émergent avec la performance autobiographique et le cyberthéâtre. Nous examinerons donc, dans le **sixième chapitre**, les bases d'une nouvelle **définition du rôle du metteur en scène contemporain**.

---

<sup>71</sup> Dort, B., « La représentation émancipée », Actes Sud, Paris, 1988, p. 135.

<sup>72</sup> Op. cit., p. 131.

<sup>73</sup> Ibid., p. 135.

Pour résumer, l'objectif de notre étude est de parvenir à explorer et à réévaluer nos quatre paramètres et perspectives sur l'émergence et le rôle du metteur en scène moderne et contemporain. Nous partons de l'art de la mise en scène, entendu comme étant l'activité de la réalisation d'un spectacle ou d'un événement, sur un espace déterminé, le metteur en scène, en collaboration avec les autres intervenants, étant souvent évoqué comme le principal intervenant à cette activité. Pour évaluer historiquement notre sujet, cette recherche se fonde, d'une manière pragmatique, sur une série d'interactions entre les quatre paramètres de la mise en scène, c'est-à-dire l'espace, les intervenants, l'objet de création et l'aspect politique de la mise en scène. Enfin, nous ouvrons une perspective originale sur le rôle du metteur en scène contemporain, en faisant le lien entre le théâtre, espace dramatique, à l'étude de la performance, espace que nous définirons comme non dramatique.

Commençons précisément à analyser l'espace théâtral en s'intéressant aux implications de la construction des théâtres fermés et permanents sur la mise en scène au XVI<sup>e</sup> siècle.

## Chapitre Premier

### LES IMPLICATIONS DE LA CONSTRUCTION DES THÉÂTRES FERMÉS ET PERMANENTS SUR LA MISE EN SCÈNE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Il n'est pas évident *a priori* de rapprocher la représentation théâtrale de l'architecture. Nous ne portons pas la même attention sur la cour d'honneur du palais des papes en Avignon un jour de représentation que pour une visite guidée du lieu. La représentation théâtrale, dans sa configuration la plus simple, c'est-à-dire un comédien sur un espace, n'est *a priori* soumise à aucune contrainte spatiale et peut se faire partout où l'on a le désir et la possibilité de la produire. Un spectacle peut se dérouler au milieu d'une place publique alors que l'architecture d'un bâtiment est soumise à un environnement particulier qui contingente toutes sortes de règles de construction et de sécurité. Néanmoins, l'architecture du lieu théâtral détermine la mise en scène d'un spectacle. D'un point de vue historique, Louis Jouvet avait énoncé ses « quatre ordres de la mise en scène<sup>74</sup> » : l'ordre grec, l'ordre médiéval, l'ordre shakespearien et l'ordre italien. Chacun d'eux, selon André Boll<sup>75</sup>, « correspond [à] un système architectural, lequel dicte à la mise en scène sa propre conception<sup>76</sup> ». Pour le théâtre, tout comme pour l'architecture, c'est, en effet, à partir d'un certain espace, de volumes, lignes, couleurs et formes que le travail de création s'opère. De même que le spectacle peut déterminer la disposition du lieu, le choix d'une œuvre ou d'un objet de création peut influencer sur le choix de l'espace où il sera représenté.

---

<sup>74</sup> Jouvet, L., dans l'introduction au livre de Nicola Sabbattini, « Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre », trad. de Maria et Renée Canavaglia et Louis Jouvet, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1942, dont des extraits se trouvent aussi dans Boll, A., « La mise en scène contemporaine, son évolution », Éd. de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1944, pp. 13-17.

<sup>75</sup> Boll, A., « La mise en scène contemporaine, son évolution », Éd. de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1944

<sup>76</sup> Op. cit., p. 13.

Nous allons renouer, ici, avec le fait historique soulevé, par exemple, par André Boll<sup>77</sup> ou André Veinstein<sup>78</sup>, qu'une architecture permanente du lieu théâtral fermé est un phénomène plutôt récent. Cependant, au-delà de la distinction des « quatre ordres » proposées par Jouvet, nous insisterons sur les implications, qui nous semblent fondamentales, de la construction d'un théâtre fermé et permanent. En effet, l'une des plus importantes transformations architecturales de toute l'histoire des spectacles est celle qui est passée des premiers théâtres grecs, ouverts, provisoires et construits en bois, au théâtre shakespearien avec sa configuration fermée à ciel ouvert, pour finalement aboutir aux théâtres fermés et permanents au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour cette raison, nous prenons le parti de confronter ou de mettre en perspective deux importantes périodes du théâtre occidental, avant et après la construction des premiers théâtres *en dur*, dont les implications sur la mise en scène restent encore à exploiter.

En 2000, Graham Runnalls<sup>79</sup> écrit, à propos du théâtre médiéval, que l'on peut se référer à trois ouvrages publiés au XX<sup>e</sup> siècle sur ce sujet : *Théâtre en France au Moyen Age* de Gustave Cohen (1928), *Medieval French Drama* de Grace Frank (1954) et *Le Théâtre Français du Moyen Age* de Charles Mazouer (1998). Nous nous appuyerons, nous aussi, sur ces ouvrages, mais soulignerons aussi qu'il existe une plus large littérature sur le sujet avant la première parution, en 1926, de *Speculum*, journal américain dédié exclusivement à l'époque médiévale. En effet, le théâtre médiéval a été la source de nombreuses recherches au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous citerons l'ouvrage de Marius Sepet, *Les Prophètes du Christ, Études sur les Origines du Théâtre au Moyen Age* (1878), importante analyse à propos du basculement de la liturgie au drame dans le théâtre français ; le premier et deuxième tome de l'*Histoire Générale du Théâtre en France* de Lintilhac, le *Théâtre Sérieux du Moyen Age* et la *Comédie au Moyen Age et Renaissance* (1906) ; l'inévitable *Recueil de Farces, Soties et Moralités du XV<sup>e</sup> siècle* de P. Jacob (1859) ; *Des Comédiens et du Clergé* de De Cuvillers (1825) ; le livre de

---

<sup>77</sup> Boll, A., ouvr. cité.

<sup>78</sup> Veinstein, A., ouvr. cité.

<sup>79</sup> « Le théâtre français du Moyen âge », review by Graham A. Runnalls, *Speculum*, Medieval Academy of America, 2000, pp. 214-215.

Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII* (1882) ; *Essai sur l'Histoire du Théâtre, la Mise en Scène, le Décor, le Costume, l'Architecture, l'Hygiène* de Bapst (1893) ; *Les Clercs du Palais, Recherches Historiques sur les Basoches, des Parlements et les Sociétés Dramatiques des Basochiens et des Enfants-sans-Souci* d'Adolphe Fabre (1875) ; *Le Théâtre en France au Moyen Age* de Léon Clédat (1896) ; *L'Envers du Théâtre, Machines et Décorations* de Moynet (1873) ; et d'autres textes plus spécifiques sur le sujet qui ont pu être publiés entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Nous nous appuierons aussi sur des textes de praticiens comme ceux de Riccoboni (1750), de De Chénier (1789) et de Coquelin (1880), de recherches plus approfondies sur, par exemple, le théâtre lyonnais avec l'*Histoire Littéraire de la Ville de Lyon* de De Colonia (1728-1730), *Recherches sur les Mystères qui ont été Représentés dans le Maine* de Piolin (1858), des manuscrits de mystères et de farces. Toutes ces études, anciennes, semblent avoir sombré dans l'oubli des critiques récents de l'histoire du théâtre, on ne sait trop pourquoi dans la mesure où elles apportent des contributions tout à fait intéressantes à la problématique, comme nous le verrons bientôt.

En ce qui concerne les études publiées depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle sur le Moyen âge, nous pouvons citer les travaux des médiévistes Michel Rousse, avec, dernièrement, *Le Théâtre de la Farce au Moyen Age* (2004), ceux de William Tydeman (1978), Alfred Simon (1976), Roger S. Loomis (1945) et Mary Hatch Marshall (1941). Nous nous référerons aussi aux ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre au Moyen-âge, publiés entre la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, tels que ceux édités par Christian Biet et Christophe Triau (2006), Alain Rey et Daniel Couty (1997), Marie-Claude Hubert (1992), Erika Fischer-Lichte (1990), Jacqueline de Jomaron (1988), Anne Ubersfeld (1977), Marie-Antoinette Allevy (1976), André Veinstein (1955), Toby Cole et Helen Krich Chinoy (1953). Tous ces ouvrages, bien que ne traitant pas directement de la fonction du metteur en scène, nous éclairent sur l'histoire de l'organisation des spectacles avant son apparition, aussi y référerons-nous fréquemment.

Ainsi, Michel Rousse<sup>80</sup> a tenté de « chercher le théâtre [comme édifice] dans ses traces concrètes<sup>81</sup> ». Il se réfère à toute une littérature sur le sujet, rejetant l'existence de l'édifice théâtral aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, comme Roger S. Loomis<sup>82</sup> avait, un moment, semblé l'affirmer<sup>83</sup>. Expliquer le théâtre à travers l'espace où il prend naissance permettrait de saisir le sens dramatique ou rituel de la mise en espace de l'action ou de l'événement théâtral, d'où notre propre intérêt pour cette approche. D'ailleurs, pour Alfred Simon<sup>84</sup>, la présence de l'édifice théâtral comme étant un précepte déterminant la présence de la dramaturgie serait une pure conception de la bourgeoisie intellectuelle du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le théâtre n'est pas seulement un lieu dramatique, il fut aussi un espace religieux, rituel et politique. Nous nous intéressons, dans ce chapitre, à la manière dont il s'est, ensuite, institutionnalisé, structuré et hiérarchisé autour d'un objectif commun : créer et contrôler un produit artistique dans un espace déterminé. Or, les premières constructions de théâtres permanents *en dur* datent du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour cela, nous nous appuyerons sur des exemples d'espaces de jeu en extérieur avant le XVI<sup>e</sup> siècle, pour déterminer le lien entre ce qui était organisé sur ces espaces et l'aspect dramaturgique, religieux, rituel ou politique de ces espaces (1). Nous aborderons ensuite les implications de la construction des théâtres fermés et permanents sur l'organisation des spectacles à partir du XVI<sup>e</sup> siècle (2).

## 1. Exemples d'espaces de jeu en extérieur avant le XVI<sup>e</sup> siècle

Considérons l'édifice théâtral sous l'Antiquité, puis au Moyen âge, et voyons comment l'architecture de l'espace de jeu et de la scène nous éclairent sur la mise

---

<sup>80</sup> Rousse, M., « La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au moyen âge », Paradigme, Paris, 2004.

<sup>81</sup> Op. cit., p. 26.

<sup>82</sup> Loomis, R. S., "Were there theatres in the twelfth and thirteenth centuries?", *Speculum*, XX, 1945, pp. 92-98, "Some evidence for secular theatre in the twelfth and thirteenth centuries", *Theater Annual*, 1945, pp. 33-43, in Rousse, op. cit., pp. 25-26.

<sup>83</sup> Notons que la difficulté d'une telle recherche repose sur le manque de documents relatant la présence d'un théâtre non religieux au Moyen âge. Un autre obstacle tient au fait que la production théâtrale, contrairement à la peinture, est éphémère.

<sup>84</sup> Simon, A., « Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête », Paris, 1976, p. 13., in Rousse, op. cit., p. 26.

en place des spectacles. Il existait deux types d'espaces de la représentation : celui qui était lié à une forme reconnue et officielle, et celui qui ne l'était pas.

### 1-1. L'espace de jeu « officiel »

Très tôt, une différenciation s'opère entre le théâtre et la scène. Grâce aux écrits d'Isidore de Séville (560-636), nous la retrouvons sous l'Antiquité :

Le théâtre est la partie qui entoure la scène, il a la forme d'un demi-cercle où tous les spectateurs sont debout. Sa forme était d'abord circulaire, comme celle de l'amphithéâtre ; par la suite le théâtre fut constitué d'un demi-amphithéâtre. Le nom de théâtre provient du spectacle, de « *theoria* », parce que le public qui s'y tenait debout et y contemplait les jeux, regardait.

La *scena* était un lieu plus bas que le théâtre, elle est construite à la façon d'une maison garnie d'une estrade ; cette estrade s'appelait l'orchestre. Là chantaient les acteurs comiques ou tragiques et là dansaient les histrions et les mimes. La *scena* tire son nom du grec, parce qu'elle était construite comme une maison.<sup>85</sup>

Précisons aussi que sous l'Antiquité, le théâtre est un lieu où se déroule le spectacle mais aussi toutes les autres activités de la cité. Les Grecs et les Romains ont construit d'immenses édifices circulaires, ouverts et en bois, puis en pierre (I<sup>e</sup> siècle av. J.C.), pouvant accueillir de 300 à 27 000 spectateurs, comme le théâtre de Pompée<sup>86</sup> en Italie. Ces édifices ont en leurs centres une scène, en général un long rectangle surélevé, les spectateurs étant installés tout autour concentriquement. Le théâtre latin a eu une forte influence sur l'architecture des théâtres orientaux et occidentaux. Nous retrouvons cette forme architecturale de plein air circulaire en Angleterre au XV<sup>e</sup> siècle, avec le théâtre de Penwith et celui de Perranzabuloe, ou encore, en Iran, avec le *tazyé* persan à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

À partir du XII<sup>e</sup> siècle, les écrits d'Hugutio de Pise et de Jean de Gênes, cités par Rousse<sup>87</sup> et Mary Hatch Marshall<sup>88</sup>, indiquent la présence de la *scena* et l'apparition du mot *scenos* qui veut dire *ombre*. Selon ces chercheurs, il s'agit de rideaux qui permettaient aux acteurs de se cacher et de se changer. L'aspect illusionniste, sur lequel nous reviendrons quand nous aborderons la question des

---

<sup>85</sup> « Etymologiarum sive originum Libri XX », in Lindsay W. M. (ed.), Livre XVIII, paragraphe XLII et XLIII, trad. du latin par Michel Rousse, in Rousse, op. cit., p. 30.

<sup>86</sup> Voir annexe 1.

<sup>87</sup> Op. cit., p. 43.

<sup>88</sup> Marshall, M. H., "The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays", PMLA, Vol. 56, n° 4, December 1941, pp. 962-991.

décors et des machineries, est un puissant signe de la théâtralité de l'événement. En cachant les instruments de la théâtralité, on parvient à surprendre les spectateurs.

Les coulisses (la *skènè*) existaient aussi dans les théâtres grecs et latins. Cela permet de penser que les comédiens, lorsqu'ils n'étaient pas sur la scène, étaient cachés. Tout prête à croire, comme Michel Rousse l'argumente<sup>89</sup>, que l'on n'a pas cessé de penser le théâtre comme une figure représentative du théâtre antique.

Au xv<sup>e</sup> siècle, des théâtres provisoires dits *de circonstance*, en planche et sur des échafauds, étaient construits pour accueillir les mystères un peu partout en France. Leurs dimensions étaient généralement colossales. Par exemple, le théâtre de Romans (1493) fut « construit dans une cour adossée à une église sur des gradins en amphithéâtre [contenant] 84 loges. Les représentations duraient trois jours et accueillait 14000 spectateurs, soit [environ] 4600 par jour<sup>90</sup> ».

Si, à première vue, le théâtre, en tant qu'édifice officiel, n'a pas vraiment changé depuis l'Antiquité, il est néanmoins possible d'établir le caractère uniquement provisoire des théâtres au Moyen âge. Mais, pour mieux comprendre le lien entre la forme architecturale provisoire et la mise en scène du spectacle, il faut se référer à ce qui était joué.

Au mieux, la présence de l'édifice théâtral peut nous éclairer sur l'engouement du public pour le théâtre, mais nous ne disposons pas d'assez d'éléments sur toutes les constructions provisoires, réalisées sous l'Antiquité et au Moyen âge, pour nous faire une idée assez précise de tous les espaces scéniques.

Il est donc envisageable de considérer le lieu théâtral, avant la construction des théâtres fermés au xvi<sup>e</sup> siècle, par rapport aux aspects politiques, religieux ou rituels auxquels ils pouvaient être associés.

Dans le cadre d'une cérémonie ou d'un rituel, la mise en scène est déterminée par des codes sociétaux préétablis, connus et répétés auxquels se plient les spectateurs et les intervenants au spectacle.

---

<sup>89</sup> Op. cit., p. 46.

<sup>90</sup> Lintilhac, E., « Histoire générale du théâtre en France », tome I : « le théâtre sérieux du Moyen âge », Flammarion, Paris, 1904, p. 66.

Or, l'espace de jeu est, sous l'Antiquité et au Moyen âge, comme nous allons aussi le voir pour le comédien, soumis aux lois de la cité et au bon vouloir des pouvoirs civils et religieux. La possibilité de jouer est, pour le comédien, dépendante, dans une certaine mesure, de la légitimité dont il jouit auprès des autorités civiles et religieuses. Nous allons voir si cette évolution du rapport entre le statut de comédien et l'État est en tout point identique à celui qu'entretiennent les autorités publiques avec le théâtre lui-même. Il semble logique que lorsqu'un roi détruit un théâtre, les praticiens de théâtre en soient réprimés.

Sous l'Antiquité, nous nous accordons à penser que la politique et le théâtre sont liés, pour la simple raison que l'espace où les cérémonies sportives, rituelles et théâtrales prennent place est aussi celui où s'exerçait la politique de la cité.

D'une part, De Cuvillers<sup>91</sup>, dans son introduction, nous éclaire sur les relations entre le comédien et la politique entre l'époque de la Grèce antique et la période romaine. Il nous explique qu'en l'an 536 avant J.-C., nous retrouvons la trace des premiers comédiens : le poète athénien Thespis tournait, de ville en ville, sur des charrettes et divertissait, par des textes et chansons, les spectateurs. Eschyle (mort en 456 avant J.-C.), auteur de plus de quatre-vingt-dix tragédies et grand défenseur du théâtre, nous a permis de retracer le parcours des premiers comédiens à jouer des tragédies dans un théâtre<sup>92</sup>. Sous l'Antiquité, en Grèce, les comédiens étaient des gens respectés et estimés. Certains comédiens furent même nommés ministres par les autorités grecques, c'est le cas par exemple d'Aristodème. Nous pouvons encore citer le cas de Callipide qui, tout en étant comédien, commandait les flottes d'Athènes<sup>93</sup>.

D'autre part, Marie-Claude Hubert<sup>94</sup> nous informe sur le passage, en Grèce, de la liturgie (le *dithyrambe* et *chant phallique*) « dans des cérémonies rituelles dont l'ordonnance est régie par une sorte de mise en scène<sup>95</sup> », à l'une des premières tragédies, celle de Thespis (vers 550 av. J.-C.), où un protagoniste, sans masque, sort pour la première fois du groupe pour improviser une monodie. Le théâtre grec

---

<sup>91</sup> Cuvillers (de), H., « Des comédiens et du clergé », Éd. Dupont et Delaunay, Paris, 1825.

<sup>92</sup> Voir aussi Demont, P., Lebeau, A., « Introduction au théâtre grec antique », coll. Références, Livre de Poche, Paris, 1996.

<sup>93</sup> Cuvillers (de), H., op. cit., p. 16.

<sup>94</sup> Hubert, M.-C., « Histoire de la scène occidentale (de l'Antiquité à nos jours) », Armand Colin, Paris, 1992.

<sup>95</sup> Op. cit., p. 8.

a influencé son espace scénique de la même manière que, réciproquement, « la structure architecturale a fortement conditionné l'écriture dramatique<sup>96</sup> ». Pour donner un exemple, illustré par Hubert<sup>97</sup>, les portes des coulisses (la *skènè*) ont des attributions particulières suivant les personnages qui font leur entrée sur la scène. Il y a la porte royale, celle qui est centrale, et deux portes sur les côtés, l'une réservée aux autres membres de la famille et aux personnages représentant le peuple, une autre dédiée aux personnages venant de l'extérieur, ceux ne faisant pas partie de la communauté. Si les indications scéniques autour de ces trois portes, c'est-à-dire les entrées et sorties des personnages, ne nous sont pas fournies dans le texte didascalique des tragédies et comédies grecques, elles sont déterminées par les dialogues. Le passage du rituel liturgique au drame est donc illustré dans l'écriture, mais aussi par un changement dans son rapport à l'espace scénique, et donc à l'écriture architecturale et scénique. La mise en scène, comme écriture scénique, serait aussi vieille que le théâtre grec, encore faut-il admettre l'aspect rituel qui y était attaché.

Les comédiens, sous l'empire romain, n'avaient pas les mêmes privilèges que les Grecs. Ils étaient, au contraire, très mal considérés dans la société et par les autorités. De Cuvillers précise qu'« ils n'avaient pas, non seulement, rang parmi les citoyens, mais encore si quelque romain s'avisait de monter sur le théâtre, il était sur le champ chassé de sa tribu et privé du droit de suffrage par les censeurs<sup>98</sup> ». Rappelons l'influence qu'exerce le théâtre latin, pour ce qui est de l'espace de jeu, sur la construction, provisoire ou permanente, des théâtres en Europe. Nous allons retrouver cette influence en ce qui concerne la légitimité du comédien au Moyen âge.

Le théâtre médiéval n'est pas non plus une époque très favorable pour les comédiens. L'Église s'opposait formellement à l'activité de comédien. Le concile d'Elvire, en Espagne (300 après J-C), énonce que « tous les fidèles qui font profession du métier de jongleur, bateleur, sont séparés de la communion de

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 13.

<sup>97</sup> Ibid., pp. 15-19.

<sup>98</sup> Cuvillers (de), H., op. cit., p. 6.

l'Église<sup>99</sup> ». Clovis, le premier roi chrétien (496), a lancé les plus foudroyantes menaces contre les histrions et les gens de cirque. Charlemagne, en 789, proclame une ordonnance « qui mit les comédiens au nombre des personnes infâmes<sup>100</sup> ». En France, le concile de Toulouse de 1229, instaurant l'Inquisition, avait déjà interdit « à jamais » le théâtre et l'exercice de la profession de comédien. Les comédiens semblent constituer un danger pour l'Église et le pouvoir civil qui y est attaché. Les cérémonies religieuses, les liturgies, les mystères étaient liés au culte, faisaient partie de la vie religieuse des gens, avaient comme ultime objectif d'inculquer les paroles de l'évangile, alors que les histrions cherchaient à divertir la population de ce cadre institutionnel. Tant que le roi est guidé par une légitimité divine, comme c'est le cas en France pendant l'Ancien Régime, le comédien est perçu comme un risque pour la stabilité institutionnelle et sociale de l'État. Il en est de même, comme nous allons le voir, avec le théâtre en tant qu'édifice.

Dans son *Histoire générale du théâtre en France*, Eugène Lintilhac<sup>101</sup> révèle le caractère dramaturgique des cérémonies sacrées du Moyen âge, tout en l'associant au concept de mise en scène :

Le drame sacré naquit dans l'Église et de l'Église. Il eut d'abord, et dans la nef même, le cérémonial religieux pour mise en scène ; le latin, langue sacrée, pour organe ; les clercs pour auteurs et acteurs ; les fidèles pour public.<sup>102</sup>

Des cérémonies religieuses naissent les mystères et les miracles au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans le théâtre médiéval français, des représentations officielles, contrôlées par l'église, pouvaient se dérouler dans différents lieux (dans, puis devant une église, dans la cour d'un hôtel particulier, une place, une prairie, une rue, etc.) et « sur une estrade, frontalement à la vue du public, en suivant une série de mansions contiguës<sup>103</sup> », les mansions offrant aux comédiens plusieurs espaces de jeu.

L'édifice dans lequel se déroulait la représentation n'était pas dédié uniquement au théâtre. Il pouvait servir à d'autres activités, comme les tournois chez les Grecs

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 69.

<sup>100</sup> Ibid., p. 66.

<sup>101</sup> Ouvr. cité.

<sup>102</sup> Op. cit., p. 23.

<sup>103</sup> Couty, D., Rey, A. (dir.), op. cit., p. 195.

ou les cérémonies religieuses à l'époque médiévale. Il était, en tout état de cause, construit pour répondre à des règles reposant sur une structure dramatique convenue, pour les tragédies grecques, ou religieuse, pour les mystères médiévaux. L'aspect politique ou liturgique de la représentation était impulsé par un ordre établi dans la cité ou par la pratique religieuse. Nous pouvons donc affirmer qu'un des facteurs définissant la mise en scène repose sur le lien entre l'architecture des espaces scéniques officiels avec le politique et le religieux. Or nous verrons, dans les quatrième et cinquième chapitres, à quel point, ce lien entre le politique et la mise en scène devient fondamental dans la légitimité politique attachée à la consolidation du rôle du metteur en scène en France.

Pour résumer, premièrement, nous devons nous appuyer sur ce qui était joué, tout autant que la présence et fonction des acteurs dans les lieux pour déterminer comment s'organisait la mise en place des spectacles. Nous pouvons entrevoir une réciprocity d'influences entre le lieu théâtral provisoire et l'écriture sous l'Antiquité et le Moyen âge. Car, si le texte a pu être influencé par l'architecture du lieu permanent sous la Grèce antique, il pourrait aussi influencer la construction de théâtres provisoires sous l'Antiquité et au Moyen âge. Deuxièmement, sous l'Antiquité, il existait des lieux permanents dans lesquels se déroulaient toutes sortes d'activités liées à la politique et aux rituels de la cité. Nous savons qu'il existait aussi des lieux provisoires dédiés à la tragédie et comédie grecques sous l'Antiquité et d'autres dédiés aux mystères médiévaux avant le XVI<sup>e</sup> siècle. Troisièmement, la mise en scène est, dans le théâtre officiel, conditionnée par son aspect religieux, rituel ou politique dans la cité.

S'il existait un théâtre officiel au Moyen âge, comme le drame liturgique et le mystère, dont la mise en scène était déterminée par ses propres règles de fonctionnement dans des lieux qui lui étaient non spécifiquement dédiés, il faut soulever la présence d'un autre type de rapport entre l'activité et l'espace théâtraux.

## 1-2. L'espace de jeu « non-officiel »

Au Moyen âge, les spectacles autres que ceux prêchant la parole des évangiles, comme les *farces*, se déroulaient sur des tréteaux en bois<sup>104</sup> ou des charrettes sur la place d'un village, comme intermèdes dans les mystères ou à part entière à partir du XV<sup>e</sup> siècle, un jour de foire, sous des halles ou au milieu des carrefours de la ville. Nous retrouvons un exemple de ce type de représentation dans un tableau, de Pieter Balten, intitulé *La Foire Paysanne*<sup>105</sup>. Les détails de ce tableau révèlent plusieurs représentations théâtrales, se déroulant tantôt sur des charrettes, tantôt sur des estrades, sur l'immense place d'une ville.

Le tréteau et l'estrade, généralement des plateaux de bois surélevés qui permettent aux comédiens d'être vus par la foule, ont été perçus, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, comme la configuration scénique à la fois la plus primaire et la plus naturelle pour les comédiens. Les tréteaux n'ont pas complètement disparu avec la construction des premiers théâtres à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. On les retrouve abondamment jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle et à travers diverses expériences scéniques jusqu'à nos jours. En 1928, Jacques Copeau écrivait « avoir tenté de rendre à la scène son innocence, de l'avoir dépouillée de ses faux prestiges et de quelques futilités, d'avoir dressé ce tréteau nu que le poète devait transfigurer<sup>106</sup> ». Sur les traces de Copeau, dans la grande cour d'honneur et dans le jardin Urbain V en Avignon, Jean Vilar, dans les années 1950, utilisait des tréteaux *nus*, c'est-à-dire sans cadre de scène, sans coulisse, sans cintre et sans rampe. On peut encore citer le dispositif scénique de cinq tréteaux de bois dans *1789* par le Théâtre du Soleil en 1970. Ou enfin Le Corbusier qui, invité par le ministre de l'Éducation Nationale du Brésil à se prononcer sur un futur théâtre national à Rio dans les années 1950, avait suggéré, surpris par le nombre de comédiens, d'orateurs et de

---

<sup>104</sup> Les tréteaux s'appelaient aussi les *eschaffaux*. Sur cette question de terminologie, voir Cohen, G., op. cit., p. 79. Voir aussi une illustration dans l'annexe 2.

<sup>105</sup> Ce tableau est exposé au musée du théâtre à Amsterdam. Voir annexe 3.

<sup>106</sup> Copeau, J., in « Revue Théâtre en Europe », n° 9, Paris, janvier 1986, p. 23.

poètes dans les rues, de faire installer des tréteaux partout où cela était possible<sup>107</sup>. De nombreux praticiens modernes et contemporains ont une certaine fascination pour la mise en scène lorsqu'elle est exécutée dans la plus grande simplicité spatiale, celle où seule la performance de l'acteur avec un texte sur un espace scénique *nu* suffit à produire le spectacle. De ce fait, au XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux spectacles ont été produits dans les anciens théâtres circulaires grecs ou sur des tréteaux. Or, nous verrons, dans le sixième chapitre, comment la mise en scène dans un lieu non dédié au théâtre indique la volonté de certains praticiens, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de sortir des formes institutionnelles établies. Tout comme le théâtre non-officiel au Moyen âge, certains praticiens<sup>108</sup> au XX<sup>e</sup> siècle ont souhaité sortir des espaces où s'exerce d'ordinaire l'autorité, bien qu'il y ait une certaine ironie à ce que ces derniers, dans le cas de représentations dans des anciens théâtres grecs, se réapproprient des espaces qui symbolisaient le pouvoir politique du passé.

Il apparaît que la surélévation d'une scène comme le tréteau s'inscrit dans une nouvelle manière de séparer l'action des comédiens et les spectateurs qui regardent. Nous pouvons parler de *représentation*, au sens d'un détachement des sujets abordés sur la scène et de leur réception ou interprétation par les spectateurs.

Les théâtres grecs sont le plus souvent attenants à un temple et les mystères sont représentés au départ dans une église. Or, l'espace scénique *nu*, comme le tréteau, doté d'un rideau, représente, à travers les farces du Moyen âge, un espace rationnel et social, qui traite de la vie quotidienne des gens. Un passage de la liturgie au drame s'opère. Ceci a forcément un impact sur l'espace scénique lui-même. Marius Sepet<sup>109</sup>, dans *Les Prophètes du Christ, Études sur les Origines du Théâtre au Moyen Age*, déclare « cette théorie fondamentale, à savoir, que les premiers mystères ont été les offices mêmes ; par une série de développements logiques, ces offices se sont transformés en drames, de moins en moins liturgiques, jusqu'au jour où mystères et liturgies n'ont plus été des mots

---

<sup>107</sup> Le Corbusier, « Le théâtre spontané », in « Architecture et dramaturgie », Éd. André Villiers, Paris, 1950, pp. 149-168.

<sup>108</sup> Par exemple, nous citerons Peter Brook, voir infra, p. 200.

<sup>109</sup> Sepet, M., « Les prophètes du Christ, études sur les origines du théâtre au Moyen âge », Éd. Didier et Cie, Paris, 1878.

synonymes : en un mot, le théâtre du Moyen âge est issu de la religion du Moyen âge, au même titre et suivant les mêmes lois que le théâtre antique était issu de la religion antique<sup>110</sup> ». Cependant, il est légitime de se demander si, du point de vue de l'espace scénique, des formes théâtrales moins officielles, comme les farces, n'ont pas contribué à cette évolution.

Comme nous l'avons dit, l'aspect religieux a progressivement disparu dans la représentation pour aboutir à une configuration plus politique et sociale de la représentation. Nous reviendrons plus en détail sur cette mutation au niveau du contenu des farces. L'espace de la représentation reflète aussi cette évolution. Le théâtre antique et romain, dans sa structure architecturale en amphithéâtre, place les spectateurs plus hauts que les acteurs. Les premiers mystères, dans les églises, au Moyen âge, les placent sur un même plan. Dans les farces, avec les tréteaux ou les charrettes, la surélévation de la scène donne une tout autre perception de l'action scénique. Le spectateur assiste à la représentation en levant les yeux. Nous nous sommes dans une certaine mesure accoutumés, à travers la tradition d'une configuration théâtrale depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, à cette séparation entre la scène et la salle, et cette évolution tendrait à montrer que les tréteaux, issus du théâtre non-officiel de la fin du Moyen âge, ont joué un rôle important dans cette séparation. Ces différentes perspectives visuelles, à travers la position physique du spectateur (regarder en haut, sur un même plan ou bas), impliquent des manières différentes d'aborder la place de la représentation.

Pour résumer, d'une part, le théâtre officiel est incorporé aux activités politiques et religieuses (re)connues par les spectateurs et le lieu de représentation n'est uniquement dévoué au théâtre. D'autre part, à travers des activités théâtrales non-officielles, comme les farces ou les soties à partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, la représentation s'opère sur une distance physique plus marquée entre les spectateurs et les acteurs. Nous allons nous demander si la représentation de faits sociaux dans les farces, même si, parfois, leur caractère religieux est présent, semble faire émerger cette séparation physique, de plus en plus caractérisée, entre les spectateurs et les acteurs.

---

<sup>110</sup> Op. cit., p. 13.

En effet, en sortant des liens officiels de la représentation à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le dessein social et politique de la représentation des farces et des mystères semble se laïciser. Nous allons maintenant voir si cette évolution pourrait justifier la construction des premiers théâtres fermés et permanents en France.

## **2. Les théâtres fermés et permanents : leurs implications sur la mise en scène et l'organisation des spectacles**

Avant de parcourir plus en détail les implications du théâtre fermé et permanent sur la mise en scène et l'organisation des spectacles au XVI<sup>e</sup> siècle, encore faut-il adresser une question très pragmatique : comment s'explique l'apparition de théâtres fermés et permanents à la fin du Moyen âge ? Et pourquoi construire des édifices théâtraux alors que le théâtre pouvait être provisoire et se produire à l'extérieur ?

### **2-1. Les causes de la construction des premiers théâtres fermés**

La connaissance des causes de la séparation entre la scène et la salle dans les premiers théâtres fermés *en dur* permet d'apporter des éléments de réflexion sur l'histoire de la mise en scène. Nous pouvons en effet repérer trois de ces causes. Premièrement, nous argumentons que la pression sociale, en France, comme en Angleterre, pour accéder à un théâtre de divertissement ou d'interprétation, au lieu d'un théâtre religieux, a conduit les comédiens à se cacher dans des lieux fermés, et donc à se sédentariser au début du XV<sup>e</sup> siècle. Nous nous appuyons sur plusieurs analyses dont celle de Gianni Cariani<sup>111</sup> défendant l'idée que les sotties et les farces ont « développé des tendances critiques, voire contestataires pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>112</sup> ».

---

<sup>111</sup> Cariani, G., « Autorité et théâtre à la fin du Moyen âge : conflits et enjeux », in *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, n° 180, 1993-1, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, pp. 35-43.

<sup>112</sup> Op. cit., p. 37.

Deuxièmement, un autre facteur soulevé par Hubert<sup>113</sup> serait le début de la professionnalisation des comédiens. Elle s'accompagne d'une légitimité reconnue par les autorités civiles et religieuses.

Troisièmement, pour Hubert, « la construction de théâtres, tardive, répond à un besoin de recourir à une machinerie perfectionnée que les spectacles de plein air ne permettraient pas<sup>114</sup> ». Pourtant, Germain Bapst<sup>115</sup> et Gustave Cohen<sup>116</sup> nous montrent que les mystères et drames liturgiques utilisaient, déjà, du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, des mécanismes sophistiqués dans les théâtres provisoires en extérieur. Nous reviendrons sur ce point quand nous aborderons le rôle central du machiniste et du décorateur dans la mise en scène des mystères.

### **La pression sociale**

À propos de notre premier point, nous partirons de la perspective du public. Les historiens du théâtre soulèvent souvent les difficultés qu'ils rencontrent pour distinguer les catégories de spectateurs qui fréquentent les théâtres. Dans les années 1970, une perspective de recherche sur l'évolution des mentalités des spectateurs s'est développée simultanément à un intérêt croissant des praticiens et universitaires à la question de la place du public au sein même de la représentation. En 2004, Joanne Robinson récapitule dans la première partie de son article, *Mapping Performance Culture : Locating the Spectator in Theatre History*<sup>117</sup>, la complexité méthodologique pour les chercheurs qui ont abordé un aspect culturel, social ou de genre du spectateur de théâtre<sup>118</sup>. Concernant notre

---

<sup>113</sup> Op. cit., p. 46.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Bapst, G., « Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'hygiène », Hachette, Paris, 1893.

<sup>116</sup> Cohen, G., « Le Théâtre en France du Moyen âge », tome I : « Le théâtre religieux », Éd. Rieder, Paris, 1928.

<sup>117</sup> Robinson, J., « Mapping Performance Culture: Locating the Spectator », *Theatre History, Nineteenth-Century Theatre*, 31 (2004), pp. 3-17.

<sup>118</sup> Par exemple, Rita Lejeune (Lejeune, R., « Pour quel public *la farce de Maistre Pierre Pathelin* a-t-elle été rédigée? », *Romania*, t.LXXXII, 1961, pp. 482-521) ; Michael Booth (Booth, R. M., « Theatre in the Victorian Stage », *Cambridge Musical Texts and Monographs*, Cambridge, 1991) cherche à déterminer le caractère social et culturel des spectateurs à l'époque victorienne ; Susan Bennett (Bennett, S., « Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception », Routledge, London, 1990) établit une théorie de la réception du public contemporain dans l'espace scénique ; Tracy C. Davis (Davies, T. C., « Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture », Routledge, London, 1991) à propos de l'étude des spectateurs de théâtre à l'époque victorienne ; Viv Gardner et Maggie Gale (Gardner, V., Gale, M. B. (eds), « Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies », Manchester University Press, Manchester, 2000) sur les spectatrices au XIX<sup>e</sup> siècle.

analyse, nous pouvons citer Dominique Lagorgette<sup>119</sup> qui, dans son approche linguistique sur la *Farce de Maître Pierre Pathelin*, s'attache à montrer l'existence d'une parodie de ce texte reposant sur le type de langues régionales en France et les classes sociales de l'époque. Sur le premier point, elle se fonde sur Jonathan Beck<sup>120</sup> :

La farce fractionne (...) son public en plusieurs groupes, ceux qui sont dans le coup et ceux qui ne le sont pas, d'une part, et ceux, d'autre part, qui croient être dans le coup mais ne le sont qu'en partie. (...) Car là, devant un public de clercs du Palais, et à la barbe de Guillaume qui évidemment ne connaît pas le latin, l'auteur flatte non pas son public mais une partie de son public, la fraction savante, en se moquant de l'ignorance des uns, et du peu de raffinement des autres, ce qui opère un clivage.<sup>121</sup>

Et sur la lutte des classes, comme nous l'avons aussi signalé, un peu plus haut, avec Cariani, Lagorgette s'appuie sur Conrad Schoell<sup>122</sup> :

Je reste convaincu que thématiquement, la farce se fonde sur les conflits sociaux. (...) La farce de la fin du Moyen âge est un genre dramatique qui aborde le thème des conflits sociaux sans pour cela pouvoir ou devoir prendre position dans chaque cas particulier pour le même groupe social.<sup>123</sup>

De la même manière, pour Gustave Cohen<sup>124</sup>, les spectateurs étaient d'abord des croyants pour devenir au XVI<sup>e</sup> siècle des gens recherchant « le plaisir ou l'émotion<sup>125</sup> ». Il cite cette « invasion et efflorescence croissante de l'élément laïque ou profane, voire du comique dans le théâtre religieux<sup>126</sup> ». Nous avons aussi retrouvé un document de Louis Guyon qui, en 1623, dans *Ses Diverses Leçons* affirme que « les farces ne diffèrent en rien des comédies, sinon qu'on y introduit des interlocuteurs qui représentent gens de peu et qui par leurs gestes apprennent à rire au peuple<sup>127</sup> ».

---

<sup>119</sup> Lagorgette, D., « La parodie du discours docte dans *Pathelin* », in Grossel, G., Mouguin, S. (eds.), « La parodie », CEPLECA, Université de Reims, Reims, 2004, pp. 5-34.

<sup>120</sup> Beck, J., « La mise en scène du faux témoignage dans *Pathelin*. Analyse pragmatique », Hue, D., Smith, D. (eds.), « *Maître Pierre Pathelin : lectures et contextes* », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001, pp. 95-121.

<sup>121</sup> Op. cit., pp. 111-112, in Lagorgette, op. cit., pp. 23-24.

<sup>122</sup> Schoell, C., « Commerçants et paysans. Structure de *Pathelin* : l'opposition des personnages », in Hue, D., Smith D., op. cit., pp. 51-65.

<sup>123</sup> Op. cit., pp. 51-52, in Lagorgette, op. cit., p. 25.

<sup>124</sup> Cohen, G., « Le théâtre en France du Moyen âge », tome 1 : « Le théâtre religieux », Éd. Rieder, Paris, 1928.

<sup>125</sup> Op. cit., pp. 8-9.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Guyon, L., « *Ses Diverses Leçons* », Ant. Chard, Lyon, 1623.

Gustave Cohen est aussi parvenu, à travers la redécouverte, aux archives judiciaires des Archives Nationales, d'une *Lettre de rémission du 13 août 1395*<sup>128</sup>, non seulement à faire resurgir un mystère que l'on avait oublié, mais aussi à montrer que les débordements du public, l'accusation portait ici sur un viol, pouvaient se dérouler pendant la représentation d'un mystère.

Michael Bakhtine, à travers son étude sur François Rabelais<sup>129</sup> et le carnavalesque, a apporté des éléments fondamentaux, depuis largement exploités par les chercheurs, sur ce passage au divertissement, cette représentation sociale du rire entre le Moyen âge et la Renaissance.

We can say that laughter, which had been eliminated in the Middle Ages from official cult and ideology, made its unofficial but almost legal nest under the shelter of almost every feast. Therefore, every feast in addition to its official, ecclesiastical part had yet another folk carnival part whose organizing principles were laughter and the material bodily lower stratum. This part of the feast had its own pattern, its own theme and imagery, its own ritual. The origin of the various elements of this theme is varied. Doubtless, the Roman Saturnalia continued to live during the entire Middle Ages. The tradition of the antique mime also remained alive. But the main source was local folklore. It was this folklore which inspired both the imagery and the ritual of the popular, humorous part of the feast. (...) Lower- and middle-class clerics, schoolmen, students, and members of corporations were the main participants in these folk merriments. People of various other unorganized elements which belonged to none of these social groups and which were numerous at that time also participated in the celebrations. But the medieval culture of folk humour actually belonged to all the people. The truth of laughter embraced and carried away everyone; nobody could resist it.<sup>130</sup>

Ainsi, le théâtre français dépasse ses limites religieuses et de culte pour devenir, progressivement, un lieu de divertissement et, dans certains cas, de débauche pour le public. Nous verrons aussi que le jeu des comédiens reflète plus largement les inspirations collectives de la vie des gens, plaisantant sur des sujets jugés tabous comme la sexualité ou l'accouchement<sup>131</sup>.

Nous pouvons enfin citer l'étude de Jeffrey S. Ravel<sup>132</sup>, portant sur le comportement du public dans les salles. Ravel nous révèle le caractère débridé des spectateurs dans les théâtres français à travers toute une série de désordres et

---

<sup>128</sup> Cohen, G., « Le théâtre à Paris et aux environs à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle », *Romania*, t. XXXVIII, 1909, pp. 592-595.

<sup>129</sup> Bakhtine, M., « L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance », trad. par Andrée Robel, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1970.

<sup>130</sup> Bakhtin, M., "Rabelais and His World", trans. by Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984, pp. 82-83.

<sup>131</sup> Voir par exemple « Vie et Histoire de Madame Sainte Barbe » (1520), in Jacob, P., « Recueil de farces, soties et moralités du X<sup>ve</sup> siècle », Éd. Delahays, Paris, 1859, p. xix.

<sup>132</sup> Ravel, J. S., "The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791", Cornell University Press, New York & London, 1999.

délits commis entre 1680 à 1791. Ravel a montré que Louis XIV a même étendu ses privilèges et a fait contrôler, à travers, par exemple, l'introduction du lieutenant général de police en 1667, les représentations théâtrales. Ravel associe l'apparition des contrôles exercés par la police et les débordements rencontrés dans les théâtres sous l'ancien régime.

Paul Jacob<sup>133</sup> nous indique aussi que la débauche a perduré encore longtemps dans les salles :

L'abbé de Latour, dans ses 'Réflexions Morales, Politiques, Historiques et Littéraires sur le Théâtre', se plaignait encore en 1772 de la débauche du parterre !<sup>134</sup>

Ce besoin grandissant de construire des théâtres fermés semble coïncider avec un changement des mentalités, dans les sociétés européennes, entre la fin du Moyen âge et le début de la Renaissance. En effet, nous assistons, dans cette période charnière, à une représentation du conflit social dans les farces et à une sorte de *laïcisation* progressive dans les mystères.

### **La professionnalisation des comédiens**

À la fin du Moyen âge, parallèlement à l'évolution des espaces de jeu, les comédiens commencent à être reconnus en France<sup>135</sup>. Malgré l'interdiction du Parlement de 1548 de représenter certains mystères, des corporations ou communautés de comédiens se répandent et s'organisent. Toutes sortes de termes étaient attribués au comédien à l'époque du théâtre médiéval en France : les jongleurs, les saltimbanques, les montreurs de bêtes, les récitateurs et musiciens, les troubadours, les fous, les sots, les innocents, les connards, chacun ayant une particularité de jeu assez complexe à identifier de nos jours. D'une manière générale, ils étaient affiliés à une confrérie, une troupe ou un corps de métier. On les reconnaissait par un costume et une couleur spécifiques. Par exemple, les

---

<sup>133</sup> Jacob, P., ouvr. cité.

<sup>134</sup> Op. cit., p. xvii.

<sup>135</sup> Alors que les comédiens se professionnalisent, les femmes commencent progressivement à être acceptées dans les théâtres. Au Moyen âge, les comédiennes n'étaient pas autorisées à intégrer un corps de métier ou une corporation. Il leur était, par conséquent, interdit de jouer en public. En France, avant 1550, tous les rôles étaient joués par des hommes. La venue de troupes espagnoles professionnelles, composées de comédiens et de comédiennes, a permis, progressivement, aux femmes de tenir des rôles de femmes sur les scènes des premiers théâtres en France. Cette reconnaissance des comédiens, puis des comédiennes, intervient alors qu'il existe déjà une légitimité des espaces théâtraux. Il faut cependant noter que ce n'est vraiment qu'à partir de Louis XIV qu'elles ont pu interpréter des rôles de femmes sur les scènes des théâtres français.

Enfants-sans-Souci, qu'on appelait aussi les sots, étaient caractérisés « par un capuchon jaune et vert et un costume collant également jaune et vert, (...) costume qui persistera jusqu'en 1670<sup>136</sup> ».

Ces corporations d'acteurs étaient fortement hiérarchisées et, selon Adolphe Fabre<sup>137</sup>, « étaient calquées sur celle du Parlement, avec des délégués, une juridiction, et même le droit de frapper une monnaie plus ou moins courante<sup>138</sup> ». Ceci marque l'esprit corporatiste qui régnait à l'époque médiévale en France, c'est-à-dire la nécessité pour les hommes d'appartenir à un corps de métier, avec ses propres règles de fonctionnement, pour pouvoir bénéficier d'une légitimité et d'une certaine autonomie, cependant toute relative, par rapport aux autorités religieuses et civiles. La fin du théâtre médiéval marque, non seulement, un changement dans l'aspect religieux des représentations mais aussi le début de la professionnalisation des comédiens en France. Nous avons signalé qu'Hubert présente la professionnalisation de comédiens comme une des causes de la construction de premiers théâtres fermés et permanents, contingentant la fin du théâtre médiéval religieux en France. Erika Fischer-Lichte<sup>139</sup> fait le même constat avec le théâtre élisabéthain en Angleterre :

In Elizabethan England, the founding of the first public and commercial theatre run by professional actors' companies coincided approximately with the end of the religious plays.<sup>140</sup>

Cependant nous parlons ici des premiers théâtres financés par les autorités ou bien ceux pourvus, sous la période élisabéthaine, d'une liberté de produire (les *liberties*). La fin des pièces religieuses s'est faite, comme nous l'avons vu, très progressivement, à travers la mutation du contenu des farces et de la laïcisation des mystères à partir du début du XV<sup>e</sup> siècle.

Nous avons apporté une cause principale, la pression sociale, et une cause plus subsidiaire, la professionnalisation des comédiens, à notre argument sur la construction des théâtres fermés et permanents. Maintenant, notre seconde

---

<sup>136</sup> Lintilhac, E., « Histoire générale du théâtre en France », t. II : « la comédie au Moyen âge et à la Renaissance », Flammarion, Paris, 1906, p. 38.

<sup>137</sup> Fabre, A., « Les clercs du palais, recherches historiques sur les Basoches, des Parlements et les Sociétés Dramatiques des Basochiens et des Enfants-sans-Souci », Scheuring, Lyon, 1875.

<sup>138</sup> Op. cit., p. 36.

<sup>139</sup> Fischer-Lichte, E., "History of European Drama and Theatre" [1990], Routledge, London, 2004.

<sup>140</sup> Op. cit., p. 50.

question est, tout naturellement, de se demander si la pression sociale permettrait d'expliquer la construction de théâtres fermés et non-officiels.

## 2-2. La construction des théâtres fermés

Les édifices théâtraux fermés et permanents n'existaient pas au Moyen âge. Leur construction en Europe est d'une influence capitale sur l'organisation artistique des spectacles. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, en Italie, il faut tenir compte d'une scène fixe, d'un décor, d'un jeu de machinerie, de chaises pour les spectateurs, placés autour ou face à la scène, d'entrées payantes suivant le jour et la place, etc. Citons celui de la cour du palais de Vicence par l'Italien Serlio en 1540 qui s'inspire de Vitruve (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), auteur du seul livre nous étant parvenu sur l'architecture des théâtres sous l'Antiquité, *De Architectura*<sup>141</sup>. Par opposition aux multiples espaces de jeu dans les mystères au Moyen âge, l'espace pérennisé des nouveaux théâtres fermés a largement influencé l'organisation et la mise en scène des spectacles. Cette manière de concevoir les théâtres, en séparant la scène de la salle (l'auditorium), par un proscenium, un cadre de scène, et en installant le public en face la salle, est toujours en vigueur de nos jours.

Les théâtres fermés, selon Couty et Ryngaert, « apparaissent pratiquement en même temps dans des pays pourtant éloignés l'un de l'autre à l'époque. C'est assez dire qu'ils répondent à un besoin, et que l'investissement financier que de tels bâtiments représentent dénote un réel engouement des autorités et du public<sup>142</sup> ». Et, comme le rappelle Voltaire, dans les *Œuvres Critiques et Poétiques*<sup>143</sup>, « les Anglais avaient déjà un théâtre aussi bien que les Espagnols quand les Français n'avaient encore que des tréteaux<sup>144</sup> ». Si l'on s'intéresse aux théâtres légitimés par l'autorité royale, Voltaire a effectivement raison. Cependant, il est peu soulevé, dans la littérature, l'existence de théâtres fermés *en dur* et non-officiels qui, comme nous allons le montrer, ont pourtant existé.

---

<sup>141</sup> Voir par exemple la traduction de Maufra, C.-L., « L'architecture de Vitruve », Panckoucke Editeur, Paris, 1847.

<sup>142</sup> Couty, D., Ryngaert, J-P., « Représentation théâtrale et espace social » in « Le théâtre », op. cit., p. 35.

<sup>143</sup> Voltaire, « Les œuvres critiques et poétiques » [1760], Larousse, Paris, 1937.

<sup>144</sup> Op. cit., p. 56.

L'Angleterre fut, en effet, le premier pays d'Europe à investir dans des théâtres fermés à ciel ouvert avec la construction du premier d'entre eux à Londres, The Theatre (1576), suivi par The Rose (1587), The Swan (1595), The Globe<sup>145</sup> (1596), The Fortune et The Hope. Ces théâtres étaient officialisés par la couronne<sup>146</sup>. Il existait environ quinze théâtres à Londres dans la seconde moitié du règne d'Elisabeth I<sup>ère</sup>. Selon C. Walter Hodges<sup>147</sup>, aucun théâtre permanent en Europe n'a pu être comparable à ceux construits en Angleterre depuis l'empire romain. De toute évidence, la forme circulaire et même provisoire des premiers théâtres élisabéthains nous rappelle les théâtres provisoires du théâtre antique. Cependant, d'autres théâtres se sont développés, à Londres, dans des espaces complètement fermés et non-officiels. Hubert précise :

Les premiers théâtres publics construits à Londres, dès le début du règne d'Elisabeth [...] ont une forme circulaire, elliptique ou polygonale, qui perpétue la conception médiévale du théâtre en rond. Ce sont des structures légères, en bois, presque aussi aisément transportables qu'un chapiteau de cirque. Ce n'est qu'en 1623 que le premier théâtre en dur sera bâti. Construit hors les murs, dans les *liberties* de la ville, lieux de marginalisation où cohabitent prostituées, joueurs, ce théâtre accueille un public interlope qui n'hésite pas à réagir, par ses rires ou par ses huées, au spectacle<sup>148</sup>.

Le fait, comme l'a montré Hubert, que ces théâtres fermés *en dur* soient construits dans des endroits marginalisés à Londres nous confirme dans l'idée d'une forte pression sociale et populaire pour accéder à des représentations sociales et dramatiques. Nous allons maintenant voir qu'en France, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, l'expérience des confrères de la Passion, dans la salle fermée de l'hôpital de la Trinité, est aussi une première tentative d'instaurer un théâtre permanent non-officiel à Paris. En effet, c'est autour de 1398 que la première troupe de comédiens ambulants, les confrères de la Passion, se sédentarisent et se produisent aux portes de Paris, à Saint Maur. La même année, le prévôt de Paris interdit leurs représentations, pourtant entremêlées de prières et de cantiques, de peur qu'elles ne dégénèrent. Elles reprennent néanmoins en 1402, suite à une autorisation de Charles VI, et la troupe s'installe dans l'église et dans une salle adjacente de l'hôpital de la Trinité qui devient le premier théâtre français permanent. Paul Jacob explique qu'à partir de ce moment, « le goût du théâtre se

<sup>145</sup> Shakespeare en fut le principal actionnaire.

<sup>146</sup> L'interdiction de Cromwell, en 1642, de représenter des pièces de théâtre a marqué la fin du théâtre élisabéthain.

<sup>147</sup> Hodges, C. W., "The Globe Restored", Norton, New York, 1956.

<sup>148</sup> Op. cit. p. 53.

répandit avec frénésie parmi la population, qui se portait en foule les dimanches et fêtes, aux représentations des mystères et des miracles<sup>149</sup> ». De nouvelles troupes se forment, comme les Enfants-sans-Souci ou les Clercs de la Basoche. Or, au moment où les confrères de la Passion se sédentarisent dans une salle fermée, nous assistons à un renoncement progressif des drames liturgiques. Le théâtre de la Trinité est aménagé avec une division de la salle et de la scène, contenant pourtant plusieurs espaces de jeu. Cette configuration fermée a forcément une influence sur la réception de la pièce par les spectateurs, habitués jusqu'alors soit à participer aux drames liturgiques, soit à voir des farces, en extérieur, sur des tréteaux et des charrettes. Selon Jacob, la salle de la Trinité était une salle étroite, mal éclairée, mais avant tout un lieu de débauche où les spectateurs entassés, debout, et circulant librement s'autorisaient toutes sortes de libertinages. Un exemple est très intéressant du point de vue de l'évolution des mentalités vis-à-vis du théâtre et de l'espace dans lequel il intervient. Jacob nous raconte que, sur la scène de la Trinité, se trouvait « une petite loge fermée de rideaux figurant une chambre secrète qui servait à cacher au regard du spectateur certaines circonstances délicates de la pièce, telles que l'accouchement de sainte Anne, celui de sainte Elisabeth, celui de la Vierge, etc. Cette loge, ou niche, exerçait au plus haut degré les facultés de l'imagination du public<sup>150</sup> ». Or, nous savons qu'il deviendra de plus en plus commun, à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle, que ce type d'action, auparavant cachée par un rideau, soit ouvertement joué par l'acteur sur la scène. La débauche que nous avons montrée dans la salle existait aussi, selon Jacob, sur la scène :

Dans la *Vie et Histoire de Madame Sainte Barbe*, qui fût représentée et imprimée vers 1520, quoique le mystère commence par un sermon sur un texte de l'Évangile, la première scène s'ouvre dans un mauvais lieu, où une femme folle de son corps chante une chanson et fait des gestes obscènes. L'Empereur (un personnage) ordonne à cette femme d'engager la sainte à *faire fornication*.<sup>151</sup>

Les premiers théâtres fermés produisaient des mystères, mais ces derniers dépassaient progressivement leur aspect religieux. Cet argument pourrait expliquer, comme nous allons le voir, la décision des autorités civiles d'encadrer les représentations dans des théâtres officiels.

---

<sup>149</sup> Op. cit., p. xvi.

<sup>150</sup> Ibid., p. xviii.

<sup>151</sup> Ibid., p. xix.

Avant de finalement se décider à les encadrer, les pouvoirs civils ont tenté, dans un premier temps, de refréner l'engouement du public pour les spectacles non religieux.

Dans le même ordre d'idées, Paul Jacob, dans son *Recueil de Farces, Soties et Moralités*, note que, jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle :

La doctrine de l'église était invariablement établie contre les spectacles. Les capitulaires et les ordonnances des rois de France étaient conformes aux sentiments des docteurs catholiques à l'égard du théâtre et des histrions. Ceux-ci se trouvaient notés d'infamies, par le seul fait de leur vil métier. (...) Il y avait toujours néanmoins des histrions qui bravaient les excommunications du clergé et qui acceptaient la note d'infamie attachée à leur profession. (...) L'*histrionat* ou l'état de comédien était considéré comme une espèce de prostitution, et saint Thomas n'hésite pas à mettre sur la même ligne la courtisane qui trafique de son corps à tout venant et le comédien qui se prostitue en public, pour ainsi dire en vendant ses grimaces et ses postures licencieuses.<sup>152</sup>

Ainsi, par exemple, en 1540, le Parlement impose aux confrères de la Passion de quitter l'hôpital de la Trinité qui, de fait, s'installent à l'hôtel de Flandres. Mais l'année suivante, le Parlement ordonne la fermeture du lieu pour les motifs suivants exprimés dans son arrêt :

[...] que pour réjouir le peuple, on mêle ordinairement, à ces sortes de jeu, des farces ou comédies dérisoires, qui sont choses défendues par les saints canons ; [...] que les assemblées de ces jeux donnaient lieu à des parties ou assignations d'adultère et de fornication ; [...] que cela fait dépenser de l'argent mal à propos aux bourgeois et artisans de la ville.<sup>153</sup>

Les confrères de la Passion, se protégeant derrière un arrêt de Charles VI, décident de reprendre leurs représentations en 1542. Mais le roi fait soudainement démolir l'hôtel de Flandres et la troupe se retrouve, une fois de plus, sans lieu. Un arrêt du Parlement de Paris en date du 17 novembre 1548<sup>154</sup> interdit aux confrères de la Passion de représenter certains mystères, comme celui de *Notre Sauveur*. Ils achètent le vieil hôtel de Bourgogne et y construisent un nouveau théâtre.

L'engouement du public pour le théâtre n'est pas nouveau, les mystères du Moyen âge se célébraient dans des fêtes phénoménales, mais il se place au-delà des frontières traditionnelles de la célébration religieuse. Ainsi, le théâtre fermé

---

<sup>152</sup> Ibid., p. xxi.

<sup>153</sup> Voir Le Brun, P., « Discours sur la comédie ou traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et autres divertissements comiques soufferts ou condamnés depuis le premier siècle de l'Église jusqu'à présent » [1694], Veuve Delaulne, Paris, 1731, p. 214.

<sup>154</sup> Bibliothèque de l'Arsenal (Paris).

représenterait, en premier, le lieu d'une célébration d'ordre social et laïc, un espace alternatif aux lois d'interdiction des autorités civiles et religieuses. Car, en effet, suite au succès de la salle de la Trinité, de riches particuliers ou corporations de comédiens construisent des théâtres en France. Citons Neyron qui a fait construire à Lyon, en 1540, un théâtre fermé, avec des galeries et des loges, un parterre de bancs, un plafond sur lequel étaient peintes des représentations du paradis et de l'enfer<sup>155</sup>. Ce théâtre privé, un des premiers avec celui des confrères de la Passion, fut détruit après l'ordonnance royale de 1548 réglementant fortement les représentations théâtrales en France. La professionnalisation des comédiens est un moyen de mieux contrôler les corporations.

C'est ainsi que, tout long de l'Ancien Régime en France, le roi cherche à encadrer totalement le théâtre. Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, toute nouvelle pièce devait être déposée par les *maîtres du jeu* au prévôt avant représentation. Un règlement du 12 novembre 1609 renouvelle la défense de représenter « aucune comédie ou farces sans que les comédiens ne les aient communiquées au procureur du roi<sup>156</sup> ». Avec Richelieu, l'hôtel de Bourgogne devient le seul théâtre public de France au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Richelieu décidait de la liste des comédiens autorisés à jouer dans le théâtre. D'autres théâtres apparaissent à Paris, comme l'hôtel d'Argent ou le théâtre du Marais, alors que des représentations ont lieu à la foire Saint Germain, au jeu de Paume, sur la place Dauphine ou sur le Pont-Neuf<sup>157</sup>. Mais, sous l'Ancien Régime, toutes sortes de censeurs s'assuraient, sur le plan local et national, du contrôle des pièces et des représentations : le censeur royal, le lieutenant général de police, le ministre de Paris, le ministre de la Librairie, le Garde des Sceaux et l'intendant des Plaisirs. Le système de contrôle mis en place par les autorités sur les théâtres a contribué à la construction de théâtres fermés. Mais, il fallait cependant recevoir des accréditations royales. Ce contrôle s'est perpétré en France bien après l'Ancien Régime.

À partir de 1650, la monarchie en France appréhende la question des théâtres et des comédiens d'une manière différente. Il ne s'agit plus de les interdire, mais de

---

<sup>155</sup> De Colonia, D., « Histoire littéraire de la ville de Lyon », t. II, Folio, Lyon, 1728-1730, p. 429.

<sup>156</sup> Cohen, op. cit., pp. 73-74.

<sup>157</sup> Ibid.

les encadrer et même de les financer. Le roi offre aux comédiens de nouveaux privilèges. De Cuvillers explique :

Ils étaient employés par l'État, régis par les lois de l'État, et les règlements de police ; ils étaient pensionnaires de l'État, attachés au service des princes et faisant partis du service de leurs maisons ; ils avaient des diplômes spéciaux à cet effet, et recevaient encore des pensions sur la cassette du roi ; l'érection des théâtres (...) avaient lieu aux dépens de l'État ; les décors de l'intérieur de ces théâtres, l'organisation de leurs orchestres, l'administration de ces établissements publics, avaient encore lieu au frais de l'État et par sa propre impulsion.<sup>158</sup>

L'exemple le plus célèbre est celui de Molière. En 1658, il s'établit au Théâtre du Louvre, avec une première représentation en présence du roi et toute sa cour. La même année, le roi installe Molière au théâtre du petit Bourbon et, en 1660, dans la salle du Palais Royal. Cela marque la volonté pour l'autorité royale d'offrir à des auteurs et praticiens, comme Molière, les moyens matériels d'exercer l'art théâtral, mais aussi une manière de mieux les contrôler.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les théâtres sont loués à des troupes de comédiens français, mais aussi italiens et anglais, pour la représentation de leurs spectacles. Les confrères de la Passion cèdent leurs privilèges à d'autres comédiens. Certaines troupes s'installent en résidence dans les théâtres. Le roi décidait, à sa guise, de fusionner les troupes de théâtre entre elles. C'est le cas par exemple avec l'ordonnance de Colbert du 23 juin 1673<sup>159</sup> qui décide de n'avoir à Paris qu'une troupe de comédiens français, celle du Marais réunie à celle de Molière, pour former la troupe dite de Guénégaud. Le théâtre de Guénégaud ouvre le 9 juillet 1673 avec une représentation de *Tartuffe*. Puis, une ordonnance de 1680<sup>160</sup> ordonne au Théâtre de Guénégaud et à celui de Bourgogne de fusionner. La troupe des successeurs de Molière a fait construire, en 1689, un nouveau théâtre qui prendra le nom de Comédie Française. Cette organisation, encore appelée la Maison de Molière, a assuré la charge financière de la construction de ce nouveau théâtre. Après les confrères de la Passion et le Théâtre de Neyron à Lyon, la Comédie Française est encore un autre exemple de théâtre créé à l'initiative d'une corporation privée ou d'un riche bourgeois, avant d'être institutionnalisée par l'État français.

---

<sup>158</sup> Op. cit., pp. 124-125.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Ibid.

Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre commercial commence à prendre ses distances avec le pouvoir du roi. Ce dernier a continué à exercer un contrôle sur les représentations, par l'intermédiaire de ses nombreux censeurs, mais il n'a pu que difficilement imposer ses vues sur l'espace théâtral et les comédiens.

Marie-Joseph De Chénier<sup>161</sup> publie moins d'un mois avant la prise de la Bastille, événement plus symbolique que capital dans la Révolution Française, un livre intitulé *De la Liberté du Théâtre en France* dans lequel il écrit :

On a établi des censeurs, agents subalternes du gouvernement, qui recherchent, avec un soin scrupuleux, dans les pièces de théâtre, ce qui pourrait choquer la tyrannie et combattre les préjugés qu'il lui convient d'entretenir. (...) La mission des censeurs est de faire la guerre à la raison, à la liberté.<sup>162</sup>

Il est difficile d'évaluer les conséquences de telles interdictions sur les représentations théâtrales elles-mêmes. Car, selon Jacob<sup>163</sup>, les comédiens s'accordaient des improvisations audacieuses contre, par exemple, l'avarice du roi ou la politique de son règne.

Mais, notons, pour conclure, qu'à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le théâtre occidental est déjà profondément modifié dans le fond et dans la forme. La construction de théâtres *à l'italienne*, au XVII<sup>e</sup> siècle, théâtres structurés non seulement autour d'une scène en intérieur mais aussi autour des annexes à cette scène (un hall d'entrée, des loges, un foyer, un café, des coulisses, etc.), a totalement transformé le rapport du spectateur au spectacle. A partir du moment où cet espace est fermé et *en dur*, permanent pour tous les artistes (on joue au théâtre de X une pièce de Y), et où l'on introduit des espaces ouverts au public pour discuter et festoyer, le théâtre devient un espace social où l'on peut discuter des travaux de l'auteur, du décorateur et des comédiens. Il n'est plus le lieu où la société participe directement à l'événement religieux, social ou politique comme au temps de la Grèce antique et du théâtre médiéval religieux, mais témoigne d'un détachement presque définitif avec le public : l'élément artistique et esthétique du spectacle est dorénavant scruté par les spectateurs. Ces derniers ne font plus partie de la pièce, ils l'observent, la contemplent et la critiquent. Les possibilités

---

<sup>161</sup> De Chénier, M.-J., « De la liberté du théâtre en France », (aucune indication de la maison d'édition), Paris, 1789. Texte disponible à la Bibliothèque Nationale de France, notice n° FRBNF37246303.

<sup>162</sup> Op. cit., pp. 6-8.

<sup>163</sup> Op. cit., p. 25.

artistiques offertes aux praticiens dans les théâtres permanents en intérieur deviennent tout aussi infinies que limitées. Elles sont infinies dans le fond, puisque les choix artistiques, bien qu'ils restent aussi soumis à une autorisation officielle, sont illimités sur la scène, et elles sont, pourtant, limitées dans la forme, car elles doivent répondre aux mêmes contraintes spatiales, une scène semblable pour tous les praticiens.

Cette séparation entre l'espace scénique, le spectacle, et sa réception par les spectateurs est un élément crucial dans l'organisation scénographique, esthétique, politique et sociale de la mise en scène, comme nous le verrons aux cours des prochains chapitres.

Du point de vue de l'espace de jeu, le passage de la cérémonie religieuse, avec par exemple le mystère (dans laquelle le public pouvait être, nous reviendrons plus loin sur ce point, à la fois participant et spectateur sur des espaces ouverts et multiples) à une division spatiale franchement déterminée entre les acteurs et les spectateurs dans les farces, puis dans les nouveaux théâtres en intérieur, n'a pu se faire sans une prise de conscience des rôles à jouer : le camp de ceux qui jouent et le camp de ceux qui regardent.

Du point de vue esthétique, la mise en scène devient, à partir de la construction de théâtres en intérieur, un moyen de représenter un texte dramatique. La distanciation entre la scène et la salle conduit les praticiens à développer des interprétations scéniques et à en débattre. Elle implique aussi un développement important des techniques de jeu et de décors associés à ces interprétations. Pour cette raison, il sera nécessaire d'étudier de plus près l'évolution de ceux qui contribuent au développement de la mise en scène.

D'un point de vue politique, nous avons vu que les autorités civiles ont assigné des lieux de représentation aux artistes où le divertissement peut clairement s'établir en dehors du dogme de l'église (comme édifice et institution). Les autorités civiles et religieuses autorisaient, ou non, la construction des théâtres, et comme nous le verrons plus en détail, décidaient de la distribution des comédiens, et exerçaient un contrôle sur la pièce et sur la représentation. Les autorités ecclésiastiques et civiles ont tenté, à maintes reprises, d'interdire les représentations théâtrales. Elles se sont, donc, développées dans des lieux fermés

*en dur* d'une manière non-officielle. Les autorités ont préféré, au bout du compte, encadrer les représentations dans les théâtres, et même en financer certains, plutôt que de les laisser se développer librement. Les rois de France ont, certainement, perçu le lieu théâtral comme un espace à caractère potentiellement subversif pour leur pouvoir et la morale religieuse qui y était attachée. Tant que la représentation est liturgique ou rituelle, elle est tout naturellement encadrée par ses propres règles, communes, répétées et adoptées par les fidèles. Mais quand ces cérémonies débordent de leurs cadres religieux, pour aboutir à des farces, sotties, drames, tragédies ou comédies, l'esprit de création est caractérisé par une démarche beaucoup plus singulière liée aux personnes ayant la responsabilité de la représentation.

D'un point de vue social, qu'il s'agisse des théâtres installés dans les *liberties* en Angleterre pendant l'époque élisabéthaine, des farces ou des quelques tentatives de théâtres privés en France, le public de théâtre ne participe plus, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, aux liturgies, comme dans les premiers mystères, mais découvre progressivement à travers les œuvres dramatiques un nouveau reflet de sa propre existence.

Les quatre conséquences scénographiques, esthétiques, politiques et sociales de la construction des théâtres fermés *en dur* conduisent à toute une nouvelle réflexion sur la mise en scène. La distanciation entre la scène et la salle, et par conséquent la réception du texte dramatique par les spectateurs, entraîne une évolution des rapports entre les praticiens eux-mêmes et avec les autorités civiles dans le cadre de l'élaboration des spectacles.

En analysant la place du comédien dans son cadre institutionnel et d'un point de vue historique, nous avons pu lier l'histoire du théâtre, celle des institutions, et les règles structurelles de nos sociétés occidentales. Nous avons constaté que la professionnalisation de comédien coïncide avec la construction de théâtres fermés officiels. Cette professionnalisation a permis aux autorités civiles de mieux contrôler les représentations. De plus, le passage d'un théâtre médiéval (religieux) à un théâtre d'interprétation (laïque) s'effectue par une pression sociale dans les farces et les mystères avant la professionnalisation des comédiens.

En étudiant les intervenants à la mise en scène que sont en particulier l'acteur, le décorateur et l'auteur, il sera possible de mieux évaluer l'évolution, le déroulement et l'organisation des spectacles et, par conséquent, de contribuer à mieux connaître les causes de l'apparition du metteur en scène.

## Chapitre Second

### L'ÈRE DE L'ACTEUR, DU DÉCORATEUR ET DE L'AUTEUR DANS LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE JUSQU'AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Nous avons montré qu'au passage du rite, de la cérémonie religieuse ou du drame liturgique à un théâtre d'interprétation sur le texte, que nous qualifions de *laïc*, correspond aussi une évolution de l'architecture, l'espace de jeu et l'organisation des spectacles, autrement dit de la mise en scène. De ce fait, nous devons aussi nous intéresser aux intervenants du spectacle et au rapport que ces derniers ont entretenu avec l'espace de jeu, les spectateurs et les pouvoirs civils et religieux. Cela nous permettra de comprendre l'évolution de la mise en scène dans sa modalité esthétique, politique et sociale. Si le metteur en scène, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est inexistant jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il reste à évaluer l'organisation de la mise en scène.

D'une part, bien avant la construction des premiers théâtres, nous allons voir que l'acteur a été au cœur de la mise en scène des spectacles. Dès le Moyen âge, il a été, à notre connaissance, l'interprète direct du texte de son auteur, tout en se permettant une grande liberté de jeu. L'acteur détient une place de premier ordre sur la scène classique des nouveaux théâtres. Nous verrons tout d'abord qu'il est important d'étudier plus en détail son rôle et son évolution, principalement dans l'histoire du théâtre français, afin de déterminer si l'acteur peut s'apparenter à un metteur en scène.

D'autre part, le public va aussi au théâtre pour apprécier les décors et effets de machineries, que ce soit dans les mystères, les lieux de représentation du Moyen âge, jusqu'aux plus extravagants et coûteux décors *réalistes* que l'on aura jamais

construit dans les théâtres au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous allons voir en quoi le décorateur et le machiniste ont tenu un rôle essentiel sur les lieux de la représentation en France, et ceci bien avant la construction des premiers théâtres en intérieur. Leur influence dans le développement de la mise en scène est déterminante, car ils ont pu aussi jouer le rôle de médiateurs au sein d'un théâtre. Le décor et les machineries sont, comme le jeu, des éléments essentiels à la théâtralité de la représentation. Et tous les éléments de la théâtralité participent ensemble à l'aspect illusionniste du spectacle, caractéristique essentielle de la mise en scène, comme nous le verrons dans la deuxième section.

Enfin, si le théâtre français jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle s'accomplit principalement autour de l'acteur, du décorateur et du machiniste, nous percevons, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, diverses offensives de certains auteurs pour une interprétation plus réaliste et plus rigoureuse de leur texte, ainsi que le montrera la troisième section.

Nous évaluerons la place du texte, du jeu, des décors et des machineries, à travers ceux et celles qui en ont la charge, que ce soit dans les multiples espaces scéniques du théâtre médiéval ou sur la scène unique des théâtres fermés et permanents à partir de la Renaissance. En quoi l'histoire de la mise en scène pourrait-elle nous éclairer sur l'émergence du metteur en scène ? Serait-elle liée au concept de la recherche autour d'une unité de la représentation, idée si souvent discutée<sup>164</sup>, de nos jours, dans les études sur le sujet ? Telles sont les questions auxquelles nous répondrons dans ce chapitre.

---

<sup>164</sup> Voir Fordyce (2002), thèse citée.

## **1. L'acteur : maître de la représentation**

Nous étudierons l'évolution du jeu du comédien à travers différents lieux théâtraux. Il est en fait difficile de connaître le jeu des comédiens au cours de l'histoire du théâtre. Les différences de mentalités des gens dans l'histoire nous échappent en grande partie, et ceci avec d'autant plus de force pour le théâtre, un art de l'éphémère. Le théâtre d'époque transmet au mieux des textes, des témoignages, des gravures, depuis peu des photographies et des vidéos. Les annotations de mise en scène dans les textes d'auteurs, les carnets de mise en scène, des indications prosodiques ou des règlements d'État interdisant des représentations théâtrales, comme ceux récoltés par Jeffrey S. Ravel<sup>165</sup> ou Jim Davis et Victor Emeljanow<sup>166</sup>, nous renseignent sur certains aspects de la mise en scène. Mais rares sont les documents qui nous expliquent comment l'acteur se préparait, étudiait, se déplaçait et parlait sur la scène. Nous avons cependant gardé la trace de certains documents, d'une valeur inestimable sur le jeu du comédien entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme ceux de Leone de' Somi ou des Riccoboni. Avant le XVII<sup>e</sup> siècle, nous verrons que tout semble indiquer que l'improvisation était une activité courante dans le jeu des comédiens en France (section 1-1).

Des témoignages de praticiens et d'auteurs nous montrent ensuite qu'il a existé, en France, bien avant l'ouverture des premières écoles de théâtre, une longue tradition de jeu fondée essentiellement sur la diction, le texte devenant la source et le médium dominants de la pratique et de la représentation théâtrales (section 1-2).

### **1-1. L'improvisation dans le jeu des comédiens**

L'improvisation semble être au Moyen âge, époque de grande tradition orale, la pratique la plus courante pour les comédiens qui, rappelons-le, recevaient, en

---

<sup>165</sup> Ravel, ouvr. cité.

<sup>166</sup> Davis, J., Emeljanow, V., "Reflecting the Audience: London Theatregoing, 1840-1880", University of Iowa Press/University of Hertfordshire Press, Iowa City, 2001.

dehors des représentations officielles, une légitimité très limitée du pouvoir. Les comédiens italiens, à la Renaissance, ont amené, à travers le meneur de jeu et la *commedia dell'arte*, une improvisation plus *structurée*.

### **L'improvisation ordinaire**

L'un des rares textes qui nous soit parvenu dans son intégralité, retraçant en détail toutes les étapes d'une pièce au XVI<sup>e</sup> siècle, est un manuscrit d'Hubert Cailleau<sup>167</sup> sur le *Mystère de la Passion* joué à Valenciennes en 1547. Il révèle à la fois l'aspect festif et religieux du théâtre à cette époque, la diversité d'espaces de jeu provisoires dans la ville, ainsi que, nous pouvons penser<sup>168</sup>, d'une approche plus ou moins directe, c'est-à-dire sans répétitions, de l'interprétation des comédiens à partir du texte.

Ce spectacle, qui se déroulait sur un peu plus d'un mois, obligeait les 63 acteurs (pour 169 rôles) « [à] répéter leur scène le matin et [à] être en place, sur le hourdement, à midi pour la représentation<sup>169</sup> ». Ce mystère comptait plusieurs milliers de vers. Il est, par conséquent, possible d'imaginer qu'un comédien pouvait, au mieux, en quelques heures de préparation, apprendre son texte. Compte tenu d'un laps de temps aussi court avant la représentation, le comédien ne pouvait pas envisager plusieurs propositions de déplacement. De plus, quand un mystère était joué dans une ville, une bonne partie de la population était invitée à y participer. Ainsi, une grande part de la communauté se retrouvait à divertir l'autre partie qui était, dans ce cas, simple spectatrice. Les comédiens étaient encore amateurs<sup>170</sup> et suivaient directement les indications de jeu et de mise en espace sur le texte. D'ailleurs, selon Daniel Couty<sup>171</sup>, ils étaient assis ou debout autour des scènes comme des spectateurs et attendaient leur tour pour jouer. Ils pouvaient suivre la pièce et intervenir au moment voulu par le texte. Le fait que les participants soient des volontaires parmi les spectateurs, et ne soient pas des comédiens professionnels, a une influence capitale sur la notion de mise en scène.

---

<sup>167</sup> Disponible à la Bibliothèque Nationale de France (Paris). Référence n° BN FR12536.

<sup>168</sup> Runnalls, G. A., "The Medieval Actors' rôles found in the Fribourg Archives", *Pluteus* 4-5, 1986-7, pp. 5-67.

<sup>169</sup> Voir l'encadré « La représentation d'un mystère », in « Le théâtre », op. cit., p. 21.

<sup>170</sup> On a déjà vu que la professionnalisation des comédiens apparaît dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Voir supra, pp. 45-47.

<sup>171</sup> Ibid.

Dans les farces, il semble que l'improvisation était la base même du jeu des comédiens, quand bien même elles étaient rédigées en vers. De toute façon, le Moyen âge est une culture de tradition orale d'où un travail de la mémoire beaucoup plus important que pour les cultures de l'écrit. Elles traitaient, comme nous l'avons aussi signalé, de thèmes populaires, héritières en cela directes des fabliaux, comme l'amour et le mariage. En ce sens, la farce qui est attestée dès le XV<sup>e</sup> siècle peut être rapprochée d'un nouveau type de théâtre : la *commedia dell'arte*.

### **L'improvisation structurée**

La *commedia dell'arte* ou *commedia dell'improviso*, qui apparaît en Italie (ville et république de Venise) au XVI<sup>e</sup> siècle, a eu un succès grandissant dans toute l'Europe jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. La *commedia dell'arte* est définie par Armand Basset<sup>172</sup> comme « une comédie improvisée, développée, détaillée en quelque sorte par inspiration et selon tous les caprices de l'esprit, sur un sujet donné, sur un canevas préparé<sup>173</sup> ». Les Français ont découvert ce nouveau genre de théâtre grâce à Henri III. C'est, en effet, ce dernier qui a invité, malgré les réticences du Parlement, les comédiens italiens à l'hôtel du petit palais Bourbon à Paris en 1577. Les comédiens italiens, appelés aussi *les comédiens du roi* ou, du nom de la célèbre compagnie italienne, les *gelosi*, divertissaient le roi et sa cour. Le succès fut si immédiat que bon nombre de comédiens italiens décidèrent de jouer à l'extérieur de Paris, sans se soucier de demander des permissions officielles aux autorités. Ils possédaient, néanmoins, des lettres patentes du roi qui leur garantissaient une protection<sup>174</sup>.

Le jeu est l'élément primordial de la *commedia dell'arte* : une trame est décidée par un chef de troupe ou par un comédien expérimenté, et le texte n'existe qu'à travers l'improvisation des comédiens. Pour Jean-Jacques Roubine<sup>175</sup>, « dans ce théâtre, le statut du texte dépossède l'auteur de tout pouvoir, et, à la limite, de toute raison d'être<sup>176</sup> ». Le texte est improvisé. Il est un élément à part entière de

---

<sup>172</sup> Basset, A., « Les comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII », Éd. Plon, Paris, 1882.

<sup>173</sup> Op. cit., p. 11.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Roubine, J.-J., ouvr. cité.

<sup>176</sup> Op. cit., p. 47.

la représentation, ni plus ni moins important que les autres éléments du jeu de la commedia dell'arte, tels que la danse, l'escrime, le chant, l'acrobatie, le jonglage, etc<sup>177</sup>. De plus, la commedia dell'arte, théâtre né dans la rue, se souciait peu, ou pas du tout, des décors et du lieu de la représentation.

L'originalité de la commedia dell'arte<sup>178</sup> tient dans la possibilité de façonner des règles d'improvisation avant la représentation. Des personnages sont décrits, ils portent d'ailleurs toujours les mêmes noms<sup>179</sup>, ce qui permet aux spectateurs et aux comédiens de les situer dans une tradition orale et théâtrale. Parmi ces personnages, citons les jeunes amants l'*Innamorato* et l'*Innamorata*, le guerrier *Capitano*, le vieil homme *Pantalone*, l'idiot *Dottore*, et, bien sûr, le plus populaire d'entre eux, *Arlecchino*, le servant comique. Bien que ces personnages évoluent avec le temps, leurs principales caractéristiques sont énoncées comme des règles de jeu ; aux comédiens, ensuite, de les faire évoluer pendant la représentation. Chaque comédien gardait toute sa vie le même rôle ce qui lui permettait, comme le signalent Toby Cole et Helen Krich Chinoy<sup>180</sup>, de passer toute sa vie professionnelle à perfectionner son personnage. La reconnaissance des caractéristiques, communes à chaque personnage, est renforcée visuellement par le style de costume et le masque auquel chaque personnage est associé. L'action théâtrale était rythmée par des danses et des acrobaties, ce qui permet d'imaginer la multiplicité des exercices auxquels les comédiens devaient se préparer.

De la Renaissance jusqu'à nos jours, la commedia dell'arte a eu une influence importante sur le théâtre. Toby Cole et Helen Krich Chinoy<sup>181</sup> rappellent que Molière s'est inspiré, pour le jeu et l'écriture, de ce genre de théâtre. Les

---

<sup>177</sup> Edward Gordon Craig, au début du XX<sup>e</sup> siècle, parmi tant d'autres praticiens après lui, soulève cette harmonie entre le texte et des pratiques artistiques variées dans l'art de la mise en scène. Voir infra, p. 127.

<sup>178</sup> À vrai dire le terme originel de *commedia dell'improvviso* correspondrait mieux à ce type de théâtre.

<sup>179</sup> Il existe un débat sur l'origine des noms de personnages de la commedia dell'arte. Selon Halina Lewicka (« Études sur l'ancienne farce française », Klincksieck, Paris, 1974) ces prénoms s'opposent à ceux des farces alors qu'à l'inverse selon Alan E. Knight ("Aspects of genre in late medieval French drama", Manchester University Press, Manchester, 1983) ces prénoms sont utilisés dans la continuité des farces et des fabliaux.

<sup>180</sup> Chinoy, H. K., Cole, T., "Actors on Acting, The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words", Crown Publisher, New York, 1970, pp. 41-63.

<sup>181</sup> Ibid.

techniques d'improvisation ont parcouru les siècles jusqu'à Pierrot, Charlie Chaplin, Marcel Marceau ou encore The San Francisco Mime Troup.

La commedia dell'arte est un exemple important dans l'histoire de l'organisation et la mise en espace des spectacles, puisqu'elle détermine la mutation du jeu du comédien, le passage d'une *improvisation ordinaire*, au temps du théâtre médiéval, à une improvisation déterminée par des règles de jeu au tout début de la Renaissance, nous l'appelons *improvisation structurée*. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, et de manière plus significative au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, le jeu du comédien commence à faire l'objet d'études et de réflexions. Un des premiers exemples d'annotation dans le texte est *Comédie de la Fidélité Nuptiale* (1577) de Gérard de Vivre (ou de Vivier). Ce dernier s'intéresse à l'élaboration d'un système de signes « pour indiquer les jeux de scène, les pauses, le *pourmenement*<sup>182</sup> *par tout le théâtre*, le débit lent et précipité<sup>183</sup> ». À notre connaissance, il ne subsiste pas d'autres traces de notations de mise en scène, comme Patrice Pavis<sup>184</sup> le remarque, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les notations de Gérard de Vivre sur le jeu des acteurs sont toutes liées au rythme et à la prosodie et semblent exceptionnelles pour l'époque. Compte tenu que de Vivre était un pédagogue, grammairien et dramaturge, nous pourrions nous demander s'il n'a pas tout simplement incorporé dans le texte théâtral certaines de ses techniques de signes développées dans ses acquisitions de l'enseignement d'une langue étrangère à l'école<sup>185</sup>. Mais ceci n'est qu'une hypothèse. Dans tous les cas, ces notations démontrent, d'une part, le besoin grandissant de questionner le jeu des comédiens sur les scènes des nouveaux théâtres et, d'autre part, de créer des règles de jeu sur lesquelles les comédiens peuvent se baser.

Pour résumer, à la charnière de la fin du Moyen âge et de la Renaissance, deux changements se produisent de manière concomitante dans l'histoire de

---

<sup>182</sup> Dans « Nicot, Thresor de la Langue Française » (1606), le *pourmenement* est un synonyme de *se déplacer, déambuler, se promener*. En latin : *Ambulatio, Inambulatio, Deambulatio*.

<sup>183</sup> Soleinne (de), « Bibliothèque dramatique », Administration de l'Alliance des Arts, Paris, 1843, p. 162.

<sup>184</sup> Pavis, P. « Voix et images de la scène. Essai de sémiologie théâtrale », Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982, pp. 152-156.

<sup>185</sup> Selon la quatrième de couverture de son livre « La grammaire française » (1566), republié par Honoré Champion (annoté par Brigitte Hébert, Paris, 2006), nous pouvons lire : « Gérard de Vivre est un maître de langue [dans une des écoles qui s'ouvrent à Cologne] (...) [et il] attache une très grande importance à la prononciation ; quant à l'acquisition des structures, répétition, imitation et mémorisation sont les maîtres mots d'une *méthode Assimil* avant la lettre (...) ».

l'organisation des spectacles : le premier concerne le rapport entre le jeu du comédien et l'espace dans lequel il intervient. Le jeu du comédien est désormais guidé par le texte de l'auteur dans un espace qui lui est dédié (la scène). Ce changement implique une réorganisation des rapports entre praticiens et intervenants dans les nouveaux théâtres fermés et permanents, l'État voulant s'assurer d'en garder un certain contrôle.

Le deuxième changement concerne le passage, au XVI<sup>e</sup> siècle, d'une interprétation improvisée du texte par le comédien, dans la tradition orale médiévale, aux développements de nouvelles techniques de jeu essentiellement bâties autour de l'élocution d'un texte écrit et publié<sup>186</sup>. Cette *convention de jeu* des comédiens sur laquelle nous devons, dès à présent, nous intéresser, permet de déterminer, et éventuellement de mettre en commun, des règles de jeu fondées sur la diction. Ce travail permet au comédien d'être authentifié comme un artiste de la scène, c'est-à-dire mettant en place un travail préliminaire de préparation et de construction de *l'objet de création*. Nous définissons l'objet de création comme le point de départ de la construction artistique du praticien (en l'occurrence, ici, le comédien sur un texte) sur un espace théâtral déterminé. Nous pourrions comparer le sculpteur qui, à partir d'un morceau de bois, réalise un objet d'art, avec le comédien qui, à partir d'un texte, s'exerce à créer, par exemple, une certaine démarche, une tonalité vocale et un travail de recherche sur son personnage.

À ce stade de nos travaux, nous pouvons faire deux remarques : premièrement, nous ne pouvons pas parler, ici, comme nous le constaterons au XX<sup>e</sup> siècle, d'une écriture scénique, dans laquelle il existerait, à travers la représentation prise dans son ensemble, un langage unique à la scène. Deuxièmement, la convention de jeu reposait principalement sur la diction, des techniques plus élaborées de jeu du comédien émergeant à partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

Du point de vue du jeu, si l'improvisation semble avoir constitué, en grande partie, le fondement même du jeu du comédien jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, nous allons voir que le texte dramatique impose une trame à laquelle le comédien ne

---

<sup>186</sup> Le développement des techniques de l'imprimerie au XVI<sup>e</sup> siècle joue un rôle primordial dans la diffusion des textes.

peut pas facilement échapper au XVII<sup>e</sup> siècle. En étudiant les conventions de jeu, il nous sera possible d'évaluer l'évolution du rapport entre le texte et le comédien.

## 1-2. La convention de jeu des comédiens

À travers l'expérience de la *commedia dell'arte*, sous la forme d'une improvisation que nous avons qualifiée de *structurée*, une nomenclature sur le jeu du comédien commence, très progressivement, à apparaître. Cette nécessité de mettre en place un travail de plus en plus rigoureux sur la préparation des comédiens, *les études du comédien*, est concomitante à l'apparition d'une scène unique et à la construction de théâtres fermés et permanents qui marquent la fin des espaces simultanés du théâtre médiéval et de la *commedia dell'arte*.

De plus, nous voyons apparaître, à la Renaissance italienne, le *meneur de jeu*, dont certains chercheurs, comme Andrei Strihan<sup>187</sup>, n'hésitent pas à le comparer avec le metteur en scène d'aujourd'hui. Le fondement des techniques de jeu qui se développent vraisemblablement dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et plus encore au XVII<sup>e</sup> siècle reposent sur la déclamation. D'autres éléments entourant le travail du comédien sur le texte permettent d'entrevoir la manière de jouer entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous le verrons, c'est le cas de certains comportements décrits par les Riccoboni, de la création du personnage et du choix des costumes.

### Le meneur de jeu à la Renaissance italienne

*Les Dialogues*<sup>188</sup> de Leone de' Sommi (1556 ou 1565) constituent un exemple, de grande valeur, sur le travail de préparation des comédiens italiens à cette époque. L'un des personnages, qui s'appelle Veridico et que l'on peut déjà appeler le meneur de jeu ou directeur d'acteurs, explique comment il choisit la distribution

---

<sup>187</sup> Strihan, A., « Leone de' Sommi, précurseur de la mise en scène moderne », in *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, n° 157, 1988-1, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, 1988.

<sup>188</sup> Le texte est publié en Italien : de' Sommi, L., « Quatro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche », Edizioni Il Polifilo, Milano, 1968. Une traduction en Français est disponible dans la *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, n° 157, 1988-1, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, 1988, pp. 25-70. Le texte complet en anglais se trouve dans Nicoll, A., « The Development of the Theatre; a Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day » [1948], Harcourt, Brace & World, New York, 1966.

des rôles parmi les comédiens, les laissant ensuite apprendre leur texte. Pour Veridico, il est plus important d'avoir une bonne équipe de comédiens qu'une bonne pièce. Il traite ensuite, d'une manière surprenante pour l'époque, de la préparation de l'acteur sur des domaines très variés, comme la prononciation, la présence, la voix et l'accent. Il explique, par exemple, comment le comédien doit éviter de faire tomber sa voix sur la dernière syllabe d'une phrase. Il insiste, aussi, sur l'importance pour l'acteur d'acquérir certaines techniques de jeu ainsi que sur la préparation de son personnage. Leone de' Sommi, à travers des dialogues entre les comédiens et Veridico, invite l'auteur à parler de son texte aux comédiens. Il établit, en quelque sorte, ce lien entre l'art dramatique et l'art théâtral, au moment où les premières scènes de théâtres officiels et permanents se construisent. Il écrit :

Il est utile en d'autres choses également d'avoir pour guide l'auteur même de la pièce, qui a généralement la capacité mieux d'enseigner à certains ignorants, ses idées qui font apparaître le poème plus beau et ses interprètes, par conséquent, semblent plus habiles.<sup>189</sup>

De' Sommi approche le théâtre comme un *art de la représentation*. Dans un article consacré à ce texte, Andrei Strihan fait le constat suivant :

Le théâtre, plus exactement l'art de la représentation, est intégré à l'existence cosmique. De' Sommi aborde la relation art-vie sous un angle sensiblement différent de celui du mimésis aristotélicien : ce n'est pas l'art qui imite la vie, mais la vie qui est appelée à trouver son modèle dans l'art. Le théâtre du monde est créé selon l'image du spectacle offert par les comédiens. Le point de référence est le spectacle ; le référé est la vie. (...) Sous cet angle, et de cette plateforme, de' Sommi confère à l'art du spectacle une place et une fonction aussi importantes que celles accordées au texte dramatique.<sup>190</sup>

Après de' Sommi, nous retrouvons d'autres écrits commentant la comédie italienne et le travail de comédien, comme les textes, dont des extraits sont consignés dans l'ouvrage de Toby Cole et Krich Chinoy<sup>191</sup>, de Pietro Maria Cecchini (né en 1563), Nicolo Barbieri (mort en 1640), Andrea Perrucci (1651-1704) ou Evaristo Gherardi (1663-1701). Ces textes nous montrent à quel point les concepts d'études du comédien et de répétition étaient fortement appréciés avant les représentations théâtrales durant la Renaissance, en Italie. Leurs influences sont incontestables sur les scènes françaises des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Les règles et techniques de jeu, énumérées par de' Sommi, sont certainement les

<sup>189</sup> De' Sommi, L., in Strihan, op. cit., p. 22.

<sup>190</sup> Op. cit., pp. 7-24.

<sup>191</sup> Chinoy, H. K., Cole, T., "Actors on Acting, The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words", op. cit., pp. 148-187.

premiers témoignages aussi précis que l'on ait sur la préparation du comédien. Elles permettent d'entrevoir une prise en compte du jeu comme relevant d'une certaine préparation du comédien et non plus seulement d'une improvisation. Strihan n'hésite pas à écrire « qu'en ce concerne l'art du metteur en scène, de' Sommi en reconnaît l'importance dans le processus de la réalisation du spectacle. Il le comprend en tant que profession autonome<sup>192</sup> ». Si nous pouvons envisager d'étendre le rôle de Veridico, et à travers lui de de' Sommi, à celui d'un metteur en scène, notons, cependant, que de' Sommi ne mentionne jamais un rôle similaire à celui que nous connaissons. Au mieux, il est un directeur d'acteur mais pas un scénographe, ces deux fonctions déterminant le rôle de nombreux metteurs en scène d'aujourd'hui. En parlant de Veridico, Massimiano dit, à un moment, dans le texte : « il est devenu meilleur maître dans l'art de diriger [les histrions]<sup>193</sup> ». De' Sommi semble s'intéresser essentiellement au jeu du comédien, bien moins à l'aspect scénographique de la mise en scène. Il semble, aussi, laisser le soin à l'auteur et aux comédiens d'explorer le texte à leur guise donnant, surtout, à ces derniers, des clés ou techniques de jeu. Les expériences du théâtre italien à la Renaissance sont, comme aussi à travers la commedia dell'arte, d'une importance capitale dans l'élaboration de l'art théâtral, celui qui concerne le jeu des comédiens indépendamment de l'art dramatique.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon Marie-Claude Hubert, le théâtre français a enfermé les règles de jeu du comédien autour du texte de l'auteur et a, par là même, anéanti la commedia dell'arte :

Après une période brillante, due en partie à la collaboration de Marivaux qui écrira pour eux [les comédiens italiens] plus de la moitié de ses pièces, leur jeu, perdant de sa spontanéité, se fige dans la convention. Tout en continuant à improviser en italien – la pantomime suffisant à expliciter le message – ils sont amenés, pour satisfaire le public, à apprendre par cœur des passages en français. Cette systématisation de la déclamation, signe, avec l'éclatement de leur troupe, la mort de leur art.<sup>194</sup>

Voyons plus en détail les techniques et les conventions de jeu qui ont encadré l'improvisation du comédien depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>192</sup> Strihan, op. cit., p. 21.

<sup>193</sup> Op. cit., p. 48.

<sup>194</sup> Op. cit. p. 67.

## La déclamation

Elle est un certain style de jeu fondé sur la diction et s'enracine dans la mise en place d'écoles de théâtre en France.

La déclamation pourrait être définie comme étant une diction accentuée du verbe<sup>195</sup>. Il en existait cependant différentes sortes. On parlait ainsi de *déclamation ampoulée* ou de *feu*.

Dans la *déclamation ampoulée*, il s'agissait de déclamer très lentement une série de vers puis d'en *déblayer* (débitier rapidement) une série de quelques autres. À propos de la pièce *Cinna* de Corneille représentée en 1761, Voltaire avait commenté :

La déclamation ampoulée (d'Auguste) répondait parfaitement à cet étalage [...] Il n'y a rien dans le commencement de cette scène qui empêche que ces vers ne puissent être joués ainsi.<sup>196</sup>

Un autre type de déclamation dite de *feu* consistait à exprimer le plus rapidement possible les vers. Les comédiens l'utilisaient en particulier pour les tirades. François Riccoboni (le fils), dans *L'Art du Théâtre*<sup>197</sup>, nous éclaire sur le jeu de certain comédien de l'époque. Ainsi à propos de l'usage du *feu*, il écrit :

Lorsqu'on a grand couplet à dire, on croit être admirable en le disant bien vite, en cherchant par la volubilité de sa langue à éblouir le spectateur.<sup>198</sup>

Quelques comédiens tenteront, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'atténuer la déclamation, à défaut de la faire disparaître, en parlant sur la scène avec plus de *naturel*. À ce propos, plusieurs remarques rapportées par Marie-Antoinette Allevy<sup>199</sup> nous indiquent ce changement de diction au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'Hannetaire dans ses *Observations sur l'art du comédien* (1776) disait que « le terme de déclamation ne s'emploie plus guère qu'en mauvaise part, même pour la tragédie<sup>200</sup> ». Néanmoins, la déclamation s'impose comme la principale technique de jeu en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. La première école d'art dramatique, l'École

<sup>195</sup> Voir, pour plus de détails, sur la déclamation, l'article de Jory, D. H., "Tragic Declamation in Eighteenth-century Paris", *The Modern Language Review*, vol. 70, n° 3, July 1975, pp. 508-516.

<sup>196</sup> Voltaire, « Oeuvres complètes », Ed. Moland, II, 1, p. 329, in Allevy, op. cit., p. 145.

<sup>197</sup> Riccoboni, F., « L'art du théâtre » [1750], Slatkine Reprints, Genève, 1971.

<sup>198</sup> Op. cit., p. 93.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> D'Hannetaire, « Observations sur l'art du comédien », in op. cit., p. 17. Allevy nous indique d'autres témoignages allant dans le même sens, comme les « Réflexions sur l'Art Théâtral » de Mauduit-Larive, 1801, p. 18, dans son « Cours de Déclamation », 1810, t. II, p. 397, et dans les « Éléments de l'Art du Comédien » de Dorfeuille, an VIII (1799), p. 11.

Royale de Déclamation, est créée à Paris, en 1775, par Prévillo. Elle veut défendre une technique de jeu essentiellement fondée sur la déclamation du texte. Diderot ne croit pas à la réussite de ces écoles et prône une expérience pratique du comédien au sein de la troupe avec l'aide d'un *directeur*. Il propose que « le directeur fasse faire réflexion aux plus petites choses. Qu'il demande ce qu'on entend, qu'il fasse même écrire sur chaque rôle tous les emplois, qu'il donne le même esprit presque, et la même intelligence et un ensemble parfait<sup>201</sup> ». La commedia dell'arte a introduit le directeur de troupe ou le meneur de jeu. Mais, selon Hubert, Diderot « n'aimait pas ce type de spectacle, superficiel et grossier à ses yeux<sup>202</sup> ». Le texte dramatique devait rester pour Diderot la trame de la réalisation scénique.

Nous reviendrons plus en détail sur ce texte, dans le prochain chapitre, quand il s'agira d'étudier son caractère primordial sur l'influence qu'il a exercé sur les Naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>203</sup> dans l'apparition du metteur en scène moderne.

Notons que la déclamation semble être perçue comme un genre de diction inappropriée pour la prose. Avec la prose, Diderot induit le comédien à parler avec plus de *naturel*. La simplicité de l'expression orale, contenue dans la prose, oblige le comédien à repenser et à retravailler sa diction. La diction est l'élément fondamental dans la formation du comédien entre le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais il semble que l'on ait oublié les autres aspects développés par la commedia dell'arte comme le geste, le mouvement, le déplacement, etc.

### **Le comportement du comédien**

Toutes ces conventions faisaient encore qu'un comédien ne devait jamais montrer son dos au public. Selon Antoine, les Meininger<sup>204</sup> auraient été les premiers, dans *Guillaume Tell* (1888), à montrer le dos d'un comédien, mais interdisait formellement à quiconque de s'aventurer sur le proscenium et de mettre un pied à deux mètres du souffleur. Le cadre de la scène est parfaitement délimité. François

---

<sup>201</sup> « Lettres à Eugénie », Lettre XIII.

<sup>202</sup> Op. cit. p. 71.

<sup>203</sup> Voir infra, pp. 95-100.

<sup>204</sup> Nous reviendrons longuement dans le prochain chapitre sur cette troupe allemande qui développe dans la pratique le retour à un certain théâtre naturaliste. Les Meininger sont aussi présentés comme la première compagnie ayant été dirigée par un metteur en scène. Voir infra, pp. 107-114.

Riccoboni parlait aussi en 1750 « des acteurs qui demeurent toujours immobile quand ils font silence<sup>205</sup> » ou encore de « ceux qui ne s'agitent que lorsqu'ils ont à parler<sup>206</sup> » et de « ceux qui d'un air désœuvré portent leurs regards de côté et d'autre<sup>207</sup> » quand ils ne parlent pas.

Nous pouvons, enfin, signaler l'attitude du comédien consistant à faire, à sa guise, quelques remarques au public sur le texte de l'auteur, sur son personnage ou bien sur un élément du décor. Cette intervention (ou interruption?), plus ou moins spontanée, du comédien dans la pièce, associée à la déclamation seront des éléments de jeu contre lesquels les Naturalistes batailleront au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi André Antoine<sup>208</sup> remarque, dans sa *Causerie sur la Mise en Scène*, en avril 1903, que « les comédiens ne cesseront, tout comme il y a deux cent cinquante ans, de s'adresser à l'assemblée, de sortir de leur personnage pour commenter ou souligner ce que l'auteur leur a mis dans la bouche. On leur a enseigné - toujours le genre pompeux !- qu'il faut accentuer correctement, crier selon les règles. (...) Ils ont appris à solliciter à tout prix l'approbation du public par des procédés et des ficelles de métier<sup>209</sup> ». Nous y reviendrons plus amplement, dans le troisième chapitre, quand il s'agira de voir comment l'évolution de l'écriture dramatique a influencé le jeu du comédien.

En nous appuyant, entre autres, sur les travaux de Michel Rousse<sup>210</sup> et de Mary H. Marshall<sup>211</sup>, nous avons vu que le théâtre latin avait fortement influencé les nouveaux théâtres en occident. Nous pouvons, maintenant, faire le même constat en ce qui concerne l'expression du comédien sur les nouvelles scènes depuis la Renaissance. La convention de jeu s'inscrit dans le désir de voir et d'entendre le texte à partir de l'image que l'on se faisait des tragédies et comédies antiques. Les praticiens et le public ont modelé la manière de déclamer un texte écrit en vers. Le texte en prose a bouleversé, avec le temps, ces conventions.

---

<sup>205</sup> Op cit., p. 81.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Antoine, A., « Causerie sur la mise en scène », Revue de Paris, Paris, avril 1903.

<sup>209</sup> Sarrazac, J.-P., « L'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine », Parcours théâtre n° 1, Actes Sud papiers, Paris, 1999, p. 118.

<sup>210</sup> Rousse, M., ouvr. cit.

<sup>211</sup> Marshall, M. H., ouvr. cit.

Pour résumer, la tradition de jeu dans les théâtres français repose sur le texte, l'élément central de la représentation. Bien qu'il ait pu se permettre d'intervenir au milieu de la pièce pour faire quelques remarques, le comédien devait répondre à certaines règles de diction. Les études ou réflexions sur le comédien, comme celles des Riccoboni, sont principalement fondées sur la position de la voix par rapport au texte de l'auteur. L'influence de la comédie italienne à la Renaissance en France, avec par exemple de *Sommi* sur le travail de l'expression, de la présence et du corps, ou encore les études de préparation physique auxquelles les comédiens de la *commedia dell'arte* devaient s'astreindre, semblent être anéanties par la prépondérance du verbe, des mots, du texte. C'est pourtant l'entière considération de tous les éléments de la représentation, autrement dit l'action théâtrale dans son ensemble, qui a prévalu dans le théâtre français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **La création du personnage**

Coquelin présente, en 1880, dans la préface de son livre *L'Art et le Comédien*<sup>212</sup>, une vision très moderne sur le rôle du comédien :

Le poète a pour matière les mots ; le sculpteur, le marbre ou le bronze ; le peintre, les couleurs et la toile ; le musicien, les sons ; la matière de l'acteur, c'est lui-même.<sup>213</sup>

La matière de l'acteur n'est donc pas ici, pour Coquelin, le texte de l'auteur. Néanmoins, Coquelin rappelle que cette notion de *création de l'acteur* était déjà présente chez Voltaire. À propos du succès remporté auprès du public par Mademoiselle Clairon dans le rôle d'Electre que Voltaire lui avait confié, ce dernier se serait écrié : « ce n'est pas moi qui ai fait cela, c'est elle ; elle a créé son rôle !<sup>214</sup> » En d'autres termes, le travail du comédien s'articule sur la création d'un personnage. Ce travail repose sur le texte, mais pas uniquement. La création d'un personnage peut, au-delà des répliques et des didascalies dans le texte, passer par une observation des actes de la vie de tous les jours. Cela implique un travail de recherche du comédien au-delà du texte. Depuis Stanislavski et ses écrits sur les techniques de jeu et sur la construction des personnages, il est plus courant

---

<sup>212</sup> Coquelin, C., « L'art et le comédien », Éd. Paul Ollendorff, Paris, 1880.

<sup>213</sup> Op. cit., p. 6.

<sup>214</sup> Ibid., p. 8.

pour le comédien de procéder à des études du personnage. Stanislavski élabore l'une des premières grandes théories sur le jeu du comédien. Nous en discuterons dans le prochain chapitre. Un dernier élément caractérisant l'importance du rôle du comédien est son rapport aux costumes dans la mise en place des spectacles.

### **Le costume**

La question du costume est ici intéressante. Il est la seconde peau du comédien qui y porte une attention toute particulière. Il est aussi révélateur de l'ère du comédien dans la mise en scène. Les costumes restaient, très souvent, à la seule appréciation du comédien. Au XVI<sup>e</sup> siècle, selon les indications du manuscrit des *Actes des Apôtres*, les acteurs, qui jouaient plusieurs rôles, apportaient eux-mêmes, quand ils étaient disponibles, les costumes des rôles indiqués dans le texte. À propos de ce mystère, Grace Frank<sup>215</sup> écrit :

Costumes might, of course, be simple or elaborate. God the Father was usually dressed as a pope or emperor and other divine persons wore ecclesiastic garb. Anachronisms bothered no one.<sup>216</sup>

Il semble que jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la véracité historique des costumes ne soit pas une priorité. Quelques comédiens, comme Talma, ont voulu prendre modèle sur les costumes du passé ou ont voulu, comme Larive, se dépouiller de toutes les parures inutiles que l'on aimait porter dans les tragédies<sup>217</sup>. Mais d'une manière générale, les auteurs ou directeurs de théâtre ont beaucoup de mal à imposer certains costumes aux comédiens qui, comme le soulève Allevy, « n'entendaient pas sacrifier, à la vérité historique, tel détail de toilette dont ils estimaient l'effet indispensable à la renommée de leur élégance<sup>218</sup> ». Allevy<sup>219</sup> nous apporte une série d'exemples, tous relatifs à des actrices qui ont marqué l'époque classique et romantique en France. Citons Victor Hugo qui a tenté, sans vraiment y parvenir, de faire comprendre à l'actrice Mademoiselle Mars que la coiffure moscovite de style Nicolas I<sup>er</sup> qu'elle souhaitait porter pour une pièce se déroulant sous l'époque de Charles Quint n'était pas du meilleur goût historique. Nous pouvons, aussi, citer le cas de la célèbre actrice du drame romantique Marie Dorval qui avait demandé pour *Chatterton* (d'Alfred de Vigny, 1834) un escalier sur la scène

---

<sup>215</sup> Frank, G., "The Medieval French Drama", Oxford University Press, Oxford, 1954.

<sup>216</sup> Op. cit., p. 169.

<sup>217</sup> L'acteur Larive s'était présenté en chemise dans l'*Agis* (1782) de Laignelot.

<sup>218</sup> Op. cit., p. 77.

<sup>219</sup> Ibid.

sans que personne ne sache vraiment ce qu'elle voulait en faire avant la première représentation. Elle se retrouve, en tournée, à mettre en scène les autres comédiens, à régler les décors et à commander telle ou telle composition musicale.

Même si, pendant l'ère des *grands spectacles* au XIX<sup>e</sup> siècle, le comédien devait respecter certaines entrées et sorties et quelques placements pour faire le lien avec les éléments spectaculaires qui se déroulaient sur la scène, de nombreux articles de journaux et témoignages<sup>220</sup> nous relatent à quel point « l'interprétation est stricto sensu laissée à la responsabilité du comédien<sup>221</sup> ». La grande vedette a pu, comme dans le cas de Marie Dorval, imposer des éléments de décor ou diriger d'autres comédiens.

De la Renaissance jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le comédien disposait d'une liberté d'interprétation du texte, ce qui a pu irriter certains auteurs et autres praticiens de théâtre, notamment ceux qui avaient acquis, dans leurs études, des techniques de scène ou de jeu adaptées au texte. L'auteur souhaite, le plus souvent, que son texte soit représenté avec un grand discernement, sans en changer le sens. À propos de la représentation de son texte *La Pucelle d'Orléans* (1642), l'abbé d'Aubignac s'était plaint « du triste effet de la représentation où la pièce fut défigurée par d'ignorants comédiens qui savaient à peine lire leurs rôles manuscrits<sup>222</sup> ». À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, seront inclus dans le texte, comme nous le verrons plus loin, de plus en plus de commentaires ou indications scéniques, destinées, en premier lieu, aux comédiens et décorateurs en vue de les guider et de leur donner des éléments de mise en scène qui permettent de fournir une *grille de lecture* sur l'interprétation de leur texte.

Les praticiens, s'intéressant au développement des techniques de jeu, ont aussi eu une influence sur la représentation elle-même et, du même coup, sur la mise en scène des spectacles.

---

<sup>220</sup> Lire par exemple le Journal du 26 mai 1828 de Delécluze (1781-1863), ami de Stendhal et l'un des précurseurs de la révolution romantique en France, à propos d'une critique (particulièrement mauvaise) de la représentation de *Richard III* jouée par l'acteur anglais Edmund Kean (1787-1833) in Couty, D., Ryngaert J.-P., op. cit. p. 61.

<sup>221</sup> Roubine, J.-J., in de Jomaron, J. (dir.), « Le Théâtre en France : du Moyen âge à nos jours », Armand Colin Éditeur, Paris, 1992, p. 614.

<sup>222</sup> Soleinne (de), op. cit., p. 267.

Par ailleurs, nous avons mis en évidence un paradoxe entre le développement des conventions de jeu, comme la diction, avec une pratique plus *structurée* autour de l'improvisation que fut la *commedia dell'arte*. Ce *paradoxe sur le comédien*, pour emprunter le titre de l'ouvrage de Diderot, a conduit à développer une approche méthodologique à la fois de l'art théâtral et de l'art dramatique. Nous montrerons que ces deux formes artistiques se sont rapprochées au moment où les praticiens se sont intéressés à l'unité de la représentation.

Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, le décor et les machineries, éléments purement visuels, ont aussi eu une grande influence sur le jeu des comédiens et sur le public lui-même. Le décorateur et le machiniste ont été des personnages incontournables de la mise en scène. Ils ont eu la faveur du public en produisant plus de spectaculaire.

## **2. L'engouement du public pour le spectaculaire : l'irremplaçable décorateur et machiniste**

Au-delà de leurs évolutions illusionnistes et des techniques nouvelles qui se sont profilées, une longue tradition de décors et de machineries consiste à cacher les instruments de la théâtralité. Le cadre et les frises sont intégrés dans les théâtres, peu de temps après la construction des premiers d'entre eux, au XVI<sup>e</sup> siècle, pour camoufler les instruments qui permettent de créer toutes sortes d'illusions sur la scène.

Les moyens pour créer l'illusion de l'espace de jeu sont variés. Pour aborder le travail du décorateur et du machiniste, nous reprendrons le schéma historiographique déjà utilisé à propos de l'espace de jeu et du comédien, à savoir les ordres successifs ayant un impact sur la mise en scène : la fin du théâtre médiéval, la Renaissance puis l'époque classique et romantique.

Dans le théâtre médiéval, les décorateurs et les machinistes jouaient un rôle déterminant dans la mise en scène des célébrations religieuses. D'après le

manuscrit du *mystère de la Passion* de Valenciennes<sup>223</sup>, la scène disposait d'un système ingénieux de machineries permettant, par exemple, des ascensions et descentes miraculeuses au paradis, vols de personnages qui pouvaient se lever de la scène et disparaître dans les nuages. À propos du mystère des *Actes des Apôtres* (1536), Dom Piolin<sup>224</sup> nous explique que le comédien qui jouait Saint Pierre était attaché à un pilier et, au moyen d'une poulie, était soulevé en l'air jusqu'à ce qu'il soit caché par des toiles tendues simulant des nuages. À cette époque, les décors étaient particulièrement soignés comme en témoignent les listes, dans les manuscrits des mystères, des noms de plusieurs centaines de miniaturistes et verriers, qui, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, travaillaient à Lyon à la décoration des mystères, les mêmes qui travaillaient, d'ailleurs, aux cérémonies des rois en France. Il est à ce propos intéressant de constater, une fois de plus, que la mise en scène du roi et celle qui est attachée aux décors des mystères ont les mêmes caractéristiques théâtrales. Cela confirme le lien étroit entre l'État et les théâtres, lien que nous retrouvons à maintes reprises à toutes les époques de l'histoire du théâtre en France.

Le décor et les machineries étaient, dans certains cas, ouverts sur plusieurs espaces scéniques. La scène de l'hôpital de la Trinité à Paris au tout début du XV<sup>e</sup> siècle est décrite par Jacob<sup>225</sup> en ces termes :

(...) outre le plancher sur lequel se jouait le drame, il y avait au fond du théâtre plusieurs établis ou échafauds qui offraient l'image des différents lieux où se passait la scène et qui communiquaient entre eux par les échelles et des escaliers. [Dans un des mystères interprétés par les confrères de la Passion] il y avait le paradis en haut renfermé dans une sphère de nuages (...) et en bas une gueule de dragon, se mouvant sans cesse, [qui] indiquait la bouche de l'enfer d'où sortaient des diables à travers des jets de fumée de flammes.<sup>226</sup>

Nous retrouvons aussi des procédés de machineries assez similaires et sophistiquées dans les théâtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme, par exemple, ceux du machiniste et décorateur Hermand qui fait voler un personnage grâce à un système de poulies masquées par des nuages.

---

<sup>223</sup> Voir supra, pp.60-61. Voir annexe 4.

<sup>224</sup> Piolin, D., « Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine », Cosnier et Lachese, Angers, 1858.

<sup>225</sup> Ouvr. cité.

<sup>226</sup> Op. cit., p. xxi.

Pour Germain Bapst<sup>227</sup>, « toutes ces machines, déjà inventées au XV<sup>e</sup> siècle, devaient faire le bonheur des spectateurs durant trois cents ans ; sous le règne de Louis XIV elles forment encore, au théâtre, presque le principal attrait pour la ville et la cour<sup>228</sup> ». Le spectaculaire, à travers l'usage de machineries au théâtre, est conçu notamment pour surprendre le spectateur. Les mystères ont réussi à placer le spectaculaire dans des espaces en plein air, en cachant au maximum ce qui devait être caché pour réussir l'effet escompté. Les décorateurs et les machinistes sont des créateurs. Ils parviennent à faire évoquer aux spectateurs des lieux d'ordinaire éloignés de l'espace théâtral.

La réintroduction de la perspective dans les décors de théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle fut aussi un élément important de l'illusion sur la scène. Vitruve, au I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., est certainement l'inventeur de la perspective. C'est d'ailleurs de là que la scénographie, l'art de peindre la scène devient, comme le soulignent Couty et Ryngaert<sup>229</sup>, l'art de mettre les objets en perspective. Cela consiste, pour prendre la définition de Pierre Sonrel dans son *Traité de Scénographie*<sup>230</sup>, « à représenter sur quelques pieds de profondeur plusieurs centaines de mètres de monuments. Les hauteurs diminuent au fur et à mesure que l'on s'éloigne des spectateurs, tandis que le sol paraît s'élever jusqu'à l'horizon<sup>231</sup> ». Il est nécessaire pour obtenir une impression de profondeur que le spectateur soit à une distance respectable de la scène. Cette règle nous conduit à penser que la perspective ait pu accélérer la séparation, qui s'imposait déjà avec les tréteaux pour les farces, entre la scène et la salle.

Après l'époque des mystères, le décor de théâtre se limitait, en France, et ce jusqu'à la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une ou plusieurs toiles de peinture accrochées au fond de la scène représentant un espace figuratif : un palais, un jardin, une chambre, la terrasse ombragée d'une maison romaine, une rue, etc. Un ou plusieurs lieux sont définis dans une pièce, un changement de toiles se

---

<sup>227</sup> Bapst, G., ouvr. cité.

<sup>228</sup> Op. cit., p. 40.

<sup>229</sup> Op. cit., p. 41.

<sup>230</sup> Sonrel, P., « Traité de scénographie: évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage » [1944], Librairie Théâtrale, Paris, 2001.

<sup>231</sup> Op. cit., pp. 41-42.

produisant généralement à chaque acte. Le comédien ne se souciait pas du décor, car les mêmes toiles pouvaient servir à plusieurs représentations. Au mieux, les toiles choisies avaient un rapport avec le texte représenté. Par exemple, dans la représentation des *Occasions Perdues* de Jean Rotrou dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il est noté qu'il fallait « au milieu du théâtre, un palais dans un jardin où il y a deux fenêtres grillées et deux escaliers où il y a des amants qui se parlent ; à un des bouts du théâtre une fontaine dans un bois ; au premier acte, il faut des rossignols ; au troisième et cinquième, on fait paraître une nuit et une lune et des étoiles<sup>232</sup> ». Citons encore, à la même époque, une représentation de *Cinna* où il était indiqué « un palais à volonté ; au deuxième acte, un fauteuil, deux tabourets ; au cinquième acte, un tabouret à la gauche du roi<sup>233</sup> ». Et enfin une représentation du *Misanthrope* de Molière expliquant que « le théâtre est une chambre, il faut six chaises, trois lustres<sup>234</sup> ». Ces indications scéniques, très succinctes, sont d'une grande simplicité, voire simplistes.

À propos du Théâtre-Français, Louis Charpentier<sup>235</sup> écrivait, en 1768, dans son ouvrage sur les *Causes de la décadence du Théâtre*, qu'il est « ridicule qu'une décoration rongée de poussière et presque en lambeaux serve à une pièce nouvelle à laquelle elle n'a nul rapport<sup>236</sup> ». Les théâtres français, jusqu'à la Révolution, se souciaient moins du décor que les Anglais. La Place écrit en 1745-48 qu'il faut « plus de décorations différentes pour jouer certaines tragédies à Londres qu'il n'en faut à Paris pour jouer certains opéras<sup>237</sup> ». L'argument du *textocentrisme*<sup>238</sup>, c'est-à-dire la primauté du texte sur tout autre élément de la représentation, a prévalu pendant très longtemps en France. Il semblait acquis que le texte, déclamé par les acteurs, devait normalement suffire à transporter les spectateurs. Nougaret dans son ouvrage *De l'art du Théâtre en général*<sup>239</sup>, regrette l'époque où « les

---

<sup>232</sup> Cité par Moynet, J., « L'envers du théâtre, machines et décorations », Hachette, Paris, 1873, p. 15.

<sup>233</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>234</sup> Ibid., p. 17.

<sup>235</sup> Charpentier, L., « Causes de la décadence du théâtre », Dufour, Paris, 1768.

<sup>236</sup> Charpentier, L., op. cit., p. 71.

<sup>237</sup> Préface du « Théâtre Anglois », 1745-1748, cité par Allevy, op. cit., p. 9.

<sup>238</sup> Mot emprunté à Jean-Jacques Roubine (ouvr. cité) et inventé vraisemblablement dans les années 1970. Nous reviendrons sur le sens de ce concept. Voir infra, p. 110.

<sup>239</sup> Nougaret, « De l'art du théâtre en général », t. I, Cailleau, Paris, 1769.

tragédies de Racine et de Corneille charmaient toujours les spectateurs par la seule beauté de la diction et des pensées. Mais les temps sont changés...<sup>240</sup> ».

Effectivement, le désir d'illusion du spectateur par des effets de machinerie est grandissant. La toile de peinture figurative et la déclamation ne suffisent plus. Louis Charpentier écrit encore, dans les *Causes de la décadence du Théâtre*<sup>241</sup>, « qu'on ne peut me transporter dans le lieu de la scène qu'à l'aide des décorations et plus elles ont de ressemblance avec ce lieu, plus je suis agréablement surpris<sup>242</sup> ». On commence à s'intéresser de plus près aux accessoires, Beaumarchais disait en 1767 que « l'illusion tient plus aux petites choses qu'aux grandes<sup>243</sup> ».

En cherchant à recréer sur la scène une certaine forme de *réalisme*, les décors prennent une place de plus en plus importante dans la représentation théâtrale et, avec eux, bien sûr, les décorateurs. À partir de la Révolution, les Français, plus nombreux à avoir accès aux théâtres, réclament encore plus de décors et d'effets spéciaux de scénographie, autrement dit, encore plus de spectaculaire. On invente toutes sortes de techniques pour donner aux spectateurs l'illusion d'assister par exemple à une éruption volcanique (*Le belvédère, ou la vallée de l'Etna* de G. de Pixérécourt, 1818) ou à l'arrivée et l'explosion sur scène d'une locomotive de chemin de fer (*Les pilules du diable* de Laloue, 1839). Les exemples de tremblements de terre, tempêtes, marais, naufrages, incendies, inondations, foudres et éclairs sont nombreux dans les théâtres français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>244</sup>. De nouveaux théâtres privés s'ouvrent à Paris et investissent dans de coûteux spectacles : les trois plus célèbres théâtres sont ceux de la Porte Saint Martin, L'Ambigu Comique et celui de la Gaîté. Les décorateurs ressortent le praticable, l'objet le plus simple et certainement le plus utilisé du scénographe puisqu'il permet, comme les mansions au XVI<sup>e</sup> siècle, de diviser la scène en plusieurs espaces de jeu, représentant, le cas échéant, différents lieux.

---

<sup>240</sup> Op. cit., in-12, t. I, p. 338 cité par Allevy in op. cit., p. 16.

<sup>241</sup> Ouvr. cité.

<sup>242</sup> Op. cit., p. 15.

<sup>243</sup> in « Eugénie », Académie des Bibliophiles, Paris, 1869-1871, p. 75, in Allevy, op. cit., p. 15.

<sup>244</sup> Voir Allevy, *ibid.* ; Jomaron (de), J. (dir.), op. cit., pp. 180-245.

On imagine assez souvent le décor avant même de savoir ce que l'on va y représenter. L'exemple le plus fréquemment cité est le règne de près d'un demi-siècle du décorateur Ciceri sur les principales scènes parisiennes. Comme Bernard Dort l'explique :

Ciceri ne se contentait pas d'imaginer, de peindre et de faire réaliser par des ateliers qu'il contrôlait des décors qui constituaient le clou des spectacles et décidaient de leur succès : il suggérait, voire commandait, aux auteurs et aux compositeurs d'écrire telle ou telle œuvre en fonction du décor qu'il projetait : ainsi 'La muette de Portici', de Scribe et Auber (1828), devait comporter une éruption du Vésuve.<sup>245</sup>

Le décorateur et le machiniste sont devenus, après la Révolution, les véritables vedettes de ces spectacles, sans lesquelles un spectacle ne peut pas rapporter gros. Goethe faisait dire à un directeur de théâtre dans le *Premier Faust*<sup>246</sup> que le secret d'une pièce réussie tient dans les décors et les machines. Le Théâtre-Français qui persistait à monter des tragédies classiques avec des décors de toiles de peintures figuratives devient l'endroit, selon Anne Ubersfeld, « où il est de bon ton de venir s'y ennuyer dignement<sup>247</sup> ». Comprenez que le Théâtre-Français est un des seuls, sinon le seul, théâtre à être subventionné par l'État et qu'il est vu comme nécessaire, pour une large part de la classe des nobles et bourgeois, d'y avoir sa place, même si on ne s'y déplace pas. Si les tragédies ne font plus recette, le mélodrame et le boulevard remplissent les salles de tous les théâtres au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous citerons ainsi le témoignage d'Albert Vizentini<sup>248</sup> qui a parcouru, dans les années 1850, toutes les salles de spectacles parisiennes, du Théâtre Impérial de l'Opéra à la Comédie-Française, en passant par l'Odéon, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, le Théâtre du Gymnase, le Théâtre du Vaudeville, le Théâtre des Variétés, la Porte Saint-Martin, le Cirque Napoléon, le Théâtre Déjazet, etc. À propos du Théâtre du Châtelet, il écrit en avril 1867 :

Les décors les plus compliqués se montent et se démontent en un clin d'œil ; cinquante ou soixante fées rentrent dans le dessous, une gorge de montagnes s'envolent dans les airs, on construit les palais, on éteint les incendies, la Seine rentre dans son lit, (...) quant aux artistes, ils mettent des douzaines de costumes par soirées, quelquefois les uns sur les autres. Leurs loges sont des cellules monumentales, hautes de deux ou trois étages.<sup>249</sup>

<sup>245</sup> Dort, B., in, Couty, D., Rey, A. (dir.), op. cit., p. 140. Voir aussi une représentation de cette pièce dans un décor de Ciceri : Annexe 5.

<sup>246</sup> Goethe (von), J. W., « Faust » [1808], trad. par Gérard de Nerval, Fayard, Paris, 2002.

<sup>247</sup> Ubersfeld, A., in Jomaron (de), op. cit., p. 538.

<sup>248</sup> Vizentini, A., « Derrière la toile ; physiologies des théâtres parisiens », Faure Éditeur, Paris, 1868.

<sup>249</sup> Op. cit., pp. 192-193.

Nous sommes, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en plein dans l'avènement du spectaculaire dans les mises en scène. Le Théâtre du Châtelet, tel qu'il est décrit par Vizentini, illustre une complexité de plus en plus grande à gérer tous les éléments scéniques, les décors, les lumières, les machineries et les costumes. Le régisseur et le directeur veillent à ce que la centaine de travailleurs dans le théâtre s'accordent à mettre en place tous ces changements d'éléments scéniques. Il convenait de laisser le soin aux comédiens, les vedettes, de jouer leur rôle. Si le théâtre, sous la Renaissance italienne et à l'époque classique, s'attachait à développer certaines techniques de jeu, en se souciant peu du décor, le théâtre français de la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle a développé, à l'inverse, l'effet spectaculaire qui faisait le bonheur des spectateurs.

Pour résumer, nous avons distingué, depuis les premières représentations en intérieur jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, quatre tendances principales mettant en relief l'évolution des activités de l'acteur, du décorateur et du machiniste sur l'espace de jeu :

Contrairement à ce qui semblait être un fait accompli, les premiers bâtiments fermés *en dur* accueillant des représentations ont été édifiés au tout début du XV<sup>e</sup> siècle. Nous nous sommes appuyés, en France, sur la salle de l'hôpital de la Trinité (1398) à Saint-Maur. Les mystères comme ceux qui y sont représentés perdent progressivement leur caractère religieux face à la pression sociale des farces jouées dans la rue.

Une deuxième tendance, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, a vu prospérer la *commedia dell'arte* venue d'Italie, théâtre d'improvisation où les personnages constituent le centre de l'action théâtrale, se déroulant au départ en extérieur, dans laquelle le texte joue un rôle secondaire. Nous observons un processus d'encadrement de l'improvisation par le meneur de jeu dans le jeu et la construction des personnages.

Une troisième tendance, à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, où le texte, notamment dramatique et français, a pris une place prépondérante, l'action théâtrale étant ici centrée sur la diction. Nous pouvons établir la présence de répétiteurs et surtout la volonté des auteurs de voir les comédiens respecter le texte.

Enfin, la demande des spectateurs pour des spectacles incluant plus de machineries et de décors, déjà présente dès la fin du Moyen âge, devient prépondérante au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'aspect visuel de la représentation est un véritable défi pour les décorateurs et machinistes dans les nouvelles pièces dramatiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Le régisseur apparaît pour réaliser une certaine harmonie dans l'organisation des effets scéniques voulus par le décorateur, le directeur du théâtre ou l'acteur.

Dans l'évolution des rapports entre l'auteur et les comédiens et entre le texte et la représentation, les indications scéniques incluses par l'auteur dans le texte deviennent déterminantes. En effet, elles signalent la façon dont ce dernier souhaite voir sa pièce représentée : un début de mise en scène dans une forme un peu plus déterminée est en train d'émerger.

### **3. Vers une mise en scène de l'auteur**

Les indications scéniques, ou didascalies, fournissent une interprétation qui, conventionnellement, proposent des gestes, attitudes, mouvements et décors. Ces indications scéniques ou de mise en scène dans le texte sont souvent un moyen pour l'auteur de parfaire sa vision de la pièce sur la scène. Dans le théâtre classique français, elles deviennent de plus en plus abondantes et, surtout, apportent des éléments de plus en plus précis aux comédiens et aux décorateurs. Sans s'étendre sur ce particularisme, il nous semble nécessaire de s'orienter vers les auteurs qui marquent cette volonté de présenter, à l'écrit, des indications propres à être réalisées sur la scène (section 3-1).

Au-delà des indications scéniques, l'auteur a parfois été, et ce à travers toute l'histoire du théâtre, un intervenant plus ou moins visible dans la mise en scène du spectacle. Il a cherché à mettre en place des liens plus étroits entre l'interprétation du texte et la réalisation scénique en vue de faire respecter son texte (section 3-2).

### 3-1. Les indications de mise en scène dans le texte

Il est plus courant, au XVII<sup>e</sup> siècle, que l'auteur incorpore dans son texte des annotations, commentaires, indications scéniques dans les répliques, (communément appelés didascalies internes) ou en dehors (didascalies dites externes). Elles permettent, dans les deux cas, de guider le lecteur et le praticien dans la représentation du texte.

Pierre Corneille proposait, et écrivait lui-même, des annotations en marge du texte pour éviter certaines erreurs d'interprétation des comédiens et du décorateur. Nonobstant cette pratique de notes qui se développe, Corneille insiste, à propos d'*Andromède*<sup>250</sup>, sur la nécessité « d'expliquer les décorations par les vers, pour joindre le sujet avec le lieu, et les actions avec les choses, et pour faire ingénieusement un tout bien ordonné par une juste liaison de toutes les parties qui les composent<sup>251</sup> », car, selon lui, ni le décorateur, ni les comédiens ne sont « assez soigneux pour bien exécuter toutes les indications du poète<sup>252</sup> ».

Ces indications de mise en scène par l'auteur dans les vers ou en marge du texte deviendront de plus en plus courantes au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pierre Frantz parle d'une « véritable écriture didascalique » à cette époque :

Ce phénomène doit être mis en rapport avec une nouvelle économie des rapports entre texte et représentation, entre exigences de la séance et développement de l'emprise de la littérature sur le théâtre. Cette emprise ne se manifeste pas comme au siècle précédent par une affirmation isolée, mais par une négociation au terme de laquelle le poète prétend en imposer au comédien. La littérature se taille ainsi un domaine paradoxal. L'écriture didascalique elle-même ne se donnant pas pleinement pour ce qu'elle pouvait être, une poésie, devient alors plus éphémère encore que le théâtre.<sup>253</sup>

<sup>250</sup> « Andromède », in Corneille, P. « Œuvres Complètes » [1650 et révisé en 1682], t. II, Gallimard, Paris, 1997.

<sup>251</sup> Corneille, P., « Œuvres Complètes », t. V, Éd. par Marty-Laveaux, Hachette, Paris, 1862, p. 306.

<sup>252</sup> Op. cit., p. 307.

<sup>253</sup> Frantz, P., « Développement des didascalies de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle aux années 1820-1830 », Livret de communications/Programme du colloque sur les didascalies, Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, Tunisie, avril 2006, p. 11. Un ouvrage issu du colloque a été publié : Calas, F., Elouri, R., Hamzaoui, S., Salaaoui, T. (eds.), « Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation », coll. Entrelacs (dirigée par H. Tullon et M. Job), Presses Universitaires de Bordeaux - Sud Editions, Bordeaux & Tunis, 2007.

Diderot s'est, toute sa vie, engagé à faire modifier les conventions de jeu et de décor dans les théâtres. Pour cela, il a décrit en détail les décors et costumes, ainsi que ses volontés concernant les mouvements et les placements des comédiens. Il a aussi inventé les premières *scènes composées* qui consistent à mettre sur scène simultanément deux groupes d'acteurs qui ont des intentions de jeu différentes : l'un est composé des acteurs qui déclament le texte, alors que l'autre consiste en un ensemble de figurants, comme un chœur, qui reflète une réalité plus quotidienne et ordinaire de la vie. Aussi, comme l'explique Allevy, « les auteurs, à l'exemple de Diderot, ont commencé à attacher une attention toute particulière à l'exécution matérielle de leurs ouvrages et se faisaient maintenant un point d'honneur d'imprimer, dans leurs publications, toutes les indications nécessaires à la réalisation scénique<sup>254</sup> ».

En intégrant des indications plus précises concernant le jeu du comédien, les éléments du décor ou les costumes, l'auteur se positionne d'autant plus fortement comme un possible metteur en scène de la représentation de son texte. La prise en compte des indications scéniques est difficile à évaluer au niveau pratique. Etaient-elles rigoureusement appliquées par les praticiens ou bien librement interprétées jusqu'à en perdre leur essence didascalique, comme nous le constaterons plus loin quand nous aborderons l'époque moderne ? En tout état de cause, le nombre important de ces indications à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, et plus encore à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, dénote un désir grandissant des auteurs de revendiquer une plus forte cohérence entre le texte et les éléments de la représentation scénique.

### 3-2. L'auteur-metteur en scène.

Même si ce n'était pas dans la pratique habituelle aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, nous avons quelques exemples d'auteurs qui ont été l'absolu exécuteur de leurs pièces sur la scène. Molière fut très attentif au jeu de ses comédiens et se serait écrié qu'ils sont des *animaux bien difficiles à dompter*. Pas étonnant dès lors que

---

<sup>254</sup> Allevy, op. cit., pp. 13-14.

Molière ait été lui-même interprète de ses propres pièces. En étant intervenant, on imagine qu'il ait pu impulser plus facilement aux comédiens, d'ordinaire à cette époque récalcitrants à des conseils de placement ou d'étude sur son rôle, ses volontés de mise en scène. Toby Cole et Helen Krich Chinoy notent :

Molière, as a 'régisseur', instructed his company, warning them against the excessive and unnatural, stressing the ability of the actors to present characters quite opposed to their own personality, and outlining the little details with which they could build their characterizations.<sup>255</sup>

Selon ces auteurs, la fonction d'auteur et celle de régisseur semblent être liées chez Molière.

Leone de' Sommi, dans *Les Dialogues*, annonce, nous l'avons vu<sup>256</sup>, l'importance pour l'auteur de distribuer les rôles et de diriger les comédiens de sa pièce. Sa présence permet, selon de' Sommi, d'expliquer plus en détails des indications de jeu qui ne sont pas forcément dans le texte et, par conséquent, d'inciter les comédiens à *donner vie* à sa pièce<sup>257</sup>.

Les rois cherchaient aussi à impulser une certaine rigueur dans l'interprétation des textes dont un règlement de 1714 obligeait les auteurs à diriger les répétitions des pièces jouées à Marly (mais il semble que l'on n'en ait pas tenu rigueur<sup>258</sup>).

Pour Pierre Peyronnet, les gens du théâtre, au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, « en sont venus à souhaiter une cohésion plus grande dans les représentations, et par souci de cohérence une unité, une idée unitaire de la représentation<sup>259</sup> ». S. Wilma Holsboer<sup>260</sup> a montré, dans sa thèse de doctorat, que cette volonté s'exprimait déjà en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Dès cette époque, des auteurs ou amateurs de théâtre ont commencé à se plaindre des débordements d'interprétations du texte par les comédiens. La Mesnardière a écrit :

D'abord il faut apprendre à nos Poètes dramatiques, que cet appareil de la scène dont la plupart de ces Messieurs laissent tout le soin à l'acteur, est une partie de leur art ; et qu'il n'est pas moins nécessaire aux écrivains de théâtre d'en savoir la disposition. Car supposé que l'acteur n'ait pas assez d'intelligence pour disposer adroitement la Scène du Poème tragique (et sans mentir cette hypothèse

<sup>255</sup> Chinoy, H. K., Cole, T., op. cit., p. 147.

<sup>256</sup> Voir supra, pp. 65-67.

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> Peyronnet, P., « La mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle », Librairie A.G. Nizet, Paris, 1974, p. 129.

<sup>259</sup> Op. cit., p. 8.

<sup>260</sup> Holsboer, S. W., « L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657 », thèse pour le doctorat de l'université présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Droz, Paris, 1933.

est presque toujours véritable), n'est-il pas vrai que son auteur doit lui en montrer l'artifice, les dessins et la conduite ? Et que s'il ne les entend pas il est aussi répréhensible que le Général d'Armée qui ne connaîtrait pas le champ où il veut donner la bataille.<sup>261</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette volonté d'unifier les éléments de la représentation s'apparente à une guerre d'usure des auteurs sur les comédiens. D'Hannetaire propose que les représentations soient soumises à l'examen d'un *censeur* :

Le comédien, ne pouvant se voir ni se juger sur scène, est exposé à contracter tant de mauvaises habitudes, qu'il a nécessairement besoin de quelqu'un dont l'œil vigilant et sévère puisse l'en garantir. [...] Loin de se déterminer jamais d'eux-mêmes à se donner un maître, je connais, parmi les comédiens, tel acteur qui regarderait, au contraire, comme une insulte, le moindre conseil d'un de ses confrères. Espèce d'anarchie que cette profession, où chacun ne veut avoir de règle que soi ; et où d'ailleurs on est trop intéressé à se laisser ses défauts les uns aux autres, pour chercher à s'en corriger mutuellement. Il n'y aurait donc, pour cela, qu'un maître établi et préposé dans chaque troupe, par une autorité supérieure, à l'appui de laquelle il pourrait montrer une certaine fermeté tant dans ses leçons que dans ses conseils.<sup>262</sup>

Diderot se plaint de l'anarchie des représentations de son époque. Il écrit dans une *Lettre à Eugénie* en 1774 :

Pour que les comédiens perdissent les défauts qu'ils peuvent avoir, il serait nécessaire que le *Directeur* fût un homme entendu et écouté. Il commencerait d'abord par mettre de l'ordre dans sa troupe, ce qui n'est pas une petite affaire.<sup>263</sup>

Diderot réclame que l'auteur explique au décorateur toutes ses volontés sur les différents lieux de l'action pour que ce dernier puisse les rendre tels qu'ils sont voulus par l'auteur. Il ajoute que « la peinture théâtrale doit être plus rigoureuse et plus vraie que tout autre genre de peinture<sup>264</sup> ».

La volonté de l'auteur d'être entendu par le comédien, l'exploration d'un travail de préparation des comédiens sur le texte avant la représentation et la prise en compte grandissante d'éléments de décors et de lumière dans les spectacles sont les facteurs qui ont contribué à faire accepter par tous les praticiens de théâtre la présence d'une tierce personne extérieure au texte, au jeu et au décor – il ne s'agit, donc, ni de l'auteur, ni de l'acteur, ni du décorateur. Agissant avec tous, comme un chef d'orchestre avec ses musiciens, le metteur en scène moderne naît au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>261</sup> Ibid., p. 87.

<sup>262</sup> D'Hannetaire, in « Observations sur l'Art du Comédien et sur d'autres Objets concernant le Théâtre en général », Lettre I, 1775, in Allevy, op. cit., pp. 28 et 30.

<sup>263</sup> Diderot, « Lettre à Eugénie », Lettre X, 1774.

<sup>264</sup> Diderot, « Œuvres Complètes », tome VII, Garnier, Paris, p. 374, in Allevy, op. cit., p. 12.

Nous avons montré dans les deux premiers chapitres que le lieu théâtral se précise en intérieur par la pression sociale, que nous datons au début du XV<sup>e</sup> siècle, et se retrouve encadré par la présence des décors et des règles de convention autour du jeu des comédiens. Il correspond aussi à un désir grandissant de l'État en France d'encadrer socialement et politiquement *son* théâtre.

Du passage de la célébration liturgique à l'art dramatique, à partir de la fin du Moyen âge, le théâtre atteint une nouvelle ère fondée sur le raisonnement, la rationalité, les questions, débats et positionnements divers. Ne faisant plus partie de la sphère religieuse, le théâtre se détache du culte, de la fête ou du rite pour créer un nouvel espace de réflexion. Les marges de manœuvre du comédien, premier intervenant du spectacle, en ceci qu'il suffit de son existence pour *créer de la mise en scène*, se précisent dans une mutation des règles de l'interprétation scénique, au moment même où la scène de théâtre se referme dans ses murs. Le metteur en scène apparaît comme un nouvel intervenant dans le lieu théâtral fermé et impulse ses propres règles de mise en scène à l'ensemble des autres praticiens. Comme nous l'avons montré dans ce chapitre, il n'est pas apparu en un jour et par hasard. Il semble être le résultat d'une lente évolution vers une démarche de plus en plus rigoureuse de l'unité des éléments et pratiques scéniques dans la représentation. Il reste à comprendre en détail comment le metteur en scène a émergé au même moment, au XIX<sup>e</sup> siècle, sur toutes les scènes des théâtres occidentaux. Le prochain chapitre évaluera cette question.

## Chapitre Troisième

### L'ÉMERGENCE DU METTEUR EN SCÈNE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

De nombreux chercheurs français parlent de l'*invention* du metteur en scène au XIX<sup>e</sup> siècle en l'attribuant, en France, aux Naturalistes, et plus spécifiquement à André Antoine. Pour Allevy<sup>265</sup>, il était devenu nécessaire, avec les Naturalistes, d'accepter la présence d'un metteur en scène pour régler la question de l'unité de la représentation. Selon Léon Moussinac<sup>266</sup>, « il revient à l'école naturaliste le mérite d'avoir senti la nécessité de créer autour du texte de l'auteur, une atmosphère originale et adéquate, plus riche, plus sensible qu'antérieurement, moins hasardeuse en tout cas, et d'avoir ainsi créé les premiers éléments d'une véritable mise en scène, telle qu'on la comprend aujourd'hui<sup>267</sup> ». Plus récemment encore, Alain Viala écrit sans détour qu'Antoine est « l'inventeur de la mise en scène<sup>268</sup> » tandis que Jean-Pierre Sarrazac, éditeur de l'ouvrage *L'invention de la mise en scène, Anthologie des textes d'André Antoine*<sup>269</sup>, plus nuancé, écrit qu'il « incarne la figure du metteur en scène moderne<sup>270</sup> » et « reste aux yeux de tous le père de la mise en scène et des metteurs en scène modernes<sup>271</sup> ».

La question de savoir comment le metteur en scène est apparu incite manifestement à mieux comprendre la question de l'influence du mouvement naturaliste au XIX<sup>e</sup> siècle sur la naissance de cette nouvelle fonction. Cela fera l'objet de la première partie de ce chapitre (section 1).

---

<sup>265</sup> Allevy, M.-A., ouvr. cité.

<sup>266</sup> Moussinac, L., « Traité de la mise en scène », Éd. L'Harmattan, Paris, 1948.

<sup>267</sup> Op. cit., pp. 76-77.

<sup>268</sup> Viala, A., « Le théâtre en France des origines à nos jours », P.U.F., Paris, 1997, p. 392.

<sup>269</sup> Sarrazac, J.-P., ouvr. cité.

<sup>270</sup> Sarrazac, J.-P., in Jomaron (de), J. (ed.), op. cit., p. 706.

<sup>271</sup> Ibid.

Dans un deuxième temps, l'approche symboliste a apporté une lecture alternative à la question de la *vérité* du texte et de celle de la scène. Cette approche est souvent omise parmi les causes de l'émergence du metteur en scène, alors que ce dernier trouverait, pourtant, une place de premier rang dans la construction scénographique imagée que les auteurs symbolistes apportent dans leurs textes. En effet, les éléments scéniques ne sont plus là pour fournir aux spectateurs tous les sens communs du vrai, c'est-à-dire tels qu'ils apparaissent dans la rue, dans une chambre, ou plus généralement un endroit quelconque et précisément reconnaissable par tous, mais plutôt pour élaborer un concept ne s'alliant à aucune forme reconnue dans la réalité physique. L'idée chez les Symbolistes de construire un modèle scénographique atypique nous conduit à nous demander si ces derniers n'ont pas aussi contribué à l'émergence du metteur en scène moderne (section 2).

Troisièmement, l'aspect visuel et esthétique de la scène est lié au développement technologique grandissant de l'image photographique et cinématographique depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, et il a eu vraisemblablement une influence sur l'émergence du metteur en scène au théâtre. Pourtant, à notre connaissance, très peu d'études ont été menées sur ce lien. Dans l'ouvrage de Moussinac<sup>272</sup>, un court paragraphe indique, sans en dire plus sur la question, que « le cinéma, comme le théâtre, est à la fois un art du temps et de l'espace, et qu'il a, avec le théâtre, aussi des apparences et des différences qui ont besoin d'être connues et retenues<sup>273</sup> ». Le metteur en scène naturaliste, cherchant à calquer une *vérité* du texte sur la réalité quotidienne, est témoin, au même moment, des spectaculaires développements technologiques de la reproduction, d'une manière quasi-instantanée, de l'image de cette réalité. Nous nous demanderons donc quelle a pu être l'influence de l'image photographique et cinématographique sur la réalisation scénique, contingente, si elle l'est, à l'émergence du metteur en scène (section 3).

Quatrièmement, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au-delà des mouvements naturaliste et symboliste, les praticiens sont nombreux à expérimenter les toutes nouvelles technologies (les jeux de lumière et machines électriques dans les

---

<sup>272</sup> Moussinac, ouvr. cité.

<sup>273</sup> Op. cit., p. 82.

théâtres), tout en concédant à une seule personne la charge de conduire ces nouvelles expérimentations. La volonté des praticiens de maîtriser les différentes pratiques scéniques s'allie à une théorisation grandissante du théâtre, dans lequel le texte est un des éléments. Qu'il s'agisse de l'aspect visuel, avec par exemple les nouvelles théories scénographiques d'Adolphe Appia, ou bien de l'aspect du jeu, avec, par exemple, les travaux de Constantin Stanislavski sur la formation du personnage, de nombreux praticiens élaborent de nouvelles théories de la scène potentiellement applicables à d'autres. Nous allons ainsi voir comment la fonction de metteur en scène s'autonomise, et donc émerge véritablement, à travers la maîtrise des pratiques scéniques (section 4).

## **1. Évaluation de l'influence du mouvement naturaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'invention du metteur en scène moderne**

Un peu partout en Europe, nous assistons à une nouvelle forme d'écriture dramatique ; Peter Szondi<sup>274</sup> énonce une crise du drame<sup>275</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle qui se fonde sur un détachement psychologique du lecteur et du spectateur envers la narration dramatique. Dans le même temps, des praticiens ont tenté de *resserrer* le spectacle, en développant des travaux et des techniques de jeu et de scène pouvant répondre ou satisfaire l'attente des auteurs. De ce nouveau rapport, entre le bouleversement du texte dramatique et celui de la pratique théâtrale, naît une série d'expérimentations issues de l'élaboration théorique du Naturalisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce rapport apparaît, comme nous l'avons souligné, à la source de l'émergence du metteur en scène ; il nous semble important de l'évaluer, en vue d'examiner s'il pourrait en être une des causes (section 1-1).

Il semble résulter de l'influence du Naturalisme une réforme en profondeur des éléments physiques de la représentation théâtrale : le décor, le costume et la

---

<sup>274</sup> Szondi, P., « Theory of the Modern Drama » [1956], University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

<sup>275</sup> Philippe Ivernel, « De Georg Lukács à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht » in « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Études réunies par Jean-Pierre Sarrazac, Revue « Études Théâtrales », 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999, p. 98-110, argumente que Lukács aurait, en fait, été le premier en Europe « à repérer les symptômes de cette crise » (p. 99).

lumière. De nombreux auteurs considèrent, nous venons de le dire, que cette réforme semblait répondre à un besoin des Naturalistes de recourir à un metteur en scène. Il nous faudra donc tout d'abord expliquer en quoi consiste cette réforme. Nous nous demanderons ensuite si elle est bien la clé de voûte de l'émergence du metteur en scène, comme beaucoup de chercheurs le soulèvent, ou bien si elle s'inscrit dans une simple continuité de ce qui a été déjà engagé sur la scène depuis la construction des premiers théâtres fermés et permanents. En effet, selon une perspective que nous interrogerons, le metteur en scène commencerait véritablement à modeler sa fonction de praticien à partir du moment où le travail d'unité autour des décors, des costumes et de la lumière s'organise sur la scène (section 1-2).

### **1-1. Évaluation du rapport entre l'art théâtral et l'art dramatique dans le théâtre naturaliste**

Tout d'abord, nous soulignerons qu'il n'est pas facile de définir le Naturalisme. Bien que nous puissions en retrouver les traces à toutes les époques, ce mouvement s'est véritablement manifesté, dans tous les domaines (artistiques, philosophiques, scientifiques et littéraires) à partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. À ses débuts, Emile Zola utilisait invariablement les termes de *Naturalisme*, *Réalisme* et *Impressionnisme* dans l'introduction de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*<sup>276</sup>. Furst et Skrine ont aussi abordé cette complexité terminologique dans leur ouvrage *Naturalism: The Critical Idiom*<sup>277</sup>, tandis que Günter Berghaus<sup>278</sup> a différencié historiquement le Réalisme et le Naturalisme d'une manière assez tranchée : la première se confinant entre 1830 et 1860 et la seconde commençant en 1860. Il semble, pourtant, que les deux mouvements s'entrelacent quelque peu, le Naturalisme étant, néanmoins, apparu après le Réalisme. La différence entre l'un et l'autre reposerait en partie sur le facteur scientifique lié à l'apparition du Naturalisme. En effet, les Naturalistes ont permis soit de faire émerger, selon Furst et Skrine, des éléments liés à l'hérédité (le

---

<sup>276</sup> Zola, E., « Thérèse Raquin » [1867], Pocket, Paris, 2005.

<sup>277</sup> Furst, L. R., Skrine, P. N., "Naturalism: Critical Idiom", Methuen, London, 1971.

<sup>278</sup> Berghaus, G., "Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde", Palgrave Macmillan, New York/Hampshire, 2005.

passé), l'environnement (le lieu présent) et « la pression du moment<sup>279</sup> » (le temps présent) ou bien, selon Berghaus, de capter une « tranche de réalité avec pour objectif de réaliser une vraisemblance quasi-photographique<sup>280</sup> ». Or, nous retrouverons, dans notre analyse, une tendance des Naturalistes à appliquer les méthodes scientifiques et technologiques à la mise en scène et aux pratiques théâtrales. Enfin, le terme de *Naturalisme* au théâtre renvoie quelquefois, dans le langage courant, au *théâtre psychologique*<sup>281</sup>, ce qui nous conduit, instinctivement, à faire le lien avec la psychologie, chez Wilhelm Max Wundt<sup>282</sup>, et la psychanalyse, chez Sigmund Freud<sup>283</sup>, deux mouvements qui apparaissent à la même époque.

Deuxièmement, la question de la *vérité* sur la scène revient abondamment dans les ouvrages consacrés au théâtre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Et autour de cette question, un lien a été communément établi avec l'apparition du metteur en scène.

Par exemple, David Richard Jones dans *Great Directors at Work*<sup>284</sup> interroge, à travers les pratiques de certains metteurs en scène, comme Stanislavski, la possibilité d'une *vérité* sur la scène. Jones approche le travail des praticiens étudiés en s'appuyant sur des segments philosophiques aristotéliens. En effet, ce concept de *vérité* du texte et de la scène s'enracine dans une longue tradition aristotélienne.

Attaqué par Lapommeraye qui reprochait aux Naturalistes de n'avoir rien inventé, Émile Zola répond que les théories naturalistes ne sont effectivement pas nouvelles :

Il est bien entendu que Diderot a soutenu les mêmes idées que moi [*l'inverse serait tout de même plus juste*], qu'il croyait, lui aussi, à la nécessité de porter la vérité au théâtre : il est bien entendu que le naturalisme n'est pas un argument de ma cervelle. [...] Le naturalisme nous a été légué par le XVIII<sup>e</sup> siècle ; je crois

---

<sup>279</sup> Furst & Skrine, op. cit., p. 18.

<sup>280</sup> Berghaus, op. cit., p. 21 (notre traduction).

<sup>281</sup> On utilise cette expression, qui est assez trompeuse, à propos des travaux de Constantin Stanislavski.

<sup>282</sup> Wundt, W.M., "Outlines of Psychology" [1897], trans. by Charles Hubbard Judd, York University, Toronto, Canada: <http://psychclassics.yorku.ca/Wundt/Outlines/> (vérifié le 20 février 2008).

<sup>283</sup> Freud, S., "Psychical (or Mental) Treatment" [1890], Standard Edition, vol. VII, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 1953

<sup>284</sup> Jones, D. R., "Great Directors at Work: Stanislavski, Brecht, Kazan, Brook", University of California Press, Berkeley, 1986.

même que, si on le cherchait bien, on le retrouverait à toutes les périodes de notre histoire littéraire.<sup>285</sup>

Le Naturalisme est vieux de plusieurs siècles. De ce fait, comment les théories naturalistes peuvent-elles expliquer, en partie, la naissance du metteur en scène au XIX<sup>e</sup> siècle alors qu'elles auraient existé à tous les âges ?

Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons à trois défenseurs de la question de la vérité, appartenant à des périodes très éloignées les unes des autres, que sont la grande tradition du Naturalisme à travers Aristote et Diderot, pour ensuite s'intéresser à Antoine et plus largement aux Naturalistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il peut paraître assez anachronique, au premier abord, de comparer trois périodes si éloignées les unes aux autres. Mais, comme plus tard Antoine et Zola au XIX<sup>e</sup> siècle, Aristote et Diderot ont beaucoup écrit sur la question de la vérité dans les arts et la littérature et si le lien entre le Naturalisme et l'émergence du metteur en scène doit être établi, il nous semble essentiel de comprendre pourquoi le metteur en scène, si souvent lié à la cause naturaliste, n'est pas apparu avant le XIX<sup>e</sup> siècle alors que cette filiation esthétique et cette posture existaient largement déjà dans des démarches antérieures.

### **1-1-1. La tradition naturaliste au théâtre**

#### **Aristote**

Durant la période antique, le travail scénique n'est pas clairement établi comme étant subordonné à une tierce personne, à un *œil extérieur*, ne participant pas au spectacle. Comme cela a été mentionné dans le premier chapitre<sup>286</sup>, un rôle équivalent à celui de notre metteur en scène moderne n'a jamais pu être démontré dans la préparation des tragédies à l'époque antique, les acteurs ayant été les possesseurs du texte et les auteurs pouvant être, eux-mêmes, comédiens de leur texte. Nous ne pouvons établir aucun lien entre le Naturalisme aristotélicien et la présence d'une personne se chargeant de mettre en place, d'un point de vue esthétique, le spectacle. Cependant, la conception aristotélicienne de la *vérité* a

---

<sup>285</sup> Cité par André Antoine dans un texte du 18 août 1924, « L'interprétation de la mise en scène ».

<sup>286</sup> Voir supra, pp. 28-40.

connu un grand retentissement sur les arts jusqu'à nos jours. Il est important de comprendre d'où vient cet engouement.

On constate, en prenant comme textes de référence la *Poétique* ainsi que plusieurs fragments de la *Métaphysique*, que la philosophie aristotélicienne repose sur l'idée que « l'homme est l'animal le plus imitateur<sup>287</sup> ». Philip Auslander<sup>288</sup> mentionne aussi la *Politique* pour une définition plus précise de la *catharsis*, notion sur laquelle il s'appuie pour expliquer, au XX<sup>e</sup> siècle, le passage du jeu à la performance<sup>289</sup>.

Pour Aristote, « rien n'est plus universel que le plaisir de sentir les choses imitées<sup>290</sup> ». Au moyen de son observation des comportements, des attitudes, des coutumes, des expressions, des traditions de son groupe, bref dans son rapport à l'autre, l'homme se forge une image de ses expériences, de ses connaissances et de son savoir pour la comparer à celles des autres. Nous pourrions donc en déduire que la *vérité* dans le texte et, par extension, l'imitation d'une action observée dans la vie ont un but commun au théâtre.

Aristote compare la guérison de plusieurs personnes par un même médicament avec « le moment où l'art apparaît [et qui] est celui où, d'un grand nombre de notions déposées dans l'esprit par l'expérience, se forme une conception générale qui s'applique à tous les cas analogues<sup>291</sup> ». En ce sens, pour prolonger cette définition au théâtre, l'action du comédien sur la scène doit être l'imitation d'une action que toute personne puisse reconnaître comme son action propre, ou bien semblable à celle observée chez autrui. Autrement dit, la *vérité* de l'art théâtral serait entérinée par le simple fait que tous les gens reconnaissent une action scénique, soit pour l'avoir vécue eux-mêmes, soit pour l'avoir observée chez les

---

<sup>287</sup> Aristote, « De l'intelligence », trad. de J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Ladrangé, Paris, 1879, Livre III, Section XXX, § 7.

<sup>288</sup> Auslander, P., "From Acting to Performance; Essays in Modernism and Postmodernism" [1996], Routledge, New York, 2006.

<sup>289</sup> Op. cit., pp. 13-15.

<sup>290</sup> "Poetry in general seems to have sprung from two causes, each of them lying deep in our nature. First, the instinct of imitation is implanted in man from childhood, one difference between him and other animals being that he is the most imitative of living creatures, and through imitation learns his earliest lessons; no less universal is the pleasure felt in things imitated", "The Poetics", trans. by Butcher, Chapter IV, 1448b, in Gullström-Hughes, R., "The rehearsal of sincerity: in search of a Paradox in Diderot's The Paradox of the Actor", in Frost, A. (ed.), "Theatre Theories, From Plato to Virtual Reality", UEA Drama Studio, Norwich, 2000, p. 82.

<sup>291</sup> Aristote, « Métaphysique », trad. de J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Ladrangé, Paris, 1879, Livre I, Chap. I, § 8.

autres. La mise en scène du texte imposerait donc de faire prévaloir ce rapport mimétique.

Victor Sage résume la représentation mimétique d'Aristote en ces termes :

In the *Poetics*, Aristotle uses three terms to reveal the process of representation: a plot (*muthos*) is defined as the imitation or representation (*mimesis*) of an action (*praxis*), where 'praxis' (in the sense of a whole action) is the world and 'muthos' is the play. This may give the impression that 'praxis' and 'muthos' are two different things - which in one sense they are but they are both forms co-operating with the matter of their particular media and to this extent they are the same.<sup>292</sup>

L'idée de Sage, selon laquelle l'action dans la vie et le processus de représentation seraient chez Aristote deux notions semblables, d'un point de vue scénique, est particulièrement intéressante pour notre réflexion puisqu'en effet elle propose une explication de la volonté de réaliser sur la scène un travail de reproduction de la vie. Autrement dit, comme nous l'avons soulevé plus haut, cette reproduction se manifesterait à travers le moyen de parvenir à produire une représentation théâtrale dans laquelle les spectateurs puissent se reconnaître. Elle constitue, en d'autres termes, pour Aristote la *sincérité*, soit, au fond, la seule vérité possible. Cependant, il est malaisé de considérer que la sincérité d'un travail artistique est toujours liée à une forme connue et reconnue par tous d'une seule vérité possible.

La philosophie aristotélicienne fondée sur l'imitation, la vérité et la sincérité a conquis des siècles de pratiques théâtrales. Veinstein rappelle que « de nombreux praticiens (Corneille, Racine, Molière) et théoriciens français du XVII<sup>e</sup> siècle (de La Mesnardière, d'Aubignac), siècle où la littérature a triomphé au théâtre, ont adhéré à cette opinion héritée d'Aristote que « puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, nécessairement on peut d'abord considérer comme partie de la tragédie, l'ordonnance du spectacle ; puis il y a le chant et l'élocution, car tous les deux sont bien des moyens employés pour faire l'imitation<sup>293</sup> »<sup>294</sup> ». Bien après le XVII<sup>e</sup> siècle, Aristote a continué à exercer une influence capitale sur les défenseurs du texte dramatique comme étant à la source de l'art théâtral. Et pourtant, il nous semble toujours très hasardeux, aujourd'hui, d'interpréter Aristote sur la base d'une simple imitation de la vie sur la scène, quand Aristote,

<sup>292</sup> Sage, V., "The Poetics of Mimesis: Aristotle, Tragedy and Realism", in Frost, A., op. cit., p. 31.

<sup>293</sup> Aristote, « Poétique », in Veinstein, op. cit., p. 186.

<sup>294</sup> Veinstein, op. cit., p. 186.

comme l'écrit encore Veinstein, « n'a entendu composer qu'une poétique et que, par conséquent, son but était de traiter l'œuvre du poète dramatique ; que ce n'est que par rapport à elle et très accessoirement qu'il traite de la représentation<sup>295</sup> ». En effet, l'auteur doit, du point de vue aristotélicien, parvenir à recréer un sentiment mimétique dans le texte, observer et se réappropriier des questions ontologiques considérées, compte tenu d'une époque donnée et d'un schéma culturel déterminé, comme recevables chez ses proches et lui-même. La grande difficulté, d'un point de vue méthodologique, est de pouvoir réinjecter cette idée sur la scène, ainsi que dans une forme reconnaissable par le plus grand nombre. Les praticiens et les auteurs sont nombreux à s'appuyer sur cette théorie, mais les moyens d'y parvenir sont extrêmement plus complexes que de simplement croire en son existence.

Aristote n'apporte pas de réponse concrète à la question de la vérité dans la réalisation scénique, car il aborde l'objet artistique dans son résultat final. Ainsi, la réception par les spectateurs suffirait à juger d'une possible vérité commune à tous. La question aristotélicienne se poserait en ces termes : existe-t-il ou non un dénominateur commun à l'objet artistique observé par les spectateurs ? Or, il se trouve que cette question n'est pas toujours celle qui intéresse les praticiens et les spectateurs dans leurs réalisations et créations scéniques<sup>296</sup>.

À l'inverse d'Aristote, Denis Diderot conduit, lui, à élaborer une théorie fondamentale sur la pratique théâtrale naturaliste.

### **Denis Diderot**

Notre deuxième point de repère naturaliste est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le travail théorique et dramaturgique de Denis Diderot. Pour ce dernier, « il n'est pas permis d'imiter la nature, même la plus belle nature, la vérité de trop près, et qu'il est des limites dans lesquelles il faut se renfermer<sup>297</sup> ». Une vérité qui reposerait uniquement sur la seule imitation d'une action identifiable ou reconnaissable par tous est pour Diderot proprement banale, voire ridicule. Qu'est-ce qui « être vrai » au théâtre ? « Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ?<sup>298</sup> », comme le

---

<sup>295</sup> Ibid., p. 206.

<sup>296</sup> Voir infra, chapitre 6.

<sup>297</sup> Diderot, D., « Paradoxe sur le comédien » [1773], Éditions les Mille et une Nuits, Paris, 1999, p. 89.

<sup>298</sup> Op. cit., p. 24.

demande le personnage paradoxal de Diderot ? « Aucunement<sup>299</sup> » répond l'autre personnage du *Paradoxe sur le Comédien*, car :

Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton : il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages différents, qu'on a peine à les reconnaître.<sup>300</sup>

Dans le *Paradoxe*, Diderot aborde la question de la vérité de la scène dans une perspective qui intègre essentiellement le rapport du texte au jeu des comédiens. Comme nous l'avons souligné, Aristote, qui n'est pas allé si loin dans sa définition de la vérité au théâtre, a été commenté, d'une manière extensive et déductive, en projetant la question de la vérité dans les arts sur la réalisation théâtrale. À travers les travaux de Diderot, il est par contre possible de concevoir les deux stades d'une production théâtrale : l'écriture de l'auteur (le poète) et la réalisation scénique du comédien. Or le *Paradoxe sur le Comédien* concerne plus particulièrement le second aspect, c'est-à-dire la pratique ou, autrement dit encore, les *études du comédien*.

Rappelons, comme nous l'avons déjà montré dans le deuxième chapitre<sup>301</sup>, que le *Paradoxe sur le Comédien* est publié alors que certains poètes et praticiens au XVIII<sup>e</sup> siècle annoncent le début des études pragmatiques sur l'interprétation du texte par les comédiens. Nous nous acheminons, à partir de la construction des premiers théâtres, vers une évaluation de plus en plus forte des études du comédien.

Les écrits de Diderot sur le théâtre sont extraordinairement révélateurs de la volonté des dramaturges et praticiens de s'intéresser aux moyens de parvenir à *jouer juste*. Cependant, si, comme nous allons le voir, ces travaux théoriques ont fortement contribué à la formation de l'acteur, et par conséquent à une reconnaissance de l'art théâtral comme discipline autonome de l'art dramatique, ils posent très peu la question de l'agencement ou de la réalisation scénique dans la mise en scène.

---

<sup>299</sup> Ibid.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Voir supra, pp. 73-74.

Diderot semble s'attacher à l'expérience du comédien en vue de visiter les mécanismes du *jeu juste*, tout en constatant que les moyens d'y parvenir ne sont pas donnés à tout le monde, ni à tous les instants.

Pour Diderot, le comédien s'enveloppe dans un mannequin qu'il anime. Il n'*incarne* pas le personnage, il *est* le personnage. Quand l'acteur prend connaissance du texte, il devrait pouvoir « embrasser toute l'étendue de son rôle<sup>302</sup> ». Ceci sous-entend aussi une très bonne connaissance de l'ensemble de la pièce.

L'étude, même si elle ne suffit pas toujours à justifier l'excellente prestation d'un acteur, est pour Diderot fondamentale car elle aide à donner au comédien les bases de l'apprentissage du jeu :

C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. C'est qu'on sent avec force et qu'on ne saurait rendre ; c'est qu'on rend, seul, en société, au coin d'un foyer, en lisant, en jouant, pour quelques auditeurs, et qu'on ne rend rien qui vaille au théâtre : c'est qu'au théâtre, avec ce que l'on appelle la sensibilité, de l'âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et qu'on manque le reste ; c'est qu'embrasser toute l'étendue d'un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les endroits tranquilles et dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l'ensemble, et se former un système soutenu de déclamations qui aille jusqu'à sauver les boutades du poète, c'est l'ouvrage d'une tête froide, d'un profond jugement, d'un goût exquis, d'une étude pénible, d'une longue expérience et d'une ténacité de mémoire peu commune ; (...) c'est que celui qui sort de la coulisse sans avoir son jeu présent et son rôle noté éprouvera toute sa vie le rôle d'un débutant, ou que si, doué d'intrépidité, de suffisance et de verve, il compte sur la prestesse de sa tête et l'habitude du métier, cet homme vous en imposera par sa chaleur et son ivresse, et que vous applaudirez à son jeu. (...) C'est un de ces prodiges qu'on a vu quelquefois à la foire. (...) Peut-être ces fous-là font-ils bien de rester ce qu'ils sont, des comédiens ébauchés. Plus de travail ne leur donnerait pas ce qui leur manque et pourrait leur ôter ce qu'ils ont.<sup>303</sup>

Les prodiges ne courant pas les rues, Diderot aborde la question du comment *jouer juste* en invitant le comédien à travailler, autrement dit à répéter. Diderot cite d'ailleurs le cas d'un roi, passionné de théâtre, qui avait demandé à un poète napolitain de faire répéter pendant six mois un groupe de comédiens. Le résultat fut *a priori* impressionnant et les représentations produites, pendant les six autres mois, donnaient « le plus grand plaisir au souverain et à ses sujets<sup>304</sup> ».

L'un des personnages du *Paradoxe sur le Comédien* prend comme exemple le cas d'un spectacle produit spontanément dans la rue par une foule de badauds autour

---

<sup>302</sup> Op. cit., p. 83.

<sup>303</sup> Op. cit., pp. 83-84.

<sup>304</sup> Ibid., p. 74.

d'une catastrophe pour montrer comment l'effet d'un tel spectacle peut être tout naturellement réussi. L'autre lui répond :

Vous me parlez d'une chose réelle, et moi je vous parle d'une imitation ; vous me parlez d'un instant fugitif de la nature, et moi je vous parle d'un ouvrage de l'art, projeté, suivi, qui a ses progrès et sa durée. Prenez chacun de ces acteurs, faites varier la scène dans la rue comme au théâtre, et montrez-moi vos personnages successivement, isolés, deux à deux, trois à trois ; abandonnez-les à leurs propres mouvements ; qu'ils soient maîtres absolus de leurs actions, et vous verrez l'étrange cacophonie qui en résultera. Pour obvier à ce défaut, les faites-vous répéter ensemble ? Adieu leur sensibilité naturelle, et tant mieux. Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. (...) Et savez-vous l'objet de ces répétitions si multipliées ? C'est d'établir une balance entre les talents divers des acteurs, de manière qu'il en résulte une action générale qui soit une ; et lorsque l'orgueil de l'un d'entre eux se refuse à cette balance, c'est toujours aux dépens de la perfection du tout, au détriment de votre plaisir ; car il est rare que l'excellence d'un seul vous dédommage de la médiocrité des autres qu'elle fait ressortir.<sup>305</sup>

Au bout du compte, le texte guide l'acteur dans son rôle, mais ne lui fournit pas tous les éléments nécessaires pour se situer par rapport à un groupe, à un ensemble, à une unité. Et déjà avec Diderot, on entrevoit, avec la continuité, la rigueur et la discipline dans le travail des comédiens, la nécessité d'élever, au-dessus de toutes les mises en scène individuelles, une personne qui puisse embrasser de la même manière l'étendue de tous les rôles et l'ensemble des éléments scéniques liés aux actions sur la scène : l'éclairage, les costumes, le maquillage, le décor, etc. En ce sens, le texte de Diderot est moderne. Non seulement il interpelle la possibilité d'un travail rigoureux pour le comédien, mais il laisse entrevoir aussi la présence d'un directeur d'acteurs.

Voyons, maintenant, comment Diderot fait le lien entre les études du comédien et la question naturaliste de la vérité sur la scène, puisque ce rapport justifie le plus souvent la cause de l'émergence d'un metteur en scène.

Il distingue deux types de vérité : la *vérité de nature* et la *vérité de convention*. Dans la première, le comédien *dit* son texte ou fait preuve d'une telle sensibilité qu'il peut en devenir ridicule - il pouvait au temps de Diderot se faire huer par le public. Pour Diderot, ce qui est possible en société ne doit pas l'être sur la scène. Il souligne le danger de se rapprocher trop près de cette vérité-là, celle où *l'on est nous-mêmes* dans la société comme sur la scène. Peut-être faut-il que le comédien apprenne à esquiver par exemple un comportement de lassitude ou de laisser-aller sur la scène ? Diderot demande quel est l'intérêt de montrer une personne qui, en

<sup>305</sup> Ibid., pp. 27-29.

voulant faire un grand discours ou même « un récit pathétique<sup>306</sup> », se met à balbutier, à se décomposer, à pleurer et à se taire ? « Parce qu'[au théâtre pour Diderot] on ne vient pas pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent, parce que cette vérité de nature dissonne avec la vérité de convention<sup>307</sup> ».

À partir de cette seconde vérité, c'est-à-dire *la vérité de convention*, Diderot nous amène à considérer la manière pour l'acteur d'accéder à un *jeu juste* en dehors du texte. De ce fait, il est possible de parler d'un processus de *théorisation* du jeu, qui prend en considération le texte dramatique, mais s'appuie, avant tout, sur des techniques de jeu.

Diderot approfondit le concept de la vérité sur la scène d'Aristote dans le but de dégager un certain nombre de réponses sur le jeu du comédien. Rolf Gullström-Hughes le résume, en reprenant les mots de Sennett :

Diderot in *The Paradox of the Actor* is responding to questions (...), first posed by Aristotle, (...) in its identification of acting as an independent, rule-bound activity involving observation, reflection, calculation and repetition. (...) As Sennett indicates: "Diderot was the first great theorist of acting as a secular activity (...). In his *Paradox* he created a theory of drama divorced from ritual; he was the first to conceive of performing as an art form in and of itself, without reference to what was to be performed."<sup>308</sup>

Diderot n'était pas le premier à développer une théorie du jeu : nous avons vu dans le chapitre précédent qu'à la Renaissance en Italie, il en existait déjà un certain nombre. Mais Diderot a nettement contribué à séparer, avec plus de force, la pratique du comédien vis-à-vis du texte, et au fond, de la littérature. Chaque action du comédien constitue un acte indépendant qui, liée les uns aux autres, ainsi qu'aux autres éléments scéniques, forme le spectacle. Diderot mentionne l'idée de l'unité et de la continuité de la pièce, ceci sur la base de la règle d'Horace, qu'il cite : « Qu'il demeure identique à ce qu'il était au début, et reste fidèle à lui-même<sup>309</sup> ». Mais les méthodes pour parvenir à une forte cohésion de la réalisation scénique ne sont pas si clairement établies par Diderot. Cela pose, aussi, une problématique paradoxale, que Diderot énonce<sup>310</sup> sans y répondre :

---

<sup>306</sup> Op. cit., p. 89.

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> Gullström-Hughes, R., "The rehearsal of sincerity: in search of a Paradox in Diderot's *The Paradox of the Actor*", in Frost, A., op. cit., p. 83.

<sup>309</sup> « qualis ab incepto processerit et sibi constet », Horace, « Art Poétique », vers 127, cité par Diderot, « Paradoxe sur le Comédien », op. cit., p. 83.

<sup>310</sup> Ibid., p. 85.

celle de savoir comment un praticien peut prendre conscience de l'ensemble de la pièce en étant, lui-même, intervenant dans l'action scénique.

Cette théorisation du jeu, entreprise comme nous l'avons montré dès la construction des premiers théâtres fermés et permanents au XVI<sup>e</sup> siècle, est fondamentale puisqu'elle implique de reconnaître l'action théâtrale indépendamment du texte de l'auteur. L'idée d'une unité de la représentation commence à se poser. Mais cette question de *vérité* est discutable car elle ne semble toujours pas nous éclairer sur une approche méthodologique et un lien manifeste entre le texte de l'auteur et la réalisation scénique dans son ensemble (la scénographie et le jeu des comédiens).

### 1-1-2. Les Naturalistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Un grand défenseur du Naturalisme français au théâtre sur lequel nous nous appuyons est André Antoine, qui estimait que même si le Naturalisme était un procédé connu à l'époque de Platon et d'Aristote, et qu'ils avaient aussi pour but de peindre la nature et de dire la vérité, « les Naturalistes [du XIX<sup>e</sup> siècle] ne se sont pas contentés de vouloir mais d'exécuter<sup>311</sup> ». Qu'est-ce que les Naturalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle ont-ils bien pu vouloir exécuter ?

Pour Catherine Naugrette-Christophe<sup>312</sup>, Antoine a réussi à combiner l'aspect matériel, c'est-à-dire les éléments physiques de la scène, et immatériel, c'est-à-dire l'esprit du texte, dans la mise en scène, et c'est « à ce point précis [que] se constitue le rôle nouveau du metteur en scène, comme créateur<sup>313</sup> ». Cette perspective de la mise en scène moderne comme étant fondée sur une combinaison de l'aspect matériel et immatériel de la réalisation scénique est dominante dans la littérature française sur ce sujet<sup>314</sup>. Elle tend à s'établir sur le texte théâtral qui est supposé apporter tous les éléments de la mise en scène. Or, nous notons qu'Antoine a, d'une part, réalisé sur la scène une réforme déjà entamée dans la littérature réaliste, et d'autre part, a imposé aux acteurs et

---

<sup>311</sup> « L'invention de la mise en scène ; Anthologie des textes d'André Antoine », op. cit., p. 229.

<sup>312</sup> Naugrette-Christophe, C., « La mise en crise du drame par la mise en scène », in Sarrazac, J.-P. (ed.), « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », op. cit., p. 134.

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Surtout autour des travaux de Jean-Pierre Sarrazac. Voir ouvr. cité.

praticiens de répondre à une certaine attente de la réalisation scénique de la pièce (en premier lieu à celle de son auteur).

### **Passage de la littérature réaliste à la scène naturaliste**

Le Naturalisme s'est d'abord développé dans la littérature avant de se produire dans le théâtre. Si, avant de considérer l'élaboration scénique, nous nous intéressons au texte, il faut citer ce que Peter Szondi énonce comme étant la crise du drame, le moment où l'auteur cherche à créer un environnement dramatique *fermé* sur lui-même ; les spectateurs ne sont plus intégrés dans le schéma narratif, ils sont entièrement observateurs de l'action dramatique qui se déroule devant eux. Cela a des implications importantes sur la mise en scène et sur l'apparition du metteur en scène moderne. Pour Christian Biet et Christophe Triau<sup>315</sup> :

Le théâtre dramatique, historiquement daté, se veut en conséquence, théoriquement et pratiquement, illusionniste, et est supposé construire sur la scène un espace dramatique, un univers clos sur lui-même et autosuffisant, dans lequel le spectateur peut se projeter émotionnellement et qu'il pourrait tenir, le temps de la représentation, pour existant réellement sous ses yeux.<sup>316</sup>

L'art théâtral se développe, avec les Naturalistes en particulier, au moment où s'élabore cette construction dramatique autour de l'objet réel et d'une vision véritable à appliquer, voire à imposer, sur la scène. Or la littérature a déjà accompli ce transfert avec le roman réaliste, tout comme la peinture avec les Impressionnistes, au XIX<sup>e</sup> siècle. Les Naturalistes français ont ensuite tenté de reproduire l'illusion scénique au théâtre. Le metteur en scène trouve sa place dans ce schéma de reproduction dite *réelle et fermée*, comme le peintre devant sa toile face à un paysage ou l'écrivain prenant des notes à partir de ce qu'il observe à la terrasse d'un café.

Le Réalisme dans la littérature a considéré en détail la description picturale et sociale des personnages. Il s'agit de modifier, dans l'écriture, le portrait extérieur en s'intéressant de plus près à la réalité intérieure du personnage, jusque-là peu décrite. Pour prendre un exemple chez les Réalistes, Gustave Flaubert décrit dans *Madame Bovary*<sup>317</sup> son personnage principal à travers son apparence extérieure, la description de ses toilettes et sa position sociale, mais aussi et surtout à ses pensées, souvenirs et émotions. Le lecteur est plongé dans l'état psychologique du

<sup>315</sup> Biet, C., Triau, C., ouvr. cité.

<sup>316</sup> Op. cit., p. 234.

<sup>317</sup> Flaubert, G., « Madame Bovary » [1856], Folio, Paris, 1972.

personnage. Il y a, ici, une vision traversant de l'intérieur le personnage, caractérisant son discernement psychologique. De la même manière, le travail théorique d'Émile Zola, dans *Le Naturalisme au théâtre*<sup>318</sup>, articule l'écriture dramatique avec le dessin intérieur du personnage et, dans l'art théâtral, d'un point de vue théorique, sa réalisation scénique. Les Naturalistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle invitent les gens de théâtre à participer à la romanisation du nouveau drame, car Zola y voit, en 1891, un retard du théâtre sur le roman naturaliste. Tout le monde s'accorde à dire, aujourd'hui, qu'il y a eu, comme l'a très bien vu Michaël Bakhtine<sup>319</sup>, une émancipation du roman sur les autres genres, « une libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées<sup>320</sup> ». Selon les Naturalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur doit, donc, suivre le procédé littéraire engagé par les Réalistes comme Balzac, Stendhal, Flaubert et les Goncourt, qui exposent et décomposent les réalités de la vie des gens. Le Théâtre-Libre d'Antoine a, d'ailleurs, participé à une série d'adaptations, pour le théâtre, de romans réalistes et naturalistes français et étrangers.

Cette *peinture* psychologique se veut étroitement liée à une réalité sociale. Selon Zola :

La morale qui se dégage de notre théâtre contemporain me cause toujours une bien grande surprise. Rien n'est singulier comme la formation de ces deux mondes si tranchés, le monde littéraire et le monde vivant ; on dirait deux pays où les lois, les mœurs, les sentiments, la langue elle-même, offrent de radicales différences. Et la tradition est telle que cela ne choque personne ; au contraire, on s'effare, on crie au mensonge et au scandale, quand un homme ose s'apercevoir de cette anomalie et affiche la prétention de vouloir qu'une même philosophie sorte du mouvement social et du mouvement littéraire.<sup>321</sup>

L'auteur naturaliste aborde le personnage dans sa nature même, par rapport à son *milieu*, c'est-à-dire sa vie sociale, éducative, psychologique, etc. Dans le roman naturaliste, aucun personnage n'est considéré comme superficiel ou de second rang. Chacun a une fonction sociale et psychologique à jouer dans le déploiement de la narration. Au fond, le grand objectif de l'auteur naturaliste est de pouvoir

<sup>318</sup> Zola, E., « Le Naturalisme au théâtre » [1876-1881], Éd. de Maurice Le Blond, Bernouard, Paris, 1928.

<sup>319</sup> Todorov, T., « Le principe dialogique, les écrits du cercle Bakhtine », Seuil, Paris, 1981, p. 123.

<sup>320</sup> Op. cit., pp. 44-49.

<sup>321</sup> Zola, E., « Le Naturalisme au Théâtre », Éditions Complexe, Paris, 2003, p. 57.

réaliser, dans son écriture et sur la scène, cette épopée psychologique et sociale de tous les personnages décrits dans le texte. Si le lecteur peut se faire des images précises des événements et des personnages, il reste difficile de retranscrire, idéalement, tous ces éléments dans la représentation théâtrale. Or, le metteur en scène naturaliste s'est intéressé, nous allons le voir avec Antoine, aux détails et à tous les personnages sur la scène, quel que soit leur statut dans la pièce. Par exemple, il ne laisse pas de côté un groupe de figurants représentant une foule de gens. Il s'attache, pour répondre à l'attente des auteurs naturalistes, à faire travailler rigoureusement tous les acteurs et figurants sur la scène. C'est à travers cette rigueur des détails scéniques et du jeu qu'Antoine a pu apparaître comme le premier metteur en scène au théâtre en France. Le théâtre naturaliste, en suivant la réforme opérée dans la littérature, appelle tous les praticiens (et non plus seulement le seul acteur) à participer à ce qu'il veut accomplir sur la scène. Le théâtre naturaliste devient ainsi un genre de théâtre assez complexe à réaliser en pratique. L'existence d'un intervenant centralisateur, décidant de l'harmonie des éléments scéniques, s'impose.

Pour résumer, cette influence littéraire dans l'écriture dramatique nécessite de considérer avec beaucoup plus de circonspection la question de la réalisation scénique. Nous l'avons dit, les auteurs naturalistes construisent une sorte d'unification sociale, psychologique et dramatique dans le texte. C'est ensuite au praticien de produire cette totalité sur la scène. Le comédien qui travaille sur son personnage doit être en mesure de discerner cette totalité. Cette question était déjà soulevée dans le *Paradoxe du Comédien* par Diderot. Or, cette totalité ne peut exister sans prendre en compte les autres éléments de la représentation que sont le décor et la lumière. Ce travail de l'unité des éléments de la représentation repose sur la littérature.

À partir des écrits d'Antoine, et dans la mesure où il est notablement admis comme le père de la mise en scène au théâtre, il devient possible d'évaluer, dans la théorie et la pratique, les applications concrètes de la réalisation scénique d'une pièce naturaliste par un metteur en scène.

### **Le metteur en scène comme instrumentaliste de l'auteur naturaliste**

Selon Antoine, les praticiens naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle ont réussi là où les Naturalistes des époques précédentes ont échoué, c'est-à-dire en faisant exécuter rigoureusement les textes des auteurs naturalistes sur la scène. Cette exécution scénique est liée à l'acceptation par tous d'une tierce personne qui dorénavant donne les indications de mise en scène aux autres praticiens. Il s'agit d'un directeur artistique de la scène, autrement dit, une fusion semble s'opérer entre la fonction de régisseur et celle de directeur d'acteur. Antoine fait, lui-même, le lien théâtral avec la réforme de la littérature qui s'opère à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

La mise en scène moderne devrait fournir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman. La mise en scène devrait – c'est d'ailleurs le cas le plus fréquent aujourd'hui – non seulement fournir son juste cadre à l'action, mais en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère.<sup>322</sup>

Selon André Antoine, le Théâtre-Libre, qu'il a créé à Paris en 1887, est un « théâtre d'intrigue, un théâtre à situations matérielles (...) où se marquent la position sociale et la vie journalière des personnages<sup>323</sup> ». Ne plus raconter sur la scène « les épisodes tragiques et les combats héroïques, (...) manger sur la scène, y dormir, s'asseoir sur son lit pour rêver, (...) oublier la déclamation tragique...<sup>324</sup> », tels sont, pour Antoine, quelques exemples de la reproduction de la vérité sur la scène de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'idée de reproduction prend un autre sens à cette époque. Il s'agit, à partir de ce moment-là, d'exécuter minutieusement sur la scène toutes les indications de la pièce de l'auteur. Par exemple, la description d'une soupe encore toute fumante dans une pièce de théâtre doit trouver sa réalisation en tant que telle. Le moindre détail devient un élément de vérité. Diderot se souciait de la réalisation de la pièce en rapport au jeu des comédiens. Antoine, lui, s'intéresse au décor et aux accessoires empruntés à la vie de tous les jours. L'idée d'un *théâtre à situations matérielles* consiste à présenter sur la scène les ressources de la vie de tous les jours, dans le contexte de son époque. Pour Alain Viala :

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les théories scientifiques, les recherches de Darwin sur l'évolution des espèces, les thèses sur l'hérédité, la science expérimentale, fondent une philosophie de l'art hostile aux thèses de l'« art pour l'art » et nourrissent une théorie littéraire de la recherche du « vrai », le naturalisme.<sup>325</sup>

<sup>322</sup> Antoine, A., « Causerie sur la Mise en Scène », Revue de Paris, 1<sup>er</sup> avril 1903, p. 597.

<sup>323</sup> « L'invention de la mise en scène ; Anthologie des textes d'André Antoine », op. cit., p. 110.

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> Viala, A., op. cit., p. 392.

Le terme *scientifique* est utilisé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner la connaissance des procédés d'observation, d'expérimentation, dans le but, en principe, d'en déduire une théorie. La science était, chez les Naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, de cette façon liée à l'art, au théâtre et à la littérature. Dans *Le Roman Naturaliste*<sup>326</sup>, à propos de son ouvrage *Thérèse Raquin*, Émile Zola écrit :

Mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes. (...) En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.<sup>327</sup>

Dans *Le Naturalisme au Théâtre*<sup>328</sup>, il suit le même raisonnement pour l'écriture dramatique :

Imaginez un mécanicien que l'on met en présence d'une machine inconnue, très compliquée, il ne peut en comprendre le travail : c'est une confusion de roues, de pistons, de leviers. Puis, par l'étude, peu à peu, il se rend maître du mécanisme, il finit par savoir d'où vient le mouvement. Dès ce moment, tout en ne pouvant changer le mouvement de la machine, il expliquera et indiquera mathématiquement le travail final. Eh bien, je voudrais être ce mécanicien.<sup>329</sup>

Le XIX<sup>e</sup> siècle est précisément un siècle d'invention de nouvelles techniques où culmine un déterminisme triomphant qui laisse espérer aux plus idéalistes qu'un jour la compréhension de l'humain, tant biologique que psychologique se pliera à un idéal mécanique. Les industries florissantes sont le début foisonnant de l'invention de nouvelles énergies, utilisant la découverte de nouveaux matériaux, d'une culture occidentale naissant autour de la consommation de nouveaux biens, qu'il s'agisse de se chauffer au gaz, de se déplacer dans un train à vapeur ou encore de parvenir à conserver des petits pois. Le développement industriel prend un sens tout aussi important que la création et l'appropriation scientifiques de l'objet exploité. Or, l'aspect matériel des situations de la vie de tous les jours est un des éléments dominant le travail littéraire et dramaturgique des Naturalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, une pièce comme *La Maison de Poupée*<sup>330</sup> d'Henrik Ibsen, qui fut mise en scène en 1894 par Antoine à Paris, révèle le caractère quasi-omniprésent d'un débat centré sur des thèmes comme la place de la femme dans la société norvégienne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comment la femme

<sup>326</sup> Zola, E., « Le roman naturaliste », Classique de Poche, LGF, Paris, 1999.

<sup>327</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>328</sup> Ouvr. cité.

<sup>329</sup> Zola, E., op. cit., p. 135.

<sup>330</sup> Ibsen, H., « La maison de poupée » [1879], Flammarion, Paris, 1998.

dans son rapport au travail et à l'argent tente de s'émanciper de la domination de son mari. Ibsen détermine, dans les moindres détails, les éléments de décor du salon dans lequel l'action de la pièce prend place. L'ensemble des indications de mise en scène, au caractère très minutieusement descriptif, fournit au praticien toutes les règles de la mise en place.

En conclusion, le metteur en scène naturaliste accomplit la tâche de produire une représentation matériellement irréprochable des descriptions scéniques apportées par la pièce. Le point de convergence, défendu par Naugrette-Christophe, entre l'aspect matériel et immatériel, expliquant l'émergence du metteur en scène, doit être placé dans son contexte historique, à savoir que, premièrement, la réforme de la scène résulte d'une réforme déjà élaborée dans la littérature réaliste et que, deuxièmement, la tâche du praticien, comme le mécanicien, est de suivre à la lettre les indications apportées par l'auteur (l'ingénieur). Or, en théorie, nous ne sommes pas éloignés de Diderot, pour qui les règles autour d'une *vérité de convention* permettent, à travers le texte, d'élaborer une vérité sur la scène. À l'époque de Diderot, l'intérêt portait plus véritablement sur l'expression du jeu (le comédien), et beaucoup moins sur son application d'un point de vue scénique (le scénographe). Les Naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle s'évertuent, sur le plan scénique, à employer tous les moyens pour décrire dans les moindres détails les réalités de la vie quotidienne. Voyons, maintenant, comment Antoine s'est imposé comme le metteur en scène de cette réalisation.

## **1-2. Le théâtre naturaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France : simple réforme des décors, des costumes et de la scène**

D'une part, Antoine s'appuie, à plusieurs reprises, sur d'autres expériences pour alimenter les siennes. Il cite, entre autres, la troupe des Meiningen en Allemagne et Henry Irving en Angleterre. Sur l'émancipation d'une mise en scène moderne en Occident, il écrit en 1890 :

Les mises en scène anglaises et allemandes laissent, à ceux d'entre nous qui ont eu l'occasion de les voir, une si profonde impression d'art, bien supérieure à celle éprouvée devant le plus parfait et le plus somptueux décor de l'une de nos scènes parisiennes. Tous les Français qui sont allés voir le théâtre d'Irving, à

Londres, en sont revenus émerveillés, après avoir vu là des choses qu'ils ne soupçonnaient pas.<sup>331</sup>

Antoine fut impressionné par l'utilisation de techniques particulièrement innovantes pour créer l'illusion scénique sur les scènes anglaises et germaniques. Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, l'invention de l'électricité a eu une influence sur le développement de la scénographie, de la mise en scène et, dans une moindre mesure, sur l'émergence du metteur en scène. Antoine revient de Londres avec l'idée, par exemple, d'établir, grâce aux lumières électriques, le noir complet dans la salle. Il veut aussi se débarrasser des toiles de fond « qui, sans air, sans profondeur (...) permettent, au risque de troubler l'action, de préparer bruyamment les tableaux suivants (...), ne laissant aucun doute sur la tricherie<sup>332</sup> ». Aucun des théâtres français n'est en mesure, à cette époque, d'accueillir sur sa scène les nouvelles technologies utilisées en Angleterre et en Allemagne. L'influence des mises en scène anglaises et germaniques est criante, alors qu'elle est peu abordée par la littérature française (section 1-2-1).

D'autre part, la réalisation scénique naturaliste est souvent perçue comme étant particulièrement fidèle au texte de l'auteur. C'est une croyance, comme nous le montrerons, qui n'a pas de fondement véritable (section 1-2-2).

### **1-2-1. Influence des mises en scène anglaises et germaniques en France**

En 1888, après avoir vu *Guillaume Tell* interprété par la troupe allemande des Meiningen, en tournée au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Antoine se dit « troublé<sup>333</sup> » par la mise en scène de cette pièce. Arrêtons-nous un moment sur cet exemple, car il a pour notre analyse un double intérêt : Antoine nous a laissé un certain nombre d'écrits sur ses impressions par rapport à la compagnie des Meiningen, et il semble que l'on ait un peu omis cet aspect dans la littérature française. Cette compagnie est, plus souvent dans d'autres pays<sup>334</sup> qu'en France, présentée comme la première à s'être dotée d'un metteur en scène.

---

<sup>331</sup> Antoine, op. cit., p. 84.

<sup>332</sup> Op. cit., p. 85.

<sup>333</sup> Ibid.

<sup>334</sup> Helen Krich Chinoy et Toby Cole, aux États-Unis, expriment clairement cette vue dans l'ouvrage précité.

Premièrement, Antoine a été extrêmement impressionné, dans cette pièce, par la mise en scène des tableaux vivants réalisés par les figurants. Il ne leur est pas demandé de rester immobile, mais, au contraire, « de jouer et mimer leur personnage (...) [sans] qu'ils forcent la note et que l'attention soit détournée des protagonistes<sup>335</sup> ». Seul un metteur en scène a pu imposer le travail méticuleux de répétition avec les figurants à chaque stade nécessaire au placement, au déplacement et au jeu dans la mise en scène.

Deuxièmement, Antoine se déclare surpris que les protagonistes se plient aux indications scéniques de leur metteur en scène, en l'occurrence, ici, le Duc de Meiningen. Antoine préférait travailler avec des comédiens amateurs plutôt que des professionnels sortis du conservatoire. Les comédiens se laissaient difficilement diriger puisqu'ils pouvaient eux-mêmes, comme nous l'avons signalé dans le deuxième chapitre, donner des indications de mise en scène à d'autres acteurs ou au décorateur.

Troisièmement, il semble que, contrairement aux théâtres anglais et germaniques, le théâtre français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'ait ni investi dans la mécanisation de la scène, ni dans l'idée d'un certain temps de répétition. Nous reviendrons plus spécifiquement sur ce point, dans les quatrième et cinquième chapitres, quand nous aborderons le rapport entre les autorités civiles et le metteur en scène, sa contribution dans le développement d'un réseau particulièrement atypique dans le théâtre français. Notons simplement que, selon Antoine<sup>336</sup>, Emile Zola a exigé, pour produire *Germinale*, un grand nombre de répétitions et que sa volonté n'a pas été satisfaite pour des questions budgétaires.

Quatrièmement, à propos des costumes, Antoine veut mettre fin à l'endimanchement des comédiens, ceux qui « s'habillent moins pour déterminer leur personnage que pour servir de mannequins vivants à des couturiers, à des modistes<sup>337</sup> », ou encore ceux qui « se parent pour descendre sur le théâtre avec le même soin et la même coquetterie que pour aller aux courses<sup>338</sup> ». Antoine établit une rigueur historique, rigoureusement fondée sur la pièce, pour se faire entendre auprès des comédiens sur les scènes françaises. Et il cite encore comme exemple

---

<sup>335</sup> Op. cit., p. 56.

<sup>336</sup> Op. cit., p. 129.

<sup>337</sup> Ibid., p. 110.

<sup>338</sup> Ibid.

le Duc de Meiningen qui a réussi à convaincre de grandes vedettes du théâtre germanique, comme Mademoiselle Lindner, d'accepter les règles d'un jeu tout aussi varié dans les rôles à interpréter que dans les costumes qui y sont attachés<sup>339</sup>.

Pour résumer, et au regard des commentaires d'Antoine sur les réformes scéniques entreprises par son groupe, le Théâtre-Libre, on perçoit le lien très fort entre le besoin de modernisme du décor sur la scène française et ce renouveau du Naturalisme au théâtre. Regrettant que la France soit en retard sur les théâtres anglais ou germaniques et se satisfasse encore de toiles de fond éclairées au gaz, Antoine a voulu engager des réformes et expérimenter l'éclairage électrique dans les théâtres. Il établit ainsi le rapport du Naturalisme zolien avec une mise en scène dont l'objectif est de répondre à une précision visuelle des décors, de la lumière et des costumes.

Antoine articule la plus grande part de sa réforme de la mise en scène sur le décor. La *plantation*, telle que nous appelons la scénographie aujourd'hui, devait pouvoir reproduire d'une manière exacte « une chose vue, paysage ou intérieur<sup>340</sup> ». Cependant, Antoine considère qu'un décor se démode autant qu'un costume, ce qui est étonnant pour un défenseur de l'art de la mise en scène. Si nous disons d'un tableau ou d'un livre qu'ils sont démodés, c'est qu'ils ont passé leur temps et ne répondent plus aux questions de l'époque à laquelle on les regarde. D'un côté, Antoine voit dans le théâtre naturaliste « une réalité, éphémère et artificielle : ce que nous devons présenter aux spectateurs, ce n'est point ce qui est, mais ce que les auditeurs attendent d'après ce qu'ils savent<sup>341</sup> ». De l'autre, ce théâtre « redevient un moyen d'enseignement, la tribune, la chaire retentissante où se débattent les éternelles vérités<sup>342</sup> ». Cette complexité, entre l'idée d'une réalité éphémère de la mise en scène naturaliste qui se démode et celle qui serait éternelle, oblige Antoine à distinguer le texte dramatique de la pratique théâtrale. Le texte de théâtre serait, pour Antoine, un espace où les idées peuvent être débattues éternellement alors que, sur le plan scénique, le metteur en scène ne

---

<sup>339</sup> Ibid., p. 129.

<sup>340</sup> Op. cit., p. 152.

<sup>341</sup> Ibid., p. 168.

<sup>342</sup> Ibid., p. 125.

ferait que servir, d'une manière éphémère, le texte sur la scène. Ceci correspond à une volonté des metteurs en scène naturalistes de se soumettre au texte, de défendre l'idée, bien française et fortement débattue, du *textocentrisme*. En France, Jean-Jacques Roubine<sup>343</sup>, dans son étude sur la mise en scène, a soulevé le paradoxe de vouloir saisir, de trop près, la question du texte sur la scène, son importance sur les autres éléments, avant même de discerner et d'expérimenter la pratique théâtrale.

### 1-2-2. Traduction du texte à la scène

La question du texte doit être, ici, abordée car elle embrasse une croyance courante que le texte pourvoie tous les éléments nécessaires au spectacle. Or, nous l'avons vu, en théorisant le théâtre, la vérité sur la scène ne repose pas forcément sur celle du texte de l'auteur. Pour Diderot, un beau texte dramatique peut être médiocrement représenté sur la scène, tout comme un texte *a priori* difficilement fluide pour le jeu peut être sauvé par les comédiens et la mise en scène. Cependant, pour Diderot, l'acteur doit pouvoir se sacrifier au poète. Il s'agirait pour l'acteur de simplement exécuter ce que l'auteur a voulu dire. Tout porte à croire que les Naturalistes ont toujours réalisé leurs mises en scène en suivant le texte à la lettre. La compagnie des Meiningen a acquis une grande réputation pour les praticiens et théoriciens du théâtre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sur le plan de la rigueur de la réalisation scénique du texte. Nous l'avons vu avec Antoine et nous le retrouvons avec Stanislavski. Ce dernier a eu l'occasion de voir la troupe des Meiningen en Russie lors d'une tournée encadrée par Chronégk et a été tout aussi impressionné par ce qu'il y a vu. Il écrit dans *Ma Vie dans l'Art*<sup>344</sup> :

Leur formule de mise en scène était pour Moscou toute nouvelle : fidélité historique, mouvements de foule, présentation remarquable du spectacle, discipline étonnante, en tout point une fête extraordinaire de l'art. Je ne manquai pas une seule représentation ; je ne faisais pas que regarder : j'apprenais.<sup>345</sup>

Stanislavski s'est attaché à décortiquer les méthodes de travail du duc de Meiningen et de Chronégk et s'en est ensuite, comme nous le verrons plus loin, éloigné.

<sup>343</sup> Roubine, J.-J., op. cit., pp. 45-83.

<sup>344</sup> Stanislavski, C., « Ma vie dans l'art », L'Age d'Homme, Lausanne, 1980.

<sup>345</sup> Op. cit., p. 171.

John Osborne a travaillé sur les cahiers de mise en scène de deux représentations de la compagnie des Meinigen : *Julius Caesar* et *Prinz Friedrich von Homburg*. Le travail d'Osborne, publié dans *The Meininger Court Theatre*<sup>346</sup>, montre que les productions scéniques de ces deux pièces ont été modifiées. Pour Osborne, ces altérations dans la réalisation ne sont pas toujours sans incidences sur le sens de la pièce :

[those making changes are] designed to improve the historical accuracy of the drama according to external criteria; dramaturgical amendments which serve, directly or indirectly, the predominantly visual style or the production; and changes which affect the substance or tendency of the drama.<sup>347</sup>

Il semble désormais difficile d'échapper à la question de la subjectivité de la création théâtrale dans la mise en scène. Ces altérations dans le texte ne sont, bien sûr, pas isolées, mais elles montrent que même le plus respectueux et respecté des metteurs en scène détient avec les outils de la mise en scène un fort pouvoir d'interprétation scénique.

La réalisation scénique d'un texte par le praticien de théâtre débouche, inéluctablement, sur son interprétation scénique propre. Il y a toujours une interprétation aux différents stades de la création théâtrale. Le metteur en scène ne travaille jamais seul, il doit collaborer et négocier avec les autres participants.

Les Naturalistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont fortement attachés à l'idée de faire pleinement coïncider les vérités du texte à la scène. C'est, en théorie, une idée porteuse de grands principes rigoureux mais dont nous percevons, en pratique, les limites.

Devant le risque d'une *trop* libre interprétation scénique du metteur en scène par rapport au texte, Jean-Pierre Sarrazac argumente sur le fait que les auteurs ont aussi contribué à l'émergence du metteur en scène :

Il est exagéré, aujourd'hui comme naguère, de prétendre que l'art de la mise en scène a définitivement éclipsé ou assujéti celui de l'auteur dramatique, puisque ce sont encore des écrivains ou des poètes, principalement Zola, pour le naturalisme, et Mallarmé, pour le symbolisme, qui sont paradoxalement à l'origine, dans les années 1880-1900, de l'avènement et du formidable développement de la mise en scène.<sup>348</sup>

Pourtant, Jean-Pierre Sarrazac perçoit un échec du Naturalisme français :

---

<sup>346</sup> Osborne, J., « *The Meininger Court Theatre, 1866-1890* », Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

<sup>347</sup> Op. cit., p. 146.

<sup>348</sup> Sarrazac, J.-P., in Jomaron (de), J. (ed.), op. cit., p. 706.

L'échec relatif du naturalisme au théâtre - en France s'entend -, c'est d'avoir fait supporter par le seul décor cette fonction descriptive qu'auraient dû tenir avec lui l'écriture et la structure dramatiques.<sup>349</sup>

En effet, les tentatives de Zola de théâtraliser les romans qu'il a écrits ne sont pas marquants dans sa carrière. Qu'il s'agisse de l'adaptation de son roman *Thérèse Raquin* (1873), *Les Héritiers Rabourdin* (1874) ou le *Bouton de Rose* (1878), aucune de ces pièces n'a rencontré, selon Viala, de grand succès. Ce dernier fait d'ailleurs le même constat pour des auteurs en quête de création dramatique chez les Réalistes, comme Flaubert, avec *Le Candidat* (1874). C'est surtout la découverte de drames naturalistes étrangers, originaux dans leurs formes, qui rencontrera le plus vif succès, comme par exemple *La Puissance des Ténèbres*<sup>350</sup> de Léon Tolstoï, *Le Pain d'Autrui*<sup>351</sup> d'Ivan Tourgueniev, *Mademoiselle Julie*<sup>352</sup> d'August Strindberg ou *Le Canard Sauvage*<sup>353</sup> d'Henrik Ibsen.

Denis Bablet<sup>354</sup> fait ce même constat de l'échec du Naturalisme au théâtre en France :

Cet échec tient en partie à l'insuffisance des œuvres de l'école nouvelle : l'auteur du *Naturalisme au théâtre* le sait, lui qui attend la venue de ce créateur dont le cerveau novateur pourra « révolutionner les conventions admises, et planter le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étaient aujourd'hui ». Il tient aussi et surtout au désaccord profond entre les pièces et leur mode de présentation scénique. Nul ne songe à contester que la mise en scène ait fait quelques « progrès » au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et que les objets réels aient peu à peu envahi le plateau, mais pittoresque n'est point vérité ; les objets ont l'air faux dans un univers de toiles peintes et l'on ne peut attendre du régisseur à gages ou de l'acteur-vedette qui font alors office de « metteur en scène » qu'ils sachent insuffler la vie scénique à des œuvres fondées sur l'observation de la vie quotidienne : l'un se contente d'appliquer des procédés qui ont fait leurs preuves, l'autre déséquilibre le spectacle à son profit.<sup>355</sup>

Bablet soulève la présence d'un metteur en scène pour réformer la scène, mettre en place les *objets réels* permettant de créer une réalité dramatique (et pas seulement matérielle) de la scène, et pour participer à un changement des mentalités, à commencer par celle de l'acteur acceptant de se laisser diriger.

<sup>349</sup> Op. cit., p. 711.

<sup>350</sup> Tolstoï, L., « La puissance des ténèbres » [1888], trad. de Georges Daniel, L'arche, Paris, 1996.

<sup>351</sup> Tourgueniev, I., « Le pain d'autrui » [1890], L'arche, Paris, 1997.

<sup>352</sup> Strindberg, A., « Mademoiselle Julie » [1893], L'arche, Paris, 1997.

<sup>353</sup> Ibsen, H., « Le canard sauvage » [1906], Gallimard, Paris, 1972.

<sup>354</sup> Bablet, D., « La mise en scène contemporaine I, 1887-1914 », La Renaissance du Livre, Paris, 1968.

<sup>355</sup> Op. cit., p. 12.

Stanislavski, avec le Théâtre d'Art qu'il a créé à Moscou, fait aussi un constat similaire. La vérité artistique et historique, le travail autour d'une approche minutieuse des objets et du décor sur la scène commence à trouver ses propres limites. Il écrit, dans *Ma Vie dans l'Art*<sup>356</sup>, que cette vérité seule est « une phase transitoire de début, commandée par diverses raisons dont l'insuffisante préparation des acteurs. Par des inventions de détails scéniques, nous les défendions, nous couvriions leur inexpérience<sup>357</sup> ». Stanislavski aborde, à partir de ce moment-là, tout un travail autour de la pratique du jeu, qui permet de dévoiler une phase nouvelle dans l'élaboration de la théorie de la pratique de l'acteur, indépendamment du texte, comme nous le verrons plus en détail. De cet état de fait, le metteur en scène naturaliste entreprend de se placer comme celui qui impose les éléments scéniques et visuels aux autres praticiens. Mais ce qui le place véritablement comme un metteur en scène moderne est plutôt lié, et nous y reviendrons, à sa fonction de pédagogue, de guide des comédiens, en développant des techniques de jeu qui lui sont propres. En expérimentant et appliquant d'autres techniques, le metteur en scène se retrouve, dans certains cas, à théoriser ce qu'il met en pratique.

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tout le monde s'accorde à dire que de nombreux praticiens de théâtre veulent réformer en profondeur le théâtre et fournir au drame - défini par Appia comme étant « toute pièce écrite pour la représentation matérielle sur la scène<sup>358</sup> » - la possibilité d'être représentée rigoureusement. Les praticiens veulent produire un théâtre où une mise en scène finalisée fait vivre pleinement tout l'univers d'un texte. À partir de 1874, les expériences de mise en scène du Duc de Saxe Meiningen permettent de créer une représentation visuelle du texte sur la scène. À ce propos, Lee Simonson précise :

[With the Duke of Sax-Meiningen], the playwright could be relegated to a secondary position. A shifting panorama of framed pictures provided visual, rather than dramatic, proof that the stage was still a world of miniature.<sup>359</sup>

La scène est un espace fermé et sacré, auquel les spectateurs n'ont pas accès, et le metteur en scène naturaliste négocie un travail visuel qui, dans le cas du théâtre

---

<sup>356</sup> Ouvr. cité.

<sup>357</sup> Op. cit., p. 139.

<sup>358</sup> Appia, A., « La mise en scène du drame wagnérien », Éd. Léon Chailley, 1895, p. 74.

<sup>359</sup> In Chinoy, H. K., Cole, T., op. cit., p. 25.

français, s'est beaucoup porté sur les éléments scéniques. Pour parvenir à donner au metteur en scène son rôle d'artiste absolu, c'est-à-dire celui qui maîtrise tous les éléments de la scène (comprenant le jeu des acteurs) et pas seulement quelques-uns, il s'agit de concilier les techniques de la scène et celles du jeu.

La vérité sur la scène est, comme l'a décrit Stanislavski, un leitmotiv des théoriciens et praticiens du théâtre pour parvenir à créer cette unité du jeu et de la scène, à une époque où les acteurs n'étaient pas prêts à se laisser diriger. Cela aboutit à imposer une rigueur chez les comédiens et les autres praticiens. C'est, au fond, en puisant dans les moindres détails de la production théâtrale, comme le scientifique décortique son objet de recherche, que le metteur en scène naturaliste s'est révélé être un puissant vecteur de la création. Il a fini par avoir la charge ultime de la représentation aux yeux des spectateurs.

Si le Naturalisme a une longue tradition, et a joué un rôle moteur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce mouvement ne permet pas de justifier en lui-même la présence d'un metteur en scène au cours de l'histoire du théâtre en France. L'influence du mouvement naturaliste sur l'émergence du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est, donc, toute relative. Nous observons une réforme de la scène, des costumes et de la lumière ainsi qu'une volonté plus rigoureuse d'harmonie. Mais, qu'il s'agisse des tentatives d'Antoine, du Duc de Saxe Meiningen ou des premières expérimentations de Stanislavski, nous avons montré que, d'une part, l'interprétation du texte par les metteurs en scène naturalistes n'est pas, contrairement à ce qui est souvent soulevé, si fidèle que cela et, d'autre part, l'art de la mise en scène reste encore, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dépendante de l'art dramatique. Enfin, la principale caractéristique de la mise en scène moderne ne repose pas seulement sur une combinaison de l'aspect matériel de la scène avec une « interprétation et le mouvement des dialogues<sup>360</sup> » mais sur une écriture unique, globale et visuelle, dans un espace incluant les spectateurs.

Une voie parallèle au mouvement naturaliste, s'intéressant à une réflexion visuelle du verbe, a émergé dans la mise en scène : celle des Symbolistes.

---

<sup>360</sup> Antoine, A., « Causerie sur la mise en scène », op. cit., p. 603.

## 2. Sur le théâtre symboliste et le metteur en scène

À la suite des Naturalistes, et de la réforme qu'ils ont engagée sur la scène et dans le jeu des comédiens, un autre mouvement se profile, tentant à l'inverse de s'éloigner du réel physique sur scène. Les Symbolistes pensaient fournir au drame toute sa quintessence grâce aux mots et à la parole. Selon Pierre Quillard<sup>361</sup>, « la parole crée le décor comme tout le reste<sup>362</sup> ». Mauclair, créateur avec Lugné-Poe et Vuillard du Théâtre de l'Œuvre, en 1893, précise la pensée symboliste en ces termes :

Le temps et le lieu étant nuisibles puisqu'ils tendent à restreindre l'universel, le décor sera inutile. Toute virtualité sera donnée à la parole d'un poète – ce qui est aller vers l'Art. D'elle surgira toute la magie d'un décor auprès duquel la réalisation, si soignée qu'elle fût, serait vile et imparfaite.<sup>363</sup>

La mise en scène, avec les Symbolistes, s'éloigne de la conception aristotélicienne et s'appuie sur la parole de l'auteur ou, pour reprendre le terme de Lugné-Poe, sur *l'idée*. Lors de la création du Théâtre de l'Œuvre, il écrit :

Notre désir est, et restera, de faire connaître des œuvres où l'idée – et par ce mot nous entendons presque la discussion des thèses diverses –, où l'idée seule dominera et nous n'attachons qu'une importance médiocre au côté matériel dénommé théâtre. (...) N'est-ce pas une erreur en effet, de vouloir faire jaillir d'objets ou de matérialités, une sensation d'art ?<sup>364</sup>

Les nombreuses attaques contre le *théâtre à situations matérielles* des Naturalistes a conduit à des expériences dramaturgiques et scéniques alliant une volonté de faire prévaloir le texte de l'auteur, tout en donnant encore plus de liberté d'interprétation au metteur en scène. Les différentes tendances du théâtre symboliste s'éloignent de la reproduction réelle des choses de la vie. Les metteurs en scène, ceux que nous plaçons dans ce mouvement, trouvent une nouvelle voie dans l'interprétation de la vérité sur la scène. C'est ainsi que le retour d'un engouement pour la tragédie et comédie antique amène, entre autres, à questionner la place des éléments scéniques et leurs rapports à l'acteur, tout en réinterrogeant la place du spectateur. Ainsi, Vsevolod Meyerhold, tout en réfutant

---

<sup>361</sup> Quillard, P., in Knowles, D., « La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890 », Droz, Paris, 1934.

<sup>362</sup> Op. cit., p. 237.

<sup>363</sup> Mauclair, Revue Indépendante, mars 1892, p. 310, in Knowles, D., op. cit., p. 238.

<sup>364</sup> Texte communiqué par Lugné-Poe à Dorothy Knowles. Cet extrait est tiré de l'ouvrage de Veinstein, op. cit., pp. 73-74.

le théâtre naturaliste qu'il qualifie tantôt de « copie du style historique<sup>365</sup> » ou de « pôle statique<sup>366</sup> », fustige la création d'un nouveau *théâtre de la convention*. Loin de la mise en scène naturaliste qui, selon Meyerhold, « dénie au spectateur non seulement la capacité de rêver, mais aussi celle de comprendre les conversations intelligentes qui se déroulent sur la scène<sup>367</sup> », il appelle les praticiens à aller chercher le drame là où il est né, c'est-à-dire sous l'Antiquité, et plus exactement avec « les cultes dithyrambiques de Dionysos<sup>368</sup> » :

Le nouveau théâtre marque un retour à cette origine dynamique. Tels sont les théâtres d'Ibsen, de Maeterlinck, de Verhaeren, de Wagner. Les recherches les plus récentes coïncident avec les préceptes de l'Antiquité. De même que jadis l'action sacrée de la tragédie était un des visages des « purifications » dionysiaques, de même nous exigeons de l'acteur guérison et purification. Dans le nouveau drame, l'action extérieure, la révélation des caractères n'est plus nécessaire.<sup>369</sup>

Cet appel au retour à un théâtre antique est, pour Meyerhold, un moyen de faire revivre les grandes tragédies et comédies pour le peuple dans son ensemble. Meyerhold reproche aux pratiques de mise en scène des Meiningen et, à sa suite, au Théâtre d'Art de Moscou, de créer un « théâtre intimiste<sup>370</sup> » dans lequel la psychologie des personnages, ainsi qu'une minutie du transfert de la réalité physique dans les détails de la scène l'emportent. Il appelle également à mettre en scène un répertoire très varié, à « libérer l'acteur du décor<sup>371</sup> » et à ramener les mises en scène à un plus grand degré de simplicité. Ceci a une influence sur les rapports entre les différents praticiens dans la composition scénique d'une pièce. Ainsi, Meyerhold énonce que « de même [que] l'acteur est libre vis-à-vis du metteur en scène, de même le metteur en scène est libre vis-à-vis de l'auteur<sup>372</sup> ». Meyerhold soulève, à travers ses écrits et ses expérimentations, un élément primordial sur la place du metteur en scène dans la réalisation scénique, ce dernier devenant un praticien plus autonome. Le metteur en scène, au lieu de rechercher l'illusion scénique, comme chez les Naturalistes, doit au contraire « élaborer des mises en scène où l'imagination du spectateur doit compléter de façon créatrice le

---

<sup>365</sup> Meyerhold, V., « Écrits sur le théâtre, t. I, 1891-1917 », L'Age d'homme, Paris, 1992, p. 96.

<sup>366</sup> Op. cit., p. 119.

<sup>367</sup> Ibid., p. 99.

<sup>368</sup> Ibid., p. 120.

<sup>369</sup> Ibid.

<sup>370</sup> Ibid., p. 121.

<sup>371</sup> Ibid., p. 122.

<sup>372</sup> Ibid.

dessin des allusions données en scène<sup>373</sup> ». Se dégage en théorie pour le metteur en scène non seulement une interprétation imagée du texte, mais aussi pour le spectateur une interprétation suscitée par ce texte.

Stéphane Mallarmé<sup>374</sup> se dissocie, aussi, de cette forme théâtrale naturaliste dans laquelle la vérité se réduit à élaborer une scène historiquement détaillée, ou encore dans laquelle le praticien chercherait à tout comprendre :

Toute la curiosité, il est vrai, dans le cas d'aujourd'hui, porte sur l'interprétation, mais en parler, impossible sans la confronter au concept.<sup>375</sup>

Une interprétation exclusivement liée à une vérité matérielle se confronte à l'existence d'une immatérialité des sens, ou, comme l'a écrit Maeterlinck dans *Le trésor des humbles*<sup>376</sup>, en 1896, à l'existence de cette « étrange et silencieuse tragédie de l'être<sup>377</sup> ».

L'apport de l'approche symboliste dans l'émergence de la mise en scène moderne ne peut être mis de côté. Car, d'une part, elle fait apparaître une prise en compte du spectateur qui, contrairement aux Naturalistes, lui laisse une grande liberté d'interprétation. D'autre part, l'aspect matériel de la scène laisse place à une *dématérialisation* du texte de l'auteur, c'est-à-dire une interprétation scénique reposant beaucoup plus sur l'esprit du texte. Par conséquent, les Symbolistes engagent, en se libérant de l'aspect matériel, un début d'autonomie du metteur en scène vis-à-vis du texte dans la construction scénique. Si l'émergence du metteur en scène trouve ses racines chez les Naturalistes, à travers une rigueur de la réalisation matérielle et immatérielle de l'interprétation du texte, le metteur en scène, avec les Symbolistes, commence à se libérer de la contrainte dramatique pour élaborer sa propre interprétation scénique. Nous traiterons de l'autonomisation du metteur en scène un peu plus loin dans ce chapitre, mais avant cela, il faut noter un élément peu soulevé dans les études sur la mise en scène : l'influence des nouvelles inventions de l'image sur l'émergence du metteur en scène.

---

<sup>373</sup> Ibid., p. 123.

<sup>374</sup> Mallarmé, S., « Crayonné au théâtre », in « Divagations », Poésie / Gallimard, NRF, Paris, 1998.

<sup>375</sup> Op. cit., p. 187.

<sup>376</sup> Maeterlinck, M., « Le trésor des humbles », Labor, Paris, 2005. In Mallarmé, S., Ibid.

<sup>377</sup> Mallarmé, op. cit., p. 188.

L'invention de la photographie, puis du cinéma, à la fin XIX<sup>e</sup> siècle interagissent avec l'art théâtral. La photographie et le cinéma apparaissent comme de nouveaux procédés de représentation. Or, le renouveau du théâtre naturaliste coïncide avec le développement de ces nouveaux médias. Nous allons maintenant voir si nous pouvons attribuer aux Naturalistes l'aboutissement d'une certaine reproduction de la réalité sur la scène dans un sens photographique et cinématographique : réalité de la rue, des costumes, des objets, des gestes, des comportements et des mots.

### **3. Le metteur en scène au théâtre et le metteur en scène de cinéma.**

Nous ne pouvons au mieux que soulever quelques éléments sur l'inter-influence de la notion de metteur en scène au théâtre avec celle de metteur en scène au cinéma. Ce sujet n'est, à notre connaissance, que peu traité, et pourrait faire l'objet d'une recherche bien plus poussée. Le renouveau du théâtre naturaliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire l'aboutissement d'un besoin de voir la réalité quotidienne de la représentation théâtrale comme sur une photographie ou un film, nous conduit à penser que ces nouvelles inventions ont influencé une esthétique réaliste ou illusionniste de l'image.

D'une part, pour aboutir à un réalisme visuel sur la scène, les metteurs en scène naturalistes se sont évertués à soumettre les participants à ce réalisme, du détail des costumes jusqu'au décor. À la vue d'une photographie de la mise en scène, en 1902, des *Bas-Fonds*<sup>378</sup> de Gorki par Stanislavski ou de celle, en 1900, de *La Terre*<sup>379</sup> d'Émile Zola par André Antoine, nous pouvons nous demander s'il s'agit de photographies de la vie quotidienne d'une famille de paysans ou de la scène d'un film muet du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'influence réciproque entretenue entre le théâtre et l'image fixe, puis animée, reste à considérer.

---

<sup>378</sup> Voir Annexe 6.

<sup>379</sup> Voir Annexe 7.

Le passage du documentaire, ou prise de vue de la nature et du quotidien, à un aspect illusionniste de l'image s'est produit rapidement au cinéma. S'il s'agissait, au départ, de fixer des images de la vie quotidienne, la photographie et le cinéma ont, très vite, été perçus comme des instruments de création artistique. L'*Autoportrait en Noyé*, photographie d'Hippolyte Bayard<sup>380</sup>, réalisée en 1840, est incontestablement une mise en scène alors qu'il s'agissait de l'un des premiers positifs directs sur papier. De la même manière, les peintures représentant les membres d'une famille aristocratique du XVIII<sup>e</sup> siècle sont tout autant le reflet de la complexité des limites entre l'art et la simple reproduction d'une réalité physique.

Le cinéma naissant a été, à son tout début, très largement documentaire. Les frères Lumière, à qui l'on attribue l'invention du cinéma, ont tourné de courts films documentaires à partir de 1895. Leurs projections ont suscité de surprenantes réactions chez un public non averti. Le cinéma n'était pas perçu, à cette époque, comme un genre artistique mais, plutôt, comme une attraction de foire. Lors d'une première projection de *l'Arrivée du Train en Gare de La Ciotat*<sup>381</sup>, le public avait, paraît-il, fui la salle, terrifié à l'idée de se faire écraser par le train. Avec Georges Méliès, considéré comme le premier metteur en scène de cinéma, nous percevons, immédiatement, le lien entre la volonté illusionniste du metteur en scène de théâtre et celui de cinéma. Méliès s'intéressait, bien avant son premier film, au théâtre, et en particulier à l'illusionnisme. Il l'a transfiguré sur la pellicule. Il a acheté le théâtre de Robert-Houdin, fondé en 1845 par le célèbre illusionniste et machiniste. Les connaissances illusionnistes de la scène que Méliès a acquis, avec notamment des spectacles utilisant des automates et des squelettes, lui ont permis de créer au cinéma toutes sortes de fictions, comme le *Voyage dans la Lune*<sup>382</sup>. Il construit les premiers studios de cinéma où il tourne plus de 500 films d'une durée d'une à 17 minutes<sup>383</sup>. Même si les scénarios de ces films vont au-delà d'une réalité quotidienne de la vie, comme un voyage sur la lune, le film est

---

<sup>380</sup> Voir Annexe 8.

<sup>381</sup> Les Frères Lumière, « L'arrivée du train en gare de La Ciotat » [1895], site internet *Youtube* : <http://www.youtube.com/watch?v=ldgLEDDfddk> (vérifié le 9 novembre 2007).

<sup>382</sup> Méliès, G., « Voyage sur la lune » [1902], site internet *Youtube* : <http://www.youtube.com/watch?v=vZV-t3KzTpw> (vérifié le 9 novembre 2007).

<sup>383</sup> *Le Museum of Moving Image*, MOMI (Londres) permettait d'en découvrir un certain nombre.

réalisé frontalement, comme dans un théâtre conventionnel. Méliès tente de créer une illusion scénique, prenant en compte les éléments scénographiques qu'il connaît au théâtre pour les appliquer à la technologie naissante du cinéma. Il utilise, de la même manière, le cinéma pour créer une illusion difficilement réalisable sur la scène, comme, par exemple, faire disparaître instantanément un personnage. Le metteur en scène de cinéma détient, déjà, un fort pouvoir de réalisation scénique lorsque le metteur en scène au théâtre est encore en train de se l'approprier. Nous allons expliquer en quoi nous croyons que l'image photographique et cinématographique a, donc, contribué à accélérer le processus d'émergence de la mise en scène moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au tout début du cinéma, nous venons de le dire, les réalisateurs appliquent les illusions scéniques du théâtre qui a une longue tradition en la matière.

D'autre part, tout porte à croire que le cinéma a une influence sur le jeu de l'acteur. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>384</sup> de Walter Benjamin est un texte fondateur sur la question de la réciprocité de l'image et des arts plus conventionnels, comme le théâtre et la peinture. Pour lui, « l'acteur de théâtre en personne présente au public sa performance artistique à l'état définitif [alors que] celle de l'acteur de cinéma réclame la médiation de tout un appareillage<sup>385</sup> ». Par ailleurs, sur scène, l'acteur reste maître de son action, alors qu'au cinéma, son travail est achevé après la prise de vue, le metteur en scène au cinéma détenant un autre pouvoir de création et de contrôle lors du montage du film. En revanche, lors de la représentation publique, le metteur en scène au théâtre ne peut que regarder et se taire. Cependant, la méthode cinématographique consistant à couper la réalisation en plusieurs séquences peut influencer le metteur en scène qui prépare ses scènes pour les répétitions avec ses comédiens.

D'ailleurs, « L'épreuve du test<sup>386</sup> », comme Benjamin l'appelle, et qui consiste pour l'acteur de cinéma à se « soumettre à une série de tests optiques<sup>387</sup> » devant la caméra, avant de faire une prise de vue, ressemble à la fonction de préparation et de répétition au théâtre. Nous verrons, dans la prochaine section, comment la

---

<sup>384</sup> Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1935], trad. de Maurice de Gandillac, Éditions Allia, Paris, 2006.

<sup>385</sup> Op. cit., p. 37.

<sup>386</sup> Ibid.

<sup>387</sup> Ibid.

répétition est devenue, avec l'émergence du metteur en scène, un espace expérimental et déterminant pour la réalisation scénique d'une pièce.

Un autre aspect à entrevoir, en ce qui concerne la différence entre l'acteur au cinéma et celui au théâtre, est la réception du spectacle par le public. Il y a d'un côté, au théâtre, un lien vivant entre l'acteur et les spectateurs, et de l'autre, au cinéma, un rapport forcément plus détaché. Brecht et Pirandello conçoivent différemment le rapport à la réception des spectateurs vis-à-vis de l'acteur de cinéma. Pour Brecht, « du caractère d'un homme [dans un film], on ne peut déduire aucun des motifs d'action, la vie intérieure des personnages n'est jamais la cause principale, et elle est rarement le résultat le plus important de leur conduite<sup>388</sup> ». Pour Pirandello, dans son roman *On Tourne*, « les acteurs de cinéma se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes<sup>389</sup> ». Le travail de l'acteur au cinéma et au théâtre est à appréhender différemment, et pourtant il y aurait une réciprocité d'influence dès que l'on s'intéresse, de plus près, au lien qui les unissent avec le metteur en scène. Le metteur en scène au cinéma s'assigne un pouvoir artistique, presque tout naturellement, dans la mesure où il est, en général, l'opérateur et le monteur de son film, et de ce fait réalisateur et auteur. Ceci ne peut échapper au metteur en scène au théâtre, quand il tente, lui aussi, de maîtriser sur la scène toutes les exactitudes techniques pour contenter sa conception scénique. Rudolf Arnheim, dans son ouvrage *Le Film comme Art*<sup>390</sup> (*Der Film als Kunst*, 1932), cité par Benjamin<sup>391</sup>, explique l'importance pour l'acteur de jouer le plus naturellement possible au cinéma et comment il se retrouve réduit, dans la plupart des cas, à un accessoire choisi pour ses qualités physiques. Cependant, pour le plus despotique metteur en scène au théâtre, un acteur est amené, une fois sur scène, à *faire vivre* son personnage et, comme nous venons de le souligner, le metteur en scène n'a plus aucun contrôle sur l'acteur au moment de la représentation.

---

<sup>388</sup> Brecht, B., « Versuche 8-10 », fasc. 3, Kiepenheuer, Berlin, 1931, p. 268, in Benjamin, op. cit., p. 38.

<sup>389</sup> Pirandello, « On tourne » [1915], in Benjamin, op. cit., p. 40.

<sup>390</sup> Arnheim, R., « Der Film als Kunst », Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1932, p. 176, in Benjamin, op. cit., p. 40.

<sup>391</sup> Ibid., p. 41.

En conclusion, l'émergence du metteur en scène ne peut pas être attachée à une ou deux causes. La réforme naturaliste, dont nous avons montré qu'elle s'exprime essentiellement à travers la rigueur d'une exécution matérielle, et l'invention de l'électricité sont celles qui sont les plus souvent perçues comme essentielles par les spécialistes du sujet. Pourtant, la progressive théorisation des pratiques théâtrales et scéniques (datant de la construction des premiers théâtres fermés *en dur* dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle), le début d'une émancipation fonctionnelle du metteur en scène avec les Symbolistes et l'influence du metteur en scène au cinéma en constituent déjà plusieurs autres. Et, comme nous le verrons plus loin, d'autres causes encore peuvent être évoquées, comme la fonction pédagogique des metteurs en scène et le metteur en scène comme médiateur du théâtre politique.

D'autre part, nous ne pouvons négliger, comme les deux premiers chapitres l'ont montré, les aspects historiques liés à l'apparition de la mise en scène sans la présence d'un metteur en scène. Nous avons ainsi vu que la mise en scène existait, en tant que pratique théâtrale, avant l'arrivée du metteur en scène en tant que tel, et que les acteurs, auteurs et décorateurs pouvaient collaborer sur une pièce. Nous allons maintenant argumenter que le metteur en scène devient une fonction de plus en plus autonome à mesure que la composition scénique ne repose plus sur le texte mais bien plus sur l'image scénique ou cinématique.

#### **4. L'autonomie du metteur en scène**

André Antoine semble trouver sa voie avec le mouvement naturaliste en France. Il expérimente les nouvelles techniques scénographiques et décoratives dans son théâtre, et s'attache à imposer tous les détails visuels apportés par le texte de l'auteur. Tout ce qui est de l'ordre du jeu et de son rapport aux autres éléments de la représentation se développe autour de l'art théâtral, malgré une certaine volonté de suivre le texte de l'auteur à la lettre. Nous l'avons vu à maintes reprises, cette distinction entre le texte et le théâtre est fondamentale. Les praticiens, expérimentant la pratique théâtrale sans trop se soucier du support textuel dramatique, annoncent un travail de théorisation de la pratique théâtrale. Antoine

et Zola se sont évertués à théoriser la représentation théâtrale dans un esprit mimétique et naturaliste, en s'appuyant sur le texte et une réalité sociale, visuel et psychologique qui peut y être attaché. Pour le comédien, le jeu, le mouvement, la voix, la mémorisation, le déplacement, l'intonation, l'articulation, la respiration et le souffle sont quelques exemples des pratiques explorées par les praticiens à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne les autres éléments scéniques, nous observons un développement fulgurant des techniques appliquées à la scène allant de pair avec la prise en considération de l'ensemble de la représentation.

C'est hors de France, et en particulier en Grande-Bretagne, que des praticiens ont défendu, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la primauté du théâtre sur le texte. Des Britanniques comme Henry Irving et Gordon Craig sont les précurseurs de cette idée, qui a déjà une longue tradition en Orient. Comme le souligne Henry Irving, dont les mises en scène ont, comme nous l'avons signalé<sup>392</sup>, beaucoup inspiré le Naturaliste André Antoine :

The theatre is bigger than the playwright, its destiny is a higher one than that of the mouthpiece for an author's theses, and finally plays are made for the theatre and not theatre for plays.<sup>393</sup>

Même si Antoine était fasciné par les nouvelles techniques exploitées par Irving, il ne pouvait envisager de considérer le théâtre autrement que par une approche rigoureusement établie à partir du texte de l'auteur. Irving, lui, a déjà une approche de la mise en scène qui annonce une certaine autonomie du metteur en scène. La pièce est créée pour le théâtre, mais qu'est-ce que le théâtre sans la pièce ?

Pour apporter un début de réponse à cette question, nous pouvons faire deux constats : d'une part, le développement spectaculaire de la théorie de la pratique théâtrale apparaît en même temps que l'émergence du metteur en scène. En s'attachant à un processus de découpage des mécanismes du jeu et de la scène, indépendamment du texte, les praticiens s'engagent dans celui de la mise en scène moderne. Partout en Occident, les praticiens de la scène que sont Luigi Pirandello

---

<sup>392</sup> Voir supra, pp. 107-108.

<sup>393</sup> in Chinoy, H. K., Cole, T., op. cit., p. 25.

en Italie, Henry Irving et Gordon Craig en Angleterre, Émile Zola et André Antoine en France, les Meiningen et Wagner en Allemagne, Constantin Stanislavski en Russie ou Adolphe Appia en Suisse, ont revendiqué une maîtrise de l'action théâtrale. D'autre part, la volonté d'une seule personne de créer et d'expérimenter de nouvelles techniques de jeu a abouti à donner au metteur en scène toute sa légitimité au sein d'une compagnie vis-à-vis de tous les autres praticiens. L'essor des écrits relatifs à ces expérimentations a permis aux praticiens de tester, de reproduire et de faire rejaillir toutes sortes de techniques de jeu et de mise en scène. Or, les théories de la pratique théâtrale sont, avant tout, fondées sur ces expérimentations. Il s'agit de s'attacher à des pratiques reconnues, et encore exploitées aujourd'hui, c'est-à-dire d'une influence majeure sur la question de la légitimité du metteur en scène. Nous nous appuyons, en particulier, sur les travaux de Gordon Craig, sur l'influence de la danseuse et chorégraphe Isadora Duncan, en ce qui concerne l'étude du mouvement à la scène, ainsi que sur Adolphe Appia et son travail sur Richard Wagner pour ses études scénographiques, et enfin sur Stanislavski pour ses études sur la formation du personnage et des techniques de jeu du comédien. Tous ces praticiens sont des metteurs en scène, pédagogues et théoriciens. Leurs approches méthodologiques permettent de mieux appréhender l'impact du metteur en scène sur la création pratique et théorique de la mise en scène, autrement dit de répondre à la question suivante : comment la maîtrise de l'action théâtrale a-t-elle été rendue indispensable par le metteur en scène (section 4-1) ?

À partir de cette maîtrise de l'action théâtrale, incluant tous les éléments de la représentation, nous constaterons une détermination sans réserve de certains metteurs en scène à se placer comme autorité suprême à la réalisation scénique de la pièce (section 4-2).

#### **4-1. La maîtrise de l'action théâtrale par le metteur en scène**

La maîtrise de l'action théâtrale est, ici, le fait, pour le praticien, de contrôler, d'examiner et d'explorer la pratique de son acte dans la réalisation scénique.

Pour simplifier notre démarche, nous distinguons la maîtrise du jeu, à travers les répétitions, de celle des autres éléments scéniques alors que la réalisation scénique, dans la pratique, n'élabore pas systématiquement cette division ; autrement dit, d'une part, le rapport entre le metteur en scène et les comédiens (section 4-1-1) et, d'autre part, le rapport du metteur en scène avec les autres praticiens de la scène, que sont le décorateur et le machiniste (section 4-1-2).

#### **4-1-1. La répétition comme base expérimentale au jeu dans la mise en scène**

La préparation des spectacles est un des éléments essentiels à toute mise en scène. Nous pourrions dire, sans nous tromper, qu'il existe autant de manières de préparer un spectacle qu'il existe d'artistes de théâtre et de projets. Il suffit de comparer les interprétations scéniques d'un même texte par différents metteurs en scène pour en être convaincu. De plus, ces différentes préparations dépendent de l'objet de création, comme, par exemple, l'existence ou non d'un support textuel dramatique. Nous verrons plus en détail, dans le chapitre sixième, en quoi ces différences sont explicites dans le développement de la fonction de metteur en scène. Nous nous situons, toujours ici, dans une approche historique de l'émergence du metteur en scène. Nous aborderons la *répétition* comme un acte préparatoire des praticiens, à partir d'une donnée textuelle, en vue d'une représentation théâtrale publique.

La répétition n'apparaît pas avec l'émergence du metteur en scène, mais reste peu utilisée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'avons souligné, de nombreux auteurs s'en sont beaucoup plaints.

Nous l'avons vu un peu plus haut, une certaine rigueur de la mise en scène est fortement défendue par les hommes de théâtre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À partir de 1874, le duc de Saxe Meiningen a confié à Chronegk la mise en place très rigoureusement organisée de nombreuses pièces. Comme le note Krich Chinoy :

His work, which inspired Antoine and Stanislavski among others, revealed, in the words of Lee Simonson, "the necessity for a commanding director who could visualize an entire performance and give it unity as an interpretation by complete control of every moment of it; the interpretative value of smallest details of lighting, costuming, make-up, stage setting; the immense discipline

and the degree of organization needed before the performance was capable of expressing the 'soul of a play.'”<sup>394</sup>

Georges Banu a dirigé un ouvrage<sup>395</sup>, publié en 2005, consacré aux répétitions de théâtre, qui aborde aussi le renouveau de la mise en scène avec Stanislavski et Antoine, tous deux attachés à l'idée d'une répétition dirigée par le metteur en scène :

Pour Stanislavski ou Antoine, le programme du metteur en scène s'accomplit grâce aux changements opérés au niveau du travail des répétitions, seul à même de conduire vers le renouveau souhaité de l'esthétique théâtrale. Ils sont indissociables. Pour y parvenir il faut repenser le mode de production du théâtre et tout ce qu'il implique comme abandon des anciennes pratiques : la précipitation, le recours à des clichés de métier, le jeu en direction de la salle. (...) Le metteur en scène n'assure plus seulement la réalisation matérielle du spectacle, il devient responsable artistique d'un groupe animé par un certain programme.<sup>396</sup>

Sous le mot *programme*, il s'agit de considérer toute une série de méthodes suivant les directions de travail données par le metteur en scène, d'évaluer constamment les résultats pour expérimenter de nouvelles voies dans les répétitions. Bien que les méthodes de préparation soient, très souvent, dépendantes des perspectives de travail adoptées par le metteur en scène, Banu nous éclaire sur les différentes approches modernes de la répétition<sup>397</sup>. Elles confirment aussi notre perspective historique sur l'apparition du metteur en scène, à savoir que les répétitions deviennent véritablement, avec le metteur en scène, un espace d'expérimentation, alors qu'elles furent, avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un simple moyen de réunir une équipe d'artistes autour d'une vedette (l'acteur ou le décorateur).

Nous reviendrons à plusieurs reprises sur l'évolution des répétitions à travers celle du metteur en scène. Pour l'instant, notons que la répétition devient, avec le metteur en scène, un véritable processus de travail, un *work in progress*, une plateforme de mise en place du spectacle. La maîtrise de l'action théâtrale passe par une maîtrise de plusieurs instruments. Parmi ces différents éléments, nous choisissons de soulever la maîtrise du mouvement, chez Craig, et celle du personnage, chez Stanislavski.

---

<sup>394</sup> Chinoy, H. K., Cole, T., op. cit., p. 25.

<sup>395</sup> Ouvr. cité.

<sup>396</sup> Op. cit., p. 30.

<sup>397</sup> Banu, G., « Perspective à vol d'oiseau », in « Les Répétitions », op. cit., pp. 29-41.

Pour Edward Gordon Craig, le théâtre n'est ni le texte dramatique, ni le jeu, ni la scène, ni la danse. Il privilégie l'action théâtrale. La discussion fictive entre un metteur en scène et un spectateur dans *On The Art of the Theatre*<sup>398</sup> (*De l'Art du Théâtre*) de Gordon Craig commence ainsi :

It consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of the scene; rhythm, which is very essence of dance. One is no more important than the other, no more than one colour is more important to a painter than another, or one note more important than another to a musician. In one respect, perhaps, action is the most valuable part.<sup>399</sup>

Ainsi, pour Craig, l'action théâtrale se définit par le mouvement :

Une chose dont l'homme n'a pas su se rendre maître, une chose dont il ne soupçonne même pas qu'elle est là, toute prête à être abordée avec amour, invisible et cependant toujours présente, magnifique de séduction et propre à s'enfuir ; une chose qui attend la venue des hommes appropriés, prête à s'élever avec eux au-dessus du monde terrestre.<sup>400</sup>

André Antoine, rendant compte en 1920 de sa rencontre avec le metteur en scène anglais, considère, ici comme Craig, que le mouvement est le moyen d'expression « le plus important, le plus intense<sup>401</sup> » pour l'acteur. Néanmoins, Antoine, qui est entièrement au service du texte, s'inquiète de la volonté, exprimée par Craig dès 1905, de se dégager des méthodes réalistes de la mise en scène, et encore plus de l'affirmation de Craig selon laquelle « le théâtre n'existera que le jour où on aura réussi à supprimer complètement la pièce et les acteurs<sup>402</sup> ».

Craig voulait supprimer l'acteur naturaliste et créer ce qu'il a appelé « la surmarionnette », c'est-à-dire « un acteur sans égoïsme<sup>403</sup> ». Il s'agit, tel que Craig l'explique dans *L'Art du Théâtre*, de ne plus considérer la reproduction comme l'élément central du jeu du comédien, mais de réussir à lui faire accomplir son personnage en dehors de lui-même. Cette idée avait déjà été ébauchée par Diderot, avec le mannequin<sup>404</sup>, et trouve un écho chez de nombreux praticiens, ainsi que dans bon nombre de théories sur le jeu de l'acteur tout au long du XX<sup>e</sup>

---

<sup>398</sup> Craig, E. G., "On the Art of the Theatre", Methuen, London, 1911.

<sup>399</sup> Conversation entre un *stage director* et un *playgoer* in "The First Dialogue of The Art of Theatre" (1905) de E. Gordon Craig, in Bentley, E. (ed.), "The Theory of Modern Stage", Penguin Books, London, 1968, p. 113. Une récente parution, en français (Flammarion, Paris, 2000), traduit *stage director* par *régisseur* et *playgoer* par *amateur de théâtre*.

<sup>400</sup> Gordon Craig, in André Antoine, texte du 8 décembre 1920, op. cit. p. 167.

<sup>401</sup> Ibid.

<sup>402</sup> Ibid.

<sup>403</sup> Ibid.

<sup>404</sup> Voir supra, p. 97.

siècle. C'est le cas, par exemple, chez Brecht, avec le concept d'aliénation (ou *V-effect*) qui reprend aussi l'image de la marionnette de Craig.

Craig, après sa rencontre avec la danseuse et chorégraphe Isadora Duncan, s'est passionné pour le mouvement et la danse. Isadora Duncan a eu une influence considérable sur la danse car elle a redonné au mouvement toute sa simplicité, son naturel. Elle dansait pieds nus sur de la musique classique et voulait donner au corps toute la souplesse des mouvements observés dans la nature : le vent, les nuages, la mer, etc. Cette perspective sur l'expression du mouvement et du corps, celle qui est très proche des Symbolistes et se détache de la rigidité des ballets, a permis d'opérer un début de convergence entre la danse et le théâtre en dehors du texte dramatique. Stanislavski a rencontré Duncan et Craig. En 1911, il a demandé à Craig de produire *Hamlet*, au Théâtre d'Art à Moscou. Stanislavski fut très impressionné par la conception scénique de Craig, ainsi que par la simplicité et le naturel des mouvements dans la chorégraphie de Duncan<sup>405</sup>.

Stanislavski est, avant tout, un pédagogue de la pratique théâtrale. Ses techniques de jeu sont, encore aujourd'hui, les bases de travail de nombreux praticiens et écoles de théâtre dites *naturalistes*<sup>406</sup>. Pour Denis Bablet :

Si l'œuvre de Stanislavski jouit aujourd'hui d'une célébrité mondiale, la cause de cette renommée réside sans doute dans les créations du metteur en scène, mais plus encore dans les principes du pédagogue qui tenta de donner des bases sûres à l'art de l'acteur et élaborà à cette fin un « système » dont n'ont pas fini de s'inspirer nombre de ceux qui s'intéressent à la formation du comédien.<sup>407</sup>

Et d'ajouter :

Le metteur en scène n'intéresse plus Stanislavski que dans la mesure où il sert à former des acteurs.<sup>408</sup>

La fonction pédagogique du théâtre, à travers le jeu des comédiens, est clairement établie avec Stanislavski. Autour de cette approche didactique, le rôle du metteur en scène se retrouve renforcé. Cela implique un cheminement, une progression, un objectif de travail des acteurs. La représentation découle d'un certain nombre d'expérimentations, conduisant dans certains cas à créer une méthode, un système, un programme de travail élaboré par le metteur en scène. Ainsi, Craig et Stanislavski, fournissant des méthodes de travail aux comédiens, affirment une

---

<sup>405</sup> Stanislavski, « Ma vie dans l'art », op. cit., pp. 412-426.

<sup>406</sup> C'est le cas, par exemple, de l'Actors' Studio (New York).

<sup>407</sup> Bablet, op. cit., p. 31.

<sup>408</sup> Ibid., p. 30.

certaine autonomie de leur rôle didactique dans leur fonction de metteur en scène. Car cette fonction se développe aussi, au-delà de la fonction de directeur d'acteur, à travers la maîtrise des autres éléments de la représentation.

#### **4-1-2. La maîtrise des éléments scéniques**

D'une part, cette maîtrise des éléments scéniques, expliquant l'émergence du metteur en scène, est souvent perçue, dans la littérature sur le sujet<sup>409</sup>, comme étant liée à l'invention de la lumière électrique dans les théâtres. Nous devons évaluer le bien fondé de cet argument.

D'autre part, cette maîtrise des aspects techniques et scéniques des metteurs en scène semble aboutir à réaliser, au moins sur le plan théorique, une totale harmonie des éléments scéniques dans la représentation.

#### **L'invention de l'électricité et le metteur en scène.**

Nous l'avons déjà évoqué, le début de l'électricité dans les théâtres est, pour beaucoup de chercheurs, la principale cause de l'apparition du metteur en scène. Sylvain Dhomme, dans *La Mise en Scène d'Antoine à Brecht*<sup>410</sup>, considérant qu'Antoine est un « réinventeur du théâtre<sup>411</sup> », fait commencer la mise en scène moderne, en Occident, le 30 mars 1887 : jour à la fois de la première représentation avec éclairage électrique à la Comédie-Française et aussi de la première représentation du Théâtre-Libre d'Antoine<sup>412</sup>.

D'une part, la lumière électrique offre sur la scène, selon Viala, « autant de choix qui exigent que quelqu'un les assume et fasse une unité d'ensemble<sup>413</sup> » et, d'autre part, permet, selon Dhomme, de « varier et de nuancer, presque à l'infini, sur commande immédiate, la lumière sur le plateau (...). [Ce qui] a provoqué une évolution considérable de la pratique scénique, une plus grande technicité du théâtre et donc une plus grande division du travail<sup>414</sup> ». Même si l'implication de

---

<sup>409</sup> Voir supra, p. 16.

<sup>410</sup> Dhomme, S., « La mise en scène d'Antoine à Brecht », Nathan, Paris, 1959.

<sup>411</sup> Op. cit., p. 23.

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Viala, A. (dir.), op. cit., p. 380.

<sup>414</sup> Op. cit., p. 141.

l'électricité, par les multiples possibilités et la facilité d'utilisation qu'elle offre, est importante dans la mise en place des spectacles, il est nécessaire de faire un certain nombre de remarques.

Premièrement, la France n'est pas le premier pays du monde à installer l'éclairage électrique dans ses théâtres. Comme nous l'avons vu, Antoine, lui-même, soulève le retard du théâtre français dans la manière d'aborder la mise en scène, et, plus particulièrement, par rapport aux modifications scéniques et techniques déjà pourvues dans d'autres théâtres européens :

Les Allemands ont porté l'éclairage des décors et les projections lumineuses à un degré de perfection considérable. Windham, au Criterion de Londres, dispose d'un plancher mouvant machiné très simplement et très commodément pour opérer à l'infini et sans bruit les changements [de décors] les plus compliqués.<sup>415</sup>

Les Allemands et les Anglais se perfectionnaient dans la nouvelle utilisation de l'éclairage électrique et de l'électricité, alors que les théâtres français étaient encore éclairés au gaz. En 1876, soit 11 ans avant la Comédie-Française, le tout neuf Théâtre de Bayreuth installait ses premières ampoules électriques. Un technicien, le régisseur lumière, avait la responsabilité de l'opération et du contrôle de la lumière sur la scène.

Deuxièmement, bien que l'utilisation de lumière électrique soit un formidable développement pour ses nouvelles applications sur la scène, on omet souvent de rappeler que les lumières au gaz, à la bougie ou au pétrole ont eu, chacune d'entre elles, des implications différentes sur l'éclairage. La lumière électrique qui permet, par exemple, de confiner plusieurs espaces de jeu ou de décider en appuyant sur un bouton de plonger tout le monde dans le noir, innovation que Viala<sup>416</sup> attribue, ici encore, à Antoine alors que ce dernier a écrit qu'il s'en est inspiré après avoir vu des mises en scène d'Irving à Londres<sup>417</sup>, n'est pas plus révolutionnaire artistiquement qu'une série d'ombres produites par une rangée de bougies sur les comédiens. Tout dépend au fond de l'utilisation que l'on en fait. La technologie est toujours un instrument pour tenter de nouvelles expériences sur la scène. Le tréteau est la base de la scénographie, comme l'est la bougie à l'éclairage de la scène.

---

<sup>415</sup> Antoine, « Causeries sur la mise en scène », op. cit., p. 123.

<sup>416</sup> Viala, A., op. cit., p. 391 : « L'initiative du noir dans la salle et de l'éclairage électrique en revient à Antoine ».

<sup>417</sup> Voir supra, pp. 123-124.

Troisièmement, du point de vue du comportement des spectateurs dans le théâtre, et sans tenir compte des formes diverses de censure qui pouvaient expliquer certains débordements dans la salle<sup>418</sup>, il est fréquemment soulevé qu'à partir du moment où a été produit le noir complet dans le théâtre, et donc, la possibilité d'éclairer grâce aux lumières électriques instantanément la scène, les spectateurs se sont irrémédiablement assagis. Avant l'invention de l'électricité, le spectacle, dans lequel les comédiens se permettaient de commenter le texte, incitait tout naturellement les spectateurs à réagir verbalement (voire physiquement) aux commentaires improvisés. Si les progrès techniques ont permis d'assujettir le public dans la salle, la fin de l'improvisation des comédiens sur le texte peut, comme nous l'avons vu<sup>419</sup>, être une cause plus essentielle à la fin des débordements dans la salle.

Quatrièmement, le metteur en scène n'apparaît pas parce qu'il faut que quelqu'un prenne en charge toute la technicité de la lumière électrique. Le régisseur lumière apparaît dès le jour où l'on a installé les premières lampes électriques sur la scène du nouveau théâtre de Bayreuth en 1876. Selon Chinoy et Cole<sup>420</sup>, le régisseur lumière a pu, dans certains cas et pendant une courte période, avoir la responsabilité de la mise en scène des spectacles. Les Allemands, tout en gardant le nom de *regissor* pour parler du metteur en scène, ont fragmenté, comme dans les autres pays, les fonctions appartenant à la mise en scène et celles dévolues à l'éclairage. Le travail autour de la lumière électrique devient, alors, une tâche spécifique. Chacun des éléments scéniques (la lumière, le décor, le plateau, la vidéo, etc.) deviennent une spécialité attribuée à un spécialiste.

Chaque action de chaque intervenant, du comédien au régisseur plateau en passant par celui de la lumière, est, dans de nombreux spectacles depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rigoureusement répétée et maîtrisée. Le metteur en scène s'entoure, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, d'une équipe technique de plus en plus spécialisée : régisseur général, régisseur plateau, régisseur lumière, technicien lumière, technicien plateau, machiniste, ingénieurs du son et de l'image, etc. Pour illustrer ce phénomène de spécialisation dans les théâtres, nous pouvons faire remarquer que, depuis les années quatre-vingt, on a créé différentes spécialisations au sein des

---

<sup>418</sup> Voir supra, pp. 44-45 et pp. 84-85.

<sup>419</sup> Voir supra, pp. 61-65.

<sup>420</sup> Voir sur la question Chinoy, H. K., Cole, T., ouvr. cité.

écoles de théâtre. On ne se contente plus d'y enseigner le jeu, on y enseigne la scénographie, les décors, la lumière et, depuis seulement les années quatre-vingt-dix, la mise en scène<sup>421</sup>. Cependant, on remarque aussi que par rapport à aujourd'hui, beaucoup plus de gens étaient employés au XVIII<sup>e</sup> siècle à gérer les changements de décors, de machineries et d'éclairage. Peut-on en conclure que la hiérarchisation des fonctions dans les théâtres a évolué ?

S'il y a une substitution de la responsabilité artistique de l'éclairage électrique au metteur en scène, c'est que la mise en scène a opéré un changement progressif autour d'une seule personne, nonobstant l'invention de l'électricité. Tous les éléments artistiques d'un spectacle deviennent indissociables les uns des autres : l'éclairage sur la scène, la direction des acteurs, les machineries ou le choix des costumes. Le metteur en scène a *a priori* un certain nombre d'idées sur la réalisation du spectacle, le régisseur lumière étant là pour l'aider à élaborer le plan et la conduite de l'éclairage.

La lumière électrique a donc permis de reconsidérer l'éclairage sur la scène et, plus précisément, de considérer la lumière comme un élément contribuant à réaliser une narration ou une atmosphère. Et les développements technologiques autour de la lumière électrique sont fulgurants, comme, par exemple, les récentes avancées sur l'informatisation des régies, les lasers et les images.

L'invention de l'électricité est une cause aux développements technologiques de la mise en scène, mais elle ne nous apparaît pas comme étant une cause essentielle de l'émergence du metteur en scène. Une des causes plus profondes de son apparition est la volonté des praticiens d'harmoniser une forme scénique du spectacle.

### **L'harmonie de la forme scénique du spectacle**

Appia s'attache à expliquer et défendre les drames wagnériens. Il écrit que « jusqu'ici [avant ces drames] la mise en scène n'a été autre chose que le procédé par lequel on cherchait à réaliser pour les yeux une conception dramatique quelconque<sup>422</sup> ». Appia expérimente et construit, comme Craig, des décors plus symbolistes que réalistes, qui se fondent sur le mouvement, les couleurs et les

---

<sup>421</sup> Voir supra, p. 8.

<sup>422</sup> Op. cit., p. 52.

formes. Dans ses essais, tels que *La Mise en Scène du Drame Wagnérien*<sup>423</sup> et *Comment Réformer notre Mise en Scène*<sup>424</sup>, il s'attache à comprendre les mécanismes de la scène associées au mouvement du corps étudié par son ami Dalcroze. Une approche de la mise en scène incluant le mouvement des comédiens sur la scène est, nous l'avons vu, en train de s'opérer.

Fort de tout un dispositif de valorisation de la mise en scène des drames wagnériens, Appia développe l'idée de l'harmonisation des formes scéniques :

Dans toute œuvre d'art, nous devons ressentir inconsciemment le rapport harmonieux entre l'objet de l'expression, les moyens employés pour nous communiquer cet objet et la communication qui nous en est faite. Si l'un des moyens nous semble incontestablement ne pas être nécessaire à cette communication, ou que l'intention évidente de l'artiste - l'objet de son expression - ne nous soit qu'imparfaitement communiquée par les moyens qu'il emploie, enfin si n'importe quel désaccord se fait sentir dans l'intégrité de l'œuvre, notre plaisir esthétique est altéré, sinon détruit. (...) Le drame est, entre les œuvres d'art, la plus complexe à cause du grand nombre de moyens que l'artiste doit employer pour faire sa communication.<sup>425</sup>

En cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, la question de l'harmonie doit être posée dans les mêmes termes que pour la vérité : peut-on dire que les nouveaux théoriciens du théâtre considèrent ce que personne avant eux n'a jamais pris en compte, comme créer un ensemble, une harmonie, une symbiose de la forme scénique, à partir de la couleur, le rythme et l'espace ? Ou bien considèrent-ils autrement cette harmonie ?

Avec Craig, l'ensemble visuel et esthétique ne doit pas répondre à une vérité historique de la pièce. Craig a une position très radicale vis-à-vis des metteurs en scène naturalistes. Nous l'avons déjà soulevé<sup>426</sup>, il refuse catégoriquement à plusieurs reprises dans ses écrits l'idée de reproduire, d'une quelconque manière, ce que l'on observe dans la vie. D'ailleurs, l'idée de reproduction ne s'applique pas seulement aux décors, aux choses ou à la nature, mais aussi à l'acteur et aux gens.

---

<sup>423</sup> Ouvr. cité.

<sup>424</sup> Appia, A., « Comment réformer notre mise en scène », *La Revue des Revues* 1, n° 9, Paris, 1904.

<sup>425</sup> Appia, A., op. cit., t. II, p. 51.

<sup>426</sup> Voir supra, p. 128.

Denis Bablet, dans son étude sur Craig, relate la construction scénique de *Didon et Énée*<sup>427</sup> en ces termes :

L'art de Craig est un art de la suggestion, de l'évocation, qui rend sa liberté à l'imagination du public. (...) Le fond n'a rien de commun avec ces toiles aux savantes perspectives que savent broser les maîtres du décor traditionnel : une étoffe d'un bleu qui tire sur le violet va se perdre dans les hauteurs de la scène. Craig supprime les frises, il supprime aussi les principales et tout châssis de coulisse, et limite latéralement la scène avec deux toiles suspendues perpendiculairement au cadre et de couleurs identiques à celles de la toile de fond. (...) Mais le mérite de Craig n'est pas tant de renouveler le style du décor (...) que de transformer totalement l'image scénique tout en garantissant à chaque instant l'harmonie expressive de ses éléments : couleurs, lignes, mouvements, lumière.<sup>428</sup>

Craig faisait créer des costumes et des accessoires, répondant ainsi aux besoins de cohérence visuelle qu'il voulait voir réaliser. Cette réforme, dont Antoine s'est beaucoup inspiré, s'accompagne, chez Craig, de la possibilité de remanier le texte de l'auteur, ce qu'Antoine s'est toujours refusé à faire. C'est aussi à travers une liberté d'interprétation du metteur en scène sur le texte que s'exprime l'autonomie de la mise en scène moderne, comme nous l'avons vu avec Meyerhold. Bablet explique que Laurence Housman a proposé à Craig de mettre en scène son spectacle *Bethlehem* (1903) et que ce dernier accepta, à condition qu'il puisse « monter le spectacle à sa manière et sans qu'interviennent les auteurs<sup>429</sup> ». Craig a complètement remanié l'œuvre, de la musique en passant par les vers. Et selon Bablet<sup>430</sup>, ce serait à ce moment que Craig aurait pris conscience de sa position de metteur en scène vis-à-vis des auteurs.

Pour Craig, le metteur en scène devrait posséder une connaissance de toutes les pratiques théâtrales et techniques liées à la scène, ce qui implique de savoir jouer, de maîtriser les jeux de lumière, de dessiner les croquis des décors, etc<sup>431</sup>. Il a créé, en Italie, une école de théâtre, qui a dû fermer avec la Première Guerre Mondiale. On y enseignait, selon Bablet<sup>432</sup>, dans une discipline quasi militaire, le mouvement, la diction, l'histoire du théâtre dans le monde, la gymnastique, la musique, la maîtrise de la voix, le dessin, l'escrime, le mime, la danse, l'éclairage, la réalisation et la construction de décors, de marionnettes et de costumes.

<sup>427</sup> Voir Annexe 9.

<sup>428</sup> Bablet, D., « Edward Gordon Craig », L'Arche, Paris, 1962, p. 56.

<sup>429</sup> Op. cit., p. 69.

<sup>430</sup> Ibid., p. 70.

<sup>431</sup> Ibid., pp. 198-212.

<sup>432</sup> Ibid.

À cet *art complet* qu'est en train de devenir, véritablement, avec Craig la mise en scène, correspond une expérimentation autour du rythme, des couleurs et des formes, le but étant de parvenir à créer une forme unique sur la scène. Pour Bablet, « l'une des plus importantes recherches théâtrales au vingtième siècle consistera à unir en une parfaite harmonie le mouvement des objets scéniques à celui des acteurs, et cette recherche est à la base de la cinétique scénique<sup>433</sup> ».

Les nouvelles méthodes scénographiques, concernant le décor, le changement de décor, les couleurs et les formes, la lumière et les ombres, apportées par Craig, conduisent le metteur en scène à se transformer en un architecte de la scène. Et faire ce lien avec le jeu des acteurs aboutit à comprendre la fonction vivante de notre metteur en scène d'aujourd'hui. La scénographie et le jeu des comédiens sont, comme nous l'avons défini dans l'introduction, les deux éléments de notre étude sur le metteur en scène. Ce dernier émerge et devient autonome dans sa fonction à partir du moment où il dégage, en deçà du texte de l'auteur, des résultats lisibles par les autres praticiens et les spectateurs.

Il faut, finalement, noter une forte volonté de certains metteurs en scène de se présenter comme de véritables despotes de la réalisation scénique.

#### **4-2. Le metteur en scène despote**

Beaucoup s'accordent à rendre obligatoire la présence d'un metteur en scène autoritaire, despotique voire dictatorial dans la mise en place des spectacles. L'expérience du Duc de Saxe-Meiningen a, sur ce point, inspiré de nombreux praticiens. Comme le souligne Stanislavski :

La situation où nous nous trouvions, nous autres régisseurs amateurs, était comparable à celle de Chronegk et du duc de Meiningen. Nous aussi nous voulions organiser de grands spectacles, montrer de grands sentiments et de grandes idées mais, faute d'acteurs, nous devions nous en remettre complètement au régisseur. À lui d'avoir suffisamment d'ingéniosité pour imaginer une mise en scène intéressante et pour tout créer tout seul avec le décor et les accessoires. Voilà qui me faisait comprendre le despotisme des régisseurs de Meiningen ; despotisme que je trouvais bien fondé et qui avait ma sympathie.<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Ibid., p. 153.

<sup>434</sup> Stanislavski, « Ma vie dans l'art », op. cit., p. 172.

Dans ce texte, à propos des Meiningen, Stanislavski restitue les séances de répétitions de Chronegk. Elles nous montrent la rigueur et la discipline extrêmes exigées par le metteur en scène. Chaque répétition commençait par un coup de clochette et se finissait de la même manière. Stanislavski rapporte cette anecdote : lors d'une répétition, un acteur n'était pas arrivé à l'heure. Chronegk le remplaça sur le champ et lui donna le rôle de direction des scènes de foules du dernier groupe de figurants du spectacle. Toute une hiérarchie fondée sur les rôles à tenir sur la scène et en-dehors de la scène s'établit. La discipline de préparation devient un principe de travail.

On le voit, Stanislavski a été, pendant un temps, très impressionné par les méthodes de travail des Meiningen. Il a, néanmoins, progressivement délaissé les méthodes dictatoriales des Meiningen pour s'intéresser à la formation de l'acteur :

Hélas, [les Meiningen] n'eurent pas qu'une bonne influence sur moi ! Le sang-froid de Chronegk, sa maîtrise sur lui-même me ravissaient et je ne pensais qu'à l'imiter. Peu à peu je devins un metteur en scène despote ; beaucoup de régisseurs russes se mirent à leur tour à m'imiter, comme j'avais auparavant imité Chronegk. Ainsi naquit toute une génération de régisseurs-despotes. Malheureusement, comme ils ne possédaient pas le talent de Chronegk et du duc de Meiningen, ces régisseurs nouveaux styles devinrent de simples décorateurs qui transformaient les acteurs en accessoires, les ravalant au niveau de meubles, portemanteaux, porte-costumes ou marionnettes dont ils tiraient les ficelles suivant les besoins de leurs décors.<sup>435</sup>

Adolphe Appia insiste, lui aussi, sur l'importance d'un metteur en scène-despote contrôlant tous les éléments de la représentation théâtrale :

The man we call director today, whose job consists in merely arranging completed stage sets, will, in poetic drama, play the role of a despotic drill-master who will have to understand how much preliminary study stage setting requires, utilize every element of scenic production in order to create an artistic synthesis reanimate everything under his control at the expense of the actor, who must eventually be dominated. Whatever he does will to a great extent depend upon his individual taste: he must work both as an experimenter and as a poet, play with his scenic materials but at the same time be careful not to create a purely personal formula.<sup>436</sup>

Pour aboutir à un travail accompli dans les règles d'une mise en scène rigoureuse, les nouveaux metteurs en scène, au lieu d'engager des comédiens-vedettes, ayant acquis beaucoup trop de mauvaises habitudes de jeu et sur lesquels ils n'ont aucune mainmise, ont privilégié les acteurs sans expérience. Ainsi, André Antoine travaille avec des amateurs, « c'est-à-dire des comédiens volontaires n'exerçant

<sup>435</sup> Stanislavski, op. cit., p. 174.

<sup>436</sup> Appia, A., in Simons, L., "The ideas of Adolphe Appia", in Bentley, E., "The Theory of the Modern Stage", op. cit., pp. 48-49.

pas couramment cette profession et n'ayant jamais paru sur un théâtre public<sup>437</sup> », plutôt que des professionnels. Zola et Antoine s'en prennent aussi aux conservatoires. Pour Zola, le conservatoire est l'endroit où, comme son nom l'indique, « il s'agit de conserver les traditions, d'y enseigner un art hiératique aux recettes immuables; tel geste signifie telle chose et ne saurait être changé<sup>438</sup> ». Il précise :

L'enseignement au conservatoire est à peu près inexistant. On y répète : "Tiens! Voilà un chien!" avec toutes les expressions imaginables, l'étonnement, la peur, l'admiration, l'indifférence. Notre répertoire classique est la seule base de la doctrine. On exerce les élèves sur des types connus, réglés à l'avance et chaque mot qu'ils ont à dire a une inflexion consacrée, qu'on leur serine pendant des mois. On devine quelle influence peut avoir cet exercice sur de jeunes cervelles. Le mal ne serait pas grand encore, si les leçons s'appuyaient sur la vérité, mais elles ont la seule autorité de l'usage et de la tradition; elles arrivent à dédoubler la personnalité du comédien, à lui laisser aller son allure et sa voix personnelles à la ville et à lui donner, pour le théâtre, une allure et une voix de convention. Il faut avoir écrit une pièce et l'avoir fait répéter pour connaître la disette où nous sommes de comédiens consentant à jouer simplement les choses simples, sentant et rendant la vérité sans la gâter par des effets odieux que le public applaudit depuis deux siècles.<sup>439</sup>

Antoine admire la démarche de la troupe des Meiningen de faire figurer tous les comédiens sur la scène pendant toute la durée de la représentation. Il rapporte que l'une des vedettes de la troupe, la femme du maître de chapelle du Duc de Saxe, Hans de Bulow, a été congédiée parce qu'elle avait refusé de se plier à cette règle. Pour illustrer encore cette volonté d'en finir avec le vedettariat des comédiens, les affiches des spectacles ne mentionnaient aucun nom d'artiste, excepté celui de l'auteur de la pièce<sup>440</sup>.

Pour conclure, la maîtrise de l'action théâtrale s'accompagne d'une (re)considération de l'harmonie de la forme scénique. Le terme d'*harmonie* revient très souvent chez les théoriciens et nouveaux metteurs en scène de l'époque. Mais ce terme était déjà utilisé au XVIII<sup>e</sup> siècle par Diderot quand il définit le spectacle comme le résultat « d'un accord bien entendu, de cette harmonie que l'artiste y introduira lorsqu'il le transportera du carrefour - entendez de la rue - sur la scène<sup>441</sup> ». Cependant, cette volonté de mettre en œuvre une

<sup>437</sup> « L'invention de la mise en scène ; Anthologie des textes d'André Antoine », op. cit., p. 73.

<sup>438</sup> Zola, E., in texte d'Antoine daté du 18 août 1924, in « L'invention de la mise en scène ; Anthologie des textes d'André Antoine », op. cit., pp. 220-221.

<sup>439</sup> Ibid.

<sup>440</sup> Ibid.

<sup>441</sup> Diderot, « Paradoxe sur le Comédien », op. cit., p. 27.

harmonie sur la scène ne s'est en pratique réalisée qu'avec l'apparition du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est ainsi que le théâtre, n'abordant pas seulement le jeu des comédiens en fonction du texte mais aussi avec tout ce qui le lie aux autres éléments de la représentation (la lumière, le décor, les costumes, en bref la scénographie), introduit, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une personne chargée de superviser l'ensemble. Le metteur en scène s'est placé, dans la majorité des cas, en dehors du cadre de la scène, en dehors de l'action scénique. Nous abordons avec lui un travail de réécriture au-dessus du texte de l'auteur : la mise en scène devient un art indépendant, d'où le sens moderne que nous attribuons à l'art théâtral.

Dans un même temps, plusieurs théories voient le jour. Elles apparaissent, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, chez des gens du théâtre qui s'inscrivent parfois dans un mouvement : ce sont notamment les Naturalistes, pour lesquels la vérité sur la scène est immuable et résumable à une imitation rigoureuse de la vie, les Symbolistes avec lesquels le metteur en scène s'éloigne d'une représentation voulue matériellement réaliste, et explore les méandres inconnus de l'être humain sur la scène. Cependant, Veinstein<sup>442</sup> et Meyerson<sup>443</sup>, argumentent que « les trois pôles [le Réalisme, le Naturalisme et le Symbolisme] n'ont qu'une existence théorique : l'idée pure, la chose prise telle quelle, le signe pur sont des mythes<sup>444</sup> ». Il faut remettre ces critiques dans leur contexte historique.

Ces nouveaux questionnements, dans les années 1950, autour du Réalisme, du Naturalisme et du Symbolisme, dans leur forme dramaturgique ou théâtrale, apparaissent au moment où le drame et le théâtre épiques font le tour du monde. Cette nouvelle forme épique, inventée par Bertolt Brecht, affirme, au fond, le besoin d'accepter la fatalité de distanciation du spectateur et de l'acteur. Pour simplifier, elle conduit à une toute nouvelle perspective sur le travail de l'artiste de théâtre, celui qui serait de montrer et de voir ce qui n'est pas visible, d'apporter un élément d'incertitude et de discernement, de réflexion et de conscience, dans l'éternelle représentation des choses de la vie. Le metteur en scène doit élaborer une autre démarche créative, fondée sur la rationalité, la dialectique, au fond, la politique. Philippe Irvanel conclut son excellent article, à propos de ses aperçus

---

<sup>442</sup> Veinstein, op. cit., pp. 73-87.

<sup>443</sup> Meyerson, I., « Les fonctions et les œuvres », Vrin, Paris, 1948.

<sup>444</sup> Veinstein, Ibid.

théoriques à la crise du drame et sur le théâtre épique, en relatant le moment où Brecht et Hélène Weigel reçoivent la visite d'un comédien chinois, Tsiang, qui leur fait une démonstration de ses techniques. Brecht écrit :

Il montre comment les Chinois, maniant un bâton comme un fusil, prennent simplement le bâton comme le symbole du fusil : il traite le bâton comme un fusil, souligne son poids, le galbe de sa crosse, etc. Jusque-là, technique illusionniste à la Stanislavski, mais ensuite il reconnaît bien que l'art commence lorsque le fusil lui-même est traité comme un bâton qui est traité comme un fusil, c'est-à-dire lorsque le fusil lui-même est distancié.<sup>445</sup>

Et Ivernel d'ajouter, en guise de conclusion :

Cette mise en scène de la mutation du civil au militaire, et du militaire au civil paraîtra ici exemplaire d'un théâtre qui ne s'engluie ni dans la nature ni dans le symbole, le théâtre approprié à ce XX<sup>e</sup> siècle, par excellence un siècle de guerres grandes et petites.<sup>446</sup>

La question du metteur en scène se retrouve bouleversée par cette perspective épique de l'art théâtral et dramatique dans son sens politique. Le prochain chapitre abordera cette question.

Finalement, nous pouvons affirmer que l'autarcie du metteur en scène fait place à une nouvelle discipline artistique, originale dans sa forme, car elle est dépendante, contrairement à d'autres pratiques artistiques, de la collaboration d'un groupe d'artistes dans la création artistique. En s'établissant dans sa fonction, le metteur en scène se transforme en médiateur ou représentant officiel de la création théâtrale par rapport à certains débats et plusieurs intervenants dans la société, et devient un intermédiaire privilégié dans la mise en place d'une politique théâtrale par les autorités politiques en France. Le cinquième chapitre abordera plus spécifiquement cet aspect.

---

<sup>445</sup> Brecht, B., « Le journal de travail, 9-7-1943 », in Ivernel, P., « De Georg Lukács à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht », op. cit., pp. 109-110.

<sup>446</sup> Ibid., p. 110.

## Chapitre Quatrième

### LE METTEUR EN SCÈNE ET LA POLITIQUE (LE THÉÂTRE POLITIQUE)

Nous abordons, dans ce chapitre, le rapport entre la scène et *la* politique que nous définissons à travers la notion de *théâtre politique*. Ce rapport est fondamental à propos de notre analyse générique sur le metteur en scène pour deux raisons : premièrement, la fonction de metteur en scène, au-delà de son émergence d'un point de vue esthétique et artistique, se retrouve consolidée à travers le théâtre politique qui, comme nous le montrerons, participe au processus autarcique de la mise en scène moderne ; deuxièmement, ce lien entre la scène et la politique aboutira à considérer, dans le prochain chapitre, un autre rapport, celui entre le metteur en scène et les autorités publiques (*le* politique), et plus spécifiquement à travers la mise en place d'une politique théâtrale en France.

Le théâtre politique est une notion difficile à apprécier dans son contexte général, car le théâtre peut, par nature, être politique, et ceci à toutes les époques. Il s'avère, en effet, que l'action de présenter un spectacle est politique dans la mesure où il cautionne une certaine mobilisation humaine et matérielle dont le résultat, transmis au public, résonne, du même coup et dans une certaine mesure, dans la société. Néanmoins, la question politique de la mise en scène et du metteur en scène peut être mesurée avec un peu plus de discernement.

Nous nous appuyons sur les deux voies que Bernard Dort<sup>447</sup> a tracées à la question politique de la représentation, celle qui est ontologique et celle qui est didactique. Cependant, ces deux voies ne sont pas explicitement exploitées dans la littérature à travers une étude relative au metteur en scène alors qu'elles permettent toutes les deux de montrer, comme nous allons le voir, le cheminement historique et

---

<sup>447</sup> Dort, B., « Théâtre réel 1967-1970 », Éd. du Seuil, Paris, 1970 ; « Théâtre public 1953-1966 », Éd. du Seuil, Paris, 1967.

didactique de sa fonction dans le cadre de la politique théâtrale en France. La dimension politique du metteur en scène reste, donc, à exploiter (section 1).

Nous nous demanderons, ensuite, si cette dimension politique, d'un point de vue ontologique et didactique, est systémique ou singulière suivant le texte et la mise en scène étudiés. Cette question nous intéresse au plus haut point car, en abordant la dimension politique de l'espace scénique et, par là même, son appropriation progressive par le metteur en scène, il est possible, d'une part, de mieux appréhender l'évolution de la fonction de metteur en scène comme un *entremetteur* politique de la mise en scène d'un texte, et d'autre part, dans le cadre du théâtre politique, défini comme étant lié à un engagement didactique et révolutionnaire, de faire ce lien avec la politique théâtrale. Cette dimension politique a, donc, d'un point de vue théorique et pratique, des implications sur la réforme de la scène et sur la place du texte dans la mise en scène ainsi que sur la fonction publique du metteur en scène dans le cadre d'une politique théâtrale. Nous étudierons ces deux premiers aspects dans la seconde partie de ce chapitre (section 2), et réserverons le troisième point pour le prochain chapitre.

## 1. La dimension politique du metteur en scène

D'une part, le metteur en scène répond à une position politique dans la mesure où il intègre, fondamentalement et entièrement, son travail de création à la société dans laquelle il vit. Il est dans ce dernier cas, comme l'affirmaient les Grecs sous l'Antiquité, un *animal politique* au sens où il participe à la vie de la cité. Cette perspective a été largement défendue par Bernard Dort pour contenir une fonction *vocationnelle* du théâtre politique. Dort commence ainsi son essai intitulé *La vocation politique* dans son ouvrage de référence *Le théâtre public*<sup>448</sup> :

Dès que l'on parle de théâtre politique, on pense théâtre engagé, théâtre didactique, prise de parti. Je crois que c'est mal poser le problème et, en tout cas, le restreindre abusivement. Ne l'oublions pas : « politique », dans son acceptation la plus large, désigne tout « ce qui a rapport aux affaires publiques » et par théâtre, il faut entendre non seulement l'œuvre dramatique et son contenu, mais aussi la pièce, telle qu'elle est jouée devant et pour un certain public – l'œuvre et sa forme scénique. (...) Plutôt que de se demander comment le théâtre peut-être politique, ne vaudrait-il pas mieux réfléchir au fait qu'il l'est,

---

<sup>448</sup> Ouvr. cité.

en quelque sorte, ontologiquement ? Et parler d'une vocation politique du théâtre.<sup>449</sup>

Pour Dort, le théâtre est, donc, ontologiquement politique. Pourtant, nous verrons qu'il aborde plus loin dans son essai différemment la dimension politique du théâtre avant et après l'émergence du metteur en scène. Notre argument, à travers la notion de théâtre politique, repose sur le metteur en scène dans la mesure où ce dernier organise, structure, planifie ou dirige une vision, plus ou moins définie, de la représentation avec son équipe d'artistes et de techniciens. Nous parlerons, donc, de *dimension ontologique* plus que *vocationnelle* du théâtre politique (section 1-1).

D'autre part, nous constatons que durant l'entre-deux-guerres, les mises en scène théâtrales allemandes et russes ont eu une influence considérable sur le théâtre français. Le théâtre politique, dans sa définition didactique et révolutionnaire, est, à travers les recherches menées dans ce domaine, déterminé historiquement. Ainsi, Erwin Piscator<sup>450</sup> ne croit pas à l'existence d'un théâtre politique, bien qu'il en définisse les bases avant la fin de la première guerre mondiale, tandis que Christopher Innes<sup>451</sup> parle de théâtre politique avec la naissance du mouvement dadaïste en 1916. L'élément scénographique de la mise en scène a fortement contribué à la création de schémas didactiques, voire politiques, proposés par les metteurs en scène allemands et russes. Une image scénique permet tantôt de cultiver les spectateurs, tantôt de les dogmatiser vis à vis d'une cause. Une perspective de recherche qui, à notre connaissance, est très peu menée au théâtre, consiste à opposer les deux principaux dogmes politiques de l'entre-deux-guerres, socialisme (le marxisme) et national-socialisme (le nazisme), et d'affronter la question politique du metteur en scène à travers les productions de cette époque sur ce terrain. Cependant, le but de notre analyse est plutôt de replacer le metteur en scène dans la construction didactique de la mise en scène et ses répercussions sur le théâtre politique d'après-guerre. Nous ne nous intéresserons pas, même si la question est pertinente, à la propagande du metteur en scène dans son rapport à une idéologie et à un régime spécifiques. Le théâtre politique, dans son sens didactique, trouve sa source à travers une certaine lecture des thèses marxistes par

---

<sup>449</sup> Op. cit. , p. 362.

<sup>450</sup> Piscator, E., "Political Theatre" [1929], trad. de Hugh Rorrison, Eyre Methuen, London, 1980.

<sup>451</sup> Innes, C., "Avant Garde Theatre 1892-1992", Routledge, New York, 1993.

certains metteurs en scène, comme Max Reinhardt, Erwin Piscator et Bertolt Brecht, pour n'en citer que quelques-uns, dont la résonance est perceptible dans le théâtre de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à travers de très nombreux metteurs en scène, comme Augusto Boal, Jean Vilar, Roger Planchon, Jean-Louis Barrault. Du point de vue historique, nous nous appuyerons donc sur les travaux des *grands*<sup>452</sup> metteurs en scène allemands pour apporter un élément didactique à notre définition du théâtre politique (section 1-2).

### **1-1. Le metteur en scène et la dimension ontologique du théâtre politique**

Dort a insisté sur le concept d'un théâtre politique qui ne repose pas sur la pièce mais sur la scène, autrement dit l'espace de la représentation :

C'est la représentation scénique de la pièce écrite qui fonde le théâtre et non l'inverse. Or, ce phénomène de représentation suppose à la fois la scène et la salle. Il oppose et confronte deux espaces : celui de la scène et celui de la salle. Le public de la salle n'est pas fait que d'individus rassemblés au hasard : bien vite, il se constitue en groupe, en micro-société (il l'est peut-être même par définition : chaque théâtre, dit-on communément, a *son* public).<sup>453</sup>

La salle et la scène sont liées l'une à l'autre, comme un effet de miroir qui engendre la représentation. Le théâtre est un espace micro-sociétal dans lequel la scène est la partie centrale. Or, rappelons que le premier chapitre<sup>454</sup> s'est attaché à comprendre les mécanismes d'appropriation de la scène par les praticiens à partir de la construction des premiers théâtres fermés permanents, ainsi que de la séparation qui en résulte entre les acteurs et les spectateurs. Nous avons montré que l'espace scénique est unique depuis la construction des premiers théâtres permanents alors qu'il était multiple pendant toute la période médiévale. Ceci reflète un cheminement progressif des praticiens et théoriciens à la fois dans l'harmonisation des éléments scéniques, dans la maîtrise des différentes pratiques théâtrales et dans la distanciation entre la réalisation scénique et sa réception publique à partir de la Renaissance.

---

<sup>452</sup> On les appelle ainsi en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis.

<sup>453</sup> Op. cit., p. 363.

<sup>454</sup> Voir dans le chapitre 1, les implications des premiers théâtres à l'italienne, supra, pp. 47-56.

La dimension politique de la représentation publique est perçue par Dort comme la base du théâtre politique. Elle ne repose donc pas sur le texte. Le metteur en scène joue un rôle fondamental dans la représentation publique puisqu'il devient, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mandataire du spectacle.

À partir de cet état de fait, nous argumenterons que le rapport entre le metteur en scène et les autres praticiens dans la mise en place de la représentation publique peut être discerné comme étant ontologiquement lié à la dimension politique du théâtre. Nous nous intéresserons, ici, à la réalisation de la mise en scène à travers une dimension politique qui n'est pas rendue publique. En effet, la construction d'une œuvre scénique implique un fonctionnement micro-sociétal entre plusieurs individus. Or, le metteur en scène est l'architecte de cette construction.

### **L'évaluation politique de la réalisation publique**

La dimension politique du théâtre est visible, selon Dort, à travers son aspect *public*. Dort prend l'exemple de Racine, avec *Phèdre*<sup>455</sup>, et s'interroge sur la relation de l'individu (le personnage de Phèdre dans une perspective dramatique) avec la société, autrement dit sur le rapport entre la pièce et le public. Quand l'histoire privée de Phèdre, son rapport incestueux, est mise en scène, elle est « exposée au regard d'un public » et « exprim[e] aussi, d'une manière irréfutable, l'expérience que Racine partageait avec ce public : celle d'une cour dominée par un roi absolu et de plus en plus enfermée dans des rites pétrifiés<sup>456</sup> ».

À partir de cet exemple, Dort argumente que si le théâtre est, par essence, politique avant l'arrivée du metteur en scène, il est ensuite « politique, apolitique ou anti-politique de façon délibérée<sup>457</sup> ». Il illustre le théâtre anti-politique avec cet exemple :

Maintenant [le livre de Dort fut publié en 1967] jouer *le Misanthrope* en costumes de soirée ou *Hamlet* en blue-jeans, c'est au contraire nier tout ordre et toute société, supposer l'existence d'un domaine réservé de l'Homme, opposé à toute Histoire, que l'on peut qualifier soit de psychologique soit de métaphysique.<sup>458</sup>

La scénographie de la représentation peut révéler cet élément. Dort ne concevait pas qu'une représentation du *Misanthrope* ou d'*Hamlet* en costumes de soirée ou

<sup>455</sup> Racine, J., « Phèdre » [1677], Le livre de poche, Paris, 1985.

<sup>456</sup> Op. cit., p. 365.

<sup>457</sup> Ibid., p. 367.

<sup>458</sup> Ibid., p. 368.

en blue-jeans puisse avoir une dimension politique, car cette interprétation visuelle sur la scène refuserait le sens particulier d'une société ou d'une Histoire, le costume de soirée ou les blue-jeans reproduisant une image explicitement sociale mais, avant tout, commune à toutes les sociétés. C'est la perte de l'interprétation historique du texte dans son application visuelle par certains metteurs en scène modernes qui conduirait, selon Dort, à une dimension apolitique du théâtre.

Nous avons montré, dans le troisième chapitre<sup>459</sup>, que la naissance du metteur en scène est, en partie, liée à la fin d'une unique interprétation du texte par le simple jeu des comédiens pour finalement embrasser toute l'étendue de ce texte à travers l'élément visuel ou scénographique que le metteur en scène impulse, prenant en compte toutes sortes de possibilités illusionnistes. Antoine posait le paradoxe entre l'immortalité d'un texte et l'aspect éphémère de son interprétation scénique<sup>460</sup>. Autrement dit, si un texte est *a priori* indémodable, une interprétation scénique de ce texte peut, selon lui, devenir désuète dans l'histoire. Par extension, à propos de l'aspect public de la représentation, telle qu'il est défini par Dort, la dimension politique sur la scène n'est pas non plus systématique. Il est, par conséquent, nécessaire de faire une évaluation au cas par cas. Ainsi, chaque metteur en scène suscite une interprétation politique ou apolitique du texte sur la scène. Cette analyse réaffirme notre position, et celle impulsée par Robert Abirached<sup>461</sup>, sur l'existence autarcique de l'écriture scénique, car la dimension politique, en ce sens, ne peut être incarnée que si le metteur en scène a la volonté de fournir une interprétation politique du texte sur la scène.

Cependant, nous argumentons aussi que la dimension politique, d'un point de vue ontologique, se manifeste à travers les liens qu'unissent les praticiens dans la mise en place du spectacle.

### **L'évaluation politique dans la mise en place du spectacle**

À notre connaissance, cette voie n'est pas abordée dans la littérature. Pourtant, il s'agit de considérer l'organisation et la mise en place d'un projet théâtral comme un processus élaborant, à travers la dynamique et la collaboration entre les

---

<sup>459</sup> Voir supra, pp. 87-139.

<sup>460</sup> Voir supra, pp. 109-110.

<sup>461</sup> Abirached, R., « Le théâtre et le prince », op. cit., p. 392.

individus (acteurs, techniciens, décorateur, régisseur lumière, etc.), un système politique spécifique. Nous argumentons que ce processus de création, au sein d'un groupe théâtral, est ontologiquement politique. La politique est donc ici entendue comme étant un système de fonctionnement liée à la vie, et pas seulement le travail, en communauté. Dort fait commencer son évaluation politique au moment où la représentation est rendue publique alors que le processus de création de cette représentation est essentiel en vue de déterminer la composante politique au sein de la microsociété que constitue une troupe ou une compagnie de théâtre. Cependant, la mise en place d'une représentation publique, au-delà de son concept général, ne peut être déterminée que d'une manière spécifique, car chaque projet a des attributs particuliers suivant les personnes impliquées. Seule une étude génétique poussée, c'est-à-dire un suivi complet des rapports entre les individus dans la construction scénique pourrait aboutir à évaluer la dimension politique attachée à un projet spécifique. L'émergence du metteur en scène a, néanmoins, placé une nouvelle dynamique dans ce schéma politique au sein de la troupe. En effet, il est étonnant de constater que son émergence est historiquement datée aux bouleversements de l'organisation politique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, à travers les importantes mutations industrielles du XIX<sup>e</sup> siècle, la société occidentale dans son ensemble a été profondément transformée dans sa structure, son rapport au travail, à la consommation, l'éducation, la santé, etc. Elle s'est fortement hiérarchisée au sein de sa structure socio-économique. La fonction du metteur en scène reflète ces changements dans son rapport aux autres praticiens dans la réalisation scénique (la structure et le fonctionnement du groupe). Le metteur en scène n'est pas seulement celui qui élabore une vision artistique dans la réalisation scénique de la représentation publique. Il est aussi le porteur d'une dynamique structurelle et organisationnelle au sein de la compagnie dans la mise en place du projet. Nous montrerons, dans le prochain chapitre, comment cette dynamique est au centre de la mise en place de la politique théâtrale en France.

Pour résumer, le metteur en scène détermine, d'un point de vue scénique, une vocation politique ou apolitique de la représentation publique, alors que sur le plan organisationnel et structurel, il est un personnage déterminant au sein du

processus de la composition scénique. C'est à propos de ce dernier aspect que nous affirmons que le théâtre est ontologiquement politique.

## **1-2. Le metteur en scène et la dimension didactique et révolutionnaire du théâtre politique**

Finalement, Dort s'accorde à reconnaître deux voies au théâtre politique : celle d'Erwin Piscator dans laquelle il s'agit de « charger d'un contenu et de significations politiques le monde clos et symbolique de la scène de manière telle que la salle soit contrainte de les accepter ou de les refuser en bloc<sup>462</sup> », et celle de Bertolt Brecht dans laquelle il s'agit « d'inventer une forme scénique nouvelle, [de] trouver entre la scène et la salle un accord qui ne résulte pas de la soumission ou de l'identification de l'une à l'autre – bref (...) faire que la poésie ne trouve son véritable sens que dans son rapport à l'Histoire<sup>463</sup> ».

Nous nous interrogerons sur ces deux voies, celle où la scène a un élément politique explicitement établi (Piscator) et celle où une nouvelle forme scénique est inventée à partir d'un texte politique écrit (Brecht). Mais qu'en est-il de l'influence de mouvements et pièces antérieurs à l'arrivée des grands metteurs en scène politiques, comme Piscator et Brecht ? En effet, le théâtre dadaïste et surréaliste semble avoir eu une grande influence sur l'aspect politique de la mise en scène. Nous allons en expliquer les raisons.

### **Évaluation didactique et révolutionnaire du théâtre avant-gardiste**

D'une part, la naissance du mouvement Dada à Zurich en 1916 est communément perçue<sup>464</sup> comme étant liée à une volonté de faire réagir les foules pendant la première guerre mondiale. Un groupe d'intellectuels pacifistes décidés à ne pas faire la guerre se retrouvent autour d'Hugo Ball et Emmy Hennings au Cabaret Voltaire. Ils ont développé l'un des mouvements les plus avant-gardistes de l'époque moderne, dont l'influence résonne encore aujourd'hui dans le concept de

---

<sup>462</sup> Op. cit., p. 368-369.

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Melzer, A., "Dada and Surrealist Performance", John Hopkins University Press, Baltimore, 1994.

*performance*<sup>465</sup>. Dans la continuité des futuristes, qui voulaient se débarrasser des icônes, des musées et du passé, les dadaïstes ont cherché à allier un discours anti-artistique à une volonté de faire bouger les masses. En ce sens, ce mouvement est une des bases de la performance politique. Le théâtre politique, dans son sens didactique, est amené à suivre un chemin autour de l'interprétation scénique répondant à un élément révolutionnaire de la totalité.

D'autre part, *Ubu roi*<sup>466</sup> d'Alfred Jarry semble, à travers une lecture historique au niveau du texte et de la scène, correspondre aux deux voies proposées par la définition dortienne. En vue d'évaluer cette perspective, distinguons le texte de son interprétation scénique originelle produite par Jarry.

La narration de cette pièce est fondée, au départ, sur une caricature du professeur de mathématique et de physique faite par Jarry et ses amis lycéens à Rennes. En remaniant ce texte et à travers tout le cycle des *Ubus* (*Ubu roi*, *Ubu enchaîné*, *Ubu cocu*, *L'almanach du père Ubu*, *Ubu sur la butte*), Jarry a créé une satire du pouvoir politique. Dans *Ubu roi*, la complaisance des hommes les pousse à accomplir des tâches absurdes qu'ils se sentent le devoir d'accomplir. Le père Ubu est un personnage loufoque, burlesque, extravagant, vulgaire, lâche, consommateur excessif de viandes, naïf, sot, peureux, qui, poussé par l'ambition de sa femme, la mère Ubu, conquiert le royaume de Pologne, un royaume qui, comme a dû le préciser Jarry<sup>467</sup>, pourrait être *partout et nulle part*. Le père Ubu semble, le plus souvent, prendre des décisions venant de son entourage sans se soucier de leurs conséquences. Les rares décisions qu'il prend de lui-même sont les plus spectaculaires et les moins compréhensibles comme, par exemple, de décimer l'ensemble de la population des nobles, magistrats et financiers de son royaume. Il ne semble avoir d'autres buts que de manger et de se faire plaisir. Dans les moments dangereux pour sa propre vie, il est extrêmement lâche. Ainsi, quand un ours agresse son compagnon de route, le père Ubu se perche sur un rocher et le regarde se faire dévorer sans aucun état d'âme<sup>468</sup>. Jarry laisse

---

<sup>465</sup> Bien plus qu'une influence, Dada est la source de la performance, telle que nous la définirons dans le dernier chapitre, pour aborder le travail du metteur en scène autour de la question de la mise en scène de lui-même.

<sup>466</sup> Jarry, A., « Ubu » [1896], coll. Folio, Gallimard, Paris, 1992.

<sup>467</sup> Jarry, A., « De l'inutilité du théâtre au théâtre » [1896], in *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), t. 1, Gallimard, Paris, 1972.

<sup>468</sup> Alix, C., « Big Screen Action Theatre présente Ubu Roi d'Alfred Jarry à Aston », in *Newsletter for Teachers of French in Great Britain and Ireland*, 1/2003, pp. 2-3.

entrevoir une satire de la politique et de la guerre. Si ce texte est souvent défini comme le premier chef d'œuvre du théâtre surréaliste ou à la source du théâtre de l'absurde, nous pouvons affirmer qu'il est aussi politique dans son genre.

En ce qui concerne son interprétation, telle qu'elle a pu l'être par les acteurs et vécue par les spectateurs au Théâtre de l'Œuvre, le 11 décembre 1896, il apparaît que les spectateurs ont réagi violemment à la représentation, entraînant une bagarre générale dans la salle. Deux explications sont données à ce comportement du public. L'une, la plus courante<sup>469</sup>, est de dire que les spectateurs se sont sentis insultés par le premier mot prononcé par le père Ubu aux spectateurs : « Merdre ». La seconde serait le parti pris de Jarry, tel qu'il le décrit, entre autres, dans son texte *De l'inutilité du théâtre au théâtre*<sup>470</sup>, de vouloir se débarrasser de tout élément scénique et de jeu qui soit reconnaissable par les spectateurs. Ainsi, lors de la première représentation, les acteurs n'utilisaient aucun accessoire, le décor était minimal et le père Ubu portait une tête de cheval. Or, la première action scénique de la pièce, avant même le fameux « merdre » aux spectateurs, a été pour l'acteur interprétant le père Ubu de mimer l'ouverture d'une porte. Cette simple action paraissait choquante pour les spectateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, car, dans une optique naturaliste, si un acteur devait entrer par une porte, cette porte aurait dû exister en tant que telle sur la scène.

La forme dramatique de cette pièce associée à une mise en forme originale de son interprétation scénique par Jarry permettent d'affirmer que cette mise en scène a une dimension politique dans les deux perspectives soulevées par Dort, à savoir celle de son contenu (et, donc, son rapport au public<sup>471</sup>) et celle de la réforme scénique.

Pour résumer, l'évaluation au cas par cas de la mise en scène d'un texte par un metteur en scène semble être la démarche la plus convaincante pour parler de théâtre politique dans son sens didactique et révolutionnaire. Et, avec l'exemple d'*Ubu roi*, nous pouvons aussi envisager ce type d'analyse à l'aube de l'ère du

---

<sup>469</sup> Hollingum, R., "Père Ubu: Oxford Brookes University", *The Oxford Times*, Oxford, May 23, 2003, p. 6.

<sup>470</sup> Op. cit.

<sup>471</sup> N'avons-nous pas aussi admis, dans le langage courant, qu'une décision ou situation politique farfelue ou incompréhensible est ubuesque ?

metteur en scène, et donc, historiquement, bien avant la période féconde du théâtre politique de Piscator et Brecht.

Cependant, le théâtre politique s'exprime, d'une manière plus manifeste, à travers les grands metteurs en scène germaniques, ainsi que par l'intermédiaire de mouvements révolutionnaires, tels que l'Agit-Prop, à partir de la fin de la première guerre mondiale.

### **Les grands metteurs en scène allemands**

Otto Brahm, qui a créé le Freie Bühne (*Théâtre Libre*) à Berlin en 1889, était un fervent défenseur des idées naturalistes de Zola. Il avait produit *Les Fantômes* d'Ibsen lors de l'inauguration de son théâtre. Max Reinhardt a aussi commencé sa carrière de praticien professionnel, en 1894, comme acteur dans le théâtre de Brahm. De la même manière, Erwin Piscator et Bertolt Brecht ont été des élèves de Reinhardt au Deutsches Theater, créé à Berlin en 1884, et dirigé par Brecht à partir de 1905. Nous ne pouvons pas négliger ces affiliations personnelles, intellectuelles ou simplement de maître à disciples entre ces metteurs en scène, car le théâtre politique, en Allemagne, naît au sortir de la première guerre mondiale d'une rébellion artistique et politique contre les conventions scéniques naturalistes et toutes formes dramatiques non révolutionnaires. Erwin Piscator et Bertolt Brecht ont eu une influence cruciale sur le théâtre politique allemand durant l'entre-deux-guerres. D'une certaine manière, comme John Willett l'a souligné dans son ouvrage *The Theatre of the Weimar Republic*<sup>472</sup>, le théâtre de Weimar est un théâtre de metteurs en scène plus qu'il n'est un théâtre d'auteurs<sup>473</sup>.

Le cas de Reinhardt est débattu. Pour Willett, Reinhardt a révolutionné le théâtre, non seulement parce qu'il a participé à la réforme sociale et politique de l'époque, en créant des productions visibles par le plus grand nombre, mais aussi par ses expérimentations sur scène.

---

<sup>472</sup> Willett, J., "The Theatre of the Weimar Republic", Holmes & Meier Publishers, New York, 1988.

<sup>473</sup> Op. cit., p. 209.

À l'inverse, selon John Louis Styan<sup>474</sup>, Reinhardt n'est pas un metteur en scène politique. Il avait une grande ouverture d'esprit sur tous les théâtres du monde et toutes les formes d'expression de l'époque, mais évitait lui-même d'affronter directement le débat politique sur la scène. Cependant, Styan admet qu'il a pu influencer de nombreux metteurs en scène, dont les jeunes Piscator et Brecht, dans l'idée de créer des spectacles de masse :

The dream [of Reinhardt] was for a playhouse on the scale of classical Greek and Roman theatres, a theatre for spectacle and ritual designed for large numbers of spectators, the idea of a mass audience carrying a political overtone that impressed a more ideologically committed director like Reinhardt's contemporary, Erwin Piscator.<sup>475</sup>

L'influence de Reinhardt est aussi perceptible à travers l'harmonisation de domaines artistiques variés. Reinhardt a créé des représentations utilisant la pantomime, la commedia dell'arte, le théâtre japonais, l'opérette, sur toutes sortes de scènes, des Kammerspiele, petits théâtres allemands (auxquels il a donné lui-même le nom), à des espaces gigantesques comme la place de la cathédrale de Salzbourg ou le Cirque Schumann à Berlin. Dans un sens, l'aspect politique du théâtre de Reinhardt est omniprésent puisqu'il se considérait lui-même comme un metteur en scène global à la recherche, toute sa vie, de nouveaux espaces à conquérir<sup>476</sup>. Les spectacles de masse, dont il a été une des premières figures, ont permis de toucher un public très vaste. Ils n'avaient peut-être pas un caractère révolutionnaire en soi, comme chez Piscator ou Brecht, mais avaient certainement une portée didactique et idéologique.

Comme nous le verrons, ces superproductions marquent le début d'un lien de plus en plus évident, à partir de la fin de la première guerre mondiale, entre l'impulsion didactique des metteurs en scène et la volonté de l'État d'y contribuer.

Piscator et Brecht participent directement à la tentative de réforme marxiste de la société. Après avoir parcouru la réforme de leurs théâtres, nous verrons comment ces metteurs en scène ont eu une influence avérée sur le théâtre politique français à partir des années 1950.

---

<sup>474</sup> Styan, J. L., "Directors in Perspective: Max Reinhardt", Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 6.

<sup>475</sup> Op. cit., p. 110.

<sup>476</sup> Reinhardt s'est d'ailleurs produit dans de très nombreux pays.

Piscator est praticien et auteur, en 1929, d'un ouvrage fondateur, *Das Politische Theater (Du Théâtre Politique)* dont le précepte repose sur une entière subordination de l'intention artistique du metteur en scène au but révolutionnaire de l'ensemble. Piscator est un metteur en scène *total* non seulement dans la forme à donner aux spectacles, dans le message théâtral à transmettre aux spectateurs, mais aussi dans sa manière de travailler avec les acteurs. En ce sens, nous allons examiner la contribution de Piscator, en tant que metteur en scène, concernant l'aspect didactique voire dogmatique de ses travaux.

Dans la littérature sur le théâtre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, le Naturalisme est rarement considéré comme un mouvement étant à la source du théâtre politique. Piscator affirme, lui, dans son chapitre sur l'histoire du théâtre politique, que le Naturalisme de Zola a amené, dans son système dramatique, l'élément social qui a pu permettre, dans une certaine mesure, une représentation de la classe ouvrière émergente de la révolution industrielle :

It is quite impossible to explain the rise of Naturalism as a mere literary fashion as many bourgeois art historians have tried to do. Naturalism marched under the banner of « Truth, nothing but Truth! » But what was truth at that time? Nothing other than literature's discovery of the people (...) Naturalism is far from expressing the demands of the masses. It describes their condition, and restores a proper relationship between literature and the state of society. Of course, Naturalism is not revolutionary, not Marxist in the modern sense. Like its great predecessor Ibsen, it never got past stating the problem. Cries of exasperation stand where we should hear answers. Only in the epic genre (Zola) did Naturalism formulate a picture of a social order which was destined to supersede the present one. (...) For one historical moment, Naturalism did turn the theatre into a political platform. And it is not a matter of chance that the time, which brought the proletariat into dramatic theory and into the organization of theatre, also began to revolutionize the technical side of the theatrical presentation.<sup>477</sup>

Les implications du Naturalisme zolien sur la scène ont été traitées dans le troisième chapitre<sup>478</sup>. Piscator perçoit le mouvement naturaliste de Zola comme la source dramatique du théâtre politique. De nouveaux concepts et théories liés à la scène et au comédien sont explorés par des metteurs en scène naturalistes, comme Stanislavski et Antoine. Le Naturalisme au théâtre a posé les premiers jalons à l'acceptation par le plus grand nombre de la pratique théâtrale comme une discipline indépendante de l'art dramatique. Le lien politique et révolutionnaire attaché à une pratique théâtrale, qui continue de se transformer dans sa forme, a donné d'autant plus de pouvoir au metteur en scène.

---

<sup>477</sup> Piscator, E., ouvr. cité, p. 32-34.

<sup>478</sup> Voir supra, pp. 107-126.

Le théâtre politique n'a véritablement émergé en tant que système répondant à l'attente des ouvriers et à l'esprit révolutionnaire de l'ensemble qu'à la fin de la première guerre mondiale. Nous nous référons, ici encore, au travail de Piscator, qui dévoile un très intéressant parcours du théâtre politique en Allemagne. Pour Piscator, il n'était pas possible, pendant la première guerre, de soulever des objections envers l'état de la société allemande :

The official theatre, including the Volksbühne, is silent. While the workers on the streets are being driven back with machine guns and flamethrowers, while houses shake as the columns of tanks and infantry move to Berlin from Postdam and Jüterbog, the curtain is going up on the fate of *Henry the Fourth of England* or on Shakespeare's *As You Like It* (Reinhardt) in front of half-empty stalls and empty balconies. However, the groups which had formed the intellectual opposition during the War and who now felt that the revolution had given them their chance seized the initiative.<sup>479</sup>

Nous verrons plus loin quelles sont les implications de cette dimension marxiste et comment le metteur en scène se trouve lié à la naissance de la politique théâtrale en Allemagne.

La deuxième voie du théâtre politique est celle de Brecht qui a eu une influence considérable sur le théâtre occidental. Brecht, influencé entre autres par Piscator, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, a voulu plus que tout construire une trame scientifique de l'action théâtrale reposant sur la révolution marxiste.

Brecht a eu une influence sur le théâtre, non seulement en ce qui concerne sa vision politique de l'histoire et de la société, mais aussi et surtout parce que, en tant que dramaturge et metteur en scène, formant une seule et même fonction, il a contribué de manière significative au développement de l'écriture scénique.

Bernard Dort explique :

Chez Brecht, mise en scène et composition dramaturgique ont partie liée ; elles ne sont pas séparables. Pour lui, écrire une pièce et la monter étaient les deux mouvements d'un seul et même acte. L'extraordinaire influence exercée depuis près de dix années par le Berliner Ensemble sur tout le théâtre européen vient pour une large part de cela : la réalisation scénique n'y résulte pas seulement d'un équilibre ou d'une unité parfaitement accomplie entre les différents éléments (du texte aux éclairages en passant par le jeu des comédiens) du spectacle ; elle a une cohérence et une signification propres. Elle ne fait pas que traduire : elle exprime. Alors la représentation théâtrale constitue réellement une œuvre autonome – une œuvre qui a pour auteur le metteur en scène.<sup>480</sup>

---

<sup>479</sup> Op. cit., p. 35-36.

<sup>480</sup> Op. cit., p. 278-279.

Il est important de ne pas dissocier les fonctions d'auteur et de metteur en scène chez Brecht puisque, comme nous l'avons montré dans le troisième chapitre<sup>481</sup>, c'est, au fond, l'autarcie de l'écriture scénique qui donne au metteur en scène toute sa raison d'être.

Pour Brecht, puisqu'il est l'auteur du texte et de la mise en scène, la fonction du texte est dans une certaine mesure fixée. Chez Piscator, la question du texte était appréhendée différemment puisque ce dernier allait puiser son inspiration dans les textes d'auteurs.

La dimension politique du théâtre, chez Brecht, dans son sens didactique, a eu une résonance extraordinaire chez les praticiens, bien qu'elle ait tardé à avoir lieu en France.

L'influence de Brecht en France, contrairement à ses aînés, s'est faite, d'une part, tardivement et, d'autre part, n'a pas été uniquement politique. *Die Dreigroschenoper (L'opéra de quat'sous)*<sup>482</sup>, pièce musicale écrite et montée par Brecht et Kurt Weill en Allemagne en 1928, fut produite pour la première fois, en France, par Gaston Baty en 1930. Elle n'a pas remporté un grand succès. Il a fallu attendre les années 1950 pour que Brecht soit joué et reconnu en France<sup>483</sup>. Nous pouvons considérer que cette reconnaissance porte autant, voire plus, sur l'élaboration de nouvelles théories du théâtre que sur un schéma purement politique. Brecht expose une philosophie issue de l'indissociabilité de la pensée et de l'action. Dans la *Théorie des Pédagogies*<sup>484</sup>, Brecht considère qu'il n'y a aucune différence entre la politique et la philosophie, l'État devant, en ce sens, agir pour faire vivre partout où cela est possible, et à commencer dans les écoles, le théâtre. La fonction didactique du théâtre de Piscator est, en ce sens, d'une grande influence sur le théâtre brechtien. Brecht écrit :

I took part in all Piscator's experiments and every single one was aimed to increase the theatre's value of education. (...) Piscator's experiments broke nearly all the conventions. They intervened to transform the playwright's creative methods, the actor's style of representation, and the work of the stage

---

<sup>481</sup> Voir supra, p. 122-139.

<sup>482</sup> Voir Annexe 11.

<sup>483</sup> C'est en fait *L'opéra de quat'sous* dans une mise en scène de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan en 1955 qui a ravivé l'intérêt du théâtre brechtien en France. Lire Dort, B., « Le Miroir de l'Opéra », op. cit., pp. 171-176.

<sup>484</sup> Brecht, B., « Théorie des pédagogies » [1930], in « Théâtre épique, théâtre dialectique », L'Arche, Paris, 1999, pp. 50-51.

designer. They were striving towards an entirely new social function for the theatre.<sup>485</sup>

La dimension politique brechtienne consiste à réformer la scène. Nous parcourons cette réforme, dans la prochaine section, pour mieux appréhender la place du metteur en scène dans sa perspective politique telle que Dort l'a figuré.

### **L'Agit-Prop**

À côté des grandes productions, notons l'émergence d'un théâtre essentiellement marxiste et ouvrier dans les années 1920 et 1930 : l'Agit-Prop. Cette forme de théâtre apparaît en U.R.S.S. et en Allemagne dans la mouvance du premier congrès international communiste. Elle se développe ensuite en France et aux États-Unis. L'Allemand Hans Bohn émigre aux États-Unis, en 1928, et avec Ann Howe guide le *Prolet Buehne* vers un théâtre américain révolutionnaire. Le programme de l'Agit-Prop, comme il est décrit par le jeune parti communiste français, l'Étoile Rouge, en 1925, était « de développer, sur un plan artistique, la propagande du parti communiste dans les masses<sup>486</sup> ». La Fédération du Théâtre Ouvrier Français, créé en 1931, sous l'auspice des syndicats communistes allemands et russes, était vue comme le mouvement Agit-Prop le plus actif de France. À partir de 1933, cette fédération, qui comprenait 120 compagnies, quitte les communistes pour se réunir autour du Front Populaire qui tente avec encore plus de vigueur de fédérer une force politique contre le fascisme. On jouait entre autres des pièces de Barbusse, Ivanov, Gorki et Reinhardt dans toutes sortes d'endroits : usines, cafés, parcs, les marchés et même chez des petits ou grands commerçants.

Les mises en place de ces interventions de groupes théâtraux ouvriers se faisaient, dans certains cas, par l'intermédiaire d'un *animateur*, une sorte de metteur en scène, quelquefois auteur, qui se contentait de proposer un texte aux acteurs. Nous pouvons citer par exemple Roger Legris et Jacques Prévert pour le Groupe Octobre.

---

<sup>485</sup> Brecht, B., « On Experimental Theatre », trans. by John Willett, in Bentley, op. cit., pp. 97 et 99.

<sup>486</sup> In Lioure, M., « Lire le Théâtre Moderne: De Claudel à Ionesco », Dunod, Paris, 1998, p. 46.

Dans les énormes productions produites dans les stades, ainsi que dans le théâtre didactique brechtien, le metteur en scène trouve une place de premier ordre dans la construction révolutionnaire et marxiste voulue par le peuple. Il s'impose aussi comme un intermédiaire irréfutable entre le texte dramatique et la scène.

## **2. Conséquences sur le texte et la scène**

Nous avons montré que les deux dimensions politiques, celle qui est ontologique et celle qui est révolutionnaire, peuvent être évaluées en s'intéressant de près au metteur en scène. Ce dernier incarne ce canevas autour d'un nouveau discours politique (marxiste) et dans certains cas, comme Piscator et Brecht, allie ce discours à une réforme en profondeur de la scène. Il faut, dès à présent, étudier plus en détail la place du texte dans ce schéma révolutionnaire, en nous appuyant, encore ici, sur Piscator et Brecht, l'un et l'autre n'ayant pas tout à fait les mêmes visions (2-1), avant d'aborder leurs réformes entreprises sur la scène (2-2).

### **2-1. La question du metteur en scène politique et du texte**

Erwin Piscator fut probablement le metteur en scène allemand le plus influent de son époque. Pour Piscator, les acteurs de sa troupe devaient être impliqués dans le mouvement marxiste, l'auteur était relégué à un rôle secondaire et tous les moyens devaient être mis en œuvre pour forcer le public à prendre part, politiquement, à l'action théâtrale, utilisant, dans ses spectacles, la projection de films, de transparents, de photographies, toutes les nouvelles technologies de l'époque.

Le théâtre politique de Piscator est avant tout déterminé par l'engagement marxiste de son travail. Il est aussi intéressant de noter que Reinhardt et Piscator ont contribué à imposer leurs travaux de mise en scène par rapport au texte de l'auteur. Reinhardt s'est fait connaître avec son adaptation anti-naturaliste d'*Un Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare en 1905. Par la suite, il continuera à mettre en scène, au sens d'une libre interprétation du texte, des pièces

naturalistes<sup>487</sup>. Piscator est allé plus loin dans l'interprétation du texte sur la scène. Il a tenté de subordonner sa représentation à l'esprit politique et révolutionnaire. Les altérations de Piscator sur les textes des auteurs ont déchaîné les critiques. Une pièce de l'écrivain pacifiste allemand Ernst Toller, *Hoppla, Wir Leben* (*Hoppla, nous sommes vivants*)<sup>488</sup>, a été adaptée par Piscator en 1927 comme un exemple de la construction marxiste de la scène. Cette pièce raconte l'histoire de Karl Thomas, un révolutionnaire des années 1918-1919 qui, après avoir passé huit ans dans un hôpital psychiatrique, est relâché dans un monde qui a totalement changé et dans lequel il n'arrive à établir aucun point de contact. Martin Kane<sup>489</sup> a comparé la pièce originale de son auteur au travail produit par Piscator et nous fournit un certain nombre d'exemples intéressants sur les altérations opérées par le metteur en scène sur le texte. Voici un extrait de la version originale d'un monologue de Karl Thomas où sont soulignées les deux phrases que Piscator a retenues pour sa représentation :

Look around you at those who rush to support an idea in a revolution or a war.  
 One is running away from his wife for making life hell for him. The other can't keep up with life and limps along until he finds a crutch which looks wonderful and makes him feel like a hero. The third can no longer stand his own skin and thinks he can change it overnight. The fourth is looking for adventure. It's always very few who do it out of inner necessity.<sup>490</sup>

Piscator justifie ces coupures par une volonté d'éliminer tout but personnel des personnages au bénéfice du tout, de la masse, de la révolution marxiste. Une phrase de Karl Thomas dans la version originale de Toller, « Qui sait à quoi je pense?<sup>491</sup> », supprimée par Piscator, en est encore un exemple. Les altérations de Piscator tentent de faire resurgir la perspective communautaire plutôt que celle de l'individu. Martin Kane conclut, néanmoins, dans son article :

Toller's own interpretation of his hero's fate as a personal rather than a historical tragedy made for a basic incompatibility of purpose which Piscator, despite his substantial alterations, was never completely able to eliminate from the play.<sup>492</sup>

<sup>487</sup> In Styan, op. cit., pp. 17-22.

<sup>488</sup> Toller, E., "Whoops, We're Alive", in Davies, C. W., "The Plays of Ernst Toller: A Reevaluation", Harwood Academic Publications, Amsterdam, 1995.

<sup>489</sup> Kane, M., in Bradby, D., James, L., Sharratt, B. (ed.), "Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800-1976", Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

<sup>490</sup> Op. cit., pp. 136-137.

<sup>491</sup> Kane, M., op. cit., p. 140 (notre traduction).

<sup>492</sup> Kane, M., op. cit., pp. 145.

Selon Innes<sup>493</sup>, Piscator a eu du mal à trouver des pièces qui puissent convenir à la fois au thème révolutionnaire à traiter et à sa fervente envie de réformer le théâtre. Piscator a été maintes fois conduit à écrire avec des dramaturges. Il est aussi connu pour avoir tenu une position radicale vis-à-vis des auteurs contemporains, leur créant des ateliers d'écriture pour engager des discussions autour de l'essence marxiste de leurs textes, dans certains cas en les modifiant sur la scène sans leur demander la permission<sup>494</sup>.

Brecht étant à la fois auteur et metteur en scène a eu, à cet égard, moins de soucis, les deux fonctions étant pour lui indissociables. Par contre, il est à la source du passage de la forme dramatique à une forme épique du théâtre. Reprenons l'un des deux schémas brechtiens<sup>495</sup> qui marque cette différence et qui montre « en quoi la fonction du théâtre épique diffère de celle du théâtre dramatique<sup>496</sup> » :

Forme dramatique	Forme épique
La scène incarne un événement	Elle le narre
Implique le spectateur dans l'action	Fait de lui un observateur mais
Épuise son activité intellectuelle	Éveille son activité intellectuelle
Lui est occasion de sentiments	L'oblige à des décisions
Lui communique des expériences	Lui communique des connaissances
Le spectateur est plongé dans une action	Le spectateur est placé face à cette action
On opère sur la base de la suggestion	On opère sur la base de l'argumentation
Les sentiments sont conservés tels quels	Ils sont poussés jusqu'à se muer en connaissances
L'homme est supposé connu	L'homme est l'objet de l'analyse
L'homme immuable	L'homme qui se transforme et transforme
Les événements se déroulent linéairement	En faisant des méandres
Natura non facit saltus	Facit saltus <sup>497</sup>

La forme épique du théâtre brechtien place le spectateur dans une position audacieuse et active face au spectacle, une situation où il est obligé de s'engager intellectuellement face à l'action scénique. Pour parvenir à réaliser cette *aliénation* ou *distanciation* du spectateur, pour reprendre, ici, les termes brechtiens appliqués à l'acteur, le metteur en scène, en l'occurrence Brecht vis-à-vis de ses acteurs, détient un rôle primordial dans l'espace théâtral. Il appelle les comédiens, comme l'avaient voulu Diderot, Craig et Meyerhold, à se dégager du

<sup>493</sup> Innes, C. D., "Erwin Piscator's Political Theatre", op. cit., pp. 66-96.

<sup>494</sup> Innes site les cas de Gorki ou Max Brod. Ibid.

<sup>495</sup> Brecht, B., « Théâtre épique, théâtre dialectique », op. cit., p. 33.

<sup>496</sup> Ibid.

<sup>497</sup> Ibid.

personnage et à visualiser une *surmarionnette* à manœuvrer en eux-mêmes. Le metteur en scène brechtien tente de créer un processus similaire sur la scène, posant son regard comme dans un laboratoire, où la mise en place des éléments scéniques fournit aux spectateurs les moyens de se détacher de la représentation. L'aspect illusionniste n'existe plus. Selon Bernard Dort<sup>498</sup> et Jean-Marie Piemme<sup>499</sup>, ces distanciations sont rendues possibles parce que l'écriture scénique et l'écriture épique ne sont plus, avec Brecht, antinomiques mais, au contraire, liées dans une forme unique :

Dans l'entre-deux-guerres apparaissent des pratiques du théâtre qui, sans faire « n'importe quoi » du texte, ne s'assignent pourtant pas comme tâche primordiale de l'exprimer au plus profond de lui-même. La théorie brechtienne consiste moins à considérer la mise en scène comme expressive du texte, vise moins à le « réaliser » scéniquement qu'à l'interroger, le dialectiser, le déplacer de manière à ce que œuvre et scène soient non plus dans un rapport de domination et de vassalité mais d'interpellation réciproque. (...) Brecht ne revient pas en deçà d'une conception du texte comme pierre angulaire de la pratique théâtrale et, dans cette mesure, on doit considérer que sa théorie participe aussi du projet dramaturgique et du mouvement de la mise en scène.<sup>500</sup>

À la suite de Craig et Irving, l'engagement du théâtre politique, dans son sens didactique, chez Piscator et Brecht ouvre des perspectives importantes quant à la place du texte sur la scène. Durant l'entre-deux-guerres, le metteur en scène s'approprie, à travers un discours marxiste et révolutionnaire, les rênes d'une mise en scène moderne, définie, avec encore plus de force, comme autarcique, visuelle et dialectique.

Voyons, enfin, quelles en sont les conséquences pour la scène.

## **2-2. La question du metteur en scène politique et de la scène**

En ce qui concerne les implications sur la scène du théâtre politique, dans son sens didactique, les réformes sont nombreuses. Nous observons, avec par exemple Reinhardt, Meyerhold, Jarry, Brecht et Piscator, une volonté de mettre en place un système qui ne soit pas de l'ordre d'une identification éclatante et évidente du

---

<sup>498</sup> Dort, B., « La représentation émancipée », Acte Sud, Paris, 1988.

<sup>499</sup> Piemme, J.-M., « Généalogie du projet dramaturgique », in « L'invention de la mise en scène », Éditions Labor, Bruxelles, 1989.

<sup>500</sup> Op. cit., p. 32.

spectateur envers la représentation<sup>501</sup>. Les éléments symboliques de la scène, la recherche autour de la fonction didactique du théâtre, l'intérêt de découvrir des formes nouvelles de la scène dans le passé et dans d'autres cultures sont, parmi d'autres, les moyens d'affirmer que le metteur en scène s'approprie librement l'espace scénique.

Brecht, comme entre autres Artaud, Meyerhold et Jarry, s'oppose à une conception psychologique ou naturaliste du théâtre occidental. En allant chercher des formes théâtrales dans d'autres cultures, en Asie ou en Amérique latine, les metteurs en scène peuvent confronter les différents moyens de faire émerger les sources du théâtre. Artaud cherchait à déconstruire cette conception en se libérant entièrement du texte sur la scène, tandis que Brecht voulait la déconstruire pour créer, à travers sa théorie épique et dialectique, un nouveau schéma social et politique du théâtre. Pour Karen Hermassi<sup>502</sup>, il est difficile d'éviter la prise en considération de l'aspect social, politique et historique du théâtre brechtien :

Brecht might have shown more single-minded devotion to Asian theatre from which he drew so much inspiration by establishing with Artaud a Theatre of Cruelty that would deny the very substance of any Western dramatic form. But Brecht would have lost his idea of theatre by obliterating the social, historical, and political contexts within which each theatre must live.<sup>503</sup>

Précisons qu'Artaud était révolté par l'horreur et les dégâts produits par les pays occidentaux dans les colonies. Dans *La conquête du Mexique*<sup>504</sup>, Artaud émet toutes ses réserves quant aux aspects historiques et sociaux du théâtre mexicain dans la mesure où ces derniers appartiennent à une conception impérialiste venue de l'Occident :

Au point de vue historique, *la Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation. Elle fait revivre de façon brutale, implacable, sanglante, la fatuité toujours vivace de l'Europe. Elle permet de dégonfler l'idée qu'elle a de sa propre supériorité. Elle oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles, (...) elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties. En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre, elle pose la question de la supériorité, réelle, celle-là, de certaines races sur d'autres et montre la filiation interne qui relie le génie d'une race à des formes précises de civilisation. Elle oppose la tyrannie anarchique des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés. (...) Du point de vue social, elle montre la paix d'une

<sup>501</sup> A contrario de la tradition aristotélicienne. Voir supra, pp. 92-95.

<sup>502</sup> Hermassi, K., "Polity and Theatre in Historical Perspective", University of California Press, Berkeley, 1977.

<sup>503</sup> Op. cit., p. 87.

<sup>504</sup> Artaud, A., « La conquête du Mexique », in « Le théâtre et son double », ouvr. cité.

société qui savait donner à manger à tout le monde, et où la Révolution était, depuis les origines, accomplie.<sup>505</sup>

Au-delà de son point de vue historique et social sur les problèmes liés à la colonisation, l'analyse d'Artaud est aussi politique, dans la mesure où il annonce une rupture des formes rituelles du théâtre occidental, tout en imposant cette rupture à d'autres sociétés<sup>506</sup>.

Parmi les apports brechtiens au théâtre occidental, il faut soulever celui déjà mis en œuvre par Piscator et, dans une moindre mesure, par Reinhardt, de la non-identification du spectateur avec les personnages. Le théâtre épique brechtien est principalement non-aristotélien sur ce point : Brecht critique l'approche aristotélienne de la catharsis. Il assimile la catharsis, c'est-à-dire l'utilisation de l'imitation pour créer un sentiment de peur ou de pitié chez le spectateur, avec l'acte psychologique d'identification de celui-ci avec l'acteur, défendu par les naturalistes. Il déconstruit ainsi, comme Diderot, le schéma classique de la représentation où le public doit *sentir des émotions*. Martin Esslin résume ainsi ce changement :

For Brecht, the audience should not be made to feel emotions, it should be made to think. (...) The theatre must not only not attempt to create an illusion, it must do its best to destroy in the bud any illusion of reality as it will continuously, and mischievously, tend to arise.<sup>507</sup>

Les moyens pour y parvenir vont être précisément de disloquer, de casser toute action *préméditée* de la représentation en surprenant constamment le public et en créant une distanciation entre les spectateurs et l'acteur mais aussi chez l'acteur lui-même. Sur la rupture de l'action dans la représentation, Brecht a usé de tout un attirail technique, graphique et musical : surprise dans l'intensité et la tonalité des éclairages, rupture d'un dialogue par des *songs* ou un slogan, projection de diagrammes, inscriptions sur un tableau ou un panneau, etc. La distanciation du comédien, la *Verfremdungseffekt* ou *V-effect*, et celle du spectateur, *A-effect* (*Alienation effect*) en anglais, est, selon Roubine<sup>508</sup>, inspirée des théâtres extrême-

<sup>505</sup> Artaud, A., « La conquête du Mexique » in Œuvres Complètes, tome V, op. cit.. Ce texte se trouve aussi dans « Le second manifeste du théâtre de la cruauté », in « Le théâtre et son double », op. cit., p. 195-198.

<sup>506</sup> Nous le verrons dans le sixième chapitre, l'ethno-théâtre, discipline qui s'est développée dans les années 1950, s'est avant tout appuyée sur des metteurs en scène occidentaux.

<sup>507</sup> Esslin, M., «Brecht: A Choice of Evils», Mercury Books, London, 1959, p. 110.

<sup>508</sup> Roubine, J-J., « Théâtre et mise en scène 1880-1980 », ouvr. cité.

orientaux. Il s'agit pour reprendre la définition de Bernard Dort de « la perception par l'acteur de la division qu'il y a entre son rôle et lui-même, s'étonner de cet écart, chercher à se l'expliquer, puis rendre perceptible la nature de cette contradiction telle qu'il l'aura définie<sup>509</sup> ». La distanciation fut aussi la base de l'interprétation de nos acteurs classiques occidentaux. Nous avons vu comment Diderot parlait des comédiens de son époque qui se permettaient de sortir de leur personnage pour commenter le texte de l'auteur<sup>510</sup>. Brecht souligne aussi la possibilité pour l'acteur de commenter son interprétation. Au fond, Piscator et Brecht tentent de donner les moyens aux acteurs et spectateurs de se placer ensemble dans un espace de discussion et de débat. La pièce de théâtre devient, pour ces metteurs en scène, un déclencheur de forums politiques.

Le théâtre politique engage les praticiens à réaliser une production en s'appuyant sur le public auquel elle s'adresse. Le passage de ce que l'on appelle *l'art pour l'art*, c'est-à-dire un processus artistique délimité uniquement autour de la création d'un objet, à ce que nous pourrions appeler *l'art pour le public*, c'est-à-dire un processus artistique circonscrit autour d'un but didactique et politique déterminé pour le public, conduit à une modification de la manière de penser le théâtre en Occident. En contribuant à un travail de mise en scène didactique, le metteur en scène justifie la primauté, avec ses intervenants, de ce travail dans toutes les modalités de la réalisation scénique.

Pour conclure, le metteur en scène acquiert, à travers la question politique de la mise en scène, une autonomie organisationnelle, artistique et esthétique encore plus forte. Nous avons montré que pour évaluer l'aspect ontologique du théâtre politique, le processus de création importe autant, voire plus, que la représentation finale rendue publique. Cependant, cette perspective politique du metteur en scène incite à évaluer les mises en scène au cas par cas. Nous proposons, donc, une méthode d'évaluation qui s'appuierait non seulement sur le texte et sa production scénique, mais aussi sur le processus de création à travers les documents relatant le travail de réalisation du metteur en scène, comme nous l'avons évalué avec *Ubu roi*.

---

<sup>509</sup> Dort, B., ouvr. cité, p. 142.

<sup>510</sup> Voir supra, pp. 95-99.

L'évaluation politique de la mise en scène est plus souvent liée, avec Brecht en particulier, à une pratique révolutionnaire et didactique de la réforme scénique et dramaturgique. Cette réforme, dont le théâtre épique est le précepte, vise à contribuer à l'éducation du peuple.

L'État ne peut pas rester indifférent à ces nouvelles tentatives des metteurs en scène de s'intéresser d'aussi près au public. Une volonté des autorités civiles d'accorder une impulsion politique, essentiellement par des aides financières, dans les affaires du théâtre a émergé avant la seconde guerre mondiale. Elle s'est réellement mise en place après la Libération.

Pour mieux comprendre la place du metteur en scène face au pouvoir en place, le cas français sera privilégié. Nous allons constater, dans le prochain chapitre, que l'État français construit et développe un nouveau réseau de théâtres publics en s'appuyant sur les metteurs en scène qui acceptent de s'engager dans une politique théâtrale de service public.

## Chapitre Cinquième

### LE METTEUR EN SCÈNE ET LE POLITIQUE (LA POLITIQUE THÉÂTRALE)

Le lien entre le metteur en scène et *la* politique, tel que nous l'avons défini dans le chapitre précédent, nous conduit, tout naturellement à nous intéresser au lien entre le metteur en scène et *le* politique, c'est-à-dire la politique théâtrale.

La France est un cas particulier en Europe. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la *prise de pouvoir* du metteur en scène sur le déroulement artistique et esthétique de la représentation et sur les praticiens y participant eux-mêmes est confortée, à partir de l'entre-deux-guerres, par l'État français avec la mise en place d'un théâtre de service public, ce qui a eu des conséquences fondamentales tout au long du XX<sup>e</sup> siècle sur l'orientation du théâtre. Même si de nombreux pays se sont dotés, eux aussi, d'un organe d'État chargé des affaires culturelles<sup>511</sup>, la mise en place en France d'un réseau aussi important de théâtres publics s'est réellement confirmée après la seconde guerre mondiale.

Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les premiers metteurs en scène décident de quitter Paris pour aller trouver un autre public en province. Nous expliquerons cette particularité historique typiquement française de l'institutionnalisation par l'État de la décentralisation théâtrale autour de ces metteurs en scène, en vue de mettre en relief le rapport entre le théâtre politique et la mise en place de la

---

<sup>511</sup> Nous trouvons les prémices d'une politique culturelle au Royaume-Uni dans les années 1940 avec la création du Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA) qui, en 1946, est devenu The Arts Council of Great Britain sous la présidence de l'économiste John Maynard Keynes. Cet organisme, malgré quelques restructurations au cours des décennies, existe toujours aujourd'hui. Cependant, hormis la courte apparition d'un ministre de la culture à la fin des années 1960 (avec Jenny Lee), ce n'est qu'avec l'accession des travaillistes au pouvoir en 1997 qu'un ministère est, officiellement, responsable des lignes directrices de la politique culturelle pour chaque nation (Irlande du Nord, Pays de Galles, Ecosse et Angleterre) au Royaume-Uni. Voir le site de Compendium (Cultural Policies and Trends in Europe) pour plus de détails sur l'aspect historique ainsi que pour une analyse comparative des différentes politiques culturelles en Europe : <http://www.culturalpolicies.net/> (vérifié le 15 septembre 2007). Ajoutons, enfin, que le théâtre britannique a été tenu par une censure politique et morale, appelée la loi du « Lord Chamberlain », sur les pièces et représentations théâtrales de 1737 à 1968.

politique théâtrale (section 1), et pour mieux évaluer, ensuite, les obstacles rencontrés par ce système à partir de la fin des années 1960 (section 2).

## **1. Le rapport entre le théâtre politique et la politique théâtrale à travers les actions menées par les metteurs en scène en France**

Depuis les années 1990, il existe une abondante littérature sur la question de la politique théâtrale, et plus largement culturelle, en France. L'essai très critique de l'académicien Marc Fumaroli<sup>512</sup>, publié en 1991, ou le rapport de Jacques Rigaud<sup>513</sup> appelant, en 1995, à une refondation de la politique culturelle, ont conduit de nombreux universitaires et praticiens à exprimer des points de vue très divergents sur ce système. Ces questionnements autour de la politique culturelle interviennent alors que de nouveaux défis politico-économiques sont annoncés, sur le plan international, canalisés dans un débat plus général autour de la question de l'interventionnisme de l'État français dans des domaines aussi variés que le transport, la santé, l'économie, etc. Parmi les nombreux ouvrages et textes sur la politique culturelle, nous pouvons citer les travaux de Philippe Urfalino avec, entre autres, *L'invention de la politique culturelle*<sup>514</sup>, retraçant l'histoire de cette politique dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Sur les questions de la décentralisation théâtrale et du rôle des autorités civiles, nous pouvons citer Denis Gontard<sup>515</sup>, Pierre Moulinier<sup>516</sup>, Guy Saez<sup>517</sup>, Alain Faure et Emmanuel Négrier<sup>518</sup>. En ce qui concerne des études statistiques plus approfondies, nous mentionnerons Jean-Michel Djian<sup>519</sup> et, surtout, Oliver Donnat<sup>520</sup>. Récemment,

---

<sup>512</sup> Fumaroli, M., « L'État culturel, essai sur une religion moderne », Éditions de Fallois, Paris, 1991.

<sup>513</sup> Rigaud, J., « Pour une refondation de la politique culturelle », Rapport du ministère de la culture, la Documentation française, Paris, 1996 ; et Rigaud, J., « L'exception culturelle, Culture et pouvoir sous la Vème République », Grasset, Paris, 1995.

<sup>514</sup> Urfalino, P., « L'invention de la politique culturelle », La Documentation Française, Comité d'histoire du ministère de la culture, Paris, 1996.

<sup>515</sup> Gontard, D., « La décentralisation théâtrale en France 1895-1952 », Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), Paris, 1973.

<sup>516</sup> Moulinier, P., « Politique culturelle et décentralisation », L'Harmattan, Paris, 2002.

<sup>517</sup> Saez, G., « La décentralisation culturelle », in « La politique culturelle », La Documentation Française, Paris, 2004.

<sup>518</sup> Lire, par exemple, leurs articles dans « La politique culturelle des agglomérations », La Documentation Française, Paris, 2001.

<sup>519</sup> Djian, J.-M., « La politique culturelle », Le Monde-Éditions, Marabout, Paris, 1996.

des études semblent questionner plus frontalement la raison d'être de la politique culturelle, comme, par exemple, l'ouvrage collectif, *Fin(s) de la politique culturelle ?*, dirigé par Thierry Fabre<sup>521</sup>, les textes d'Urfalino, Benhamou et Wallon<sup>522</sup> dans *Les impasses de la politique culturelle*, ou encore la dernière parution de Djian<sup>523</sup>, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, qui se demande si les autorités publiques ne sont pas « essouffées<sup>524</sup> ».

Nous assistons, en tout cas, depuis une quinzaine d'années, à toute une réflexion rétrospective sur l'interventionnisme de l'État dans la culture.

Pourtant, l'existence d'un lien entre la mise en place de la politique théâtrale et l'émergence du metteur en scène en France est, à notre connaissance, rarement posée sur le plan historique. Notre démarche sera, ici, de démontrer l'existence de ce lien à travers la question politique du metteur en scène qui ne peut, comme nous venons de le montrer dans le chapitre précédent, se limiter à l'aspect révolutionnaire d'un théâtre engagé. La dimension politique du théâtre élabore, à travers les praticiens, un système didactique sur lequel les autorités civiles se sont fondées.

Nous allons, donc, évaluer comment la politique théâtrale en France s'est amorcée en vue de déterminer la place du politique dans l'émergence du metteur en scène et sa légitimité d'un point de vue institutionnel. À titre de comparaison, nous nous appuierons sur le système allemand qui, sur beaucoup d'aspects, énonce la première forme moderne de politique étatique dans les arts. Il faut précisément remonter à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour retrouver les traces d'une politique théâtrale ayant, du moins en théorie, une portée didactique pour tous.

Le théâtre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est extrêmement varié, aussi bien au niveau des genres théâtraux (le théâtre naturaliste, le théâtre symboliste, le Boulevard, le vaudeville, le mélodrame, etc.) qu'au niveau des publics.

Ceci pose, plus largement, des questions de définitions et de différenciations terminologiques entre les genres théâtraux et la manière de différencier les

---

<sup>520</sup> Donnat, O., « Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme », Éd. de la Découverte, Paris, 1994.

<sup>521</sup> Fabre, T. (dir.), « Fin(s) de la politique culturelle ? », Actes Sud, Arles, 2005.

<sup>522</sup> Urfalino, P., Benhamou, F., Wallon, E., « Les impasses de la politique culturelle », in *Revue Esprit*, n° 5, Paris, 2004-05, pp. 52-113.

<sup>523</sup> Djian, J.-M., « Politique culturelle : la fin d'un mythe », Gallimard, Paris, 2005.

<sup>524</sup> Op. cit., p. 6.

spectateurs dans leur contexte socio-économique (1-1). Nous nous intéresserons, ensuite, à la mise en place de la politique théâtrale à travers les actions menées par les metteurs en scène en France (1-2).

### 1-1. Questions de définitions et de différenciations terminologiques

Les praticiens, journalistes, politiciens et universitaires français ont élaboré tout un langage liant les genres théâtraux tantôt à des types de publics particuliers (théâtre populaire, théâtre bourgeois), tantôt à leurs valeurs économiques (théâtre populaire, théâtre sérieux, théâtre savant, théâtre expérimental), tantôt à une catégorie de théâtres (théâtres publics ou théâtres privés). Or il existe aujourd'hui une complexité, voire une confusion, considérable autour de ces différents termes. Nous pouvons lire en marge d'une conférence donnée à la Sorbonne, en 2003, par l'auteur et historien Jacques Crépineau, les praticiens Jacques Livchine et Patrick Hadjadj, la critique Véronique Hotte :

Le champ théâtral se découpe en deux pôles. D'une part, le théâtre *savant*, souvent public, considéré comme plus intellectuel et légitime, qui serait largement hors du système économique ou commercial : c'est la valeur artistique de la production qui prime. Ce type de théâtre est généralement accessible à un public doté de certaines compétences, de références et de codes qui lui permettent d'apprécier cette forme d'art. C'est ce qui lui vaut souvent la réputation de théâtre « hermétique » et une fréquentation plus faible. D'autre part, le théâtre *de divertissement*, plutôt joué dans les théâtres privés, qui, suivant une logique de rentabilité, donnerait priorité à la diffusion et au succès immédiat en s'ajustant à la demande préexistante de la clientèle.<sup>525</sup>

Tout en ajoutant un peu plus loin :

Ces divisions et préjugés qui structurent le champ théâtral conditionnent les approches des artistes (qui crée et joue quoi, dans quel théâtre ?) et du public (qui voit quoi ?), dans un rapport sous-jacent à l'argent, fondant ainsi la fameuse opposition entre théâtre public et théâtre privé.<sup>526</sup>

La distinction économique entre le théâtre de divertissement lié au théâtre privé et un théâtre savant lié au théâtre public semble l'emporter. Pourtant, *le théâtre de divertissement* est attaché ici au théâtre commercial, alors que le théâtre de divertissement n'est pas incompatible à une forme de *théâtre populaire* pris dans

---

<sup>525</sup> Article tiré de la conférence publique consacrée au thème « Arts Savants, Arts Populaires, Industries Culturelles » et donnée par Jacques Crépineau, Jacques Livchine, Patrick Hadjadj, Véronique Hotte, « Les Jeudis de la Sorbonne », Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 27 mars 2003 : <http://www.univ-paris1.fr/> (vérifié le 10 janvier 2008).

<sup>526</sup> Ibid.

sa définition didactique entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin des années 1960. C'est le cas, par exemple, comme nous le verrons, de la notion de *théâtre populaire* définie par Louis Lumet, Émile Berny, Jacques Copeau, Jean Vilar et Roger Planchon. Nous nous contenterons, ici, de définir le lien entre le théâtre politique et la politique théâtrale dans son contexte historique. Les grandes distinctions terminologiques à évaluer sont donc celles qui sont confinées dans notre étude sur la place du metteur en scène dans l'élaboration de la politique théâtrale (le théâtre public). Nous proposons d'évaluer les distinctions entre, d'une part, le *théâtre commercial* et le *théâtre sérieux* puis le *théâtre populaire* et le *théâtre bourgeois*.

### **Théâtre commercial et théâtre sérieux**

Le théâtre français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est dominé par le théâtre de Boulevard et a vu naître, dans les dernières années de ce siècle, une nouvelle forme de spectacle qui combine la musique, le jeu et la danse : le music-hall. De nombreux théoriciens du théâtre en Europe, comme Luigi Pirandello ou Jules Renard, se sont rebellés contre ces genres théâtraux. Ils partent du constat que le théâtre européen se trouve dans un piteux état, un théâtre dominé par de célèbres acteurs qui se permettent grâce à leur succès d'estropier le texte, des pièces mal écrites, des pièces dont le but n'est autre que de divertir le peuple par des jeux de machineries et de lumières spectaculaires, et, au fond, de faire du théâtre un produit mercantile. Luigi Pirandello, s'en prenant sévèrement à l'auteur Gabriele d'Annunzio, écrit, en 1899, dans le magazine *Marzocco*<sup>527</sup> :

These professionals consider the theatre a trade, not an art; for them plays do not belong to literature. The basic fabric they use to patch together their dialogue is the slovenly conversational style of French boulevard theatre; (...) all the characters speak in the same wretched way, without any individual style. For if d'Annunzio writes beautifully but not well, their writing is ugly and very bad.<sup>528</sup>

Pirandello est en recherche d'auteurs, comme d'ailleurs le titre d'une de ses pièces l'indique<sup>529</sup>. Sa critique n'est pas isolée. L'auteur et critique de théâtre Jules Renard écrivait dans son journal (1893-1898) :

---

<sup>527</sup> Le texte original se trouve dans « Azione parlata », in Lo Vecchio-Musti, M., (ed.), « Saggi, poesie, scritti varii », Mondadori, Milano, 1973.

<sup>528</sup> Pirandello, L., « Spoken Action », trans. by Fabrizio Melano, in Eric Bentley (ed.), « The Theory of the Modern Stage », Penguin Books, 1968, p. 156.

<sup>529</sup> Voir Pirandello, L., « Six personnages en quête d'auteur », Théâtre Complet, t. I, Gallimard, Paris, 1947.

Le but n'est pas de jouer des chefs d'œuvre, mais des pièces qui rapportent beaucoup d'argent. (...) Les hommes de lettres gagnent moins avec un beau livre qu'avec une mauvaise pièce qui ne réussit même pas. C'est pourquoi ils se précipitent au théâtre.<sup>530</sup>

Nous pourrions penser que l'activité théâtrale, en pleine effervescence au XIX<sup>e</sup> siècle, était, donc, divisée en deux secteurs : le *théâtre commercial* et le théâtre ou drame dit *sérieux*. Le premier correspondrait au théâtre de Boulevard, au vaudeville ou au mélodrame. Le second serait celui où la mise en scène de textes classiques et contemporains chercherait à défier les formes dramaturgiques, esthétiques ou artistiques connues. L'expression de *théâtre sérieux* n'est pas toujours claire et satisfaisante, dans la mesure où elle impliquerait une certaine solennité attachée le plus souvent à la classe dominante de la société. Nous nous entendons plutôt, comme les Allemands, sur l'aspect didactique de l'expression, c'est-à-dire une forme théâtrale rendue accessible au plus grand nombre et ayant pour but d'explorer la transposition du texte à la scène, sans que celle-ci reprenne *a priori* des codifications déjà reconnues et répétées dans la pratique.

Le Boulevard ou le vaudeville sont des genres de théâtre qui détiennent en eux les clefs du succès et rapportent beaucoup d'argent, le cinéma n'étant pas encore, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art dominant et populaire qu'il deviendra. Les auteurs de Boulevard ou de vaudeville, comme Eugène Labiche, Georges Feydeau et Georges Courteline, peignent, dans un style satirico-comique, la bourgeoisie dans laquelle ils vivent. À première vue, nous pourrions penser que la classe ouvrière n'accédait pas à ce genre de théâtre parce que, d'une part, elle n'en avait pas les moyens financiers et parce que, d'autre part, l'atmosphère de décors d'appartement bourgeois et de drames psychologiques de familles bourgeoises était souvent bien éloignée de leurs préoccupations quotidiennes. Mais, comme nous allons le voir, le théâtre dit *sérieux* a aussi produit des pièces de Boulevard.

Avec le théâtre de Boulevard, nous ne sommes pas loin de la question de l'interprétation du *milieu* de Zola<sup>531</sup>. Et dans cette perspective zolienne, les frontières entre le théâtre naturaliste et le théâtre de Boulevard semblent assez floues. D'ailleurs, la preuve<sup>532</sup> en est qu'Antoine, grand réformiste de la cause naturaliste, a mis en scène une des pièces très populaires de Courteline,

---

<sup>530</sup> Renard, J., « Le Théâtre, théâtre complet », Gallimard, Paris, 1959, in Lioure, M., « Lire le théâtre moderne : de Claudel à Ionesco », Dunod, Paris, 1998, pp. 45-46.

<sup>531</sup> Voir supra, p. 102.

<sup>532</sup> Lire Pruner, F., « Les luttes d'Antoine au Théâtre-Libre », Minard, Paris, 1964.

*Boubouroche*, au Théâtre-Libre en 1893. De la même manière, certains praticiens du théâtre prennent des risques financiers en élaborant un programme théâtral inédit ou bien des mises en scène dont le texte est exploité au-delà de sa stricte interprétation sur la scène. Ainsi, Lugné-Poe a ouvert le Théâtre de l'Œuvre, en 1892, avec la pièce symboliste de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, puis, en 1893, met en scène, dans un style symboliste, la pièce naturaliste d'Ibsen, *Rosmersholm*<sup>533</sup>.

Il est difficile de distinguer les genres théâtraux en vue de déterminer à la fois le critère socio-économique et le genre de mise en scène qui pourraient y être associés. D'une part, il a existé de tout temps des productions théâtrales célèbres qui ont rapporté beaucoup d'argent, et d'autres, tout aussi célèbres, qui ont été, au moment de leur création, des désastres financiers. Par exemple, la première mise en scène de Roger Blin d'*En attendant Godot* par Samuel Beckett, dont le succès, on le sait, fut énorme, a été refusée par toutes les institutions théâtrales avant d'être produite, en 1953, dans un petit théâtre privé parisien, le Théâtre de Babylone<sup>534</sup>. Pourtant, il suffirait de citer une fois encore Jules Renard pour se demander si l'aspect économique d'une pièce n'a pas toujours contraint les critiques à préjuger de son succès ou de son échec : « il ne faut parler d'une pièce de théâtre que lorsqu'elle a rapporté 100 000 francs<sup>535</sup> ». Cependant, élaborer une comparaison entre l'aspect économique d'une pièce et sa réception par le public, à travers le travail de l'auteur et du metteur en scène, n'entre pas dans notre problématique. Nous ne pouvons que constater, au moins, une protestation alarmée de certains praticiens, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, contre la marchandisation du produit théâtral. En tout état de cause, comme nous l'avons vu plus haut, la distinction entre le *théâtre commercial* et le *théâtre sérieux* n'est pas si clairement fondée lorsque l'on s'intéresse aux créations des metteurs en scène naturalistes et symbolistes français de cette époque. Ces derniers prennent le parti de mettre en scène toutes sortes de textes, mélangeant, sans complexe, les genres de théâtres.

---

<sup>533</sup> Deak, F., "Ibsen's 'Rosmersholm' at the Théâtre de l'Œuvre", *The Drama Review: TDR*, vol. 28, n° 1, French Studies (Spring 1984), pp. 29-36.

<sup>534</sup> Latour, G., « Première de "En attendant Godot" », au théâtre Babylone, 23 janvier 1953, Paris. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2003/godot.htm> (vérifié le 18 novembre 2007).

<sup>535</sup> Renard, J. « Journal (1893-1898) », in ouvr. cité.

### **Théâtre populaire et théâtre bourgeois**

Cette distinction reflète, au XIX<sup>e</sup> siècle, une réalité sociale bien plus avérée en Europe. Elle procède d'une différenciation (une lutte) des classes dans les sociétés industrielles. Cependant, elle a eu, au moins au théâtre, un impact relativement différent en France et en Allemagne.

Rappelons que nous nous intéressons à la question politique du metteur en scène. Nous avons vu<sup>536</sup> que, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les *grands* metteurs en scène allemands se sont imposés sur la scène politique. À la même époque, le théâtre du peuple est aussi un aspect important du théâtre allemand car il a été, dans une grande mesure, avalisé par le gouvernement. En France, il en a été autrement.

En comprenant mieux ce rapport, si rarement discuté, entre le début du théâtre politique et celui de la politique théâtrale, nous allons pouvoir définir d'une façon plus solide le lien qui se met en place entre certains metteurs en scène, médiateurs du théâtre politique, et le système étatique de la politique théâtrale.

En Allemagne, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la *Volksbühne*, ou *Théâtre Populaire*, devait permettre aux ouvriers d'exprimer leurs revendications politiques et sociales. Sylvain Dhomme<sup>537</sup> nous indique que « la *Volksbühne* est une énorme machine administrative, une sorte de service presque officiel de théâtre populaire. Elle touche beaucoup d'usines, presque toutes les administrations publiques et privées ; elle met à leur disposition, par un système complexe de répartition de places et de loterie (loterie pour une distribution égalitaire) toute une série de spectacles, et par l'étendue de son public influence le répertoire des théâtres ou prend en charge certaines créations<sup>538</sup> ». Cette organisation est fondée en 1890 et marque le début d'une politique théâtrale, en théorie, pour le bénéfice de tous. Il existe, bien entendu, des exemples dans l'histoire de la politique théâtrale, au sens où les autorités civiles participent financièrement, sous diverses formes, à la production des spectacles ou à l'accès du public aux structures théâtrales institutionnelles. Certains monarques, sous l'Ancien Régime en France, ont aidé

---

<sup>536</sup> Voir supra, pp. 150-154.

<sup>537</sup> Dhomme, S., op. cit.

<sup>538</sup> Op. cit., p. 202.

des auteurs à créer une pièce<sup>539</sup>. Mais il s'agit, dans le cas de la *Volksbühne*, de donner les moyens au peuple d'accéder à la culture, et non pas de participer au seul plaisir du roi, de sa cour, des bourgeois et gens d'esprit. L'aspect *public*, à travers une politique théâtrale, ou plus largement culturelle, est important à signaler. Nous parlons d'un service public de l'État dans la mesure où l'argent qui permet de le faire fonctionner vient des contribuables et cible le peuple dans son ensemble. Dans le cas de la *Volksbühne*, il est aussi intéressant de noter que le système s'est mis en place et s'autorégulait autour des syndicats. Donc, l'État est venu ensuite réaffirmer son rôle, surtout après la première guerre mondiale en Allemagne, auprès d'un système qui est apparu chez les ouvriers sous le II<sup>ème</sup> Reich. Les ouvriers allemands élaboraient et développaient, sans un metteur en scène, leur propre forme théâtrale répondant à une nécessité bien moins psychologique et édulcorée que celle qui faisait recette sur les scènes européennes : un théâtre entièrement dévoué à un but politique et révolutionnaire. Le gouvernement allemand a donc pris en considération, bien avant les autres pays européens, ce nouveau besoin des ouvriers. Il s'est aussi appuyé, comme nous l'avons vu<sup>540</sup>, sur les premières expériences scéniques et politiques des *grands* metteurs en scène allemands.

L'État allemand s'appuie sur ces metteurs en scène, existants et déjà reconnus, pour bâtir sa politique théâtrale. Alors que le gouvernement de Weimar a compris très vite, après la première guerre mondiale, la ferveur des revendications des ouvriers et des praticiens du théâtre politique, et a développé un important réseau de théâtres publics, et donc subventionnés par l'État, le gouvernement français continuait à subventionner uniquement ses quatre théâtres parisiens traditionnels : la Comédie Française, l'Opéra, l'Opéra-Comique et l'Odéon<sup>541</sup>.

Or, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre populaire français se bâtit, principalement à Paris, autour des auteurs et des acteurs. Parmi les troupes populaires officielles, mais non reconnues par les pouvoirs publics, nous pouvons citer, en France, le Théâtre du Peuple par l'auteur Romain Rolland. Le théâtre du peuple est, pour ce dernier, en 1903, « l'expression impérieuse d'une société nouvelle, sa voix, sa

---

<sup>539</sup> La France a une longue tradition en la matière. Nous avons abordé, dans le premier chapitre, l'exemple le plus connu entre Molière et Louis XIV. Lire aussi Mesnard, A.-H., « L'action culturelle des pouvoirs publics », LGDJ, Paris, 1969.

<sup>540</sup> Voir supra, pp. 150-155.

<sup>541</sup> Jomaron (de), J. (éd.), op. cit., p. 742.

pensée ; et c'est ça la force des choses dans les périodes de crise, sa machine de guerre contre une société caduque et vieillie<sup>542</sup> ». C'est aussi Louise Michel, créant l'un des premiers théâtres féministe et anarchiste révolutionnaire<sup>543</sup>, ou encore l'expérience de l'auteur Maurice Pottecher, avec son Théâtre de Bussang (1895), qui revendique, sans succès, un théâtre, subventionné par l'État, où ses membres ne seraient pas payés au cachet, mais à la fin du mois comme n'importe quels autres salariés. Citons enfin le comédien Louis Lumet avec son Théâtre Civique (1897), et l'auteur Émile Berny et son Théâtre Populaire de Belleville (1895).

Le répertoire de ces théâtres du peuple est très varié, des pièces classiques à des pièces de Boulevard. Émile Berny a défini ce que pouvait être un répertoire de théâtre populaire :

[Il] doit répondre à trois desiderata : 1. Procurer un délassement physique et moral. 2. Être une source d'énergie (soutenir et exalter l'âme). 3. Être une lumière pour l'intelligence (éveiller la pensée, apprendre à voir et à juger les choses, les hommes et soi-même). Nous éloignerons les pièces conventionnelles qui ne font appel qu'à des moyens brutaux, les vaudevilles pornographiques et les ouvrages symboliques, si vagues qu'une élite intellectuelle ne parvient pas toujours à les expliquer. Nous montrerons des œuvres historiques, philosophiques, morales et sociales qui feront penser. (...) Nous jouerons, de temps en temps, des chefs-d'œuvre classiques et, le plus souvent possible, des pièces inédites spécialement conçues pour notre public populaire et celles traitant de questions sociales, sans laisser la politique pénétrer sur la scène.<sup>544</sup>

Nous remarquons, ici, que le théâtre populaire n'excluait pas l'idée que le public puissent se divertir lors d'une représentation ayant des atouts didactiques, aspect tellement discuté aujourd'hui et mettant en relief, comme nous l'avons écrit plus haut, les complexités terminologiques entre le théâtre commercial et le théâtre public en France.

En résumé, premièrement, le théâtre populaire français, contrairement à l'Allemagne, ne s'est pas fondé autour des metteurs en scène mais autour des auteurs et comédiens. Deuxièmement, il est essentiellement concentré à Paris. Finalement, les actions théâtrales des ouvriers français, même si, comme on l'a vu, elles ne sont pas restées lettre morte, ont été sporadiquement marginalisées et

<sup>542</sup> Rolland, R., « Théâtre du peuple », Complexe, Paris, 2003, p. 45.

<sup>543</sup> Lire Beach, C., "Staging Politics and Gender: French Women's Drama, 1880-1923", Palgrave Macmillan, New York and Basingstoke, 2005.

<sup>544</sup> Berny, E., cité par Alphonse Siché in « Le Théâtre Populaire de Belleville », Supplément à l'Art du Théâtre, 1905, p. LXXI, in Gontard, D., « La décentralisation théâtrale en France 1895-1952 », Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), Paris, 1973, pp. 30-31.

ignorées par l'État jusqu'au Front Populaire. Il reste à comprendre maintenant comment l'émergence d'une politique théâtrale de grande envergure s'est mise en place à travers les actions des metteurs en scène en France.

## **1-2. La mise en place de la politique théâtrale à travers les actions menées par les metteurs en scène en France**

### **Les premières subventions publiques aux metteurs en scène**

Le metteur en scène et comédien Firmin Gémier semble annoncer l'amorce d'une politique théâtrale en France. L'étude de Paul Blanchard<sup>545</sup> à son propos révèle, une fois de plus, la situation funeste du théâtre français au début du XX<sup>e</sup> siècle. En créant le Théâtre National Ambulant, en 1910, Gémier instaure, sur les routes de France, un réseau de praticiens et de publics sur tout le territoire. Il prouve, ainsi, l'utilité de son expérience dans son schéma didactique aux autorités civiles.

Depuis près de vingt ans – avec Antoine et Lugné d'abord, puis pour son compte personnel en tant qu'acteur-vedette – Gémier avait effectué beaucoup de tournées. Il aimait trop son métier et était trop curieux des faits sociaux pour n'en avoir pas tiré des enseignements et des conclusions : un authentique appétit de spectacles dans les provinces, la piètre qualité de nombre de tournées, le mauvais équipement et l'inconfort de la plupart des salles qui les accueillait.<sup>546</sup>

Après avoir tourné avec sa compagnie sur les routes de France, Gémier tente de défendre, devant quelques politiciens<sup>547</sup>, la nécessité d'avoir, à côté des quatre théâtres subventionnés, un théâtre national populaire. L'État français finit, dans les années 1920, par soulever cette idée de mettre en place un réseau de compagnies, de théâtres et organismes artistiques publics : c'est, seulement en théorie, le début de la décentralisation ; grande idée d'éducation républicaine et populaire que de décentraliser et de subventionner des théâtres de service public partout en France.

Gémier parvient, donc, à convaincre les autorités civiles de la nécessité de créer un réseau sur tout le territoire. Paradoxalement, c'est en se sédentarisant, avec sa compagnie, dans la salle du Trocadéro, à Paris, qu'il parvient à obtenir une première subvention. De plus, en offrant à Gémier cette aide financière, le

<sup>545</sup> Blanchard, P., « Firmin Gémier », L'Arche, Paris, 1954.

<sup>546</sup> Op. cit., p. 122, in Gontard, op. cit., p. 43.

<sup>547</sup> En particulier Jean Paul-Boncour et Pierre Rameil. Voir Gontard, op. cit., p. 52.

gouvernement l'oblige à travailler avec les quatre autres théâtres subventionnés, dont les membres sont *a priori* assez éloignés de l'idée d'un théâtre populaire<sup>548</sup>. Officiellement, en dégageant, à partir des années 1920, une aide financière à Firmin Gémier, le gouvernement français a modestement accepté, en pratique, l'idée d'un théâtre de service public. Paris, au début du XX<sup>e</sup> siècle, bouillonne de théâtres privés alors que le reste de la France est théâtralement désertique. À cette époque, certains metteurs en scène ont fui la capitale. En 1924, Jacques Copeau justifie son départ pour la province par le fait que la capitale était devenue théâtralement un *champ de foire*, et part s'installer en Bourgogne (1924-1929). La décentralisation du théâtre, en France, s'est effectuée en s'appuyant sur les premiers metteurs en scène modernes qui ont décidé de s'installer en province pour toucher un autre public.

Robert Abirached, dans les quatre tomes consacrés à la décentralisation théâtrale<sup>549</sup>, nous apporte de nombreux témoignages sur la mise en place de ce théâtre de service public en France. Peut-être que la montée et l'affirmation des classes ouvrières, comme le soulève Abirached, y est pour quelque chose ? Mais l'impulsion d'un théâtre public semble être encore plus clairement déterminée à travers l'expérience et la pression des premiers metteurs en scène. Le jeune metteur en scène Firmin Gémier disait vouloir donner accès au théâtre à tous<sup>550</sup>. En obtenant, pour la première fois dans l'histoire de la République<sup>551</sup>, en 1920, une subvention du gouvernement pour le Théâtre National Populaire, Gémier, en tant que metteur en scène, et non en tant que directeur de théâtre ou auteur, annonce le nouvel élan de la décentralisation théâtrale en France.

---

<sup>548</sup> Voir sur cette question Gontard, op. cit. pp. 53-55.

<sup>549</sup> Robert Abirached, ancien directeur du département des arts du spectacle de l'université Paris 10, fut nommé par Jack Lang, en 1981, directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la culture, poste qu'il occupa jusqu'en 1988. Il a dirigé, entre autres, la publication de ces quatre tomes intitulés « La décentralisation théâtrale », Actes Sud, Paris, 1995.

1. Le Premier âge, 1945-1958.
2. Les années Malraux, 1959-1968.
3. Le tournant 1968.
4. Le temps des incertitudes 1969-1981.

<sup>550</sup> Blanchard, P., ouvr. cité.

<sup>551</sup> Si nous excluons les subventions des théâtres nationaux de grande tradition : la Comédie Française, le Théâtre de l'Odéon et de l'Opéra.

Quelques praticiens, comme Jacques Copeau et Romain Rolland, refusent d'être aidés par l'État de peur de perdre leur liberté de création. Selon Gontard<sup>552</sup>, Copeau aurait eu la possibilité de diriger un des grands théâtres publics parisiens avant 1940 (date à laquelle il prend la direction, pour un an, de la Comédie Française) ou même de recevoir une aide financière des autorités civiles pour sa compagnie. Le Théâtre du Vieux-Colombier, qu'il a ouvert en 1913, était devenu trop petit pour permettre de réaliser suffisamment de recettes. Des amis ont tenté de le convaincre de *voir plus grand*. À quoi il répond en 1919 :

Non, faisons plus petit, pour faire plus pur, plus solide ; faisons à notre taille et selon nos forces d'aujourd'hui. Mais, faisant plus petit, tâchons de faire plus *libre*, essayons de nous soustraire à toute servitude (subvention ou exploitation). Ne nous mettons pas dans la tête qu'une exploitation plus commerciale nous fera vivre. (...) À ceux qui diraient : « Passons sur la rive droite, allons au grand public, touchons les snobs qui, sans nous comprendre, nous feront vivre », je répondrai : « Retirons-nous plus loin encore, stratégiquement ; la rive gauche n'est pas encore assez loin.<sup>553</sup>

Jacques Copeau et Firmin Gémier sont les premiers metteurs en scène, symboles de la décentralisation théâtrale en France, sur lesquels les autorités civiles ont tenté de s'appuyer pour amorcer une politique théâtrale. Nous venons de le voir, Copeau était réticent, craignait de perdre son indépendance en acceptant une subvention de l'État. Par contre, avec Gémier et le début de la décentralisation théâtrale, l'État a pu garantir un lien direct avec le théâtre politique, dans son sens didactique.

Pour Jacqueline de Jomaron, les metteurs en scène français de l'entre-deux-guerres « n'ont pas fait preuve d'innovations scénographiques révolutionnaires, comparables aux recherches allemandes et russes, foisonnantes et innovatrices<sup>554</sup> ». Pouvons-nous, pour autant, en déduire qu'une des causes en serait un retard, contrairement à l'Allemagne et à la Russie, de l'aide publique française dans le secteur ? De Jomaron argumente que l'association de Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff en un Cartel, en 1927, a été bâtie pour « déplorer l'indifférence de l'État à leurs efforts et pour préconiser l'urgence d'une décentralisation<sup>555</sup> ». Le Cartel n'avait pas pour but de se définir esthétiquement

---

<sup>552</sup> Op. cit., p. 58.

<sup>553</sup> Copeau, J., « Lettre à Jean Schlumberger », 6 août 1919, Revue d'Histoire du Théâtre, 1963-IV, p. 379, in Gontard, op. cit. p. 60.

<sup>554</sup> Op. cit., p. 774.

<sup>555</sup> Ibid.

ou artistiquement. Cependant, ces quatre metteurs en scène « se sont simplement trouvés d'accord pour réaffirmer, après Antoine, la spécificité de la mise en scène comme art autonome, et estimer, à la suite de Copeau, que la rénovation du théâtre devait désormais passer par un retour à la convention<sup>556</sup> ». Les conditions de production pour ces metteurs en scène étaient devenues extrêmement précaires<sup>557</sup>.

Le recours aux mécénats circonstanciels, l'appel aux « fonds de garantie » ou aux associations de spectateurs n'ont pas suffi à Dullin et Pitoëff, sans cesse au bord de la faillite et morts dans la misère.<sup>558</sup>

Malgré tous les obstacles rencontrés pour mettre en scène et ouvrir au plus grand nombre un répertoire classique et contemporain, la reconnaissance du metteur en scène français par les autorités civiles a vraisemblablement tardé à venir. Les membres du Cartel ont été associés à la direction de la Comédie Française en 1936. Ils n'ont pas eu le temps de redéfinir leur rôle de metteur en scène dans l'institution, l'invasion allemande les en ayant empêchés.

### **Influences des grands spectacles allemands sur l'émergence de la politique théâtrale française à l'entre-deux-guerres**

Les influences du théâtre politique et de la politique théâtrale en Allemagne sur les praticiens et politiciens français sont perceptibles. Les spectacles de masse allemands des années 1910-1920 ont eu un certain écho en France. Firmin Gémier, après avoir assisté à un énorme spectacle du metteur en scène allemand Reinhardt, avait loué et transformé le Cirque d'Hiver pour créer lui-même une superproduction en 1919 : une libre adaptation, par Saint Georges de Bouhélier, d'*Oedipe, roi de Thèbes*, comprenant 200 athlètes et danseurs ainsi qu'une parade d'animaux. Les partis allemands subventionnaient des productions énormes, avec souvent des chœurs parlés, pour leur congrès annuel des syndicats. Ces énormes productions théâtrales étaient la scène de tous les conflits politiques de l'entre-deux-guerres. David Bradby<sup>559</sup> y voit nettement une bataille entre les communistes et les nazis pour rassembler les masses :

---

<sup>556</sup> Ibid., pp. 743-744.

<sup>557</sup> Lire Jomaron (de), J., op. cit., pp. 774-778.

<sup>558</sup> Ibid., p. 775.

<sup>559</sup> Bradby, D., MacCormick, J., "People's Theatre", Croom Helm, London, 1978.

It seemed the appropriate form for the expression of unity or how far it was consciously attempting to counter the brilliantly stage-managed mass rallies of the Nazis.<sup>560</sup>

En France, ces superproductions se sont surtout développées pendant le Front Populaire, au moment où les socialistes français ont exprimé avec force leur crainte face à la montée du fascisme en Allemagne, en Italie et en Espagne. Aussi, on célèbre, par d'énormes productions, le nouveau gouvernement socialiste de Léon Blum. Les deux plus grands spectacles jamais produits seront la célébration de la victoire du Front Populaire en 1936 et le spectacle de Jean-Richard Bloch, *La Naissance d'une Cité*, dans le stade du Vélodrome d'Hiver en 1937.

Ce n'est qu'à partir du Front Populaire que cette pratique de la subvention aux compagnies s'officialise peu à peu. Jean Zay, ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-arts de 1936 à 1939, a tenté d'aider un peu les artistes de théâtre. Malgré le refus du ministre du budget d'ouvrir un nouveau budget pour le théâtre, Jean Zay réussit à mettre le ministre des Postes et Télécommunications à contribution: « la radiodiffusion, qu'il gérait, ne pillait elle pas - déjà - le théâtre!<sup>561</sup> ». Le débat fut virulent, Anatole de Monzie qui reprochait à Jean Zay de s'occuper du théâtre se serait écrié: « pourquoi vous occupez-vous du théâtre? Un ministre de l'éducation nationale ne doit pas s'occuper du théâtre, qu'est-ce que c'est que ça, le théâtre ?<sup>562</sup> ».

L'occupation allemande en France a, bien sûr, mit un frein à ses superproductions et à l'idée d'un service public du théâtre. Pendant la seconde guerre mondiale, de jeunes metteurs en scène parcourent, parfois dans la clandestinité, la province. C'est le cas par exemple de Michel Saint Denis avec la *Compagnie des Quinze* ou encore de Jean Vilar avec *La Roulotte*. Mais l'annonce de la politique théâtrale était déjà engagée sur la base d'un théâtre populaire mis en place par quelques metteurs en scène de l'entre-deux-guerres.

Finalement, les metteurs en scène autonomes français d'un théâtre populaire de la *deuxième génération*, c'est-à-dire à la suite de Copeau, Gémier et Chancere!<sup>563</sup>,

---

<sup>560</sup> Op. cit., p. 124.

<sup>561</sup> Copfermann, E., « Le théâtre en France », t. 2, Éd. Armand Colin, Paris, 1965, p. 384.

<sup>562</sup> Anecdote tirée de la thèse de doctorat de Jack Lang, « l'État et le théâtre », Université de Nancy, 1968 (LGDJ, Paris, 1968), p. 105.

<sup>563</sup> Lire, par exemple, Romain, M., « Léon Chancere!, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965) », Éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 2005.

ont été les premiers représentants officiels de la culture d'État. Bien que nous ne parlions pas encore d'institutions théâtrales ou de théâtres publics, l'idée paraissant encore trop utopiste à cette époque, nous voyons néanmoins poindre, dès l'entre-deux-guerres, l'amorce d'un réseau de théâtres et compagnies subventionnés par les pouvoirs publics français. Ces metteurs en scène du théâtre populaire sont regroupés dans des mouvements politiques sous le Front Populaire. Jean Vilar, Jean-Louis Barrault et Jean Dasté se côtoient et s'engagent politiquement à gauche<sup>564</sup>. L'esprit politique de ces metteurs en scène, du point de vue de son inflexion sur leur engagement didactique et populaire, se confirme, avec encore plus de force, après la seconde guerre mondiale. Dort soulève l'aspiration civique du metteur en scène à contribuer culturellement à la vie éducative du peuple :

Le théâtre populaire apparaît comme un théâtre de réflexion – une entreprise non tant d'actualisation que d'examen, de réévaluation de notre héritage culturel. Et ce théâtre-là se fonde bel et bien sur la mise en scène : les noms de Jean Vilar, de Roger Planchon, de Jean Dasté, d'Hubert Gignoux, de Gabriel Garran, de Guy Rétoré... en témoignent. Avec eux, le metteur en scène moderne, artiste et technicien à la fois, est en train d'affirmer ce qui est peut-être sa plus profonde vocation : celle d'éducateur populaire.<sup>565</sup>

Le metteur en scène du théâtre populaire devient, sans aucun doute, le garant de la mise en place de la politique théâtrale en France.

### **L'affirmation du statut de metteur en scène de théâtre public**

Quand, en novembre 1944, le premier fonctionnaire de l'État français chargé des affaires théâtrales, Jeanne Laurent, est nommée sous-directrice de la Direction des Spectacles et de la Musique, de la Direction générale des Arts et des Lettres du ministère de l'Éducation Nationale, sa première action, malgré un budget très limité, a été de réaffirmer la décentralisation théâtrale en s'appuyant sur les metteurs en scène.

De 1947 à 1952, date à laquelle Jeanne Laurent est limogée compte tenu d'une hostilité trop grandissante des politiciens, en pleine reconstruction, à l'idée d'un théâtre de service public, les deux actions de sa politique théâtrale se résument principalement à la création de cinq Centres Dramatiques Nationaux (CDN). L'État officialise dans quatre cas, sous entendu reconnaît et subventionne des

<sup>564</sup> Vilar aurait pensé à rejoindre les trotskistes en 1934. Voir sur cette question : Puaux, M. (dir.), « Jean Vilar par lui-même », Association Jean Vilar, Avignon, 1991, p. 17.

<sup>565</sup> Dort, B., op. cit., pp. 283-284.

structures déjà existantes et fondées par des metteurs en scène : la *Comédie de Saint Étienne* avec Jean Dasté, *le Grenier* de Toulouse avec Maurice Sarrazin, la *Comédie de l'Ouest* à Rennes avec Hubert Gignoux et le *CDN du Sud-Est* à Aix en Provence avec Gaston Baty. Il procure, aussi, un lieu, le *CDN de l'Est* à Colmar, au metteur en scène Roland Pietri. Enfin, Jeanne Laurent, amie de Jean Vilar, trouve un budget pour l'aider à financer le festival international de théâtre en Avignon en 1947. En 1951, Vilar a repris la direction du Théâtre National Populaire<sup>566</sup> et a passé toute sa vie à défendre l'idée du *théâtre pour tous*. Nous nous sommes intéressés à la façon dont il percevait la notion de metteur en scène en vue de mieux comprendre le lien entre la mission de service public au théâtre et la fonction de metteur en scène.

Vilar n'aimait pas, comme Stanislavski, le terme de *metteur en scène* et préférait parler de *régisseur*, ce dernier terme correspondait à la vision de sa fonction qui, selon Henri Béhar<sup>567</sup>, se voulait « discrète et dépouillée<sup>568</sup> ». Cependant, en pratique, Vilar était connu pour être particulièrement coriace avec ses acteurs, ces derniers devaient respecter le texte de l'auteur à la lettre. Il écrit en 1946 :

Le texte est là, riche au moins d'indications scéniques incluses dans les répliques mêmes des personnages (mise en place, réflexes, attitudes, décors, costumes, etc.). Tout ce qui est créé hors de ces indications est « mise en scène » et doit être de ce fait méprisé et rejeté.<sup>569</sup>

La mise en scène moderne ouvrait des perspectives scénographiques nouvelles que Vilar, à travers sa recherche perpétuelle d'un *espace libéré*<sup>570</sup> ne pouvait que rejeter. Vilar était un serviteur du texte, sa mission de service public englobait, comme Bernard Dort<sup>571</sup> l'a si bien montré, son action intellectuelle au service de la culture théâtrale et son action civique au service du peuple. Roland Barthes n'a pas hésité à critiquer, dans un court article<sup>572</sup>, Vilar, l'homme devenu une stature

---

<sup>566</sup> Le TNP a été créé par Firmin Gémier à Villeurbanne en 1920. Il a été fermé en 1945 puis rouvert par Jean Vilar en 1951.

<sup>567</sup> Béhar, H., « Ubu au TNP », in *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 1977-1, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, pp. 79-94.

<sup>568</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>569</sup> Vilar, J., « Intermède », n° 1, printemps 1946, p. 169. Lire aussi Vilar, J., « De la tradition théâtrale », *L'Arche*, Paris, 1955.

<sup>570</sup> Béhar, H., op. cit., p. 81.

<sup>571</sup> Lire par exemple son texte inédit : Dort, B., « Fragments d'autothéâtre », in Sarrazac, J.-P. (éd.), « Les pouvoirs du théâtre, essais pour Bernard Dort », Éditions Théâtrales, Paris, 1994, pp. 159-164.

<sup>572</sup> Barthes, R., « Chroniques », in *Théâtre Populaire*, n° 30, mai 1958, Paris, pp. 80-83.

du théâtre public à la fin des années 1950. Il reprochait à Vilar d'étouffer les acteurs.

Il y a maintenant un sens Vilar, au sens complet du terme : un ensemble de normes esthétiques et idéologiques (...) dont la cohésion étouffe toute action personnelle de l'acteur.<sup>573</sup>

Nous retrouvons avec Jean Vilar les éléments que nous avons définis dans le chapitre troisième sur la particularité dictatoriale du metteur en scène wagnérien ou de la tradition des Meiningen. Le metteur en scène public, dans la continuité des praticiens d'avant-guerre qui ont accepté de recevoir des subventions publiques, devient une figure forte de la politique culturelle avec le retour du Général De Gaulle à la tête de l'État français.

### **L'institutionnalisation du statut de metteur en scène de théâtre public**

Sous Malraux, la politique théâtrale prend une dimension gaulliste et l'institutionnalisation des théâtres français atteint son apogée.

De Gaulle, de retour sur la scène politique, installe et crée spécialement pour André Malraux, en 1959, un ministère des affaires de la culture. Émile Biasini, le premier Directeur du théâtre, de la musique et de l'action culturelle d'André Malraux, de 1959 à 1966, disait du ministre de la culture qu'il est « le porte-drapeau de la culture, le porteur d'une philosophie d'action<sup>574</sup> ». Ce haut fonctionnaire du ministère de la culture, qui venait naguère de l'administration d'Outre-mer en Afrique, a aussi ajouté que « Malraux ne s'est absolument pas occupé de son ministère, conscient de son rôle en tant que ministre d'État et de la légitimité qu'il apportait à de Gaulle<sup>575</sup> ». La politique culturelle se construit sur la reconnaissance institutionnelle établie d'une figure publique. Jacques Duhamel, ministre de la culture de 1971 à 1973, aurait dit, répondant à la question de savoir ce qu'est, au juste, un ministre de la culture, « je suis là pour créer l'ambiance<sup>576</sup> ». David Looseley conclut dans son ouvrage consacré à la politique culturelle française sous François Mitterrand, *The Politics of Fun : Cultural*

---

<sup>573</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>574</sup> Émission radiophonique « Profession Spectateur » de Lucien Attoun, France Culture, 9 janvier 1999.

<sup>575</sup> Ibid.

<sup>576</sup> Citée par Jacques Rigaud lors d'une conférence donnée le 12 mars 1999 à l'université d'Aston, Birmingham, Royaume-Uni.

*Policy and Debate in Contemporary France*<sup>577</sup>, qu'il existe une grande confusion entre le rôle du ministre et celui du ministère de la Culture, l'un et l'autre fonctionnant, à de nombreuses reprises, séparément. Cependant, il ajoute à propos de Jack Lang, ministre de la Culture de 1981 à 1986 et de 1988 à 1993 :

But I would suggest that it was as much an error to reduce the Minister himself to one dimension when he too was (...) a complex figure combining media flair and political astuteness with the sincere, sometimes naïve, and remarkably energetic dedication to disseminating culture which he has shown throughout his adult life.<sup>578</sup>

Il n'est pas étonnant que ce flou sur la fonction du ministre de la culture ait amené Marc Fumaroli à affirmer, sans détour, que « la culture est autre nom de la propagande qui n'existe aujourd'hui à ce degré de puissance nulle part ailleurs en Occident<sup>579</sup> » qu'en France, et que « Malraux [Fumaroli s'en est aussi pris vivement à Lang] est un prophète de la culture d'État<sup>580</sup> ».

Quoiqu'il en soit, la principale action de Malraux a été de poursuivre la décentralisation des théâtres publics entreprise pendant l'entre-deux-guerres et par la suite, avec un peu plus de force, avec Jeanne Laurent au début de la Quatrième République. Nous l'avons vu, le théâtre a toujours eu, parmi tous les domaines artistiques, une place centrale dans l'intervention de l'État français.

La politique théâtrale de Malraux s'évalue en termes d'espace, c'est-à-dire d'équilibre géographique de l'action publique sur le territoire, et en terme structurel, c'est-à-dire au niveau des lieux d'expression artistique accessibles à tous que sont les *maisons de la culture*, auxquelles Malraux a donné le nom de *cathédrales du XX<sup>e</sup> siècle*. Mais la construction des maisons de la culture, à l'image de celles des cathédrales, coûte très cher. Il était initialement prévu de construire au moins une maison de la culture dans chaque département, ce qui aurait représenté environ une centaine d'établissements. Le manque d'un budget conséquent obligera Emile Biasini « de bâtir les maisons de la culture avec les porteurs de la décentralisation théâtrale<sup>581</sup> », autrement dit avec les metteurs en scène qui avaient déjà engagé une action théâtrale sur le terrain. Ainsi, devant le manque de moyen, même les vingt premières maisons de la culture prévues

---

<sup>577</sup> Looseley, D., "Politics of Fun, Cultural Policy and Debate in Contemporary France", Berg, London, 1995.

<sup>578</sup> Op. cit., pp. 236-237.

<sup>579</sup> Op. cit., p. 15.

<sup>580</sup> Ibid., p. 20.

<sup>581</sup> Émission radiophonique, op. cit.

conformément à la proposition du IV<sup>e</sup> Plan<sup>582</sup> de 1962 n'ont pu être construites « sans avoir recours aux entreprises de décentralisation dramatique<sup>583</sup> ». Le ministère de Malraux manquait de crédibilité et il était urgent de montrer concrètement au public ce que pouvait être une maison de la culture et par là même un ministère de la culture. Aussi, on a utilisé les espaces où des compagnies de théâtre étaient déjà installées pour créer quelques maisons de la culture. Il est même précisé dans une circulaire du ministère<sup>584</sup> que les premières maisons de la culture seront installées dans les localités où la situation culturelle est déjà bien engagée alors que le discours originel de Malraux était à l'inverse de les bâtir partout où l'activité culturelle était inexistante.

À partir de 1966, le ministère des affaires culturelles tente de convaincre les collectivités locales à engager, elles aussi, une politique culturelle sur leur terrain, autrement dit de faire émaner un budget pour les arts. Pour Francis Raison, successeur d'Emile Biasini au poste de Directeur du théâtre et des maisons de la culture (1966-1969) sous Malraux, sa tâche aura été « de persuader les communes d'avoir autre chose qu'un Opéra Comique<sup>585</sup> ». Ainsi, avec le temps, l'État et les collectivités locales se sont réparti le budget attribué à la culture. Ils ont développé, sur tout le territoire, un réseau de théâtres institutionnalisés, et financé des compagnies de théâtre et des festivals.

Le ministère de la culture a finalement auto-légitimé sa fonction de gestion et de financement d'un théâtre de service public, en convaincant les collectivités locales d'y participer. Les pouvoirs publics se sont dotés de metteurs en scène-fonctionnaires engagés à s'occuper de la gestion de théâtres publics et de compagnies de théâtre. Ces institutions se retrouvent, pour un certain nombre de raisons expliquées dans la section suivante, ébranlées à travers les revendications de la protestation étudiante et ouvrière à la fin des années 1960.

Résumons la place du metteur en scène au sein de la politique théâtrale en France depuis les années 1930.

---

<sup>582</sup> Voir Urfalino, P., « L'invention de la politique culturelle », Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation Française, Paris, 1996.

<sup>583</sup> Ibid., p. 157.

<sup>584</sup> Ibid., p. 198.

<sup>585</sup> In l'émission radiophonique, op. cit.

Premièrement, l'interprétation du texte par le metteur en scène est l'élément dominant de la mise en scène moderne. Il était évident, pour le gouvernement, de considérer les metteurs en scène comme les nouveaux intermédiaires publics de l'art dramatique français.

Deuxièmement, la décentralisation théâtrale, engagée par les nouveaux metteurs en scène à l'entre-deux-guerres, est le fondement de la politique théâtrale en France.

Troisièmement, le metteur en scène est désormais nommé par l'État pour diriger des théâtres publics. Ceci implique que le metteur en scène est le gestionnaire d'un établissement public. Il est responsable de la programmation, des résidences d'artistes, d'un groupe de personnes (administrateurs et artistes), embauchés au cachet, à contrat déterminé ou indéterminé, et de la gestion d'un budget. Il est, à la fois, directeur artistique, metteur en scène et administrateur général du théâtre.

Quatrièmement, l'État dispose d'un outil sophistiqué pour contrôler la création. Il décide d'un cahier des charges avec les directeurs des théâtres publics et peut suggérer un répertoire de textes aux institutions théâtrales.

Nous avons, donc, montré qu'il existe une particularité historique typiquement française de l'institutionnalisation par l'État des théâtres grâce aux metteurs en scène. Ce système se retrouve remis en cause à partir de la fin des années 1960.

## **2. Le metteur en scène de théâtre public et l'ébranlement de la politique théâtrale**

Parler en termes d'ébranlement du théâtre institutionnel depuis la fin des années 1960, en France, signifie que les pouvoirs publics semblent éprouver, comme nous allons le montrer, non seulement des difficultés à découvrir, intégrer et promouvoir au sein de son réseau de théâtres publics les nouvelles productions théâtrales des jeunes artistes, mais aussi à contenir la figure patriarcale des grands metteurs en scène du service public. La faible fréquentation du théâtre public, les critiques sur la gestion du ministère de la culture, des répertoires des théâtres publics considérés comme désuets ou encore de la plainte des auteurs dramatiques de ne pas voir leurs pièces produites, sont les bases essentielles du

bouleversement de la fonction didactique du théâtre public sur lesquelles la politique théâtrale française s'est bâtie.

## **2-1. La question du renouvellement des metteurs en scène à la direction des théâtres publics**

Comme il a été expliqué, les pouvoirs publics subventionnaient des lieux où un metteur en scène avait déjà engagé un travail artistique de terrain décentralisé de la capitale. À partir de la fin des années 1960, de nombreux metteurs en scène issus de cette première génération, représentants de la première heure d'un théâtre de service public, ont été critiqués. Le metteur en scène est nommé comme représentant d'un service public du théâtre dans les institutions théâtrales par les pouvoirs publics. Les problèmes n'ont cessé de se multiplier entre les pouvoirs publics et les artistes de théâtre, tant au sujet des nominations à la tête des quelque cinquante théâtres publics que des subventions accordées aux compagnies de théâtre<sup>586</sup>. Les critères de sélection sont très difficiles à cerner, ils n'ont d'ailleurs pas été établis avant les années 1970. À partir de la fin des années 1960, le ministère de la culture a surtout tenté de reprendre contact avec son réseau de directeurs-metteurs en scène dans les institutions théâtrales. Après les événements de mai et juin 1968, une série de mesures administratives ont tenté d'encadrer, avec plus de détermination, la politique théâtrale en France. Parmi ces mesures, nous pouvons citer la décentralisation des organismes chargés de prendre les décisions de subvention et de nominations. En 1973, la mise en place dans chaque région d'un service décentralisé du ministère de la culture, les DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles), sortes de *préfectures de la culture*, sont créées pour se rapprocher du réseau culturel régional. Citons encore la nomination d'inspecteurs chargés d'évaluer la qualité des spectacles, de faire respecter les cahiers des charges des directeurs-metteurs en scène, et éventuellement de découvrir de nouveaux talents. La question de l'évaluation du travail artistique par des représentants du pouvoir public reste toujours aussi complexe, floue et controversée. Après les événements de 1968, qui ont conduit au départ de

---

<sup>586</sup> Lire Temkine, R., « Le théâtre en l'état », Éditions Théâtrales, Paris, 1992. Elle retrace les complexités liées à la passation de pouvoir dans les institutions théâtrales.

Malraux, les ministres de la culture ont tenté de mettre en place des règles qui définiraient le sens de la subvention, de la nomination des metteurs en scène dans les institutions théâtrales et de la politique théâtrale en général. Guy Brajot, directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la culture de 1970 à 1979, tentait, disait-il, de « moraliser les rapports de l'État avec les institutions théâtrales<sup>587</sup> » tandis que Jean-Pierre Engremi, au même poste de 1979 à 1981, disait n'avoir fait « qu'une négociation de passage, de transposition<sup>588</sup> ». Ce sentiment de complexité de la gestion de la *crise* du service public de la culture se reflète à toutes les époques jusqu'à nos jours. Catherine Trautmann, ministre de la culture, publie en 1998 une *Charte des missions de service public en matière de spectacle vivant*<sup>589</sup> dont le but était de fixer les attributions de chacun des acteurs publics et, pour citer le texte<sup>590</sup>, de « moraliser les rapports de l'État et des institutions théâtrales<sup>591</sup> ».

Le système de subventions allouées aux compagnies de théâtre, dont les critères de sélection dépendent, en grande partie, d'une évaluation préliminaire du travail artistique par les pouvoirs publics, a créé un sentiment d'inégalité, voire de concurrence entre les compagnies, mais aussi un sentiment de crainte de voir les représentants des pouvoirs publics s'immiscer dans le travail de création.

En résumé, les pouvoirs publics sont confrontés à un problème de renouvellement de l'action éducative du théâtre public qu'ils s'étaient fixée lors de la mise en place de la politique théâtrale. Le metteur en scène de théâtre public représente, presque malgré lui, la figure institutionnelle, celle qui est alors remise en cause par une masse d'étudiants et d'ouvriers à la fin des années 1960.

Le problème du renouvellement des metteurs en scène à la tête des théâtres institutionnels pose aussi le problème de la désaffection des jeunes dans les théâtres publics.

---

<sup>587</sup> Émission radiophonique, op. cit.

<sup>588</sup> Ibid.

<sup>589</sup> Trautmann, C., « Charte des missions de service public en matière de spectacle vivant », *Policultures*, La lettre des politiques culturelles et artistiques, n° 26, Paris, mars 1998, pp. 5-12.

<sup>590</sup> Ce texte qui précise le partage des responsabilités et des règles que les pouvoirs publics et les structures subventionnées doivent s'imposer n'a pas eu de suite après que Catherine Trautmann ait été limogée du gouvernement en 2000.

<sup>591</sup> Op. cit., p. 5.

## 2-2. La désaffection des jeunes pour les théâtres publics

Robert Abirached<sup>592</sup> a relaté les événements qui ont secoué les institutions théâtrales en mai et juin 1968, marquant, sans aucun doute, un tournant dans le rapport de l'institution avec les jeunes Français dans la création théâtrale. Les étudiants ont pris d'assaut les grands symboles du théâtre public comme le Théâtre de l'Odéon (15 mai 1968) et, dans une certaine mesure, le festival d'Avignon (juillet 1968). Jean-Louis Barrault est le directeur de l'Odéon alors que Jean Vilar est le fondateur et directeur du festival d'Avignon. Ils sont, tous les deux, les principaux représentants du théâtre de service public, d'un théâtre populaire sur les traces du Cartel avant la seconde guerre mondiale. Pour Vilar, le théâtre a une fonction pédagogique dont l'interprétation dramaturgique et l'art de la mise en scène sont les piliers. Lors des événements de 1968, ni Barrault ni Vilar n'ont réussi à modérer ou canaliser les attentes des jeunes. Dans le cas d'Avignon, Vilar, craignant des échauffourées avec les manifestants, a tenté d'interdire à la compagnie américaine de Julian Beck et Judith Malina, le Living Theater, de se produire. Le spectacle, *Paradise Now*, est, du coup, improvisé gratuitement dans la rue. Tandis qu'en tentant de faire sortir les jeunes de l'Odéon, Barrault sera exclu de son théâtre par la foule<sup>593</sup>.

En 1968, le Théâtre de l'Odéon et le Festival d'Avignon étaient des symboles gaullistes, ceux que les ouvriers et les étudiants tentaient d'ébranler. La culture d'État de Malraux avait formalisé certains lieux théâtraux, en leur accordant des subventions sans lesquelles ces structures publiques ne pouvaient fonctionner. Mais ce système a conduit les metteurs en scène, en tant que responsables de ces lieux, à en devenir les représentants. La déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968, rédigée par Francis Jeanson<sup>594</sup>, avait tenté d'énoncer à nouveau les préceptes du théâtre populaire du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Le théâtre doit être capable de fournir aux hommes les moyens de se choisir politiquement (pas de les politiser), de se choisir culturellement (pas de les cultiver)<sup>595</sup>

---

<sup>592</sup> Abirached, R., « La décentralisation théâtrale », t. 3, ouvr. cit.

<sup>593</sup> Ibid.

<sup>594</sup> Jeanson, F., « L'action culturelle dans la cité », Le Seuil, Paris, 1972, pp. 136-141.

<sup>595</sup> In Dreyfus-Armand, G. (dir.), « Les années 68. Le temps de la contestation », Coll. Histoire du temps présent, Éditions Complexe, Bruxelles, 2000, p. 6.

Mais, après les événements de 1968, les théâtres publics n'ont pas réussi à fédérer un public de jeunes. Ce vieillissement du public des théâtres publics en France a été montré par Olivier Donnat<sup>596</sup> :

Si la fréquentation des théâtres entre 1970 et 1992 ne s'est pas modifiée, elle a tendance à vieillir en raison d'une désaffection des jeunes. (...) Trente années de politique culturelle n'ont pas suffi pour atteindre l'objectif des origines, ni même pour réduire de manière significative les disparités de comportements dans le domaine des sorties et visites culturelles.<sup>597</sup>

Cette *sclérose* du théâtre institutionnel en France traduit l'impuissance des pouvoirs publics à reprendre contact avec les jeunes générations d'artistes de théâtre. La France, qui détient en Europe, et probablement dans le monde, le budget le plus élevé consacré à la culture<sup>598</sup> ne parvient pas à fédérer un nouveau public. Olivier Donnat se demande « comment justifier les sommes croissantes injectées dans le spectacle vivant alors que l'histoire de ces trente dernières années a apporté la preuve que le soutien aux équipements ou activités culturelles les plus prestigieux non seulement n'a aucun effet redistributif, mais génère au contraire une redistribution à rebours ?<sup>599</sup> ».

Les défenseurs, comme Jacques Rigaud<sup>600</sup>, d'une culture française prestigieuse, la *Haute Culture*, qui consisterait pour les jeunes à poursuivre le chemin de leurs aînés, sont assez perplexes devant ce phénomène d'indifférence vis-à-vis de la défense d'une identité culturelle française. David Looseley énonce ce questionnement, posé par Rigaud, en ces termes :

The current generation, brought up in a post-Christian, post-industrial age transfigured by electronics, is set apart from previous ones imbued with Christian and humanist traditions. The result is that culturally even the rebel class of 1968 had more in common with its elders than today's young people have with theirs. (...) Should the young be left to drift ever further from them until high culture disappears altogether, leaving future generations stranded in a single cultural paradigm?<sup>601</sup>

Si ce désintérêt des jeunes pour une culture humaniste typiquement française, pour les valeurs républicaines et l'exception culturelle est déterminant dans l'évolution de la société française, nous pouvons cependant nous demander si les

---

<sup>596</sup> Donnat, O., ouvr. cité.

<sup>597</sup> Op. cit., p. 160.

<sup>598</sup> Un peu moins de 1% du budget total de l'État.

<sup>599</sup> Ibid.

<sup>600</sup> Voir, à ce propos, Rigaud, J., « Pour une refondation de la politique culturelle », Rapport du ministère de la culture, la Documentation Française, Paris, 1996 ; ainsi que Rigaud, J., « L'exception culturelle, Culture et pouvoir sous la Vème République », Grasset, Paris, 1995.

<sup>601</sup> Looseley, D., op. cit., p. 224.

dogmes humanistes de la jeune société française ne se seraient pas tout simplement déplacés en dehors des frontières de la Nation et de l'État. Nous verrons, dans le prochain chapitre, qu'une majorité de jeunes praticiens français ont expérimenté et produit des représentations sans l'aide des finances publiques à partir de la fin des années 1960, les thèmes abordés n'étant plus dominés strictement par l'action didactique ou d'éducation populaire sur laquelle les metteurs en scène, défenseurs de la politique théâtrale, s'étaient engagés.

### **2-3. La question du répertoire dans les théâtres publics**

Le répertoire des théâtres institutionnels est considéré comme désuet ou trop esthétique et ne tient pas compte des nouvelles écritures dramatiques. Ces critiques ne cessent de s'accroître depuis les années 1970. Le droit de regard de l'État sur le choix des pièces dans les théâtres institutionnels est établi dans les années 1970. L'État continu à être garant d'un théâtre public populaire, et fort de cet argument, s'oppose, dans une certaine mesure, à une exploration de formes scéniques nouvelles, prétextant que celles-ci s'adressent à une élite et que ce n'est pas le rôle de l'État de les promouvoir. Jacques Duhamel, ministre des affaires culturelles de 1971 à 1973, écrivait : « le rôle de l'État n'est ni d'aider ceux qui se confinent à un répertoire désuet, ni ceux dont l'esthétisme aboutit à faire fuir le public<sup>602</sup> ». Le débat sur les questions de la désaffection des jeunes et du répertoire est toujours en vigueur en France. De nombreux metteurs en scène, directeurs d'institutions théâtrales et praticiens soulèvent ces questions. Pour l'auteur Eugène Durif, on ne cesse de se plaindre d'un manque de nouvelles écritures dramatiques alors qu'elles sont absentes de la programmation des théâtres publics. Pourtant – dit-il – il ne manquerait rien pour découvrir de nouveaux textes d'auteurs, les pouvoirs publics se sont dotés d'une série d'organismes chargés d'aider et de développer la création d'écriture contemporaine de pièces de théâtre, comme la Fondation Beaumarchais<sup>603</sup> et le

---

<sup>602</sup> « Jacques Duhamel, discours et écrits », Documentation Française, Ministère de la culture et de la Francophonie, Paris, 1993, p. 41.

<sup>603</sup> <http://www.beaumarchais.asso.fr/> (vérifié le 18 novembre 2007)

Centre National du Livre<sup>604</sup>. Malgré tout, Eugène Durif insiste sur le fait que « les institutions théâtrales éprouvent une grande frilosité à programmer des textes d'auteurs vivants<sup>605</sup> ». Il ajoute que la majorité des metteurs en scène préfèrent reprendre une pièce classique « en nous montrant qu'ils en ont une approche personnelle ou à la limite en bricolant une adaptation littéraire<sup>606</sup> » plutôt que de faire découvrir au public de nouveaux textes.

D'où vient cette constatation de nombreux praticiens et critiques du théâtre, à savoir que le système de production et de diffusion du théâtre de service public ne fonctionne pas ? Pour Olivier Donnat :

Le désenchantement actuel qu'expriment de nombreux professionnels du théâtre ne tient pas seulement à ses aspects quantitatifs mais, plus fondamentalement, à la capacité déclinante du théâtre à exprimer les interrogations de l'époque, à se faire l'écho des thèmes ou des sensibilités du temps présent. (...) Le théâtre a cessé d'être un lieu de débat ou de mise en question, il est désormais coupé des grands enjeux sociétaux, clos sur lui-même, et a plus ou moins accepté la fatalité du petit nombre qui pèse sur le spectacle vivant et la création contemporaine.<sup>607</sup>

Cette analyse, plutôt pessimiste sur le devenir du théâtre public, nous conduit à interroger la distinction entre le metteur en scène-directeur d'institution théâtrale et les autres metteurs en scène.

Dans un entretien avec Joel Anderson<sup>608</sup>, Stanislas Nordey, metteur en scène et ancien directeur du Théâtre de Nanterre et du Théâtre Gérard Philippe (Saint-Denis) explique les difficultés d'un système à deux niveaux : la charge institutionnelle et la création artistique. Or, Nordey admet, dans cet entretien, qu'il a pris moins de risques artistiques dans ses mises en scène quand il était directeur d'un théâtre :

[Nordey] equating being *metteur en scène* with artistic freedom, and the role of the *directeur* with organisation, protocol and obligation (...) describes his initial desire to change the institution 'from the inside', and the difficulty of achieving this.<sup>609</sup>

Pour Jean-Pierre Thibaudat<sup>610</sup>, le metteur en scène de service public du théâtre est devenu « un roi, parfois despotique, qui commande à ses sujets – acteurs, auteurs,

<sup>604</sup> <http://www.centrenationaldulivre.fr/> (vérifié le 18 novembre 2007)

<sup>605</sup> Durif, E., « La Scène », juin 1999, p. 3.

<sup>606</sup> Ibid.

<sup>607</sup> Op. cit., p. 183.

<sup>608</sup> Anderson, J., "Directeur vs metteur en scène: Interviews with Stanislas Nordey and Brigitte Jaques", in *Contemporary Theatre Review*, Vol. 13(3), 2003, pp. 47-58.

<sup>609</sup> Op. cit., p. 48.

<sup>610</sup> Thibaudat, J-P., « Tribulations de l'écriture dramatique en France », Ministère des Affaires étrangères – ADPF, Paris, 2000.

décorateurs – avec d’autant plus de pouvoir que le système théâtral français crée une situation mercenaire de l’offre et de la demande dans laquelle les sujets sont des ouvriers qui viennent voir des metteurs en scène-patrons pour une embauche<sup>611</sup> ».

Une autre différence, d’ordre artistique, entre le metteur en scène institutionnel et les autres metteurs en scène, repose sur le fait que l’État français continue à fonder sa politique théâtrale sur la nomination de metteurs en scène dont l’objet artistique est le texte dramatique alors que le théâtre, en pleine mutation depuis les années 1960, tente, à l’inverse, de rejeter la stylisation devenue trop personnelle du texte dramatique par le metteur en scène. Nous verrons dans le prochain chapitre l’évolution de la place du metteur en scène dans la création théâtrale contemporaine.

En résumé, nous pouvons conclure que le metteur en scène français a, sans aucun doute, renforcé sa position artistique et esthétique à travers sa légitimité institutionnelle. Le théâtre populaire allemand s’élabore avec les syndicats et les metteurs en scène, l’État légitimant, ensuite, ce puissant réseau théâtral avant l’arrivée d’Hitler au pouvoir. En France, un phénomène comparable de théâtre populaire émerge, mais ce sont des auteurs et des comédiens qui sont à la source de cet essor. Ils n’ont pu survivre, faute d’une aide de l’État.

La décentralisation théâtrale, à travers les actions menées par les metteurs en scène, débouche sur un encadrement de leurs responsabilités étatiques. En effet, la politique théâtrale en France reposait essentiellement sur les metteurs en scène qui ont impulsé la décentralisation théâtrale avant la seconde guerre mondiale. Ensuite, le metteur en scène est devenu à la fois le directeur artistique et le directeur administratif du théâtre public pour lequel il est nommé. La question de leur remplacement et, au bout du compte, de la structure et des raisons d’être d’une politique théâtrale ont commencé à se poser dans les années 1960. Nous avons expliqué les causes de l’ébranlement de ce système. Elles tiennent à une désaffection des jeunes pour le théâtre public, à un problème de gestion de la charge institutionnelle et créative du metteur en scène-directeur, tout autant qu’au choix et à l’encadrement de sa fonction.

---

<sup>611</sup> Op. cit., pp. 1-26.

De ce fait, nous avons montré que le metteur en scène de théâtre public est emporté par ce que Robert Abirached<sup>612</sup> appelle le « déclin du service public<sup>613</sup> ». Le metteur en scène de service public ne peut représenter qu'une autorité institutionnelle au-dessus de sa fonction, au demeurant humble, celle d'être un entremetteur ou un collaborateur avec les autres praticiens en vue de produire une pièce pouvant répondre à l'attente des publics les plus variés.

Néanmoins, la (re)naissance de pratiques artistiques contemporaines en-dehors du théâtre institutionnel interrogent la mise en scène moderne, la place du metteur en scène et le théâtre en général. Le prochain chapitre va éclaircir l'émergence de ces nouvelles pratiques permettant de définir le rôle du metteur en scène contemporain.

---

<sup>612</sup> Abirached, R., « Le théâtre, service public : les avatars d'une notion », in Sarrazac, J.-P. (éd.), « Les pouvoirs du théâtre, essais pour Bernard Dort », op. cit., pp. 23-31.

<sup>613</sup> Op. cit., pp. 28-29.

## Chapitre Sixième

### DÉFINITION DU RÔLE DU METTEUR EN SCÈNE CONTEMPORAIN

L'émergence du metteur en scène s'explique au niveau historique, esthétique, artistique et politique. Une combinaison de ces différents niveaux permet de l'entrevoir. Le rôle du metteur en scène, si rarement évalué dans les études théâtrales, est aussi en constante évolution. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'un des facteurs ayant pu contribuer à le faire évoluer a été l'émergence de pratiques proposant des méthodes et schémas de préparation de la création théâtrale en dehors du système institutionnel établi.

Pour définir le rôle contemporain du metteur en scène, nous devons nous référer aux quatre paramètres qui nous ont permis de définir la mise en scène au théâtre : l'espace de jeu, les intervenants, la préparation et l'organisation du spectacle à partir de la place du texte dans la représentation, et la modalité socio-politique du metteur en scène associée à son rôle. Il s'agira ici de réévaluer ces quatre éléments à partir d'expériences théâtrales contemporaines. Le choix de notre *corpus* de praticiens veut refléter le débat actuel, que nous avons développé dans les deux chapitres précédents, à savoir l'expression de mises en forme nouvelles en dehors d'une structure institutionnelle. Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugénio Barba, Tadeusz Kantor, Julian Beck et Judith Malina ont développé leurs expériences en dehors d'un réseau institutionnalisé. Nous nous appuierons essentiellement sur leurs travaux, tout en les mettant en perspective avec des artistes et metteurs en scène plus contemporains, ceci en vue d'analyser les tous derniers développements de la mise en scène.

Il est impossible de couvrir toutes les méthodes de travail de ces praticiens, et d'ailleurs ce n'est pas notre but, mais il est par contre possible d'observer, à

travers nos quatre paramètres, une évolution non négligeable du rôle du metteur en scène contemporain.

Premièrement, l'espace de jeu ne se réduit plus seulement à l'espace théâtral institutionnel. Le metteur en scène, en explorant de nouveaux espaces de jeu, ouvre la voie à une plus grande prise en compte des espaces de la vie de tous les jours (et non plus seulement des espaces dédiés à la pratique théâtrale) (section 1). Deuxièmement, des metteurs en scène, dont ceux que nous venons de citer, réforment la mise en scène en opérant un travail de recherche autour de la création collective. Stanislavski et Brecht, en tant que pédagogues et metteurs en scène, élaborent de nouvelles techniques scéniques et de jeu dans le but premier de pousser les praticiens à réfléchir sur ce qu'ils font. Les nouveaux praticiens des années soixante et soixante-dix, comme Grotowski, Brook, Mnouchkine, le Living Theater ou Barba, génèrent de nouvelles méthodes de travail en s'appuyant sur ce que les praticiens sont eux-mêmes et sur ce qu'ils peuvent apporter à la collectivité. Le travail d'expérimentation avec les acteurs et les autres intervenants les conduit à parler de plus en plus de *création collective*. La création collective est soit considérée comme « une possible réconciliation entre la figure centrale du metteur en scène et la place primordiale de l'acteur dans l'acte de création et dans une démarche collective globale<sup>614</sup> », soit, tout simplement, pour Dort, le souci de se débarrasser de l'emprise du metteur en scène sur la création<sup>615</sup>. Cet esprit s'inscrit dans un schéma alternatif à la condition institutionnalisée du metteur en scène. Ces diverses expériences théâtrales des années 1960-70 ont eu un retentissement fondamental sur la réforme du théâtre. Ils replacent l'acteur au cœur de la représentation, interrogent le processus de préparation du spectacle et l'aspect visuel du spectacle. Avec ces approches nouvelles, le jeu des acteurs contribue pleinement à l'écriture scénique. Par conséquent, une différence est à marquer entre le scénographe, qui participe à une interprétation visuelle et sonore de la représentation, et le metteur en scène qui s'occupe de lier cette interprétation avec la mise en scène des acteurs. Le rôle de metteur en scène se trouve plus solidement démultiplié avec la voie de direction d'acteurs et celle qui est scénographique (section 2).

<sup>614</sup> Biet, C., Triau, C., « Qu'est-ce que le théâtre ? », Folio / Essais, Gallimard, Paris, 2006, p. 700.

<sup>615</sup> Dort, B., « La représentation émancipée », op. cit., pp. 129-160.

Troisièmement, les travaux de mise en scène de ces praticiens s'effectuent autour d'une reformulation de l'objet de création ou de la réécriture de textes. Il ne s'agit plus seulement d'asseoir la création sur le texte dramatique d'un auteur, mais il s'agit de lire l'écriture scénique et visuelle comme une représentation (section 3). Quatrièmement, nous allons confronter des formes théâtrales dépassant le cadre d'une équipe d'artistes travaillant ensemble à la réalisation scénique, et en particulier la performance autobiographique, au développement de la forme artistique et esthétique de la mise en scène contemporaine. Cette perspective théâtrale conduit à évaluer la notion de la *mise en scène de soi-même* (section 4).

## **1. Le metteur en scène et la multiplicité des espaces théâtraux**

Depuis les années soixante, le développement de la mise en scène oppose, avec plus de force, les théâtres traditionnels, ceux avec un proscénium, érigeant une séparation physique entre l'espace de jeu et celui des spectateurs, avec des espaces ouverts résultant en une démarche architecturale et scénographique défiant le rapport entre le public et la représentation. C'est en ce sens que nous parlons d'une multiplicité des espaces scéniques. Les praticiens expérimentent dans des lieux, qui ne sont, normalement, pas, au départ, dédiés au théâtre. La représentation a désormais lieu dans des espaces insolites, en dehors des théâtres traditionnels, ceux à scène frontale ou *à l'italienne*.

Comme nous l'avons expliqué à maintes reprises, la mise en scène repose sur une écriture de la scène, et la scène doit être entendue dans son sens large. Il ne s'agit pas de considérer uniquement le lieu, comme, par exemple, le plateau d'un théâtre, mais l'espace de la représentation dans sa totalité, ce qui inclut l'espace réservé aux spectateurs.

Avec Antonin Artaud, la question de l'espace scénique ne se limite plus à la scène d'un théâtre car l'expression théâtrale n'est pas, selon lui, exclusivement réservée à l'espace fermé d'un théâtre. Ainsi, Artaud insuffle, dans ses écrits, cette idée d'abandonner les théâtres, de ne pas s'attacher à utiliser le lieu théâtral traditionnel avec scène frontale et proscenium :

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 de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. (...) C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque (...)<sup>616</sup>

Artaud aurait, en quelque sorte, inspiré l'idée du studio (en anglais, *black box*), ce plateau nu et vidé des instruments de la théâtralité. Le regain d'intérêt pour le théâtre artaudien depuis les années soixante, à travers par exemple les expériences scéniques de Peter Brook, Julian Beck, Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Augusto Boal, Ariane Mnouchkine, s'explique en partie par une volonté croissante de jouer dans des lieux insolites (ancienne usine, gare désaffectée, rue, etc.). Or ces expériences sont la volonté de nombreux praticiens travaillant sans subventions publiques.

Nous illustrerons cette multiplicité des espaces en prenant quatre modèles d'espaces de représentation, détournés de leur fonction première, et en nous appuyant, pour chacun d'eux, sur des expériences théâtrales de metteurs en scène contemporains significatifs. Le premier est le studio, plateau nu et vidé de ses formes théâtrales (1-1) ; le deuxième est le détournement d'un lieu spécifique, comme la cave, le hangar ou la carrière (1-2) ; le troisième est la rue, espace urbain réapproprié par les praticiens depuis les années soixante (1-3) ; le quatrième est relatif à des expériences théâtrales sur Internet qui posent des questions fondamentales sur les limites entre les frontières physiques et virtuelles du lieu de la représentation (1-4). En effet, le rapport entre d'une part les spectateurs eux-mêmes et d'autre part entre le public et les acteurs sur un espace *immatériel* interrogent tous les deux la place du metteur en scène dans la création contemporaine.

### **1-1. Le studio**

Jacques Copeau, dans les années vingt, ou Jean Vilar, après la seconde guerre mondiale, avaient appelé à revenir à une scène nue, vidée, au départ, de sa signification théâtrale et politique, comme au temps des tréteaux au Moyen âge.

---

<sup>616</sup> Artaud, A., « Œuvres Complètes » (désormais OC), t. IV, Gallimard, Paris, p. 148.

Mais ces praticiens s'appuyaient sur un schéma scénographique conventionnel, la configuration frontale de la scène, les défis dans le rapport physique entre le spectateur et l'acteur apparaissant plus tard.

Le studio, espace de travail très usité à partir des années soixante, est un espace entièrement vidé des éléments de la théâtralité. Le studio est un espace fermé, vide et *vierge*. Cet espace peut s'apparenter à un hangar, un hall de gare ou une usine désaffectés, mais il est en général aménagé avec un sol ou un tapis flexible et noir, des murs peints en noir et un grill, installé sur la surface entière du plafond, pour la lumière. Le studio est l'espace de jeu représentatif des nouvelles expressions théâtrales qui apparaissent dans les années soixante. Il est donc le résultat du désir de sortir de l'espace frontal traditionnel à *l'italienne* pour quatre raisons.

Premièrement, le studio n'a pas de coulisses, de cintres, de rideau, d'espaces délimités pour les spectateurs. Il n'est pas organisé frontalement pour un public, ce qui veut dire que le metteur en scène et les praticiens doivent réfléchir, en premier lieu, aux aspects scénographiques du spectacle. Dans le cas où le studio ne se limiterait pas à un espace de répétition et serait, par conséquent, le lieu de la représentation<sup>617</sup>, le metteur en scène pose de nouvelles questions : où placer les spectateurs ? Où les comédiens vont-ils jouer ? Comment faut-il organiser l'espace ? Comme nous le verrons plus loin, ces questions conduisent à établir de nouveaux défis scénographiques pour les metteurs en scène contemporains.

Deuxièmement, le travail dans un studio implique, au moins pendant la période de préparation, que les déplacements des comédiens se fassent à vue et que les effets de la mise en scène puissent être visibles. Les comédiens sur une scène d'un théâtre à *l'italienne* sont, une fois sortis en coulisse, exclus du champ de vision de l'*œil extérieur* (le spectateur et le metteur en scène). Dans un studio, n'importe quel comédien, présent dans l'espace, et ne participant pas à l'action ou à la séquence répétée, est à vue. Il est placé sur les côtés et néanmoins toujours dans l'espace de jeu. Il n'entre pas sur la scène ou ne sort plus de la scène, comme nous pouvons l'exprimer dans le jargon courant. Les rapports aux termes *cour* et *jardin* sont limités aux deux côtés de la scène à *l'italienne* alors que, dans un studio, les

---

<sup>617</sup> De nombreux théâtres nationaux français possèdent des studios annexes construits sur le modèle architectural de la scène où a lieu la représentation. D'autres représentations peuvent ainsi avoir lieu dans le théâtre pendant que d'autres créations sont en cours dans les studios.

endroits où l'action scénique commence et s'arrête sont illimités. L'action du comédien peut débiter à partir de l'endroit où il se trouve ; il ne fait, donc, pas son *entrée sur scène*. Les praticiens travaillent à vue et cela a, forcément, une grande implication sur le travail de répétition. L'espace de jeu englobe l'espace visible. De ce fait, si tous les intervenants sont présents physiquement dans le même espace, il est permis de nous interroger sur les limites de la représentation au moins pendant la préparation d'un spectacle.

Troisièmement, le studio possède généralement un gril qui couvre au plafond tout l'espace du studio. Par conséquent, le metteur en scène et les comédiens peuvent prendre en compte la totalité du lieu pour ébaucher un travail scénographique autour de l'espace des comédiens, celui pour la lumière, et par conséquent celui réservé aux spectateurs dans le cas, ici encore, où le studio n'est pas une réplique de la scène du théâtre sur laquelle aura lieu la représentation.

Quatrièmement, le studio est un espace utilisé par toutes sortes de catégories artistiques. Il s'apparente à une galerie d'art, avant la mise en place d'une exposition, ou à une salle quelconque sans ameublement. Le studio est un espace de travail pour les praticiens de théâtre, mais aussi pour le chorégraphe, le danseur, le sculpteur, le peintre ou le musicien. Toutes ces catégories professionnelles ont adopté, dans le langage courant, le terme de *studio* pour parler de leur espace de création. Le partage d'un même espace est un moyen de rencontres entre des artistes de tous horizons. Il reflète aussi la multidisciplinarité des pratiques artistiques dans la création théâtrale contemporaine. Ainsi, le plasticien Joseph Beuys, dans les années soixante-dix, s'enferme dans un studio new-yorkais dans lequel il vit, pendant plusieurs jours, avec un coyote<sup>618</sup>. Cette *performance*, au sens où nous le définirons dans sa forme non dramaturgique<sup>619</sup>, pose de nombreuses questions, comme le processus de création, l'éphémère, le temps et la durée, la non-personnification, autant d'aspects que nous traiterons dans ce chapitre. Ce qui est intéressant ici, à propos de notre analyse sur la multiplicité des espaces, est l'invitation lancée au public de venir assister à une performance dans l'espace de vie et de travail de l'artiste, l'un et l'autre étant, chez Beuys, indissociables. Le lieu physique perd, ici, de sa substance. Nommer un lieu de travail, comme le studio, n'est plus un critère attaché à l'activité

<sup>618</sup> Beuys, J., "I like America and America likes me", New York, 1974. Voir Annexe 12.

<sup>619</sup> Voir infra, pp. 237-242.

artistique qui s'y déroule. Si quelqu'un dit *je vais au studio*, nous n'avons aucune indication sur le domaine de travail de cette personne, cette dernière peut très bien être une peintre, musicienne, plasticienne, architecte, modéliste, etc. Au contraire, si cette personne dit *je vais au théâtre*, nous avons, au moins, une indication sur son environnement artistique.

Nous le voyons, le studio reflète une nouvelle manière d'aborder la mise en scène. Il pose, d'une part, un défi fondamental dans le rapport entre le spectateur et l'acteur (et nous nous étendrons sur ce point un peu plus loin) ; d'autre part, il implique une présence physique de tous les intervenants dans cet espace - il n'est donc plus limité aux acteurs qui répètent sur une scène ; ensuite, il implique constamment une profonde réorganisation scénographique, incluant la création de la lumière ; et enfin le studio est partagé, au moins dans le langage courant, par des artistes de tous horizons. Nous allons pouvoir confirmer, avec plus de force, tous ces points à travers des exemples de l'utilisation d'espaces publics détournés de leurs fonctions premières.

## **1-2. Les espaces détournés de leurs fonctions premières**

Nous nous appuierons sur trois metteurs en scène contemporains pour illustrer cet aspect. Le premier est Ariane Mnouchkine avec la Cartoucherie, ancienne usine militaire, le deuxième est Peter Brook et sa mise en scène du *Mahâbhârata* (1985) dans une carrière, et enfin Tadeusz Kantor qui illustre, comme nous allons le voir, cette question d'une manière radicale. Ces trois metteurs en scène, tout en contribuant d'une manière essentielle à la réforme de la mise en scène, ont tous évolué en marge du théâtre public.

En août 1970, Mnouchkine installe le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie, une ancienne usine militaire dans le parc de Vincennes, aux environs de Paris. La transformation du lieu s'est faite en plusieurs étapes et a permis, successivement, l'établissement permanent ou en résidence de plusieurs compagnies. L'aménagement ne cherche pas à s'ordonner sur une forme scénique figée.

L'espace de la Cartoucherie offre à chaque projet du Théâtre du Soleil et à toute autre compagnie invitée la possibilité d'une configuration spatiale originale.

Un autre exemple est celui de Peter Brook qui s'empare de la carrière Callet-Boulbon pour la création de son spectacle *Le Mahâbhârata* au festival d'Avignon en 1985. Brook voulait que cette œuvre originale, écrite avec Jean-Claude Carrière, ne soit pas représentée dans un lieu « ayant toutes sortes d'associations, (...) comme les lieux en Avignon qui sont imprégnés par des souvenirs très forts, des souvenirs du Moyen âge, du souvenir d'une autre époque qui n'a rien à voir avec le climat de cette pièce<sup>620</sup> ».

Tadeusz Kantor a, lui, toujours produit ses pièces dans des endroits insolites, comme la cave de la galerie Krysztofory à Cracovie pour *La Classe Morte*<sup>621</sup>.

Kantor écrit dans *Le Théâtre Indépendant*<sup>622</sup> (1942-1944) :

(...) Le théâtre, en tant que domaine rendu indifférent et neutralisé par des pratiques séculaires, est l'endroit le moins propice à la réalisation du drame. Le théâtre dans sa forme actuelle est une création artificielle, d'une prétention insupportable. Je me tiens devant un bâtiment d'inutilité publique, accroché à la réalité vivante comme un ballon gonflé. Avant mon arrivée, il est vide et muet. Après mon arrivée, il simule avec difficulté son utilité. C'est pourquoi je me sens toujours mal à l'aise dans un fauteuil de théâtre.<sup>623</sup>

Kantor a exploré des espaces ne reflétant pas cette image de « ballon gonflé ». Car, au-delà de la question de la mise en espace d'une pièce, le théâtre, dans sa forme classique, comme la Comédie Française, a un poids institutionnel et historique très marqué. Une cave, quant à elle, bien qu'elle puisse être débordante, symboliquement, de sens, offre aux metteurs en scène une liberté de disposer d'un espace vidé, au départ, de son image attachée à toute forme théâtrale et institutionnelle. Elle offre, aussi, des configurations scénographiques multiples.

Pour conclure, l'espace de représentation, en dépassant le cadre de la scène à l'italienne, a de nombreuses implications sur la fonction du metteur en scène. Cette fonction impose une nouvelle réflexion sur la mise en espace à partir d'un lieu en intérieur vidé, au départ, des instruments de théâtralité. Le metteur en scène fournit à cet espace, en amont ou en aval du projet, les éléments visuels et

<sup>620</sup> Fiche Média de l'Institut National de l'Audiovisuel, Antenne 2, 1<sup>er</sup> Juillet 1985, [www.ina.fr](http://www.ina.fr) (vérifié le 14 février 2008).

<sup>621</sup> Kantor, T., « La classe morte », Galerie Krysztofory, Cracovie, 1975. Voir Annexe 13.

<sup>622</sup> Kantor, T., « Le théâtre de la mort », Éd. L'Âge d'Homme, Paris, 1997.

<sup>623</sup> Op. cit., p. 31.

sonores qui constituent dans le cadre de la mise en scène contemporaine, et en collaboration avec tous les autres praticiens, la version finale du spectacle. Le studio ou le lieu converti, comme la Cartoucherie, une cave ou une carrière, illustre un besoin des praticiens de travailler *à nu* et finalement d'entreprendre une création théâtrale, ou plus généralement artistique, qui prenne en compte la présence physique à travers toutes sortes de perspectives spatiales, et non plus (exclusivement) face à un public, comme dans les théâtres *à l'italienne*. Enfin, ce type d'approche s'élabore, dans un premier temps, en dehors de la sphère institutionnelle du théâtre. Il a aussi fortement influencé les artistes en les amenant à concevoir des spectacles dans la rue, comme le formidable développement du théâtre de rue dans les années quatre-vingt en France l'illustre.

### 1-3. Le théâtre de rue

Ce genre de théâtre, qui devient grandement populaire dans les années quatre-vingt en France, déplace les éléments de la théâtralité en dehors des salles de spectacle. Il est très révélateur à la fois de la volonté des praticiens d'explorer l'éclatement des frontières spatiales entre le public et les artistes, et surtout de proposer les spectacles aux gens dans la rue, alors que dans le schéma habituel, depuis la Renaissance, les spectateurs se déplacent jusqu'aux théâtres pour assister à une représentation. Cela pose indéniablement la question de la fonction du metteur en scène dans sa terminologie même. Comme nous l'avons déjà rappelé<sup>624</sup>, le metteur en scène est une fonction attribuée tout aussi bien au réalisateur de cinéma qu'à celui de théâtre. Nous considérons, ici, que la scène est un espace sur lequel se produit, au sens large, un spectacle. De ce fait, nous nous intéressons à tous les espaces de représentation, cela comprend l'espace public, comme la rue.

Le théâtre de rue s'exprime dans des formes très variées depuis les années soixante. La troupe américaine de théâtre, The Living Theater, fondée en 1947 par Judith Malina, comédienne d'origine allemande et ancienne élève d'Erwin Piscator, et Julian Beck, ancien peintre expressionniste, ou le Brésilien Augusto

<sup>624</sup> Voir supra, pp. 118-121.

Boal avec son Théâtre de l'Opprimé, et plus précisément avec le théâtre invisible, sont des exemples importants du point de vue de son fonctionnement et, comme nous le verrons plus loin, son questionnement de l'autorité du metteur en scène. Ces exemples sont aussi intéressants par rapport à notre analyse sur l'espace de jeu. Le Living Theater et le Théâtre de l'Opprimé ont influencé de nombreux praticiens, non seulement sur le concept de la création collective, la vie en communauté, la mise en place de nouvelles formes théâtrales fondées sur un engagement politique et physique des comédiens, mais aussi sur cette idée d'aller chercher le public en dehors des structures institutionnelles, de jouer partout où cela est possible. Ce dernier point a influencé de nombreux projets de théâtre contemporain dont nous retrouvons les traces, dans une certaine mesure, à travers l'expérience du théâtre de rue en France.

Dans les deux premiers points des « Sept impératifs du théâtre contemporain » présenté par Julian Beck, le théâtre doit être :

- 1- In the street: outside of the cultural and economic limitations of institutionalized theater.
- 2- Free: performance for the proletariat, the poor, the poorest of the poor, without admission charge.<sup>625</sup>

Dans la pratique, le Living Theater a utilisé toutes sortes d'espaces<sup>626</sup>, incluant des lieux fermés, comme le studio, et des espaces ouverts, comme la rue, mais n'a pas toujours eu l'occasion de respecter sa règle de gratuité des spectacles. Augusto Boal<sup>627</sup>, quant à lui, définit les bases d'un théâtre populaire à travers, par exemple, des actions théâtrales menées dans la rue, le *théâtre invisible*, forme particulière dans laquelle les acteurs interprètent des petits scénarios, écrits et répétés, conduisant à des débats publics dans des espaces publics alors que ces actions ne sont pas perçues par les gens comme étant associées à une

<sup>625</sup> Beck, J., "The Seven Imperatives of Contemporary Theater", in "The Life of the Theater: The Relation of the Artist to the Struggle of the People", City Light Book, San Francisco, 1972, p. 48.

<sup>626</sup> Judith Malina et le Living Theater se sont fixés, après la mort de Julian Beck en 1985, à New York.

<sup>627</sup> Il existe une abondante littérature sur le travail d'Augusto Boal. À commencer par ses ouvrages : Boal, A., "The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy", Routledge, London, 1995 ; Boal, A., "Games for Actors and Non Actors", Routledge, London, 1992 ; Boal, A., "The Theatre of the Oppressed", Theatre Communications Group, New York, 1979 ; Lire aussi Cohen-Cruz, J. (ed), "Radical Street Performance: An International Anthology", Routledge, London and New York, 1998 ; Colleran, J., Spencer, J. S. (ed.), "Staging Resistance: Essays on Political Theatre", University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998 ; Gray, J. M., "Operation Mallfinger": Invisible Theatre in a Popular Context", *TDR*, Vol. 37, n° 4 (Winter 1993), pp. 128-142 ; Boal, A., Schechner, R., Taussig, M., "Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal", *TDR*, Vol. 34, n° 3 (Autumn 1990), pp. 50-65.

représentation théâtrale. Les *spect-acteurs*, comme Boal les appellent, pensant avoir assisté à un débat entre plusieurs personnes, continuent à se faire écho de certains arguments entendus lors de cet événement avec la famille et les amis. Cette forme de théâtre illustre à la fois l'éclatement des frontières entre l'acteur et le spectateur ainsi que l'appropriation par les praticiens contemporains de l'espace public.

Nous pouvons enfin remarquer que de nombreux praticiens du théâtre de rue utilisent l'espace public comme lieu de représentation. À partir des années soixante, le théâtre de rue s'adresse à un public qui ne se déplace pas dans les théâtres traditionnels. Jérôme Savary et sa compagnie Le Grand Magic Circus, créée en 1965, en est une illustration. Dans le programme de son spectacle *La vie d'artiste racontée à ma fille*<sup>628</sup>, Savary écrit :

Auteur de plus de cent mises en scène à grand spectacle, je suis régulièrement pris par la tentation des folies de mes débuts : les petites formes, qui pouvaient se jouer n'importe où.<sup>629</sup>

La jeune génération de cette époque a voulu fuir un théâtre considéré comme *fermé sur lui-même* et se présenter à un public qui ne se déplace pas au théâtre – concurrencé par la télévision et le cinéma, médias plus populaires. C'est un phénomène que l'on retrouve aussi, à la même époque, aux États-Unis. John Lahr<sup>630</sup> parle du théâtre de rue aux États-Unis à partir du milieu des années soixante :

When theatre goes into the streets of America, its function and its tactic must change. The streets are not polite; they are silent monuments to boredom and despair, reminders that melodrama or song-and-dance do not approach an existence torn from squalor. In open theatre, the theatre leaves its own conventional environment – controlled, safe, predictable – and faces what the world has created. (...) When Joseph Papp tried to bring his Mobile Theatre into Morningside Park in Harlem in 1964, ghetto youths, obeying their own territorial imperative, threw rocks. Four years later, they sat respectfully through a performance of black Hamlet.<sup>631</sup>

Le théâtre de rue est une forme de pratique artistique liée à la recherche d'un public, ciblé ou pas. Il tient ainsi à un aspect social que les praticiens tentent d'établir dans la rue. Michel Crespin, fondateur de *Lieux Publics*, le Centre National de Création des Arts de la Rue, et du festival international du théâtre de

<sup>628</sup> Savary, J., Programme de « La vie d'artiste racontée à ma fille », Saint Malo, France, 2006. Voir aussi le site du Théâtre de St Malo : <http://www.theatresaintmalo.com/> (vérifié le 14 mars 2007).

<sup>629</sup> Op. cit.

<sup>630</sup> Lahr, J., « Essays on Modern Stage : Acting out America », Penguin Books, New York, 1972.

<sup>631</sup> Op. cit., p. 40.

rue d'Aurillac dans les années quatre-vingt, se présente comme un « metteur en scène urbain ». Il explique, dans un texte intitulé *La ville théâtralisée*<sup>632</sup>, comment le théâtre, dans les années quatre-vingt, s'est développé dans l'espace public de la ville :

L'évolution artistique déterminante du travail des compagnies de rue depuis une quinzaine d'années [ce texte est publié en 1996] (...) repose sur la prise en compte de l'espace de la ville comme « scène ». Les artistes tentent, maintenant, de s'appropriier la totalité de la rue, le quartier avoisinant, voire même la ville entière, dans des « compositions », où le jeu théâtral, prouesse, chorégraphie, musique... sont les composantes d'une « écriture » originale et spécifique. (...) Tout ou partie de l'espace public de la ville devient potentiellement un « espace théâtralisé » au gré des inventions de nouveaux metteurs en « scène ». Ce simple constat d'une ville théâtralisable place ceux qui ont fait ce choix devant un grand nombre de questions dont les réponses peuvent ne pas être les mêmes que celles générées par ceux qui font du « théâtre sur la scène d'un théâtre » (...).<sup>633</sup>

La rue n'impose pas les mêmes règles de jeu et de contraintes que la scène. Il oblige les acteurs à s'adapter aux imprévus, aux circonstances du moment. La rue est, aussi, un espace qui offre aux spectateurs des points de vue multiples. Par conséquent, le comédien dans la rue ne répond pas aux mêmes contraintes spatiales que celles qu'il aurait dans une salle de théâtre *à l'italienne*.

Le théâtre de rue n'implique pas non plus les mêmes moyens financiers et matériels que le théâtre en intérieur. À moins d'installer une véritable scène en extérieur avec tout l'équipement que l'on trouve dans un théâtre fermé, et certains spectacles de rue sont produits ainsi<sup>634</sup>, il n'existe *a priori* pas de contrainte de tarifs et de places. Il peut être gratuit et l'espace s'arrête là où les spectateurs ne voient plus l'action<sup>635</sup>.

Il est enfin intéressant, pour notre propos, de remarquer que le metteur en scène du théâtre de rue n'est pas une image très connue du public, à l'inverse de celui du théâtre institutionnalisé. En s'intéressant au langage employé par les artistes de rue pour parler d'une création théâtrale, il est assez rarement mentionné le titre de « metteur en scène ». Par exemple, la compagnie de rue 26 000 couverts, créée en 1995, a un metteur en scène, Philippe Nicolle. Si l'on regarde le site Internet de la compagnie<sup>636</sup>, rien n'indique sa fonction dans la compagnie. Nous le voyons sur une photo parmi les quarante autres membres alignés comme un orchestre de rue

<sup>632</sup> Crespin, M., « La ville théâtralisée », in « Les arts de la rue », in « Du théâtre », n° 814, 1996.

<sup>633</sup> Op. cit., p. 69.

<sup>634</sup> Voir par exemple Royal de Luxe, « La véritable histoire de France » (1990) sur la place du Palais des Papes en Avignon. Voir Annexe 14.

<sup>635</sup> Voir par exemple Royal de Luxe, « Le géant tombé du ciel » (1993). Voir Annexe 14.

<sup>636</sup> <http://www.26000couverts.com> (vérifié le 2 février 2008).

ou une chorale sans conducteur. Il semble que le metteur en scène disparaît au profit de la création collective.

En conclusion, d'une part, l'idée d'un « espace urbain théâtralisable » s'édifie, comme nous l'avons vu plus haut, en marge du théâtre public. D'autre part, le metteur en scène dans la rue expérimente sur un espace non délimité. Enfin, son rôle est, dans le théâtre de rue, beaucoup moins connu du grand public. Par conséquent, nous affirmons que le metteur en scène du théâtre de rue aurait tendance à s'éclipser de l'image retentissante et publique associée à son rôle.

Le metteur en scène n'est pas toujours celui qui désigne ce qui se présentera sur la scène. Il est là pour créer la mise en condition nécessaire à la préparation, et éventuellement à la représentation.

Sa place dans un espace théâtral *non-physique* renforce, comme nous l'abordons maintenant, notre argument sur l'effacement de son rôle.

#### **1-4. L'espace théâtral virtuel**

L'espace théâtral est aujourd'hui défini au-delà des frontières géographiques et concrètes d'une réalité physique. Le cyberthéâtre, discipline émergente depuis l'invention de l'Internet, a mis en perspective de nouveaux schémas de l'espace visible d'un écran à travers un jeu d'interactions plus ou moins complexes entre d'une part les artistes et les spectateurs, dans certains cas sans plus très bien savoir qui est l'artiste ou qui est le spectateur, et d'autre part entre l'ensemble des personnes invitées par des artistes à se connecter sur un serveur pour participer à ce genre d'expérience. Des artistes de théâtre ont exploré l'espace *virtuel*, à travers l'utilisation de nouveaux instruments technologiques (webcam, chat line, IRC, téléphone portable, hypertextes, MUD, etc.) en marge des outils du théâtre *concret*. Le théâtre que nous appelons *concret* regroupe toutes les formes connues du théâtre depuis l'Antiquité à travers l'indispensable rencontre physique des intervenants et des spectateurs dans un espace défini géographiquement.

Pour développer notre définition du metteur en scène, à travers l'évolution de l'espace théâtral, la question de la distinction entre le spectateur et l'artiste est pertinente. À partir d'un certain nombre d'expériences pratiques, nous dresserons une série d'implications sur le rôle du metteur en scène.

En 2007, Steve Dixon et Barry Smith, éditeurs de *Digital Performance* font état de la place du spectateur à travers la différence entre le théâtre traditionnel (que nous appelons plutôt *concret*) et celui qui est virtuel.

Location in cyberspace fundamentally differentiates cybertheatre from traditional venue-based performance attended by spectators, and its interactive nature locates it in a different, more subjective space than conventional television or screen media. Although the actual physical distance between performers and audience is increased, interactive communication changes the nature of the spatial barrier since the spectators seem as present and often as prominent as the performers within the "performance space" displayed within the proscenium arch of the computer monitor. The performance space is in a crucial sense actually shared far more than in conventional performance environments, since the spectator is also a visible participant (their text interventions onscreen), and by extension, performer.<sup>637</sup>

Comme nous l'avons vu, les praticiens du théâtre dans la rue ou ceux du théâtre invisible provoquent la rencontre entre le public et les acteurs, ces derniers se déplaçant vers les spectateurs et non l'inverse. Dans le cas du théâtre invisible, le public ne sait normalement pas qu'il a participé à une action théâtrale. Cependant le cyberthéâtre se situe bien au-delà de cet élément physique et de prise de conscience de l'acte théâtral, car ce nouveau genre de théâtre dépasse tout entendement sur la réalité physique de l'existence d'une séparation entre l'acteur et le spectateur.

La question de la médiatisation au théâtre et dans les performances est, depuis la fin des années quatre-vingt, fortement discutée par les chercheurs<sup>638</sup>. Elle est aussi liée à un débat sur le théâtre qui, pour certains<sup>639</sup>, doit contenir la présence physique de l'acteur et du spectateur dans un espace concret alors que, pour d'autres<sup>640</sup>, il pourrait exister dans le monde virtuel d'Internet.

Un autre débat doit aussi être soulevé sur le plan économique et social. Pour participer à une expérience sur Internet, le spectateur est assis devant un écran, doit avoir un minimum de connaissances sur le fonctionnement d'un ordinateur et doit posséder une ligne Internet. Ces facteurs, indispensables à son

---

<sup>637</sup> Dixon, S., Smith, B., "Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation", MIT Press, London, 2007, p. 509.

<sup>638</sup> Pour citer quelques recherches importantes sur le sujet : Blau, H., "See The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern", Indiana University Press, Bloomington, 1987; Zizek, S., "The Plague of Fantasies", Verso, London & New York, 1997 et Zizek, S., "Mapping Ideology", Verso, London, 1994; Phelan, P., "Unmarked: The Politics of Performance", Routledge, London 1993; Auslander, P., "Liveness: Performance in a Mediatized Culture" Routledge, London 1999.

<sup>639</sup> Tom Ross, in Dixon, op. cit., p. 496 : "For me, theatre is about being in a room with another human being. (...) If it happens on a screen, it is not really theatre".

<sup>640</sup> Guillermo Gómez-Peña, in Dixon, op. cit., p. 497 : "The thorny question of whether performance art exists or not in a virtual space for me remains unanswered".

expérimentation, sont socio-économiquement disputables, dans la mesure où nous pouvons dès lors distinguer les *connectés*, c'est-à-dire ceux et celles qui possèdent à la fois la connaissance technologique et la ressource matérielle de posséder ces instruments, et les *déconnectés*, ceux et celles qui ont ni l'un ou l'autre ou l'un sans l'autre. Cet aspect est, à notre sens, important, car il peut, à terme, élargir une fracture socio-économique déjà non négligeable entre les classes sociales et entre les sociétés. Une étude sociologique permettrait de mettre en évidence cette fracture, telle qu'elle apparaît par exemple à travers le cyberthéâtre aujourd'hui<sup>641</sup>. Néanmoins, le cyberthéâtre est une réalité dans les pays industrialisés et dans le monde du théâtre.

Dixon a distingué dans son ouvrage les praticiens suivant les types de technologies utilisées. Nous proposons plutôt de scinder les pratiques en deux catégories, suivant s'il existe ou non une présence physique de l'acteur dans un espace concret.

Une première catégorie d'expériences sont celles où les technologies permettent de relier un espace concret avec la présence d'acteurs dans un espace projeté. Les pionniers dans ce domaine sont, dans les années vingt, Antonin Artaud et Roger Vitrac qui ont ensemble expérimenté au Théâtre Alfred Jarry des jeux de scène entre les photographies de leurs têtes collées sur des cartons et leurs présences physiques<sup>642</sup>. Les mouvements dadaïstes et surréalistes sont les *avant-gardes historiques* sur la place des nouvelles technologies au théâtre. Le développement technologique s'est ensuite accéléré avec la télévision. Par exemple, le groupe Wooster Group, compagnie américaine créée en 1975, a développé dès leur début, sous la direction artistique d'Élisabeth LeCompte, des performances défiant la présence physique de l'acteur et sa présence projetée<sup>643</sup>. Les espaces de jeu où

<sup>641</sup> Il faut noter les quelques expériences sur ce terrain de Guillermo Gómez Peña qui a soulevé le problème des immigrés clandestins mexicains aux États-Unis à travers l'utilisation des nouvelles technologies dans la performance (lire Dixon, S., Smith, B., op. cit., pp. 499-510) ainsi que la compagnie britannique Blast Theory qui utilise, dans *Can You See Me Now?* (2001), le téléphone portable comme source première à une installation-performance en tentant de cibler les jeunes dans les cités les plus défavorisées (voir le site de la compagnie : <http://www.blasttheory.co.uk>, vérifié le 15 février 2008).

<sup>642</sup> Lire sur cet aspect : Plassard, D., « L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie) », *L'Âge d'homme / Théâtre années vingt*, Charleville-Mézières / Lausanne, 1992.

<sup>643</sup> Voir par exemple la performance du Wooster Group "Frank Dell's Last Temptation of St. Anthony" (1987) et lire l'article de Matthew Causey sur l'utilisation de la vidéo dans cette

évoquent les acteurs sont parfois déconnectés physiquement les uns aux autres, seuls les écrans télévisés permettent de faire les liens entre eux. Depuis l'expérience du Wooster Group, de nombreuses compagnies sont parvenues, grâce aux nouveaux outils de communication, à faire éclater les espaces de représentation. Comme les travaux du Wooster Group, les toutes premières productions de la compagnie britannique Station House Opera<sup>644</sup> sont fondées sur des modèles interactifs entre plusieurs espaces de jeu mêlant une action directe sur la scène et des séquences préenregistrées sur un écran. Dans *Roadmetal, Sweetbread* (1999), les différentes actions préenregistrées, subtilement ou très franchement différentes de ce qui se passe en direct avec les « vrais » acteurs sur la scène, sont diffusées sur un écran. Station House Opera prend ensuite un chemin un peu plus radical au niveau des espaces avec sa série de performances *Live from Paradise* (2004-2006). Elles explorent la présence simultanée de plusieurs acteurs jouant les mêmes rôles, ou du moins reconnaissables grâce aux mêmes costumes qu'ils portent, dans trois lieux géographiquement éloignés les uns aux autres. Les spectateurs présents dans chacun des trois lieux suivent une partie de l'histoire dans l'espace concret où les acteurs se trouvent et dans les deux autres lieux, grâce à plusieurs connexions Internet à haut débit et une multitude de vidéo caméras, sur les écrans installés sur les côtés de la scène. Après avoir produit cette performance simultanément dans trois villes anglaises (Birmingham, Colchester et Londres), la compagnie a développé cette expérience de performance simultanée sur trois continents, avec un public à Newcastle, Sao Paolo et Singapour (*Play on Earth*, 2006). Ces performances, très ambitieuses technologiquement<sup>645</sup>, combinent la présence physique de l'acteur et du spectateur et la projection de plusieurs espaces similaires, l'ensemble de ce qui se passe sur ces trois espaces produisant une même forme esthétique mais avec des perspectives dramaturgiques et scéniques variées. Néanmoins, le public doit se

---

performance : Causey, M., "Televisual Performance: 'openness to the mystery,'" *Essays in Theatre / Études Théâtrales*, Vol. 13, n° 1., novembre 1994.

<sup>644</sup> Station House Opera est dirigée par Julian Maynard Smith qui se présente sur le site Internet de la compagnie (<http://www.stationhouseopera.com/> - vérifié le 28 janvier 2008) comme un metteur en scène artistique (*artistic director*). L'ajout du terme *artistique* apporte une précision importante sur le genre de production créée. Il ne s'agit pas seulement du domaine théâtral mais d'une multitude de pratiques artistiques associées à l'interaction de l'image et du son.

<sup>645</sup> Une performance de *Live from Paradise* (Fierce Festival, Birmingham, mai 2005) a du être annulée en raison vraisemblablement d'un problème technique ne permettant de transmettre ou de recevoir les performances de Colchester ou Londres.

déplacer, comme dans la forme du théâtre concret, dans un des trois espaces pour suivre la performance. Dans *Roadmetal, Sweetbread*, le but de l'image est d'élaborer une superposition de l'histoire, différente à celle qui se déroule sur la scène, alors que *Live from Paradise* produit plusieurs superpositions d'espaces géographiquement éloignés les uns aux autres. Dans ce dernier cas, les spectateurs ont des perspectives variées puisque, d'une part, ils sont placés dans des espaces culturellement différents et, d'autre part, ils n'ont pas la même expérience de la partie qui est concrètement devant eux de celle qui ne l'est pas (l'écran).

Un second exemple significatif de la réalisation théâtrale mêlant la présence physique et virtuelle de l'acteur est l'expérience du groupe Pac-Manhattan<sup>646</sup> (2004). Des étudiants de la New York University ont reconstitué le jeu vidéo mythique des années quatre-vingt *Pac-man* avec de vrais acteurs jouant les rôles des *Ghosts* et de *Pac-man*, dans le quartier du Washington Square Park. Les acteurs sont connectés, via des téléphones portables et la Wifi, à une salle de contrôle où se trouvent des joueurs. Ces derniers sont dans une salle et guident les acteurs dans le quadrillage urbain de Manhattan, très approprié pour ce type d'expérience, le but du jeu étant de collecter un maximum de bonus (*dots*) et de « manger » *Pac-man* en un temps record. Les déplacements des acteurs dans les rues sont reliés sur Internet, ce qui permet de suivre la performance dans le monde entier<sup>647</sup>.

Au-delà de son but artistique et ludique, c'est-à-dire apporter le jeu vidéo dans un espace réel<sup>648</sup>, cette expérience nous conduit à percevoir d'une manière simultanée trois espaces de représentation. Cependant, personne n'est en mesure de prendre conscience de l'ensemble. Le premier espace est la rue. Les personnages déguisés en *Pacman* et en *Ghost*, courant dans les rues de Manhattan et s'arrêtant pour contacter la salle de contrôle et connaître leur chemin, ne peuvent pas passer inaperçus. C'est déjà une performance en soi. Il y a ensuite l'espace des joueurs dans la salle de contrôle. Ils dirigent leurs personnages sur un espace vidéo représentant un espace réel. Et enfin, l'espace public d'Internet, dans

---

<sup>646</sup> Groupe Pac-Manhattan, New York, 2004 - site Internet : <http://pacmanhattan.com/> (vérifié le 18 février 2008)

<sup>647</sup> Voir Annexe 19.

<sup>648</sup> Voir site internet, op. cit.

lequel n'importe quelle personne peut suivre l'évolution du jeu en direct. Cet exemple nous conduit à interroger les frontières physiques entre les spectateurs (les joueurs, le public dans la rue et le public sur Internet) et les acteurs. Il interroge aussi la place du metteur en scène comme un *inventeur de concept* dans lequel n'importe qui serait en mesure d'intervenir.

Une seconde catégorie d'expériences cyberthéâtrales sont celles où il n'existe plus de rencontre physique entre les intervenants et les spectateurs. L'espace de représentation est entièrement virtuel, les spectateurs et les acteurs sont assis devant leur écran et interagissent entre eux sur un site Internet déterminé. Considéré comme une des premières pièces réalisées sur Internet, *Hamnet*<sup>649</sup> est produit par Stuart Harris en 1993. À l'aide d'un IRC (*Internet Relay Chat*), dix-sept acteurs parodient le texte de Shakespeare. La préparation d'Harris est similaire à celle qui est élaborée dans un espace concret. Le metteur en scène distribue les rôles, donne des indications scéniques (entrées et sorties) et les membres de l'équipe se rencontrent sur Internet, tout en restant chez eux, pour les répétitions. Branda Danet et son groupe de recherche<sup>650</sup> argumentent que cette expérience est une représentation du texte plus qu'elle n'est une performance car les spectateurs n'assistent pas à une représentation physique. Cependant, l'originalité d'un tel projet tient dans la présence non-physique des acteurs sur un espace virtuel. La compagnie Desktop Theater élabore sur le même principe, des représentations assez similaires sur Internet. Dans *Waitingforgodot.com*<sup>651</sup> (1997), ils produisent un espace visuel en deux dimensions et utilisent la fonction parlée de l'ordinateur pour lire le texte inscrit dans des petites bulles, comme dans une bande dessinée, apparaissant à côté des personnages joués par des acteurs<sup>652</sup>. Cette performance sur Internet a été produite par Lisa Brenneis et Adrienne Jenik,

<sup>649</sup> Voir un extrait sur <http://web.mit.edu/AFS/sipb/user/jcb/humor/irc-hamlet> (vérifié le 18 février 2008).

<sup>650</sup> Danet, B., Wachenhauser, T., Bechar-Israeli, H., Cividalli, A., Rosenbaum-Tamari, Y., "Curtain Time 20:00 GMT: Experiments with Virtual Theater on Internet Relay Chat", *Journal of Computer-Mediated Communication (JCMC)*, Vol. 1, n° 2, Septembre 1995.

<sup>651</sup> Voir site de la compagnie : <http://www.desktoptheater.org/> (vérifié le 18 février 2008).

<sup>652</sup> Voir Annexe 20.

toutes les deux se présentent comme metteurs en scène dont les fonctions ressemblent une fois encore à celle que l'on retrouve dans le théâtre concret<sup>653</sup>. Par contre, les développements récents d'Internet laissent entrevoir la présence d'espaces virtuels dans lesquels évoluent des internautes avides de jouer des personnages et d'interagir avec d'autres personnes sur le réseau. *Second Life*<sup>654</sup> est un exemple de plateforme virtuelle où les internautes se connectent pour communiquer et jouer. Dans le style des jeux de rôles plus traditionnels des années quatre-vingt, toutes les personnes sont potentiellement des acteurs et spectateurs du même événement. Chacun choisit ses vêtements, son sexe, sa coiffure, etc. Le metteur en scène peut être parfois perçu comme la personne qui invite les internautes à rejoindre l'espace qu'il a créé. Il devient un scénographe virtuel, mais ne dirige pas les intervenants qui peuvent évoluer librement dans cet espace virtuel.

Comme nous le voyons, les nouveaux outils de la communication sont explorés par les praticiens du théâtre, tout en étant aussi des instruments brouillant les rapports entre les spectateurs et les acteurs dans ces espaces. Le metteur en scène semble s'éclipser de sa fonction de directeur de scène pour devenir un créateur de concept dans un espace virtuel. Ces expériences ouvrent la voie à une plus grande interaction entre les participants et les spectateurs. Par conséquent, elles font *éclater*, dans une certaine mesure, la représentation dans l'espace scénique. Le rôle du metteur en scène se multiplie. Il n'appartient plus seulement à la branche du théâtre concret, il agit aussi dans des processus de réalisations sur des espaces variés. Historiquement, nous observons cette multiplicité des rôles du metteur en scène à travers le retour de l'acteur et l'apparition du scénographe et du directeur d'acteurs depuis les années soixante.

---

<sup>653</sup> Jenik. A., "Desktop Theater: Keyboard Catharsis and the Making of Roundheads", *The Drama Review* 45, 3 (T171), 2001, pp. 95-112.

<sup>654</sup> Site de Second Life : <http://www.secondlife.com> (vérifié le 2 février 2008).

## 2. La multiplicité des rôles du metteur en scène contemporain

À partir de tous ces exemples, que l'on serait tenté d'appeler « cas d'école » s'ils n'étaient devenus si nombreux, il paraît clair que le metteur en scène contemporain joue, en général, un rôle actif dans la préparation de toutes les tâches artistiques de l'élaboration d'un projet, des costumes aux lumières, en passant par les décors et la direction d'acteurs. Plutôt que de la classique mise en scène d'un texte, chère aux siècles précédents, il est désormais question d'*écriture scénique*, tant les domaines de création présents en un seul acte, celui de donner à voir, sont divers. Or, pour aboutir à une écriture scénique autonome et unique, les méthodes de travail et de collaboration des praticiens restent très variées. Cependant, nous observons deux voies dans la création contemporaine depuis les années soixante, l'une permettant de constater, chez certains praticiens, un retour primordial, sinon exclusif, à l'acteur, à travers un processus de création collective et, dans l'autre, une démultiplication plus marquée du rôle du metteur en scène avec la direction d'acteurs et la scénographie. Ces deux derniers domaines correspondent, en particulier dans les structures théâtrales à grand budget, à deux fonctions bien distinctes et autonomes : le directeur d'acteurs et le scénographe.

Ces deux voies illustrent une volonté des praticiens de se spécialiser sur le travail de l'acteur et à définir avec lui, à l'avance ou au moment de la création, le processus de réalisation, tandis que la seconde tend à soulever une spécialisation dans un domaine spécifique de la mise en scène. Nous abordons maintenant, dans un premier temps, le retour de l'acteur, ce qui nous mènera ensuite au processus de création, avant de distinguer les deux fonctions qui tenteraient, dans certaines expériences, à se détacher du rôle de metteur en scène : le directeur d'acteurs et le scénographe.

### 2-1. Le retour de l'acteur

À se voir traité comme un savant, un possédé et un saint à la fois, alors qu'on l'avait persuadé de n'être qu'un interprète... l'acteur se réveilla.<sup>655</sup>

<sup>655</sup> Dort, B., « La représentation émancipée », op. cit., p. 135.

Bernard Dort parlait de ce retour de l'acteur dans les années quatre-vingt. Déjà avec Artaud, le travail d'acteur est une *science* au lieu d'être un travail artisanal. Jerzy Grotowski préfère parler de *recherche* sur le sens du théâtre car, pour lui, ce terme implique mieux « l'idée de pénétration de la nature humaine<sup>656</sup> ». Quoiqu'il en soit, le travail d'acteur est exploré, dans ses moindres détails, à un niveau psychologique, social et politique dans les années soixante.

Nous appuierons notre analyse autour de ceux et celles qui ont développé de nouvelles techniques de jeu à cette époque, en particulier Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugénio Barba et Ariane Mnouchkine. Nous verrons, par là même, comment ces praticiens contemporains ont contribué à redéfinir le rôle du metteur en scène.

Grotowski, en définissant dans son ouvrage *Towards a Poor Theatre*<sup>657</sup>, publié en 1968, les premiers éléments de recherches sur les travaux de son groupe, The Laboratory Theatre, énonçait que « les techniques personnelles et scéniques de l'acteur étaient au centre de l'art théâtral<sup>658</sup> ». Ce point de départ n'est guère différent, comme l'admet Grotowski, de celui adopté par de nombreux praticiens du XX<sup>e</sup> siècle, comme Stanislavski, Meyerhold et Dullin, et par les formes théâtrales orientales du théâtre Nô ou du Kathakali indien. Cependant, Grotowski et son groupe cherchent, d'une part, à prolonger, dans l'expérimentation pratique, la vision artaudienne, dans laquelle l'acteur doit se libérer de ce qu'il sait<sup>659</sup>, plutôt que de combiner les méthodes existantes ou même de vouloir absolument créer une énième nouvelle méthode de travail. D'autre part, Grotowski élimine du processus de création la recherche d'une forme esthétique établie par le metteur en scène. Il s'attache principalement à l'individu lui-même et à son rapport aux autres individus (comprenant aussi bien les autres participants que les spectateurs). De ce fait, la mise en scène n'est pas un produit de synthèse des différents éléments scéniques mais le résultat d'une initiative personnelle de chaque intervenant avec l'ensemble du groupe. Ainsi, Grotowski cible son travail

---

<sup>656</sup> Grotowski, J., "Towards a Poor Theatre", Éd. par Eugenio Barba (avec une préface de Peter Brook), Odin Teatret (Holstebro) & Methuen, London, 1968, p. 27.

<sup>657</sup> Ouvr. cité.

<sup>658</sup> Op. cit., p. 15.

<sup>659</sup> Grotowski, J., "I do not put on a play to teach others what I already know", *The Drama Review* 43, 2:12-13.

autour de deux concepts : le théâtre pauvre, entendu que l'acteur est la *substance* fondamentale de l'acte théâtral, et ce qu'il appelle « l'acte transgressif de la représentation ».

By gradually eliminating whatever proved superfluous, we found that theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects, etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, "live" communion. This is an ancient theoretical truth, of course, but when rigorously tested in practice it undermines most of our usual ideas about theatre. It challenges the notion of theatre as a synthesis of disparate creative disciplines – literature, sculpture, painting, architecture, lighting, acting (under the direction of a *metteur en scène*). This "synthetic theatre" is the contemporary theatre, which we readily call the "Rich Theatre" – rich in flaws.<sup>660</sup>

Le théâtre pauvre se débarrasse de tous les éléments scéniques superflus et Grotowski se concentre sur ses acteurs pour générer une *symbiose* humaine (et non matérielle ou esthétique) autour de l'objet de création. Nous pourrions nous demander si, pour parvenir à cette *symbiose*, Grotowski n'aurait pas, malgré lui, créé sa propre méthode de travail. Mais nous ne rentrerons pas dans les détails des techniques développées par Grotowski au cours de ses expérimentations. Pour notre propos, elles permettent de constater un intérêt central autour du travail de l'acteur. Intéressons-nous plutôt au rapport de Grotowski avec ses acteurs.

Grotowski utilise tantôt le terme de *directeur de la scène (stage manager)* ou de *metteur en scène (director)*, tantôt celui de *producteur (producer)* pour qualifier sa position dans le groupe, et exprime, à plusieurs reprises dans ses écrits, sa détermination à se dégager du rôle autoritaire et hégémonique du metteur en scène.

Il parle de « l'acteur courtisan » et du « producteur souteneur » et de l'échange sado-masochiste que les deux peuvent entretenir dans la création contemporaine<sup>661</sup>. Au moment où ses expériences théâtrales ont commencé à faire le tour du monde, il a catégoriquement exclu, pour lui-même, le phénomène de vedettariat qu'il a d'ailleurs aussi refusé à ses acteurs. Lors de son passage à New York en 1969, il écrit :

My name is, in fact, only there as a symbol of a group and its work in which are fused all the efforts of my associates. And these efforts are not a matter of collaboration pure and simple: they amount to creation. In our productions next to nothing is dictated by the director. His role in the preparatory stages is to stimulate the creative associations for which the impulse comes from the actors and to organize the final structure in which they assume a specific shape. It is

<sup>660</sup> Grotowski, op. cit., p. 19.

<sup>661</sup> Grotowski, op. cit., p. 48.

one of the basic principles of our method of creation to have this kind of interplay in which director and actors give as much as they take, ceaselessly exchanging. (...) This exchange does not take place at the level of discussion either; it is in essence an exchange of our life experience, a reciprocal offering of the signs of our biographies (...).<sup>662</sup>

Grotowski est déterminé, en tant que metteur en scène, à vouloir s'effacer du processus de création, à redonner à l'acteur ses lettres de noblesse et plus encore à l'individu, un sens de la vie et du théâtre.

Bien que proche de la méthode de Grotowski, Peter Brook incarne un autre modèle de cette recherche théâtrale dédiée à l'acteur. Brook écrit, dans la préface de l'ouvrage de Grotowski, qu'il existe un certain nombre de « parallèles et points de contact<sup>663</sup> » entre leurs travaux. Brook n'a, cependant, pas toujours eu les mêmes objectifs. Par exemple, en ce qui concerne la relation entre l'acteur et les spectateurs, il évoque, dans un entretien avec Margaret Croyden<sup>664</sup>, une intéressante comparaison entre, d'une part, Grotowski qui placerait ses acteurs au sommet d'un gratte-ciel, où les spectateurs dans la rue seraient pris de stupeur, et, d'autre part, le travail de Brook qui s'apparenterait à faire monter les alpinistes, c'est-à-dire les acteurs et spectateurs, en cordée, très progressivement, au sommet d'une montagne. Dans le cas de Grotowski, la confrontation entre l'acteur et le spectateur, qui peut aller jusqu'à un contact physique<sup>665</sup>, est partie intégrante de la réalisation scénique. Brook, lui, se contente d'exprimer la confrontation, il préfère employer le terme de *défi*, entre le metteur en scène et l'acteur. L'impulsion du metteur en scène et du groupe engendre ce défi et, en quelque sorte, la création. Sur ce point, Brook explique que « le metteur en scène est là pour provoquer ce qui ne se produirait pas de soi. (...) [il] a besoin du défi des acteurs pour se révéler en tant que metteur en scène. C'est en ce sens que ce qu'[il] recherche est toujours fondé sur deux éléments : les richesses propres à un groupe humain et à

<sup>662</sup> Schechner, R., Wolford, L. (eds.), "The Grotowski Sourcebook", Routledge, London, 2001, pp. 116-117.

<sup>663</sup> Brook, P., « Preface », in Grotowski, « Towards a Poor Theatre », op. cit., pp. 11-13 (notre traduction).

<sup>664</sup> Lire Croyden, M., « Entretiens avec Peter Brook », trad. de Véronique Gourdon, Seuil, Paris, 2007, pp. 43-44.

<sup>665</sup> Lire, par exemple, sur ce point : Barba, E., "Theatre Laboratory 13 Rzedow", in "Grotowski Sourcebook", op. cit., pp. 78-79.

ses impulsions, et l'appel de l'extérieur – car il faut donner un contenu au défi<sup>666</sup> ».

Peter Brook relie le retour de l'acteur au travail collectif qui s'instaure entre le metteur en scène et le groupe :

Le metteur en scène ne peut pas arriver à des conclusions réelles avant de commencer les répétitions... La qualité de l'étude active est inséparable de la qualité de ce que sont, individuellement et collectivement, les comédiens... Le développement de la compréhension, et celui de l'ouverture, de la sensibilité, de l'imagination de l'acteur, sont inséparables. Et dans un travail collectif, le travail est à chaque instant le reflet de la compréhension collective...<sup>667</sup>

Comme nous venons de le montrer, avec le retour du comédien, dont le travail s'articule, en premier lieu, autour de la personne et de la relation humaine entre les membres du groupe, la voie didactique, celle qui est si indispensable à Stanislavski, Brecht, Dullin, Vilar et d'autres, repose beaucoup plus sur un rapport de maître à disciples. En revanche, pour Grotowski, en tant que metteur en scène, sa relation aux acteurs n'est tout bonnement pas didactique :

I am not simply the director or producer or « spiritual instructor ». In the first place, my relation to the work is certainly not one-way or didactic. (...) This is not instruction of a pupil but utter opening to another person, in which the phenomenon of « shared or double birth » becomes possible. The actor is reborn – not only as an actor but as a man – and with him, I am reborn.<sup>668</sup>

Cette impulsion de la création, c'est-à-dire celle qui est engendrée à partir de l'individu et de son rapport aux autres, est devenue la base essentielle du travail de la mise en scène contemporaine des années 1960-1970.

Chez Brook et Grotowski, le metteur en scène est toujours présent, fait partie du groupe, et n'apporte aucune ou très peu d'orientations créatives liées à la pièce avant le début des expérimentations pratiques. Le metteur en scène, selon Brook, doit trouver un équilibre entre son rôle actif et son rôle d'observateur :

Le metteur en scène qui arrive à la première répétition avec son script où tout est noté – déplacement, etc. – est un homme de théâtre sclérosé. (...) À l'inverse, les metteurs en scène qui ne veulent pas être des despotes sont parfois tentés par la voie fatale de l'inaction.<sup>669</sup>

C'est donc dans un équilibre des rôles à jouer dans la création que Brook et Grotowski définissent le metteur en scène contemporain.

<sup>666</sup> Croyden, M., op. cit., p. 65.

<sup>667</sup> Brook, P., in Scarpetta, G., « Le Festival d'Automne de Michel Guy », Éd. du Regard, Paris, 1992, pp. 157-158.

<sup>668</sup> Grotowski, J., « Towards a Poor Theatre », op. cit., pp. 24-25.

<sup>669</sup> Brook, P., « L'espace vide, écrits sur le théâtre » [1968], Éd. du Seuil, Paris, 1977, pp. 141-144.

Sur ce retour de l'acteur à la fin des années soixante, citons aussi Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Là aussi, la place de l'acteur est centrale. Le Théâtre du Soleil, au moins à travers ses premières créations, comme *Les Clowns* (1969), *1789* (1970), *1793* (1972) et *L'âge d'or* (1975), a remis à plat la relation de l'acteur au metteur en scène dans un travail collectif de recherche autour de la Commedia dell'arte. Nous pouvons lire dans le programme de *1789* :

La démarche traditionnelle qui consiste pour un metteur en scène à choisir un texte écrit, pour des raisons psychologiques, propres à son cheminement de metteur en scène, seul, comme ses acteurs, devant l'inconnu d'une création collective, il y a toute l'évolution d'un groupe et, à travers elle, la mutation de la notion même du rôle du metteur en scène : remettre peu à peu en question tout ce qui aurait pu être choisi pour des motivations personnelles, faire prévaloir la prise de conscience d'un groupe que le seul désir de faire du théâtre unissait à l'origine et qui au bout de sept ans d'existence pourrait à la limite envisager d'autres objectifs.<sup>670</sup>

La *création collective* prend tout son sens à travers l'improvisation dans les années soixante. L'improvisation est un moyen de tester, de débattre et de créer. C'est un retour à l'acteur et aussi aux formes théâtrales primaires, comme la Commedia dell'arte qui, ainsi que Constantin Mic<sup>671</sup> l'a écrit, « consiste dans une sorte de création collective, les acteurs élaborant en commun le texte du spectacle en l'absence d'un auteur individuel<sup>672</sup> ». Mnouchkine, à la suite de Copeau, s'est intéressée de près à la Commedia dell'arte. Copeau prophétisait déjà une transformation de la forme dramatique de la représentation par un retour aux formes plus populaires, primaires et non-occidentales<sup>673</sup>.

La compagnie est, par ailleurs, une communauté et, une fois encore, le rapport égalitaire entre l'acteur et le metteur en scène est primordial. Sur le plan du fonctionnement de la compagnie, le Théâtre du Soleil reflète entièrement ce rapport. Née des événements de mai 1968, la compagnie, qui s'est très rapidement professionnalisée (sans l'aide des fonds publics), a toujours gardé l'esprit communautaire de l'époque. Ses membres sont impliqués dans toutes les tâches de la vie de tous les jours (le ménage, les courses, la cuisine, la vaisselle, etc.) et

---

<sup>670</sup> Théâtre du Soleil, « Texte-programme de *1793* », in Anne Neuschäfer « 1970-1975 : Ecrire une comédie de notre temps - La filiation avec Jacques Copeau », sur le site de la compagnie ([www.lebacausoleil.com/](http://www.lebacausoleil.com/)), 2004.

<sup>671</sup> Cité par Neuschäfer, op. cit.. Lire Mic, C., « La Commedia dell'arte » [1927], Librairie Théâtrale, Paris, 1980.

<sup>672</sup> Ibid. Mic, C., op. cit., p. 26.

<sup>673</sup> Lire Copeau, J., « Appels », Gallimard, Paris, 1974.

de la création (la construction des décors, le montage et le démontage, etc.). Tous les membres, y compris Mnouchkine, touchent le même salaire. Leur espace de travail, la Cartoucherie, est aussi, pour beaucoup de ses membres, un espace de vie.

Le retour de l'acteur tient aussi à la question de l'interprétation des personnages. En effet, contrairement à toute la construction dialectique et didactique stanislavskienne ou brechtienne, le Living Theater, dans une démarche qui lui est propre, s'est éloigné de la construction psychologique du personnage, et même, d'une certaine manière, de la question du personnage tout court. Beck écrit, le 5 avril 1982, à Rome, une note particulièrement virulente (voire cynique) sur le rôle de l'acteur :

The actress not as interpreter but as creator. The art of the theatre on the part of the performer has been relegated to a level of secondary importance – being ephemeral – and as servant to the writer – whose words can be preserved – but which only come fully to life when the clock strikes 0 and the play begins, the curtains rise, the word is pronounced, the forbidden is revealed, the silence of the page broken: the actress sound of life. The contemporary actress creates, and that's why for a while interpretation of character bored us.<sup>674</sup>

Eugénio Barba rejoint Grotowski et Beck sur l'idée de démanteler le travail d'interprétation du personnage, et bien plutôt de composer avec l'individu, l'acteur dans la vie, c'est-à-dire dans et en dehors du travail de préparation d'une pièce. Par exemple, Barba interroge le terme de *technique* en se demandant s'il ne fut pas inventé pour rationaliser un travail visant à un résultat déjà donné et, par conséquent, se demande si ce rapport est vraiment approprié au travail d'acteur qui consiste, avant tout, en une relation humaine et vise un résultat inconnu.

I felt that under the alibi of a work which the others defined as theatre I was trying to annihilate the actor in my companion, wash him of the character, destroy the theatre in our relationship so that we might meet one another as human beings, as vulnerable companions in arms who have no need to defend themselves, bound closer than brothers by the doubts and illusions of years passed patiently together: not the actor, not the character, but the companion of a long period of life. (...) When the time comes for others to be present as spectators, they are witnesses of this human situation that we continue to call theatre, because we have no name for this new frontier beyond which we have little to say to one another in a theatrical language, however perfectly phrased.<sup>675</sup>

<sup>674</sup> Beck, J., "Theandric: Julian Beck's Last Notebooks", in Bilder, E. (ed.), *Contemporary Theatre Studies*, vol. 2, Harwood Publishers, New York, 1992, p. 8.

<sup>675</sup> Barba, E., "Theatre: Solitude, Craft, Revolt", trans. by Judy Barba, *European Contemporary Classics*, Black Mountain Press (Centre for Performance Research), Aberystwyth, 1999, pp. 83-84.

Les années 1960-70 reflètent ce type de démarche collective ou communautaire défiant le travail du comédien tout autant que les autres participants dans leur rapport quotidien à la vie et au théâtre. Ce changement de perspective a eu un retentissement important sur la fonction du metteur en scène qui n'est pas un « guide spirituel<sup>676</sup> », un « instructeur<sup>677</sup> » ou un « didaecticien<sup>678</sup> ». Sa présence consiste désormais à élaborer le travail de création autour de ce processus complexe de rapports entre les gens.

Le retour de l'acteur tient enfin à la recherche de ces praticiens à redécouvrir les formes ancestrales du jeu dans des cultures non-occidentales, se rangeant aussi dans le débat politique de la décolonisation à la fin des années soixante.

Artaud fut l'un des premiers praticiens, à travers notamment ses voyages à Bali et au Mexique, à écrire sur des formes théâtrales qui étaient, jusqu'alors, peu connues en Occident<sup>679</sup>. Ces formes théâtrales sont bâties autour d'un assemblage de plusieurs pratiques artistiques, comme la danse, la musique, le masque, le chant, la pantomime. Leurs découvertes ont été, pour Artaud, une révélation. Elles sont ancrées dans des mythes ancestraux. Au retour de Bali, Artaud se demande si on n'a pas fini, en Occident, par confondre l'art et l'esthétique. Au bout du compte, le metteur en scène occidental développe une forme esthétique personnelle qui n'engage que son travail artistique à lui. Il serait enfermé dans son langage personnel, tout comme le théâtre occidental est, au fond, « enfermé dans son langage<sup>680</sup> ».

Les praticiens et universitaires se réintéressent, dans les années soixante, à Artaud, et du même coup, aux formes théâtrales non-occidentales. Les causes de ce nouveau courant, et nous en avons déjà souligné certaines, sont variées : les questionnements autour de la place de l'acteur, celui du public et du rapport entre les deux, une certaine remise en cause (ou la mise en crise) du système dramatique en Occident, la création collective et le rôle du metteur en scène dans la création, le rapport didactique, politique et populaire du théâtre occidental avec

<sup>676</sup> Grotowski, J., "Towards a Poor Theatre", op. cit., pp. 24-25.

<sup>677</sup> Ibid.

<sup>678</sup> Ibid.

<sup>679</sup> Voir par exemple : Artaud, A., « Sur le théâtre balinais » [1931], in « Le théâtre et son double », op. cit., pp. 81-103 ; « Théâtre oriental et théâtre occidental » [1935], op. cit., pp. 105-113 ; « La conquête de Mexico » [1936], op. cit., pp. 195-198.

<sup>680</sup> Artaud, A., « Théâtre oriental et théâtre occidental », op. cit., p. 107.

les autorités civiles. Tous les metteurs en scène sur lesquels nous nous sommes appuyés dans ce chapitre, comme Mnouchkine, Barba, Grotowski, Brook, le Living Theater, ont voyagé au-delà des frontières de l'Occident à la découverte de formes théâtrales non-occidentales.

Ainsi, par exemple, Peter Brook est parti avec une équipe de praticiens de douze pays différents à Persépolis, en Iran, pour la création d'*Orghast* (1971), une pièce construite autour d'un langage inventé par Ted Hughes. Brook a, ensuite, parcouru l'Afrique avec *La conférence des oiseaux* (1972)<sup>681</sup>. Ces expériences théâtrales, soucieuses de comprendre le lien entre l'acteur et le public, ont permis à Brook et à son groupe d'entrevoir la grande différence culturelle existante entre le théâtre *de formes*, comme en Occident, c'est-à-dire un théâtre d'interprétation, et un théâtre rituel, comme dans certaines ethnies en Afrique, c'est-à-dire un théâtre directement incorporé dans la vie communautaire. Citons encore le Théâtre du Soleil et ses expériences théâtrales en Asie. Pour Mnouchkine, « les arts théâtraux d'Orient, indiens et balinais sont les sources de l'art de l'acteur<sup>682</sup> ». La recherche du groupe autour des techniques de jeu du Kabuki, du Nô, du Bunraku (Japon), du Kathakali (Inde), du Samulnori et du P'ansori (Corée) part de la volonté de Mnouchkine de revenir aux sources de l'acteur, et donc du théâtre, comme Artaud le préconisait. Encore récemment, ces techniques de jeu, tout comme leurs prolongements dans la création théâtrale, sont visibles dans *Tambours sur la digue*<sup>683</sup> (1999) et *Le Dernier Caravansérail* (2003).

De la même manière, Eugenio Barba a créé, au Pérou, *The Million*<sup>684</sup>, une pièce fondée sur une multitude de petites performances d'acteurs venant du monde entier, comme le décrit le programme, « un voyage parmi les carnivals de cultures différentes, de l'Inde au Bali, du Japon au Brésil, de l'Afrique aux salles de bal européennes<sup>685</sup> ».

En s'inspirant largement du théâtre rituel, notamment d'Extrême-Orient, d'Afrique et d'Amérique du Sud, les metteurs en scène découvrent et s'inspirent

<sup>681</sup> Voir Heilpern, J., "Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa", Harmondsworth, Penguin, London, 1979.

<sup>682</sup> Entretien avec Béatrice Picon-Vallin, « Théâtres d'Orient et théâtre grec », in « L'influence du théâtre de l'Orient au Théâtre du Soleil », in le site internet du Théâtre du Soleil : <http://www.lebacausoleil.com> (vérifié le 20 septembre 2007).

<sup>683</sup> Hélène Cixous, « Tambours sur la digue », mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Le Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 1999. Voir Annexe 16.

<sup>684</sup> Odin Teatret, « The Million », mise en scène d'Eugenio Barba, 1978. Voir Annexe 17.

<sup>685</sup> Barba, E., op. cit., p. 306 (notre traduction).

de nouvelles formes ou de nouveaux moyens pour reconquérir les outils primaires de l'acteur et de son rapport avec le public. Le théâtre occidental met en perspective sa propre histoire du théâtre pour mieux en saisir les tenants et les aboutissants. Avec ces formes nouvelles, ils découvrent un théâtre d'image, de couleur, de geste, de son qui figure son propre langage, sa propre écriture scénique. À l'inverse, comme Artaud l'a observé, le texte écrit enferme le théâtre dans les limites de la lecture, et donc de la pensée. Notons donc ici que les expériences rituelles et théâtrales bâties sur des codes ancestraux, ne pouvaient qu'interroger le rôle hégémonique du metteur en scène occidental. Leurs expériences ont contribué à défier les règles occidentales. Le message politique est, en ce sens, très fort à un moment où les pays industrialisés sont contraints de participer au processus de décolonisation et où se met en place le mouvement des pays non-alignés.

Dans le même temps, aux États-Unis dans les années 1960 et 1970, la recherche théâtrale se développe dans une dimension ethnologique et anthropologique des sciences humaines. Victor Turner, par exemple, développe tout un travail ethnographique au théâtre. Il constate que, par le biais des rites et des représentations théâtrales, on permet à une culture de prendre conscience d'elle-même<sup>686</sup>. Le rôle du metteur en scène occidental, à travers les expériences des praticiens que nous venons de citer, voyageant en Afrique, en Amérique du Sud ou en Orient, pourrait être comparable à celui de l'ethnographe ou de l'ethnologue en sciences humaines. Le metteur en scène et universitaire Richard Schechner<sup>687</sup> a travaillé avec Turner à comprendre les mécanismes socio-ethniques incorporés dans le rite et le théâtre. Cette approche a ouvert des horizons extrêmement divers sur la discipline théâtrale. Les Américains ont fourni la première pierre théorique à un domaine, aujourd'hui extrêmement répandu dans le milieu anglo-saxon, appelé *performance studies* (les études de la performance).

---

<sup>686</sup> Turner, V., "The Ritual Process: Structure and Anti-Structure", Aldine Publishing Company, Chicago, 1995 [1969]; Turner, V., "From Ritual to Performance: The Human Seriousness of Play", PAJ Books, New York, 1982.

<sup>687</sup> Schechner se présente comme un *artistic director* du Performance Group (qu'il a créé) : « From 1967 until 1980 I was artistic director of The Performance Group (TPG), a leading experimental theatre. With TPG I directed many plays and workshops (...) », in Schechner, R., "Performance Theory", Routledge, London & New York, 1988, p. xix.

Pour résumer, les metteurs en scène contemporains dans les années soixante, sur lesquels nous nous sommes appuyés, développent leurs travaux autour de l'acteur. Ils ont un certain nombre de points communs : ils ne cherchent pas à créer une esthétique de la pièce, incitent les acteurs à contribuer à la mise en scène, se détachent de la création psychologique du personnage pour divulguer les caractéristiques personnelles de celui ou celle qui interprète un rôle et interroge la relation entre le spectateur et l'acteur. Ces aspects contribuent à redéfinir la fonction de metteur en scène. En effet, ils permettent d'identifier, d'une part, une approche moins hiérarchisée entre les intervenants et, d'autre part, une méthode générale de mise en scène fondée sur le travail du comédien et la création collective. Dans le cas de ces metteurs en scène, un spectacle s'élabore comme une expérimentation à travers le processus de création des acteurs.

Nous allons voir maintenant plus en détail les différents types de travail de préparation du metteur en scène, c'est-à-dire nous nous situons en amont de la production publique.

## 2-2. Le processus de création

Dans les années soixante, on parle de répétitions mais aussi d'atelier (*workshop*) et de préparation (*training*). Ces différents termes dévoilent l'importance que les praticiens accordent au processus de création. L'atelier est associé à l'artisan, qui travaille son objet, et le training à un sportif, qui se prépare physiquement avant une compétition. Nous percevons l'importance du travail de préparation de l'acteur dans la mise en scène contemporaine.

Pourtant, Georges Banu, dans son ouvrage *Les répétitions*<sup>688</sup>, publié en 2005, explique qu'il signait, vingt ans auparavant (1985), avec d'autres collègues et praticiens « exaspérés par le discours engagé dans la défense du travail théâtral comme horizon aux dépens du spectacle comme œuvre<sup>689</sup> », une charte de principes pour la revue *L'Art du théâtre*, dans laquelle ils appelaient à « parler de l'œuvre plus que du processus [et] de l'art plus que du travail<sup>690</sup> ». Et c'est dans

---

<sup>688</sup> Ouvr. cité.

<sup>689</sup> Banu, G., « Les répétitions », op. cit., p. 125.

<sup>690</sup> Ibid.

cette perspective que Banu s'intéresse, de près, aux méthodes de travail de différents metteurs en scène. Néanmoins, le processus de création est lié au travail de répétition qui, au bout du compte, est ou crée l'œuvre. Les célèbres *work in progress* du Théâtre du Soleil, du Living Theater ou de Goat Island présentés au public sont aussi, dans leur forme préliminaire et inachevée, nécessaires pour faire vivre et confronter un travail ou une œuvre au public. Il semble que les terminologies utilisées par les uns et les autres puissent être trompeuses. La répétition est effectivement, comme le souligne Banu, un terme paradoxal :

Elle est d'abord une pratique de création et ensuite seulement un acte de réminiscence, une découverte et après une mémoire, un faire et un re-faire. Une double interrogation l'anime : comment trouver et comment fixer ? De quoi a-t-on besoin en tant que metteur en scène et surtout comment peut-on aider l'acteur ?<sup>691</sup>

La définition de Banu englobe, dans son sens traditionnel, un temps pour la recherche et un temps pour *geler* le travail. À la lecture des très captivantes méthodes de préparation recensées par Banu, nous constatons que sa perspective, selon laquelle le metteur en scène est celui qui « aide l'acteur » à trouver sa voie créative, est assez éloignée de celles d'Artaud ou Grotowski, l'un et l'autre n'étant d'ailleurs pas traités dans l'ouvrage. Chez ces derniers, les praticiens doivent créer un nouveau langage unique fondé sur une recherche non-établie esthétiquement, pouvant défier les limites conventionnellement édifiées entre la scène et le spectateur et n'aboutissant pas à concevoir une version achevée de la production. Dans *Paradise Now*<sup>692</sup> par le Living Theater, le travail de préparation se fonde dans une représentation ouverte à la participation du public. Cette performance collective est constamment en évolution, rien n'étant fixé et rien ne pouvant être reproduit.

Il apparaît donc qu'il y ait, au niveau du propos méthodologique du metteur en scène contemporain, une distinction à établir entre la préparation d'une représentation qui est conçue autour d'une série de répétitions dirigées par le metteur en scène, et celle qui repose purement sur une recherche méthodologique, expérimentale et collective.

---

<sup>691</sup> Ibid., p. 128.

<sup>692</sup> Voir Annexe 15.

La création collective, très populaire dans les années soixante, est apparue utopique aux yeux d'un certain nombre de praticiens<sup>693</sup> et universitaires<sup>694</sup> contemporains français dans les années quatre-vingt. Elle a, néanmoins, permis, d'une part, de frayer un chemin entre les frontières du théâtre et une nouvelle forme d'expression non dramatique à laquelle il fallu donner un nom – les Anglo-Saxons l'ont appelé la *performance* – et, d'autre part, de limiter l'aspect souverain du metteur en scène contemporain. Par exemple, aujourd'hui, nous parlons parfois de l'*œil extérieur* (*outside eye*) plutôt que du metteur en scène. En anglais, nous rencontrons de plus en plus le terme de *facilitator*, celui ou celle qui est simplement là pour faciliter le travail de création et les prises de décision du groupe. Quelles que soient les terminologies attribuées, le metteur en scène n'est pas toujours là pour désigner ce qui se présentera sur scène, mais pour créer la mise en condition nécessaire à la préparation, et éventuellement à la représentation.

Pour conclure, bien que l'on assiste à des expériences et questionnements variés autour de l'acteur, le processus de création est tantôt défini comme un but en soit, tantôt il est un moyen d'aboutir à un résultat donné.

Dans ce dernier cas, nous observons que le rôle du metteur en scène se démultiplie. Les prérogatives du metteur en scène peuvent être divisées en deux fonctions distinctes (le directeur d'acteur et le scénographe).

---

<sup>693</sup> Ariane Mnouchkine interroge la création collective dans les années 1980. Lire Neuschäfer, A., « 1975-1999 : de la création collective à l'écriture en commun », site du Bac au Soleil : [www.lebacausoleil.com](http://www.lebacausoleil.com) (vérifié le 20 janvier 2008) : « “ Le fait qu'on décide de monter les Shakespeare ne signifie pas du tout que nous avons renoncé à inventer nos spectacles ” avait déclaré Ariane Mnouchkine en 1981, lors d'un entretien avec Alfred Simon. Avec ce choix semble en effet se poser la question de l'abandon de la création collective. Depuis 1968, le Théâtre du Soleil ne s'était pas lassé de souligner que “ tout acteur était un créateur dans le spectacle ” et que la création collective comportait de façon essentielle l'écriture collective. Pour le théâtre des années 80, Mnouchkine indique une autre voie, en accordant une importance nouvelle à la parole littéraire ou dramatique, enrichie toutefois par les acquis du jeu corporel des années 70. »

<sup>694</sup> Georges Banu l'illustre avec le choix des praticiens dans son ouvrage « Les répétitions », ouvr. cité.

### 2-3. Le directeur d'acteurs

Nous nous contenterons de signaler son existence car le directeur d'acteurs est, dans la pratique, plus souvent attaché à la fonction du metteur en scène. Cette distinction est par contre plus amplement acceptée dans la théorie. Nous avons d'ailleurs largement soulevé la spécificité de la direction d'acteurs dans les chapitres précédents.

Sophie Proust<sup>695</sup> a publié, en 2006, le premier ouvrage entièrement consacré à la direction d'acteurs. Le simple fait d'avoir élaboré cette distinction entre le metteur en scène et le directeur d'acteurs nous révèle le caractère ultime de la spécialisation des différentes étapes successives et des domaines variés de la mise en scène. Par ailleurs, toutes les recherches et tous les entretiens menés par Proust permettent de constater que l'activité de mise en scène contemporaine reste profondément liée à la personnalité du metteur en scène, des acteurs et de la rencontre de cette équipe autour de l'objet de création. En s'intéressant à un ensemble très varié de pratiques contemporaines, comme l'a fait Proust, il semble impossible de pouvoir réunir toutes ces pratiques dans un schéma et une démarche communs, à moins de suivre, comme nous l'avons fait, des thèmes d'étude spécifiques<sup>696</sup>. Chaque metteur en scène a sa propre méthode de travail pour diriger les comédiens, certains créant ou développant leur méthode au fur et à mesure de la préparation du spectacle. Pour Antoine Vitez, la direction d'acteurs s'apprend, « c'est de même nature que la répétition musicale, il faut établir la partition et reproduire, c'est un travail de discipline<sup>697</sup> », tandis que pour le metteur en scène Jacques Weber, la direction d'acteurs, « on l'a ou l'a pas : c'est un truc tout à fait mystérieux. Il y a des directeurs d'acteurs qui en parlant très peu vous emmènent des acteurs très loin, d'autres en travaillant dix heures d'affilée,

---

<sup>695</sup> Ouvr. cité.

<sup>696</sup> Nos quatre paramètres l'ont permis.

<sup>697</sup> Vitez, A., « Une entente », propos recueillis par André Curmi, in *Théâtre / Public*, n° 64-65, p. 27 in Proust, S., « La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine », *L'Entretiens*, Vic la Gardiole, 2006, p. 69.

d'autres en travaillant deux heures et en s'arrêtant aller bouffer. Il n'y pas de loi, il n'y a pas de théorie<sup>698</sup> ».

La fonction de directeur d'acteurs est beaucoup plus rarement acceptée dans la pratique comme étant dissociable de celle du metteur en scène, alors que celle de scénographe, comme nous allons le voir, s'en est déjà affranchie.

## 2-4. Le scénographe

Nous avons tenté de repérer la manière dont la discipline de *scénographie* et la fonction de *scénographe* sont usitées<sup>699</sup>. Nous pouvons les décrire comme étant liées au travail d'agencement du décor, de l'architecture, de la lumière, des mouvements, couleurs et formes, sur un espace fictif (de théâtre ou de tournage) ou de plateau (de télévision, de concert, événement, etc.).

L'ouverture de la scénographie à des environnements aussi variés que le cinéma, le concert, la télévision ou un événement est un phénomène relativement récent comme la recherche pratique et théorique dans ce domaine l'illustre.

D'une part, les premiers travaux scénographiques étaient exclusivement consacrés au théâtre. En effet, ce sont des praticiens de théâtre qui ont fait émerger la discipline, fortement associée à celle de la mise en scène. Bien qu'ils se définissent eux-mêmes comme des metteurs en scène, Appia et Craig sont, entre autres, les initiateurs des toutes nouvelles théories de la scène. Nous l'avons largement montré dans le troisième chapitre, le développement fulgurant de la mise en scène s'est produit à travers l'élément visuel de la scène. Le décorateur ne peut plus se limiter à la fonction illustrative de son activité, il doit s'imprégner de l'ensemble architectural et esthétique du lieu de la représentation. Les exemples de collaborations entre un metteur en scène et un scénographe abondent au XX<sup>e</sup> siècle. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le cas par exemple pour l'opéra entre Richard Wagner et Adolphe Appia, plus tard entre Charles Dullin et André

<sup>698</sup> Weber, J., Entretien (avec Jacques Chancel), diffusé sur France Inter le 22 septembre 1996, in l'émission « Règles de trois : Jacques Weber », in Proust, op. cit., p. 67.

<sup>699</sup> Nous avons parcouru environ 100 sites Internet listés parmi les 285 000 entrées pour le mot « scenography/scénographie » et les 51 400 pour le mot « scenographer/scénographe » sur le moteur de recherche « Google » (vérifié le 09 mars 2007). Il est intéressant de remarquer que de nombreux sites (environ 70% des sites consultés) sont localisés au Canada où les notions de « scenography » et de « scenographer » semblent être beaucoup plus courantes.

Barsacq, et après la seconde guerre mondiale, de Louis Jouvet et Christian Bérard, de Jean Vilar et Léon Gishia. À partir des années 1960-1970, les collaborations deviennent encore plus nombreuses. Citons celles entre André Vitez ou Jacques Lasalle et Yannis Kokkos, Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, Claude Régy et Daniel Jeanneteau, Roger Planchon et René Allio.

D'autre part, au niveau de la recherche, le premier ouvrage consacré à ce sujet est celui de Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*<sup>700</sup>, publié en 1943. Suivent ensuite beaucoup de travaux sur la scénographie moderne ou contemporaine, comme ceux de Denis Bablet, dont sa thèse de doctorat portait sur « l'esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914<sup>701</sup> ». Plus récemment, en France, les chercheurs ont abordé le travail scénographique à travers une approche génétique de pratiques spécifiques. Georges Banu a publié un ouvrage collectif en 1999 sur les travaux du scénographe Yannis Kokkos<sup>702</sup>.

À notre connaissance, *What is Scenography ?*<sup>703</sup> de Pamela Howard (2002), elle-même scénographe, est le premier ouvrage, en langue anglaise, consacré entièrement à la scénographie. Avant cette publication, il existait des recherches sur l'aspect scénographique de la création théâtrale, mais elles se limitaient à l'espace architectural et au décor. Citons, par exemple, l'ouvrage *Architecture, Actor and Audience*<sup>704</sup> de Iain Mackintosh qui ne mentionne jamais la *scenography* ou le *scenographer*, mais le *stage design*, le *designer* et l'*architect*. Depuis la publication de l'ouvrage de Pamela Howard en 2002, nous observons un intérêt grandissant des chercheurs et praticiens dans ce domaine, au moins trois nouveaux ouvrages en langue anglaise ayant été publiés à ce jour : Alison Oddey et Christine White, *The Potentials of Spaces: the Theory and Practice of Scenography and Performance*<sup>705</sup> (2006), Arnold Aronson, *Looking into the Abyss: Essay on Scenography*<sup>706</sup> (2005) et Christopher Baugh, *The Development*

---

<sup>700</sup> Sonrel, P., ouvr. cité.

<sup>701</sup> Bablet, D., « L'esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914 », Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965.

<sup>702</sup> Banu, G. (Ed.), « Yannis Kokkos, le scénographe et le héron », Actes-Sud, Paris, 1999

<sup>703</sup> Howard, P., « What is Scenography ? », Routledge, London, 2002.

<sup>704</sup> Voir par exemple le chapitre consacré aux « Directors and Designers » dans Mackintosh, I., « Architecture, Actor and Audience », Routledge, London, 1993, p. 88-101.

<sup>705</sup> Oddey, A., White, C., « The Potentials of Spaces: the Theory and Practice of Scenography and Performance », Intellect, Bristol, 2006.

<sup>706</sup> Aronson, A., « Looking into the Abyss: Essay on Scenography », University of Michigan Press, Ann Arbor, 2005

of *Scenography in the Twentieth Century*<sup>707</sup> (2005). La scénographie est aussi enseignée dans de nombreux cursus universitaires britanniques en études théâtrales<sup>708</sup> et il existe un certain nombre de groupes de recherche sur la question<sup>709</sup>.

Howard<sup>710</sup> a glané toute une série de définitions de scénographes du monde entier sur la question de leur rôle. La diversité de ces visions complique la tâche d'une définition claire de cette activité qui, en plus, comme nous l'avons dit, dépasse les frontières du théâtre. La perspective scénographique dans la création contemporaine est illustrée par l'engouement du public pour des productions ou événements orientés sur l'image. L'activité du scénographe, une démultiplication de son activité, avec, d'un côté, l'illustration proprement décorative sur la scène, et, de l'autre, la prise en compte de l'ensemble des éléments visuels et sonores du lieu, n'a pas toujours pour règle de répondre à une production esthétique déterminée à partir d'un texte. La réflexion autour des limites entre la représentation et les spectateurs incite certains metteurs en scène et scénographes dans les années 1960 à produire des spectacles dans des lieux insolites, voire à créer leurs propres espaces. Par exemple, en vue de défier les frontières entre l'acteur et le spectateur, Grotowski fait appel à un jeune architecte, Jerzy Gurawski, pour créer de nouvelles configurations scénographiques et architecturales. Cette collaboration de plusieurs années de travail a eu un grand impact sur la prise en compte du public dans la représentation, mais n'a pas permis, pour autant, selon Grotowski, d'aboutir à une participation directe du public<sup>711</sup>. Jean Chollet, dans son article « La scénographie d'aujourd'hui en

---

<sup>707</sup> Baugh, C., « The Development of Scenography in the Twentieth Century », Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005.

<sup>708</sup> Il n'existe pas de programme d'étude de premier cycle uniquement intitulé « scenography » en Angleterre, les termes sont distribués à ce titre entre « Design for the stage » (programme de la Central School of Speech and Drama, 2007) ou « Performance design » (programme de l'Université de Leeds, 2007) ou « Scenic arts » (programme de la Rose Brufford College, 2007). Par contre, il existe un diplôme de troisième cycle en scénographie à la Central St Martins College of Art & Design (London), au Laban Centre for Movement and Dance, à l'Université de la Central England (Birmingham) et à l'Université de Glasgow. Le cours sous l'intitulé « scenography » est inclus dans de très nombreux programmes sur les études théâtrales dans les universités britanniques : Queen Mary (London), University of Hull, University of Wales (Aberystwyth), University of Kent, Loughborough University, etc.

<sup>709</sup> Nous pouvons, par exemple, citer les groupes de recherche en « scénographie » de la Theatre and Performance Research Association (TaPRA) et de la Fédération Internationale de Recherche sur le Théâtre (FIRT).

<sup>710</sup> Howard, P., ouvr. cité, p. 142.

<sup>711</sup> Voir « Grotowski Sourcebook », op. cit., pp. 112-113.

France<sup>712</sup> », cite aussi Jacques Polieri et son théâtre à 360 degrés<sup>713</sup> (1964-1968) ou « Jacques Bosson (architecte-scénographe) [qui] s'attaque au renouvellement du théâtre ambivalent et de plein air<sup>714</sup> ». Chollet ajoute que :

Ces initiatives (...) contribuèrent à développer peu à peu une association étroite entre architectes et scénographes. Celle-ci aura permis le plus souvent d'éviter certaines carences constatées dans l'outil théâtral et d'optimiser les réponses techniques nécessaires à la concrétisation du projet artistique engagé sur un site donné. La nécessité reconnue du scénographe d'équipement a entraîné la création d'un bon nombre de structures, plus ou moins importantes, qui œuvrent régulièrement dans ces réalisations architecturales, notamment depuis 1980. Elles ont accompagné les remises en cause et les mutations de l'édifice théâtral ou du lieu de représentation. Aujourd'hui leur pratique est devenue indissociable de chaque projet qui les intègre depuis le concours jusqu'à l'achèvement d'un bâtiment, qu'il s'agisse de nouvelles créations, de restructurations ou de transformations de théâtres anciens, de salle de concerts ou de centres de congrès. Leur mission recouvre une étude et une mise en œuvre spécifiques des aménagements et des équipements scéniques, qui n'est pas sans influences sur les formes architecturales adoptées.<sup>715</sup>

L'association entre l'architecture et la scénographie interroge le rapport entre la salle et la scène. Elle pose aussi les bases d'une vision de la mise en scène fondée sur une réalisation scénique ou architecturale du spectacle. L'écriture scénique se définit, ici, comme une projection d'images, de couleurs et de mouvements, les moyens technologiques modernes ayant permis de développer cette voie. La distinction entre le scénographe et le metteur en scène est concrètement réalisée, les scénographes professionnels travaillent sur des projets dont les pratiques artistiques ne sont pas exclusivement réservées au théâtre. Ces deux fonctions pourraient, à terme, se concurrencer. En effet, les deux fonctions aboutissent à créer une lecture visuelle de la scène. Or, la différence majeure pour le metteur en scène réside toujours dans la présence du comédien sur la scène. Tant que celui-ci reste central à la représentation, le metteur en scène joue pleinement son rôle de directeur d'acteur. Si l'acteur venait un jour à disparaître physiquement de la scène<sup>716</sup>, la fonction du metteur en scène se limiterait uniquement à l'aspect visuel de la scène, et donc au travail du scénographe.

<sup>712</sup> Chollet, J., « La Scénographie d'aujourd'hui en France », in Thomasseau, J.-M. (dir.), « Le théâtre au plus près ; pour André Veinstein », Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005, pp. 61-70.

<sup>713</sup> Voir Annexe 18.

<sup>714</sup> Op. cit., p. 68.

<sup>715</sup> Ibid., pp. 68-69. Pour plus de détails, voir aussi l'ouvrage de Chollet, J., Freydefont, M., « Les lieux scéniques en France, 1980-1995 », Scéno +, Éditions AS (Actualité de la Scénographie), Paris, 1996.

<sup>716</sup> Le « cyberacteur » ou « l'acteur virtuel (3D) » est une réalité au cinéma et commence à l'être au théâtre.

Pour conclure, le metteur en scène contemporain, à travers des expériences et des méthodes variées, explore le travail de l'acteur dans le cadre de la création collective. Il étend ses prérogatives de directeur d'acteurs et de scénographe, allant, dans quelques cas, jusqu'à formellement séparer les deux. Le metteur en scène contemporain est un scientifique, d'où d'ailleurs les développements de la recherche pratique dans les universités anglo-saxonnes<sup>717</sup>. Son rôle n'est pas toujours déterminé par une recherche de l'unification des éléments scéniques, mais plutôt de définir les termes d'une méthode de travail avec les acteurs. Dans ce schéma, le texte dramatique, sur lequel les metteurs en scène construisent d'ordinaire leurs travaux, n'est plus toujours l'élément fondamental de la mise en scène contemporaine. D'autres objets de création permettent aussi de réaliser des spectacles.

### 3. Le texte dramatique ou l'objet de création

Dans les années cinquante, Veinstein, et à sa suite de nombreux autres universitaires, comme Roubine, a établi « une double existence artistique du théâtre<sup>718</sup> » : celle du texte et celle du spectacle (ou de la mise en scène). Cette dualité entre la scène et le texte a été et est toujours au cœur de la création théâtrale. Peut-être, comme Dort l'a écrit<sup>719</sup>, que cette dualité est tout simplement « contre-nature » car, au fond, le texte « raconte » et la scène « représente ». En tout cas, cette constante recherche de l'unification des deux prend un certain sens lorsque les praticiens partent effectivement d'un texte. Cette approche est, d'ailleurs, la plus commune dans les travaux de recherche sur la mise en scène. Comme nous allons le voir, l'approche sémiotique au théâtre l'illustre. Pourtant, les bases de la création théâtrale ont fortement évolué depuis la réémergence de la théorie artaudienne dans les années soixante. Elles ne se fondent pas seulement

<sup>717</sup> Le « Practice as Research » s'est développé dans les années 1990. Pour les universitaires, ce domaine méthodologique de la performance est accepté comme mode d'évaluation de la recherche scientifique dans le cadre du Research Assessment Exercise (RAE) au Royaume-Uni. Voir le site du Practice as Research in Performance (PARIP) : <http://www.bristol.ac.uk/parip> (vérifié le 15 février 2008).

<sup>718</sup> Veinstein, A., op. cit., pp. 48-49.

<sup>719</sup> Dort, B., op. cit., p. 146.

sur le texte dramatique. Nous l'avons vu, des praticiens, comme Grotowski, Mnouchkine, Barba, Brook, et beaucoup d'autres depuis les années quatre-vingt, ont impulsé un mouvement de recherche autour de la création collective. Dans le cas où le texte est véhiculé comme objet de création, ce dernier peut être altéré ou déconstruit au moment de la préparation du spectacle. Le théâtre s'élargit à d'autres formes artistiques. Il ne reste plus cloisonné au texte. Toutes les formes artistiques, au départ indépendantes les unes aux autres, comme le son, l'image et le mouvement, ne se bâtissent pas forcément à partir d'un texte. Nous ne pouvons pas ignorer cette évolution, car il y a un risque, encore trop grand aujourd'hui, de lier uniquement la fonction du metteur en scène à l'énonciation d'un texte dans la représentation. À travers la recherche universitaire et critique, nous percevons une différence de perspective, bien qu'elle tende à se dissiper depuis les années quatre-vingt-dix, entre la création théâtrale fondée sur le texte et celle qui ne l'est pas.

### **3-1. L'approche méthodologique de la création théâtrale fondée sur le texte : exemple de la sémiotique théâtrale**

La sémiotique théâtrale, c'est-à-dire l'étude des signes et de leurs systèmes dans la pratique théâtrale, repose, le plus souvent, sur l'existence d'un texte dramatique. C'est, en effet, à partir de l'unification ou de la dualité entre le texte et la scène que l'on a défini des mécanismes ou des systèmes sémiologiques. Pour Patrice Pavis, le texte dramatique est, dans cette perspective, un élément d'étude s'il est écrit préalablement à la mise en scène, et « pas – comme c'est parfois le cas – [s'il est] écrit ou réécrit après les répétitions, improvisations ou représentations<sup>720</sup> ». Ainsi, par extension, la mise en scène est, pour Pavis, « une mise en rapport de tous les systèmes signifiants, notamment de l'énonciation du texte dramatique, dans la représentation<sup>721</sup> ». Il prend en compte, ici, aussi bien la « production » de la représentation par les intervenants que sa « réception » par les spectateurs. La sémiologie au théâtre a pour grand mérite, à travers l'élaboration, la production et la réception du spectacle, de faire le lien entre le

<sup>720</sup> Pavis, P., « Le théâtre au croisement des cultures », José Corti, Paris, 1990, p. 28.

<sup>721</sup> Pavis, P., op. cit., p. 28.

texte et la scène en s'intéressant au spectateur. Les moindres détails perçus par le public font sens, alors que la réception d'une représentation d'un spectacle peut échapper, dans une certaine mesure, à la fois au metteur en scène, placé à l'extérieur de la représentation, et aux acteurs sur la scène. Pour Martin Esslin<sup>722</sup>, n'importe quel détail, même une action non voulue, est ainsi perçue comme un signe contribuant au sens global voulu ou non par le metteur en scène. Jon Whitmore<sup>723</sup>, dans le prolongement de Pavis et Miller<sup>724</sup>, a tenté de cibler une perspective sémiologique en partant de la mise en scène. En effet, à travers celle-ci, il semble pertinent de s'interroger sur la réception par le public de l'énonciation d'un texte sur la scène. Cependant, malgré un rappel introductif selon lequel, pour de nombreux praticiens, « les mots parlés n'ont pas toujours besoin d'être la force centrale de la représentation<sup>725</sup> », Whitmore reprend, comme point d'attache de son étude, la définition de la mise en scène de Pavis fondée sur l'énonciation d'un texte dramatique, c'est-à-dire non pas « l'objet empirique, l'assemblage incohérent des matériaux, ni davantage l'activité mal définie du metteur en scène et de son équipe avant la livraison du spectacle » mais, au contraire, un « objet de connaissance, le système des rapports que la production (les acteurs, le metteur en scène, la scène en général) comme la réception (les spectateurs) établissent entre les matériaux scéniques désormais constitués en systèmes signifiants<sup>726</sup> ». Une fois de plus, cette définition est, selon Whitmore, « supérieure à la définition traditionnelle de la mise en scène<sup>727</sup> » car elle permet d'inclure le spectateur : il est présent mentalement et physiquement, dans la construction du sens de la représentation. Le texte reste, dans cette perspective, l'élément fondamental de l'approche sémiologique, le metteur en scène étant le guide de son énonciation scénique. Il restait donc à évaluer le travail du metteur en scène à travers le processus de création sans marginaliser la

---

<sup>722</sup> Esslin, M., "The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen?", Methuen, London, 1987, p. 16.

<sup>723</sup> Whitmore, J., "Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance", University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

<sup>724</sup> Miller, J., "Subsequent Performances", Faber, London, 1986.

<sup>725</sup> Whitmore, op. cit., p. 1.

<sup>726</sup> Pavis, op. cit., p. 28.

<sup>727</sup> Whitmore, op. cit., p. 16.

recherche sémiotique au seul texte. Marco De Marinis<sup>728</sup> a engagé ce travail dans les années quatre-vingt-dix.

There is still a widespread tendency among theorists to place the dramatic text in a position of privilege and absolute superiority vis-à-vis its transcoding into performance. The dramatic text supposedly constitutes the "constant" or "deep structure" of these transcodings.<sup>729</sup>

À partir de ce constat, De Marinis élabore son approche théorique sur l'ensemble des éléments de la production théâtrale comme un texte (*performance text*) et sa réception par le public. Cela répond, comme nous allons le voir maintenant, à l'étude de l'objet de création dans la mise en scène qui est une forme d'écriture scénique en soi.

### 3-2. L'objet de création

Avec Antonin Artaud, une distinction s'est opérée entre le théâtre dramatique et le théâtre total<sup>730</sup>, le premier étant associé à la représentation d'un texte et le second correspond à l'existence d'une double condition, à la fois métaphysique et concrète, indéniablement attachée à l'instant de la réalisation de l'acte théâtral. Nous allons parcourir l'analyse artaudienne du théâtre total car elle implique une autre manière d'aborder la mise en scène et le rôle du metteur en scène. Ensuite, nous nous intéresserons aux différentes terminologies, utilisés aujourd'hui par les critiques pour catégoriser les pratiques théâtrales, car ces différenciations

---

<sup>728</sup> De Marinis, M., "The Semiotics of Performance", trans. by Aine O'Healy, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

<sup>729</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>730</sup> Il existe, aujourd'hui, une générale et fausse idée du concept artaudien sur le « théâtre total ». De nombreux chercheurs et praticiens définissent - essentiellement à la suite de Jacques Derrida qui considère que le théâtre de la cruauté d'Artaud est irréalisable (Derrida, J., « La parole soufflée » et « La clôture de la représentation », in « L'écriture et la différence », Éditions du Seuil, Paris, 1967, pp. 341-368) - le « théâtre total » comme une imbrication ou une fusion de plusieurs pratiques artistiques dans le théâtre. Lire par exemple : Sanchez, A., « La Fura dels Baus and the Legacy of Antonin Artaud », in *Contemporary Theatre Review*, Vol. 16(4), 2006, pp. 406-418. Sanchez écrit : « While [La Fura dels Baus] productions would still incorporate traditional forms such as street theatre and fireworks they were increasingly employing media such as cinema, video and painting, and, later combining those with complex electronic technologies. In this sense, LFdB's theatrical productions constitute a case in point of Artaud's total theatre (...) » (p. 408). Voir aussi sur cette question de l'irréalisation pratique de la théorie artaudienne : Williams, G. J., "The crisis of representation and the authenticity of performance: Antonin Artaud and Jacques Derrida", in "Theatre Histories: An Introduction", Routledge, New York and London, 2006, pp. 466-471.

reflètent, à travers leurs usages, une mutation dans la manière de percevoir la mise en scène.

### **L'analyse artaudienne sur le texte et la mise en scène**

Dans le schéma occidental traditionnel, c'est-à-dire depuis la Renaissance, le théâtre est un art de la représentation dramatique. Il représente les mots, le geste, l'image, le décor, le costume d'un texte sur la scène. Pour Henri Gouhier<sup>731</sup>, la représentation « tient à l'essence même du théâtre<sup>732</sup> ». Or, ce théâtre repose, avec lui, sur l'œuvre dramatique. Ce qui se passe sur la scène est une « métamorphose » de ce que l'auteur a écrit. Pour Nietzsche<sup>733</sup>, « se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si l'on vivait réellement dans un autre corps, avec un autre caractère » est « un enchantement [qui] est la condition préalable de tout art dramatique<sup>734</sup> » ou, pour le dire plus simplement, « le phénomène dramatique primordial<sup>735</sup> ».

Antonin Artaud élabore une théorie très différente sur la question de la représentation car il s'est toujours inscrit en faux contre le texte théâtral. Pour lui, « on nous a habitués depuis quatre cents ans, c'est-à-dire depuis la Renaissance, à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie<sup>736</sup> ». La littérature est pour Artaud une branche de l'esprit qui décrit la vie par le texte, le théâtre devant se situer « en marge de la littérature<sup>737</sup> ». Artaud n'est pas radical au point de supprimer « la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves<sup>738</sup> ». Le théâtre, nous dit-il, doit venir du ventre et de la bouche, et non pas d'une pensée réfléchie et construite.

Artaud écrit à Jean Paulhan<sup>739</sup>, lors de son retour du Mexique, le 25 janvier 1936, qu'il a trouvé un titre à son livre. « Ce sera *Le théâtre et son double* car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre (...) [et] c'est sur la scène que se

<sup>731</sup> Gouhier, H., « L'essence du théâtre », Éditions De Kogge, Bruxelles, 1943.

<sup>732</sup> Op. cit., p. 33.

<sup>733</sup> Nietzsche, « L'origine de la tragédie », trad. de Marnold et Morland, Mercure de France, Paris, 1901.

<sup>734</sup> Op. cit., pp. 80-81.

<sup>735</sup> Ibid.

<sup>736</sup> Artaud, A., OC, t. IV, p. 122.

<sup>737</sup> Artaud, OC, t. I, p. 288.

<sup>738</sup> Artaud, A., OC, t. IV, p. 145.

<sup>739</sup> Jean Paulhan, auteur et critique, était alors directeur de la Nouvelle Revue Française (NRF).

reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte<sup>740</sup> ». Il ne mentionne pas le verbe ou le mot mais la pensée :

Tant que la mise en scène demeurera, même dans l'esprit des metteurs en scène les plus libres, un simple moyen de présentation, une façon accessoire de révéler des œuvres, une sorte d'intermède spectaculaire sans signification propre, elle ne vaudra qu'autant qu'elle parviendra à se dissimuler derrière les œuvres qu'elle prétend servir. Et cela durera aussi longtemps que l'intérêt majeur d'une œuvre représentée résidera dans son texte, aussi longtemps qu'au théâtre – art de la représentation, la littérature prendra le pas sur la représentation appelée improprement spectacle, avec tout ce que cette dénomination entraîne de péjoratif, d'accessoire, d'éphémère et d'extérieur.

Voilà, il me semble, ce qui plus que toute autre chose est une vérité première : c'est que le théâtre, art indépendant et autonome, se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés.<sup>741</sup>

Avec Artaud, le metteur en scène doit se délivrer du texte, de la littérature, de la dramaturgie, tous étant des composants directs de la représentation dramatique. En se débarrassant du mot, Artaud fait place au « langage par signes<sup>742</sup> » et affronte de plein fouet la question du personnage et de la narration :

Cette conception qui consiste à faire asseoir des personnages sur un certain nombre de chaises ou de fauteuils placés en rang, et à se raconter des histoires si merveilleuses soient-elles, n'est peut-être pas la négation absolue du théâtre, qui n'a pas absolument besoin du mouvement pour être ce qu'il doit être, elle en serait plutôt la perversion.<sup>743</sup>

Finalement, le metteur en scène et les acteurs, alors débarrassés du texte, de la narration et du personnage, ne se retrouveraient plus pour répéter un acte, mais pour se préparer à l'exécuter. Et nous pouvons illustrer ce passage de la répétition au travail de préparation avec les expériences théâtrales de Grotowski, Barba et du Living Theater, dans leurs tentatives d'appliquer, en pratique, la théorie artaudienne. Ce qui est important, pour notre propos, c'est que les méthodes de travail de ces praticiens ont contraint à repousser les limites du théâtre au maximum de ses frontières dramatiques. Ils ont, en effet, tenté de se tenir au plus près de la vie de l'individu confondue à l'activité théâtrale, et de porter cette activité au sommet d'une représentation associée à sa réception par le spectateur. Par conséquent, ils sont allés jusqu'à faire virevolter la notion de représentation.

<sup>740</sup> Artaud, A., OC, t. V, p. 273.

<sup>741</sup> Artaud, A., « Lettre à Benjamin Crémieux du 15 septembre 1931 », in « Le théâtre et son double », op. cit., p. 164.

<sup>742</sup> Op. cit., p. 166.

<sup>743</sup> Ibid., p. 165.

L'esprit visionnaire d'Artaud découle, comme nous allons le voir dans l'analyse<sup>744</sup> d'une de ses pièces, *Le Jet de Sang*<sup>745</sup>, de la mise en crise de la forme dramatique de la représentation, et avec elle, celle de la fonction du metteur en scène.

Avec *Le Jet de Sang*, Artaud écrit un texte qui s'apparente à une pièce de théâtre et utilise le biais des didascalies, non pas pour éclairer l'intention, mais pour insuffler une énergie vitale à son propos. Il les utilise pour refaçonner l'histoire sur le mode de l'énergie, du souffle théâtral. Les didascalies ne figment pas le propos, elles le bouleversent, lui donnent une propre vie théâtrale typiquement artaudienne. Elles ne sont pas en redondance avec le dialogue mais à rebours de celui-ci, elles illustrent la mise en scène et l'écriture modernes ainsi que, pour aller plus loin, une totale osmose entre la chose écrite et pensée et celle, organique, vécue sur la scène.

Au-delà de cette rupture avec la littérature, il s'agit bien de reconsidérer le texte, la pièce de théâtre, en vue d'élaborer une approche alternative à la représentation théâtrale, l'objectif ultime étant de ne pas séparer l'action de la vie, la voix du corps et de l'Esprit. Ainsi, Artaud ne conçoit pas plus « d'œuvre détachée de la vie<sup>746</sup> » qu'il n'envisage « l'esprit détaché de lui-même<sup>747</sup> ». Il écrit :

Je me refuse à faire de différence entre aucune des minutes de moi-même. Je ne reconnais pas dans l'esprit de plan. Il faut en finir avec l'esprit comme avec la littérature. Je dis que l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés.<sup>748</sup>

Puisque la vie est confondue avec l'instant, la simple présence du praticien de théâtre sur un espace scénique ou virtuel déposséderait totalement la représentation de son essence. Artaud propose par exemple de créer l'intégralité du théâtre élisabéthain sans tenir compte du texte. S'il ne reste plus rien de la représentation du texte chez Artaud, que reste-t-il de la théâtralité de celui-ci, dans lequel les didascalies sont supposées contribuer pleinement ?

---

<sup>744</sup> Lire l'analyse complète : Alix, C., « Les didascalies dans *Le Jet de Sang* d'Antonin Artaud : expression de la mise en scène moderne au théâtre », in Calas, F., Elouri, R., Hamzaoui, S., Salaaoui, T. (eds.), « Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation », coll. Entrelacs (dirigée par H. Tullon et M. Job), Presses Universitaires de Bordeaux - Sud Editions, Bordeaux - Tunis, 2007, pp. 295-306.

<sup>745</sup> Artaud, A., « *Le Jet de Sang* » [1925], OC, t. I, p. 75.

<sup>746</sup> Artaud, A., OC, t. I, pp. 4-5.

<sup>747</sup> Ibid.

<sup>748</sup> Ibid.

Pour Roland Barthes, la théâtralité « c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation<sup>749</sup> ». En s'appuyant sur la définition de Barthes, pour qui la théâtralité est déterminée dans l'écriture et dans ce qui peut resurgir, sans le texte, sur la scène, le texte pris dans son ensemble, et on l'aura compris cela inclut les didascalies, aboutirait chez Artaud à dégager une *théâtralité spontanée et éphémère*. Dans ce cas, le personnage ne pourrait plus exister en tant que tel puisque nous serions à nouveau dans le cadre de la représentation mais il subsisterait une trace de la théâtralité sur la scène comme si les spectateurs pouvaient, dans un certain idéal, assister aux instants de l'élaboration scripturale d'un auteur sur une pièce de théâtre sans se préoccuper de sa représentation. Se rapprocher de l'événement présent, ou bien même le vivre comme en rêve, comme le souhaitait Artaud, permet de considérer l'exécution scénique, pour emprunter l'expression à Jean-Pierre Ryngaert, comme une « réconciliation du dire et du faire<sup>750</sup> ». Cependant nous dépassons, avec Artaud, le cadre de la dramaturgie pour pénétrer dans celui plus vaste de la *performance*. Car, comme Barthes le précise, « il n'y a rien de plus contraire à la dramaturgie que le rêve, les germes du théâtre véritable étant toujours des mouvements élémentaires de préhension ou d'éloignement : le surréel des objets de théâtre est d'ordre sensoriel, non onirique<sup>751</sup> ». Il n'existerait donc pas de théâtre sans représentation pas plus qu'il n'existerait de théâtre sans théâtralité. Il existerait, pourtant, à la suite des dadaïstes, une performance de l'existence. La *performance* est non dramaturgique, au sens où il n'y a pas de personnage, elle se place autour de la mise en scène du *je*, celle qui existe au moment même où elle s'accomplit. De nombreux projets d'artistes et de performeurs, comme par exemple les actions de

<sup>749</sup> Barthes, R., « Essais Critiques », Seuil, Paris, 1964, pp. 41-42.

<sup>750</sup> Jean-Pierre Ryngaert nous indique cette « réconciliation du dire et du faire » à propos de l'écriture contemporaine, prenant, entre autres, comme exemple Philippe Myniana et Noëlle Renaude. Voir Ryngaert, J.-P., « Infiltrations ou fragilisation de l'étanchéité entre le texte didascalique et le texte « à dire » », in Calas, F., Elouri, R., Hamzaoui, S., Salaaoui, T. (eds.), « Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation », op. cit., pp. 39-52.

<sup>751</sup> Barthes, op. cit., pp. 42-43.

Jackson Pollock en train d'éclabousser ses peintures sur une glace en verre et sous laquelle Hans Namuth a installé sa caméra<sup>752</sup> (1949), ou encore *One Year Performance* (1980-81) de Tehching Hsieh<sup>753</sup>, – une année entière à appuyer toutes les heures du jour et de la nuit sur un réveil, une année de sa vie ordonnée autour d'un acte régulier et récurrent, se filmant à chaque heure<sup>754</sup> –, et tant d'autres artistes encore illustrent cette mise en scène du *je*, d'une vie totalement confondue à un acte performatif observée par les spectateurs. La didascalie n'est pas à indiquer *a posteriori* par l'auteur, c'est-à-dire après que la création scripturale soit achevée. Elle est soit intégrée au texte, de la même manière qu'une action préparée et créée pour un événement est unique, soit résolument un acte de documentation. En tenant compte de cette perspective non dramatique, que reste-t-il de la didascalie si ce n'est de garder en mémoire l'événement lui-même et d'ordonner des écrits, des vidéos, des photos, comme des carnets de mise en scène ?

En conclusion, *Le Jet de Sang* est une parfaite illustration de la théorie artaudienne, selon laquelle le texte est un des outils de la création théâtrale à considérer dans sa totalité scénique. La didascalie peut, dans son cadre traditionnel, éclaircir l'événement scénique et pourrait aussi, dans toute performance, documenter l'acte produit en vue de le garder en mémoire ou bien éventuellement d'en donner une future interprétation. Cette vision, celle qui se situe bien au-delà de l'élément textuel et dramaturgique de la représentation, donne un sens sur le rôle du metteur en scène contemporain et trouve sa place pour nous éclairer sur le sens nouveau à donner à l'écriture contemporaine et à la *performance*.

Le metteur en scène se retrouve donc, à la suite de la théorie artaudienne, à dépasser le cadre d'une représentation dramaturgique. La mise en scène trouve véritablement son point d'autonomie et de modernisme quand s'opère, pour reprendre la notion de Robert Abirached, « une autarcie radicale de la scène<sup>755</sup> »

---

<sup>752</sup> Voir Annexe 10.

<sup>753</sup> Voir site internet : <http://www.one-year-performance.com> (vérifié le 9 novembre 2007).

<sup>754</sup> Lire Heathfield, A., « Small Acts: Performance, the Millennium and the Making of Time », Black Dog Publishing, London, 2000, pp. 108-111.

<sup>755</sup> Ouvr. cité, p. 166.

c'est-à-dire « une rupture définitive avec la littérature et avec le sens que prétend produire le langage articulé<sup>756</sup> ». D'un point de vue historique, cette autonomie radicale s'opère, avec les Dadaïstes et les Surréalistes, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a eu des implications fondamentales sur la mise en scène, car elle donne naissance à des expériences dont le texte émerge concurremment au langage articulé de la scène. Elles s'opèrent avec plus de force, comme nous le verrons, autour de la mise en scène du *je* : la performance autobiographique.

### **Tentative de catégorisations terminologiques**

De nombreux critiques et universitaires distinguent, dans le langage courant, les productions théâtrales fondées sur un texte (le *théâtre de texte(s)*, *théâtre de répertoire*), de celles qui ne le sont pas (le *théâtre d'images*, *théâtre visuel*). L'étonnante polémique autour de la programmation officielle du Festival d'Avignon en 2005 illustre cette distinction<sup>757</sup>. Jan Fabre, artiste associé à la programmation de cette édition du festival, avait choisi d'inviter Roméo Castellucci (la compagnie Societas Raffaello Sanzio), Thomas Ostermeier, Marina Abramovic, Wim Vandekeybus, Pascal Rambert. Le parti pris de cette programmation portait sur une série d'artistes qui, selon les directeurs artistiques du festival, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, « ont interrogé les limites et les frontières du théâtre<sup>758</sup> ». Mais de nombreux critiques ont exprimé une perte de repères artistiques, beaucoup de ces productions étant fondées sur le corps et l'image. Fabienne Darge et Brigitte Salino écrivent dans *Le Monde* daté du 27 juillet 2005 :

Cette perte de repères s'accompagne d'une confusion qui décalque celle du monde dans lequel nous vivons. On a vu à Avignon des artistes qui ne savent plus où ils en sont, au point d'en devenir touchants ou exaspérants, et un public qui s'interroge sur sa place et son rôle.<sup>759</sup>

Cette confusion révèle la secousse d'un public habitué, au Festival d'Avignon, à assister à des réalisations scéniques fondées sur un texte d'auteur. Or, le théâtre contemporain est aussi une création sonore et visuelle dans laquelle le texte est un élément comme les autres. Il existe une écriture visuelle, une écriture de l'image

---

<sup>756</sup> Ibid.

<sup>757</sup> Banu, G., Tackels, B. (eds), « Le cas Avignon 2005 », coll. Regards Critiques, L'entretemps, Vic la Gardiole, 2005.

<sup>758</sup> Darge, F., Salino, B., « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde*, 27 juillet 2005.

<sup>759</sup> Ibid.

parallèle ou inclus à la retranscription scénique d'un texte dramatique. Dans les années 1990, en Angleterre et aux États-Unis, le *performance text*, consiste à établir l'étude du processus d'écriture scénique comme un texte<sup>760</sup>. Plus généralement, il définit ce que Hans-Thies Lehmann<sup>761</sup> appelle le *théâtre postdramatique*.

Le « matériau » linguistique et la texture de la mise en scène entretiennent un rapport mutuel avec la situation théâtrale que l'on entend globalement par le concept de « performance text ». Même si ce concept de texte laisse encore apparaître une certaine imprécision, il exprime qu'à chaque fois s'articulent une corrélation et un enchevêtrement d'éléments, du moins potentiellement signifiants. (...) Le mode de relation aux spectateurs, la position temporelle et spatiale, le lieu et la fonction du processus théâtral dans le champ social – ce sont les facteurs qui constituent le « performance text ».<sup>762</sup>

Malgré le potentiel de la recherche, certes encore à développer, d'une définition de la mise en scène contemporaine à travers les éléments définissant le *performance text*, il est très courant, en France, de catégoriser les genres de théâtre suivant qu'il y ait un texte ou non. Ainsi, on trouve les expressions de *théâtre de texte(s)*, un théâtre avec une trame dramaturgique écrite par un auteur, le *théâtre de répertoire* qui serait « le patrimoine du texte et de la scène<sup>763</sup> », le *théâtre d'images* ou *théâtre visuel* qui sont déterminés par une esthétique visuelle et sonores sans mots. Mais nous finissons par interroger ces distinctions pour deux raisons.

D'une part, le metteur en scène s'est largement imposé à la fois dans l'interprétation du texte de l'auteur, tout autant que dans des pratiques de mise en scène fondées sur l'image. Par exemple, le metteur en scène Matthias Langhoff travaille directement à partir d'un texte classique ou contemporain et déploie, dans des mises en scène très fidèles au texte<sup>764</sup>, beaucoup d'images cinématographiques. De la même manière, le Théâtre du Soleil, à travers sa

---

<sup>760</sup> Voir De Marinis en ce qui concerne cette perspective à travers une analyse sémiotique. Voir supra, p. 233.

<sup>761</sup> Lehmann, H.-T., « Le théâtre postdramatique » [1999], trad. par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, 2002.

<sup>762</sup> Op. cit., p. 133.

<sup>763</sup> Appel à communications du colloque international de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) « Le théâtre de répertoire : lieu de mémoire, lieu de création », Montréal, 29-30-31 mai 2008.

<sup>764</sup> L'idée de la « fidélité » de la représentation au texte est une controverse (voir Pavis), mais un de ses acteurs, Olivier Perrier, a expliqué que « Langhoff prend le texte au pied de la lettre », in « Le bon plaisir de Matthias Langhoff », émission radiophonique de France Culture, 16 juin 1990, in Hossenlopp, S., « Matthias Langhoff, un théâtre du concret », in « Les répétitions », op. cit., p. 281.

collaboration étroite avec l'écrivain Hélène Cixous ou la série de mises en scène des pièces de Shakespeare, a redonné une certaine importance au texte, bien que celui-ci soit modifié au fur et à mesure des répétitions. Une écriture visuelle s'établit aussi autour des costumes et de la lumière. La méthode de travail de Mnouchkine et celle de Langhoff sont différentes, mais elles s'étendent toutes deux à une mise en scène autour de pratiques artistiques variées qui dépassent l'art dramatique.

D'autre part, la polémique qu'entraîne cette distinction entre *théâtre de texte(s)* et *théâtre d'images* n'a aucun fondement par rapport au processus de création. Incontestablement, le texte dramatique donne une certaine direction au metteur en scène et au groupe. Maintenant, si ce texte ne repose, au départ, sur aucun élément dramaturgique (comme un poème ou un roman), il y a tout un travail de recomposition à mettre en place, au préalable ou au moment des répétitions, avec les acteurs. De plus, le travail de préparation, qu'il repose ou ne repose pas sur l'élément textuel, ne permet pas de déterminer une perspective de mise en scène particulière. Le metteur en scène peut avoir une idée visuelle très spécifique de la réalisation scénique, comme c'est le cas, par exemple, de Robert Wilson, ou il peut, au départ, n'avoir aucune idée précise sur le texte, comme c'est le cas de la compagnie de théâtre britannique Forced Entertainment. Robert Wilson est connu pour un travail extrêmement rigoureux dans ses indications scéniques sur le plateau. Les acteurs ont des numéros, les déplacements et les mouvements sont clairement montrés, indiqués, répétés, mémorisés et annotés. Hormis pendant les répétitions, Wilson n'a aucun autre contact avec ses acteurs<sup>765</sup>. Il reste un exemple du metteur en scène dictatorial, comme le définissait Appia, alors que Wilson ne cherche pas toujours à interpréter verbalement un texte dramatique. Il utilise plutôt le mouvement, l'image et la scénographie. À l'inverse, l'objet de création des membres de la compagnie britannique Forced Entertainment n'est pas fixé à l'avance, ni même, le plus souvent, au moment où le groupe se retrouve, pour la première fois, dans le studio pour travailler. Ils avouent partir, le plus souvent, de « rien<sup>766</sup> ». Un jour, un des comédiens met de la musique, un autre apporte des

---

<sup>765</sup> Voir Alquier, S., « Une répétition pragmatique, un workshop avec Bob Wilson », in « Les répétitions », op. cit., pp. 363-367.

<sup>766</sup> Voir Forced Entertainment, "Making Performance", Video directed by Tim Etchells, Terry O'Connor and Helen Russell, Sheffield, 1999.

costumes ou un accessoire, ou ils passent une soirée à boire de l'alcool. Ils improvisent et discutent. Au bout du compte, ils prospectent ce que le hasard des improvisations peut produire. Dès qu'ils tiennent un thème, ils évoluent dans la création, par un montage autour de ces improvisations. Le metteur en scène Tim Etchells écrit et met bout à bout, avec le groupe, les différentes séquences de la pièce. L'expérience de *Forced Entertainment*, très populaire à la fin des années quatre-vingt, a influencé de nombreuses pratiques d'expression théâtrale en Angleterre, en particulier celles se situant à la frontière du théâtre et de la performance.

Donc, au regard des différentes pratiques contemporaines, la plupart s'imbriquant les unes aux autres à travers l'utilisation d'une multitude de disciplines artistiques, ces différentes distinctions, tentant de définir un genre théâtral suivant l'existence d'un texte théâtral dramatique, doivent être prises *avec des pincettes*. Elles montrent, sans aucun doute, la difficulté à classer les genres dans la création contemporaine, d'autant qu'aucun des praticiens n'appartient à un groupe ou à un mouvement artistique particulier. Chacun a une approche personnelle dans le processus de création, ce qui illustre la multiplicité des pratiques de la création contemporaine actuelle.

En conclusion, les méthodes de travail du metteur en scène contemporain varient énormément et il semble donc difficile de les catégoriser. Néanmoins, nous avons constaté qu'un grand nombre de praticiens s'attachent à dépasser les limites de l'art dramatique, se canalisant sur le processus de création, des espaces de jeu variés, la place de l'acteur et l'aspect visuel de la scène. Ces quatre voies sont caractéristiques de l'évolution de la mise en scène contemporaine. La mise en scène est une écriture en soi. La définition du metteur en scène contemporain s'exprime enfin, comme nous allons le voir, à travers une fonction plus étendue de son rôle.

#### 4. La mise en scène de soi-même (performance autobiographique)

Pour conclure notre analyse, nous prenons le parti d'étendre le rôle du metteur en scène contemporain, au-delà de sa fonction conventionnelle et des expériences de création collective dans les années soixante, à un domaine spécifique de la performance contemporaine, à savoir l'extraordinaire développement de la performance autobiographique, que nous définissons comme *la mise en scène de soi-même*.

Il est communément admis que l'acteur a besoin d'un personnage pour exister en tant qu'acteur. Il doit créer son rôle, *entrer dans la peau de son personnage*. Nous savons que les méthodes et techniques de jeu se sont multipliées depuis Stanislavski. Elles ont permis, sans aucun doute, de fournir aux acteurs, étudiants, chercheurs, enseignants, amateurs et professionnels, des méthodes très fécondes de réflexion pratique et théorique autour du jeu. L'acteur stanislavskien fait un travail de projection mental par rapport à ses expériences, sa mémoire, sa vie. Il tente, par exemple, de se remémorer un moment particulier avec un proche parent pour retrouver le geste approprié d'un personnage qu'il doit interpréter. Il y a, donc, un élément autobiographique dans la construction du personnage stanislavskien. Mais, non seulement le personnage n'est plus l'élément moteur de nombreuses pratiques théâtrales, mais en plus, le rôle de l'acteur et du metteur en scène se trouvent défiés par les formes d'écritures contemporaines<sup>767</sup>.

Le metteur en scène se trouve dans une position plus complexe. Il doit travailler avec ses acteurs, décorateurs, techniciens pour réaliser sa production. Nous l'avons déjà soulevé, si l'acteur se suffit à lui-même pour produire une pièce, le metteur en scène ne peut se suffire à lui-même pour la créer.

À notre connaissance, peu d'études abordent un lien entre la performance et le théâtre sous l'angle du metteur en scène. La fonction du metteur en scène est encore très souvent liée à un rôle de créateur, avec ses collaborateurs, sur la scène. De plus, le terme de performance peut encore, dans les départements de théâtre

---

<sup>767</sup> Voir, à propos de ce débat, Abirached, R., « La crise du personnage dans le théâtre moderne » [1978], Gallimard, Paris, 1994 ; Sarrazac, J.-P., « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », in Guénoun, D., Sarrazac, J.-P., « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », Revue Études Théâtrales, n° 20, 2001, pp. 41-52 ; Ryngaert, J.-P., Sermon, J., « Le personnage contemporain : décomposition, recomposition », Éditions Théâtrales, Paris, 2006.

français<sup>768</sup>, en effaroucher certains, car, à travers des expériences artistiques individuelles, quelquefois collectives, la performance dépasserait la fondation textuelle et dramaturgique sur laquelle la mise en scène est, normalement, élaborée.

Malgré un problème de définition en français, le renouveau de la performance, dans les années 1970 et 1980, offre une perspective intéressante sur les fonctions de l'acteur et du metteur en scène dans la réalisation scénique. Voyons quelles sont les différentes manières de définir la performance.

Premièrement, le terme de *performance*, dans aucun des dictionnaires français consultés<sup>769</sup>, ne s'applique à l'acte de créer. Le mot *performance*, en français, de même que celui de *performeur*, est, pourtant, aujourd'hui, largement utilisé dans le langage courant<sup>770</sup>. Si ces termes sont des anglicismes, ils ne correspondent néanmoins ni à la notion française de la *représentation*, ni au domaine scientifique schecnérien développé aux Etats-Unis et en Angleterre<sup>771</sup>. Ils restent liés, en français, à la pratique artistique<sup>772</sup>.

Dans le Trésor de la Langue Française<sup>773</sup>, la performance se réfère aux résultats ou succès remportés par un cheval ou un homme, et non pas à l'acte artistique d'un performeur, statut qui n'est d'ailleurs pas, non plus, répertorié. Pourtant, en parlant d'énoncés et d'actes de langage, en linguistique, l'acte performatif est la fonction « qui réalise une action par le fait même de son énonciation<sup>774</sup> ». Selon Schechner<sup>775</sup>, la performance, dans son acte physique – et pas seulement de langage –, est celui de faire et d'énoncer au même instant. La performance n'est

---

<sup>768</sup> Les universités françaises font intervenir l'étude de la performance dans des départements d'art ou d'esthétique, et très peu dans les départements de théâtre.

<sup>769</sup> Voir le site du CNRTL, op. cit.. Une entrée pour le mot *performance*, en tant que pratique artistique, existe sur le site encyclopédique communautaire Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/> (vérifié le 10 novembre 2007).

<sup>770</sup> Il suffit de voir les programmations de certaines salles et festivals de spectacle en France et en Belgique pour se rendre compte qu'il existe une distinction entre le théâtre, la danse et la performance. Pour s'en convaincre, il suffit, encore, simplement de taper les mots *performeur* et *performeuse* sur le site de [www.google.fr](http://www.google.fr) (51 200 entrées pour le premier, 23 500 pour le second – vérifié le 10 novembre 2007)

<sup>771</sup> Voir supra, pp. 221.

<sup>772</sup> Tel que le mot est utilisé en Français, la traduction de *performance* correspondrait plus, en Anglais, à *performing art*. Le mot *performance*, en Anglais, semble invariablement être utilisé pour parler de la discipline artistique, l'étude de la performance (au sens schecnérien) et à notre concept français de la *représentation*.

<sup>773</sup> Voir le site du CNRTL, op. cit., <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/performance> (vérifié le 10 novembre 2007).

<sup>774</sup> Ibid.

<sup>775</sup> Ouvr. cité.

ainsi plus seulement artistique et peut, dès lors, comme nous l'avons soulevé, s'intégrer à d'autres domaines de recherche, comme l'ethnologie, la sociologie, la philosophie, la linguistique, l'éthique et l'esthétique. Erving Goffman<sup>776</sup> avait déjà étudié, à travers ses travaux sociologiques, l'acteur de théâtre, en vue d'élaborer une approche dramaturgique de la performance. La performance est ainsi, selon lui, un domaine où siège l'interaction entre le public et l'acteur. Ainsi, on parle souvent de l'impression du spectateur, Goffman s'intéresse aussi à celle de l'acteur sur les spectateurs.

Deuxièmement, selon Marvin Carlson<sup>777</sup>, le terme de performance dérive, en 1913, d'une définition de Marcel Duchamp.

(...) the artist as one who selects material or experience for aesthetic consideration rather than forming something from the traditional raw materials of art – an approach that led first to his exhibition of already existing objects, the « ready-mades », and eventually to a consideration of real-life activities as art.<sup>778</sup>

La performance, dans ce sens, pourrait apparaître comme une voie tangente à la mise en scène de soi-même, au lieu d'une mise en scène de l'autre. Chacun peut se prévaloir de posséder un *objet trouvé* et de le percevoir comme une pièce d'art. Le concept qui entoure cet objet est un aspect aussi déterminant que la présentation de l'objet lui-même. Nous entrevoyons, ici, l'importance de la perspective individuelle de l'objet et de son concept dans la performance.

Troisièmement, une définition de la performance, assez proche de celle énoncée par Duchamp, repose sur l'absence du personnage<sup>779</sup>. Le performeur se met lui-même en scène. À travers son exploration personnelle, il est son propre metteur en scène, son propre matériau de création. De nombreux performeurs et performeuses ne placent pas de limites entre la chose vécue et la chose créée. Par exemple, nous avons mentionné un peu plus haut, Tehching Hsieh, et son *One Year Performance*<sup>780</sup>. Tehching est aussi resté, une année de sa vie (1983-84), physiquement attaché, par une corde, avec Linda Montano<sup>781</sup>. Cette dernière a toujours aussi clairement établi son impossibilité à distinguer sa vie de son art :

---

<sup>776</sup> Goffman, E., "The Presentation of Self in Everyday Life", Anchor Books, Doubleday, New York, 1959.

<sup>777</sup> Carlson, M., "Performance: A Critical Introduction" [1996], Routledge, New York, 2004.

<sup>778</sup> Op. cit., p. 111.

<sup>779</sup> Voir, par exemple, Goldberg, R., "Performance : Live Art since the 60s", Thames & Hudson, London, 2004.

<sup>780</sup> Voir supra, p. 238.

<sup>781</sup> Annexe 21.

I appropriate all time as performance time or art, meaning every minute of my life is an opportunity for that kind of higher - not higher - but that kind of consciousness, a kind of awareness or -sacredness is a word that is laden - but that kind of sacredness.<sup>782</sup>

Comme nous l'avons écrit, Artaud avait déjà stipulé cette totale osmose entre l'art et la vie. Ce lien transforme les données de la mise en scène et de la fonction du metteur en scène dans la performance. Dans cette perspective, la mise en scène de la vie, comme processus de création, serait un art, le metteur en scène se mettrait lui-même en scène et le matériau de la création ne pourrait se rapporter qu'à ce que vit le performeur. Depuis les années soixante, cet élément autobiographique de la performance a pris une grande ampleur dans les milieux artistiques. Il n'est pas impossible qu'elle ait contribué à faire évoluer la fonction du metteur en scène au théâtre dans un espace plus collaboratif. Forced Entertainment et Goat Island sont des exemples de compagnies où chaque membre participe à la création collective, les metteurs en scène, Tim Etchells pour le premier groupe, Lin Hixson pour le second, sont des architectes se nourrissant des matériaux proposés par les acteurs.

Mettons en perspective les rôles du metteur en scène et du performeur à travers des expérimentations contemporaines liées à la présence du corps dans le domaine du théâtre et de la performance.

La perspective autobiographique la plus marquante de ces quarante dernières années est, sans aucun doute, celle qui est associée au corps de l'artiste. En 1971, Chris Burden se fait tirer dans le bras par un de ses amis dans une galerie d'art de Los Angeles. Cette performance, appelée *Shoot*<sup>783</sup>, est un parfait exemple de mise en scène d'un acte performatif que l'on peut difficilement répéter. Il en est de même des opérations chirurgicales d'Orlan<sup>784</sup> depuis juillet 1990. Cette dernière a transformé son visage au gré de ses performances. Nous citons encore Ron Athey mettant en scène des actes médicaux sado-masochistes dans *Martyrs and Saints*<sup>785</sup> (1993), Franko B se peint en blanc sur tout le corps et se taille les veines dans *Oh*

---

<sup>782</sup> Entretien entre Linda Montano et Paul Couillard, Fado Performance, enregistré le 1<sup>er</sup> Février 1999. L'entretien est retranscrit sur le site de Fado, le Canadian Artist-Run Centre for Performance Art : [www.performanceart.ca](http://www.performanceart.ca) (vérifié le 18 novembre 2007). Lire aussi Montano, L., "Art in Everyday Life", Station Hill, New York, 1981.

<sup>783</sup> Annexe 22.

<sup>784</sup> Annexe 23.

<sup>785</sup> Annexe 24.

*Lover Boy*<sup>786</sup> (2001) et *I miss you*<sup>787</sup> (2002), Sterlac suspend son corps à des fils dans une série de performances intitulées *Suspension*<sup>788</sup> (1978-85) et Gina Pane se taille le ventre dans *Action Psyché*<sup>789</sup> (1974). Nous nous situons dans l'art visuel associé à la mutation et la représentation du corps. La mise en place de tels événements rappelle néanmoins la mise en scène d'images visuelles théâtrales. Jan Fabre élabore des scènes évoquant la présence de corps saignés dans *Je suis sang (Conte de fées médiéval)*<sup>790</sup> (2001) et Roméo Castellucci met en scène le corps de personnages gisant dans leur sang à travers son cycle de dix épisodes de *Tragedia Endogonia*<sup>791</sup> (2001-2004).

À travers ces exemples, les limites entre le théâtre, la danse et la performance semblent se dissoudre. Et nous observons un phénomène similaire à travers les rôles du performeur, du chorégraphe et du metteur en scène, tous les trois devenant des créateurs visuels ou cinétiques autour de la présence du corps.

La création d'images scéniques ou cinétiques est une composante prédominante de la création théâtrale contemporaine, mais elle implique aussi une volonté tout aussi grandissante des intervenants à répondre à une volonté autocratique du metteur en scène. Jan Fabre<sup>792</sup> le reconnaît :

Je suis un dictateur et un manipulateur. Et je l'ai toujours été. Autrefois je le cachais. Aujourd'hui, je le manifeste ouvertement. (...) J'essaie d'infuser aux acteurs et aux danseurs des éléments qui leur permettent d'atteindre quelque chose qu'ils croient avoir découvert eux-mêmes. Ceci est aussi une forme de manipulation mentale. À plusieurs niveaux, cela relève du juste équilibre de la relation entre le maître et l'esclave.<sup>793</sup>

Donnant des « directives d'improvisation<sup>794</sup> » à ses acteurs et danseurs, Jan Fabre admet qu'il « sait généralement où elles aboutiront<sup>795</sup> ». Sa méthode de travail repose sur une construction cinétique personnelle en provoquant, par l'improvisation, de fortes émotions corporelles et mentales sur ses acteurs et

---

<sup>786</sup> Annexe 25.

<sup>787</sup> Ibid.

<sup>788</sup> Annexe 26.

<sup>789</sup> Annexe 27.

<sup>790</sup> Annexe 29.

<sup>791</sup> Annexe 28.

<sup>792</sup> Van Den Dries, L., « Corpus Jan Fabre », L'Arche, Paris, 2005.

<sup>793</sup> Op. cit., p. 338-339.

<sup>794</sup> Ibid., p. 340.

<sup>795</sup> Ibid.

danseurs qu'il appelle ses « guerriers de la beauté<sup>796</sup> ». Fabre considère ses spectacles comme des rites initiatiques médiévaux, cherchant à glorifier la mort.

Tous mes spectacles se composent de corps mourants, condamnés au statut de dépouille mortelle. La fin d'un spectacle est comme un cadavre dont l'âme s'en irait rejoindre le corps des spectateurs.<sup>797</sup>

Dans ses improvisations, il pousse ses *guerriers de beauté* à confronter la maladie mortelle, la décomposition, faisant manifester sur la scène le vomissement, le saignement, la masturbation, l'éjaculation, jusqu'aux limites les plus extrêmes de la vie.

Les performeurs Ron Athey, Orlan, Franko B, Gina Pane et Sterlac font aussi subir les plus extrêmes expérimentations physiques à leurs corps. Bien que les objectifs de leurs pratiques soient différents, la radicalisation du corps est, pour eux, un processus non-artificiel, non-répété dans l'acte. Ils sont les metteurs en scène d'eux-mêmes et infligent à leurs corps ce qu'ils ont précisément décidé d'établir. Jan Fabre met en scène, structure et répète d'une manière quasi-obsessionnelle les mouvements corporels de ses acteurs et danseurs. La grande différence entre la présence du corps dans la performance autobiographique et au théâtre tient dans la perspective même d'agencer la réalisation scénique ou cinématique à travers l'existence d'un lien aux autres ou à soi-même. Dans le premier cas, la mise en scène est une affaire personnelle alors que dans le second cas, elle implique un travail psychologique construit autour de la collaboration d'individus.

Le corps est l'une des matières textuelles dans la création contemporaine sur scène. Il est *brutalisé* par les performeurs contemporains et, comme nous l'avons vu, pourrait disparaître complètement dans la mise en scène cyberthéâtrale. Dans ce dernier cas, cela conduirait à considérer le spectateur comme étant le metteur en scène de lui-même.

Ce chapitre a permis de mettre en lumière, à travers une série d'expérimentations contemporaines non exhaustives, une analyse du rôle de metteur en scène dans la mise en place de la représentation. Nous nous sommes appuyés sur quatre thèmes justifiant son activité, à savoir l'espace de la représentation, la présence de

---

<sup>796</sup> Ibid., p. 346.

<sup>797</sup> Ibid.

l'acteur et son rapport avec les autres intervenants, le rapport du processus de création théâtral au texte, et la modalité socio-politique du spectacle. En prenant appui sur des praticiens contemporains, nous avons constaté, à travers nos quatre fils directeurs, que le metteur en scène acquiert véritablement une plus grande autonomie dans son art, tout en développant de nouvelles méthodes et en posant de nouveaux défis à la création théâtrale. Tout ceci a pu être démontré à travers la multiplicité des espaces de représentation, la création collective, la place de l'acteur et l'individu dans les expérimentations théâtrales, la découverte de formes alternatives de théâtre dans des cultures non-occidentales et les tentatives de certains praticiens de défier le rapport entre l'acteur et le spectateur.

Depuis son extraordinaire émergence au XX<sup>e</sup> siècle, le metteur en scène s'est attaché à faire vivre la représentation du texte, de la collectivité (le public) et du personnage (l'acteur). Cependant, ces trois éléments de la représentation théâtrale se trouvent réévalués par des pratiques mettant en lumière la disparité, la spécificité ou l'effacement des frontières entre les disciplines artistiques dans la mise en scène. Chaque metteur en scène développe ses propres méthodes de travail poussant les limites du cadre dramaturgique traditionnel. L'aspect visuel, qui peut produire une interprétation dramaturgique, semble l'emporter sur la construction concrète de la réalisation scénique. Le cyberthéâtre et la performance autobiographique sont deux exemples de pratiques artistiques amenant à interroger la présence physique de la réalisation. Le metteur en scène est, ici, un concepteur artistique, le visionnaire d'une image scénique ou cinématique à geler ou à laisser se développer à travers les aléas de la création collective. La définition de son rôle ne pourrait s'appuyer que sur l'existence de la diversité des pratiques sans pouvoir les catégoriser. Cependant, dans tous les cas, le metteur en scène est un écrivain de la mise en scène. La différence, à travers les pratiques observées, repose sur la mise en action du projet artistique. Soit celle-ci est déterminée par une vision claire de la réalisation, soit elle est produite comme un espace d'expérimentations. En ce sens, il existe une définition du rôle du metteur en scène contemporain dépassant les formes établies par les pères de la mise en scène moderne, celles qui semblaient reposer sur un modèle didactique satisfaisant l'ensemble des individus. Le metteur en scène aujourd'hui élabore une méthode de travail à établir ou préétablie ou se recentre dans les méandres de sa

propre existence. Dans le premier cas, il interprète son objet de création alors que, dans le second cas, il se contente de faire vivre l'expression de son moment. Dans le premier cas, il élabore une méthode de construction collaborative avec les participants. Dans le second cas, il n'est que le produit de lui-même.

## CONCLUSION

La mise en scène consiste, avec l'ensemble des intervenants, à réaliser un objet de création sur un espace déterminé (le lieu de la représentation), et contribue à établir un événement social et politique avec le groupe et dans la société. À partir de cette définition de la mise en scène, nous avons établi quatre paramètres permettant d'analyser l'émergence et le rôle moderne et contemporain du metteur en scène. Ces quatre paramètres sur lesquels nous nous sommes fondés sont : l'espace de création, l'objet de création, les intervenants, et la médiation socio-politique dans la mise en place de l'événement théâtral. Par conséquent, nous avons parcouru notre analyse de la mise en scène en prenant quatre perspectives : Premièrement, nous sommes partis du point de vue que la mise en scène est le fait d'organiser et de produire un événement sur tout espace où il peut être produit, au-delà même de la scène de théâtre proprement dite, car nous avons aussi abordé la mise en scène au cinéma et sur Internet. Nous partons, ici, du point de vue que la configuration architecturale et spatiale jouent un rôle essentiel sur la mise en scène.

Deuxièmement, nous avons vu que, de la commedia dell'arte aux développements de la mise en scène au XXI<sup>e</sup> siècle, l'événement théâtral n'est pas toujours tributaire du seul texte dramatique. La mise en scène doit être analysée en tant que domaine artistique à part entière.

Troisièmement, si le jeu d'un seul acteur suffit toujours à créer une représentation théâtrale, l'histoire du théâtre nous montre que la mise en place d'un spectacle se développe aussi dans une forme structurée voire hiérarchisée autour des interactions entre les personnes ayant la responsabilité de sa représentation.

Quatrièmement, la mise en place d'un spectacle entre les intervenants (le groupe, la compagnie, la troupe) renvoie à l'existence d'une micro-société. Cette configuration varie selon les pratiques, mais permet d'évaluer le rôle social et politique du metteur en scène.

En vue de fournir une interprétation originale à notre analyse sur l'émergence du metteur en scène et son rôle moderne et contemporain, nous avons examiné nos

quatre paramètres et perspectives à travers plusieurs étapes de l'histoire de la mise en scène théâtrale : la fin du théâtre médiéval et le début de la Renaissance (l'apparition du meneur de jeu), l'époque classique (l'ère de l'acteur et du décorateur), l'époque moderne (le metteur en scène) et la période contemporaine (la création collective).

Le premier chapitre établit l'importance de la transformation de l'espace scénique dans l'histoire de la mise en scène. La structure architecturale du théâtre détermine, dans une certaine mesure, les modalités dans lesquelles le spectacle se met en place. Pris individuellement, l'espace scénique ne suffit pas à aborder la mise en place d'un spectacle. Il peut, au mieux, nous indiquer l'engouement d'une société pour le spectacle. Il a fallu donc lier ce premier élément aux trois autres que nous avons définis, c'est-à-dire par rapport à ce qui est joué (l'objet de l'événement scénique), aux intervenants et à l'aspect politique, social, rituel ou religieux de l'événement.

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons identifié et confronté le lieu théâtral à ces trois autres éléments en analysant les espaces de jeu avant le XVI<sup>e</sup> siècle, siècle marquant la présence d'édifices théâtraux permanents et fermés. Pour cela, nous avons distingué l'espace de jeu officiel de celui qui est non-officiel sous la Grèce antique et à la fin de l'époque médiévale en France. Le théâtre officiel est celui qui est encadré par les autorités politiques ou religieuses dans la cité. En nous appuyant sur les travaux de De Cuvillers (1825), Lintilhac (1902), Marshall (1941), Hubert (1992) et Rousse (2004), nous avons établi la prédominance du lien entre le texte, l'espace, les intervenants et la représentation politique ou rituelle de l'événement dans la mise en scène des tragédies grecques et des drames liturgiques. À propos de l'espace de jeu non-officiel, nous avons soulevé l'importance des tréteaux installés dans des endroits publics extérieurs à la fin du Moyen âge. La configuration des tréteaux marque une étape importante dans la séparation physique entre les acteurs et les spectateurs. Elle détermine la distanciation du contenu de l'événement théâtral par le public de la rue. En effet, un phénomène historique et fondamental pour le théâtre est le passage de l'élément rituel ou cérémonial dans le théâtre médiéval religieux (drame liturgique, mystère), réalisé dans des lieux divers, à la représentation théâtrale

proprement dite, c'est-à-dire un théâtre d'interprétation, mise en place sur un espace unique et fermé. Le spectateur a cessé de participer à la cérémonie à partir du moment où il ne détenait plus les codes de la représentation, en l'occurrence quand le modèle dramatique s'est substitué au modèle rituel en Occident.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous avons identifié à la fois les causes de la construction des premiers théâtres fermés et permanents au XVI<sup>e</sup> siècle et leurs implications sur la mise en scène et l'organisation des spectacles. Deux principales causes paraissent expliquer la construction des théâtres fermés : la pression sociale en vue de bâtir des lieux de divertissement et la professionnalisation des comédiens. Sur la première cause, nous nous sommes appuyés sur les travaux de Bakhtine (1970) pour dévoiler l'importance de l'élément social des farces médiévales dans la séparation physique de la scène, entre l'acteur et le spectateur à la fin du Moyen âge. En France, les interdictions successives de jouer des représentations non-religieuses au XV<sup>e</sup> siècle ont pour conséquence de préciser l'espace de jeu, un lieu unique (le théâtre), dans lequel les praticiens de théâtre exerçaient clandestinement leur art. Les autorités religieuses et civiles ont tenté un temps d'interdire l'activité théâtrale, avant de finalement se décider à l'encadrer à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Sur la seconde cause, nous notons que la professionnalisation des comédiens, à travers les corporations médiévales, conduit à construire des lieux théâtraux commerciaux en France et en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle.

L'époque marquant le passage du Moyen âge à la Renaissance permet d'identifier les causes liées à une mise en scène unitaire de la représentation (pression sociale, réponse des autorités françaises dans la professionnalisation des comédiens et dans la construction de nouveaux théâtres) qui sont à la source de la mutation architecturale et politique du théâtre. À partir du moment où l'acte théâtral se précise *en l'intérieur*, le théâtre se retrouve régenté par des règles organisationnelles, esthétiques et artistiques de plus en plus précises. Cet argument est renforcé avec notre analyse sur la place des intervenants dans la mise en place de la réalisation scénique.

Le second chapitre a évalué l'importance du rôle du comédien, du décorateur, du machiniste et de l'auteur dans la mise en scène théâtrale française entre la fin du Moyen âge et le XIX<sup>e</sup> siècle.

Premièrement, le développement de l'art dramatique, au XVI<sup>e</sup> siècle, a conduit à toute une nouvelle réflexion artistique autour des techniques de jeu de l'acteur. Une première analyse a porté sur le passage de l'improvisation fondée sur la tradition orale dans les farces médiévales à une improvisation *structurée* dans la *commedia dell'arte* à la Renaissance. Cette analyse permet d'établir au XVI<sup>e</sup> siècle à la fois l'émergence du meneur de jeu en Italie (Leone de' Sommi) et de relever l'existence de notes écrites par les auteurs (Gérard de Vivre) dans leurs textes, annotations destinées à indiquer des intentions de jeu aux comédiens. Les techniques de jeu des comédiens s'intensifient ensuite aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France. Ce phénomène de multiplication des conventions de jeu est illustré à travers la *déclamation*, des descriptions sur le comportement des comédiens sur la scène, la création du personnage et le choix des costumes par le comédien. Ces conventions de jeu mettent en évidence l'appropriation progressive de la mise en scène du texte par le comédien.

Deuxièmement, nous avons retracé la longue tradition des décors et des machineries depuis les mystères médiévaux jusqu'aux grands spectacles du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela nous a permis d'évaluer historiquement le rôle du décorateur et celui du machiniste en France et de montrer en quoi ces deux fonctions ont pris une place prépondérante dans la réalisation scénique de la mise en scène à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Troisièmement, nous nous sommes intéressés aux annotations de mise en scène dans les textes des auteurs. Le développement des didascalies à partir du XVII<sup>e</sup> siècle démontre une volonté grandissante des auteurs de faire respecter leurs pièces sur la scène. Ces annotations dans la marge du texte ou bien dans les répliques révèlent aussi le caractère dramaturgique de la réalisation scénique de la pièce. D'ailleurs, nous relevons, tout au long de l'histoire du théâtre avant l'émergence du metteur en scène, quelques rares expériences mettant en évidence des pièces réalisées sur la scène par leurs auteurs. Le cas de Molière est une des seules exceptions connues dans l'histoire de la mise en scène. Dans tous les cas,

dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs français expriment leur souhait de voir les praticiens de théâtre énoncer avec plus de rigueur la pièce sur la scène.

Les deux premiers chapitres ont donc permis d'analyser historiquement la mise en place de nos quatre paramètres définissant la mise en scène, c'est-à-dire l'encadrement socio-politique de l'espace scénique dans un lieu unique (la scène de théâtre), les développements des techniques de jeu (le comédien), des effets spéciaux sur la scène (le décorateur et le machiniste) et des indications scéniques dans le texte (l'objet de création). La place de ces éléments dans la réalisation scénique conduit à appréhender la question de l'émergence de la mise en scène moderne et la naissance du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le troisième chapitre, nous avons cherché à comprendre comment la mise en scène d'un spectacle a dépassé la simple réunion d'une équipe d'artistes et l'aspect matériel de son organisation pour devenir, progressivement, et véritablement au XX<sup>e</sup> siècle, une écriture scénique liant le jeu et l'aspect visuel de la représentation.

Il s'est agi, à la suite de la définition soutenue par Patrice Pavis<sup>798</sup>, de clarifier ce que l'on entend par *metteur en scène moderne*, sans négliger les arguments historiques déjà développés. Les deux causes les plus souvent soulevées par la littérature sur l'émergence du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont la renaissance du Naturalisme et l'éclairage électrique. Deux autres causes ont aussi été évaluées : l'influence du mouvement symboliste et l'invention du cinéma.

Dans un premier temps, compte tenu que le Naturalisme est considéré comme la première cause à l'émergence du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est apparu nécessaire d'évaluer historiquement ce mouvement. Aristote est souvent commenté à partir de ses notions de *mimésis* et de *catharsis* pour définir le sens d'une possible vérité poétique reconnaissable par tous. Cette vérité est souvent étendue à la représentation théâtrale. Nous argumentons qu'Aristote s'est intéressé bien plus au résultat de l'œuvre qu'à son processus de création. Ceci est fondamental pour notre propos sur le metteur en scène puisque nous ne pouvons préjuger du résultat (le spectacle) sans considérer les moyens (la mise en scène). À l'inverse, Diderot aborde, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la préparation du comédien

---

<sup>798</sup> Voir supra, p. 16.

indépendamment du texte. Cette théorisation du jeu que nous avons fait commencer à la Renaissance (avec le meneur de jeu) conduit à interroger avec plus de force le processus d'interprétation du texte sur la scène, mais ne pose pas encore la question de la réalisation scénique en termes d'image ou de vérité de la scène. Les Naturalistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont, eux, cherché à lier les deux, bien que, d'une part, la réforme naturaliste ait déjà été engagée dans la littérature réaliste et que, d'autre part, la réalisation scénique naturaliste reposait sur une utopie, celle de pouvoir élaborer mécaniquement ou scientifiquement une réplique visuelle de la réalité visible. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre naturaliste pensait donc réaliser à la perfection ce que le théâtre classique pouvait préconiser, c'est-à-dire une complète illusion du réel sur la scène. D'une part, en nous appuyant sur l'analyse d'Osborne à propos des réalisations scéniques de la compagnie des Meiningen, nous avons montré que cette idée d'une reproduction scénique fidèle au texte est un mythe. D'autre part, contrairement à un fait accompli en France, cette réforme naturaliste de la scène est née, sur le plan théâtral, en Angleterre (Irving) et en Allemagne (Meiningen). La réalisation de cette illusion scénique associée à une volonté de répondre à une énonciation exacte du texte sur la scène est un leitmotiv des nouveaux metteurs en scène naturalistes pour assujettir les praticiens à une plus grande rigueur de travail.

Dans un deuxième temps, en réponse au théâtre naturaliste, les fondateurs du théâtre symboliste, comme Lugné-Poe et Meyerhold, ont revendiqué un théâtre abstrait libérant le metteur en scène de la contrainte matérielle du décor. Ce mouvement a conduit le metteur en scène à devenir un peu plus autonome dans la réalisation scénique du texte. Cette autonomie de la mise en scène définit le rôle moderne du metteur en scène.

Dans un troisième temps, nous nous sommes intéressés aux inter-influences entre le rôle du metteur en scène au théâtre et celui au cinéma. Nous avons montré que les pratiques émergentes de la réalisation d'un film ont influencé le metteur en scène dans sa conception scénique et de jeu au théâtre (l'inverse a aussi été démontré) à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La réalisation visuelle de la mise en scène prend le pas sur la réalisation scénique.

Dans un quatrième temps, nous avons finalement élaboré une définition du metteur en scène moderne à partir de l'autonomisation progressive de la pratique

de la mise en scène. La mise en scène s'émanche de l'art dramatique. En Italie avec Luigi Pirandello, en Angleterre avec Gordon Craig, en France avec Emile Zola, en Allemagne avec Richard Wagner, en Suède avec August Strinberg, en Russie avec Konstantin Stanislavski, en Suisse avec Adolphe Appia, nous assistons, un peu partout, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe, à une revendication de la maîtrise de l'action théâtrale. Bien que les méthodes et les objectifs de chacun de ces praticiens soient différents, ils partent tous du même constat : le théâtre occidental doit être réformé au niveau dramatique et scénique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme à une photographie correspond un photographe ou qu'un film devient l'œuvre d'un réalisateur, le théâtre s'est doté d'un maître de la scène, une autorité artistique responsable de mettre en place un travail de préparation, d'amener les participants à créer un ensemble duquel se dégage, le plus souvent, un produit final rendu public. Cette question d'autorité artistique est fondamentale puisqu'elle implique à la fois l'acceptation pour les artistes de s'y soumettre et, d'autre part, l'idée, aux yeux de nombreux spectateurs modernes, qu'un spectacle ne peut réussir sans cette autorité. Pour les Naturalistes, le principal élément à considérer sur la scène est le texte. Il est la substance même du spectacle et les metteurs en scène sont appelés à respecter totalement la volonté de l'auteur. À partir du texte, le metteur en scène tente d'élaborer un lien avec tous les autres éléments matériels de la scène, autrement dit le jeu, la lumière, le décor et le costume. Avec l'apparition du metteur en scène, dont sa fonction a abouti à de considérables mutations dans le théâtre occidental tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le texte théâtral forme plus que jamais un « tout », pouvant être examiné du point de vue de l'analyse méthodologique (littéraire) et de sa construction scénique (théâtral), mais il n'est pas, forcément, l'unique élément à considérer dans la réalisation scénique. Il ne s'agit pas de confronter l'écriture dramatique à la représentation, mais, au contraire, de les fondre dans un environnement pratique, dans lequel, en poursuivant le sillage creusé, par exemple, par Edward Gordon Craig, les processus d'expérimentation et de recherche, pendant les répétitions, doivent permettre aux praticiens de doser scrupuleusement, les uns avec les autres, de nouvelles perspectives sur la mise en scène d'un spectacle, en l'occurrence le visuel, le rythme, la forme, la lumière et les couleurs. Nombreux sont les praticiens qui se sont engagés dans un processus

de recherche sur les mécanismes de jeu et de la scène, c'est-à-dire une volonté d'initier les praticiens à de rigoureuses pratiques théâtrales à partir desquelles peuvent germer de nouvelles techniques applicables à d'autres. Une fonction didactique du metteur en scène, élaborant de nouvelles méthodes de travail du jeu et de la scénographie, apparaît avec l'essor des répétitions à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une des pratiques innovantes de la scénographie est, sans aucun doute, l'invention de la lumière électrique. De nombreux chercheurs (Dhomme, Pavis, Viala) associent cette invention à une des causes de l'émergence du metteur en scène. L'arrivée de la lumière électrique, pour la première fois dans le nouveau théâtre de Bayreuth en 1876, suivie par l'invention d'un jeu d'orgues électriques en 1898, a profondément changé la manière d'aborder le spectacle. Nous sommes passés de l'utilisation de machineries mécaniques à une multitude d'instruments électriques et technologiques sur la scène, par exemple la possibilité de faire un noir complet dans le théâtre et de créer plusieurs espaces scéniques simplement par un jeu de lumières et de couleurs. Cependant, rien n'indique clairement, comme nous l'avons montré, que l'électricité soit une des causes principales de l'émergence du metteur en scène. Le régisseur a eu un temps la tâche de contrôler les instruments technologiques de la lumière.

Nous sommes donc en mesure de répertorier toutes les causes de l'émergence du metteur en scène à travers l'histoire de la mise en scène, état des lieux qu'aucune littérature n'avait encore élaboré : l'unicité de la scène depuis les premiers théâtres fermés à la Renaissance, le besoin grandissant des spectateurs de voir plus de spectaculaire sur la scène, la volonté des naturalistes d'unir tous les éléments scéniques de la représentation matérielle et immatérielle du texte, la volonté des Symbolistes de dématérialiser la représentation du texte, une volonté d'initier les comédiens à de rigoureuses pratiques théâtrales desquelles pourront germer de nouvelles techniques de jeu applicables à d'autres, de concéder à une seule personne la charge de conduire les toutes nouvelles technologies (les jeux de lumières et machines électriques dans les théâtres), « la crise du drame » (selon Szondi, 1956), et l'influence de la photographie et du cinéma dans la mise en scène au théâtre.

Mais nous avons surtout conclu que le metteur en scène acquiert une fonction autonome et moderne en s'accordant à la définition artaudienne selon laquelle le

metteur en scène se démarque de l'emprise dramatique du texte. Il faut se rendre à l'évidence, le texte n'est plus le seul élément de référence à celui ou celle qui veut entreprendre un travail de recherche ou de mise en scène au théâtre. Il convient de considérer l'ensemble des éléments du spectacle ainsi que toutes les étapes qui procèdent à sa représentation publique. C'est ainsi que, comme il a été montré dans le troisième chapitre, le metteur en scène est la personne autour de laquelle l'édifice artistique de la représentation s'agence. Il est un artiste autonome.

Les deux prochains chapitres traitent de la relation du pouvoir civil aux praticiens de théâtre et comment ce rapport politique a renforcé le rôle institutionnel du metteur en scène, d'abord en Allemagne, puis en France.

Le quatrième chapitre a évalué le rôle du metteur en scène moderne à travers une analyse historique du théâtre politique. Dans un premier temps, nous avons examiné la dimension politique du metteur en scène. D'un point de vue ontologique, nous avons distingué la représentation publique d'un spectacle (le résultat) de la mise en place du spectacle avec les autres intervenants (la mise en scène). Dans le premier, l'aspect politique est déterminé au cas par cas suivant l'évaluation scénique du spectacle par le public. Dans le second, le metteur en scène détient à lui seul une fonction immensément importante dans la préparation et la représentation d'une pièce. Le metteur en scène aborde, dans son sens moderne et politique, une ère de l'organisation artistique de la mise en scène qui est laissée à sa seule entreprise. Il tient une place spécifique de responsable de la réalisation scénique dans la micro-société constituée par le groupe ou la compagnie de théâtre qu'il dirige. D'un point de vue didactique et révolutionnaire, nous avons ensuite montré que le théâtre avant-gardiste (dadaïste et surréaliste) peut être exploré à travers une analyse du théâtre politique. Cependant, les grands metteurs en scène germaniques, Reinhardt, Piscator et Brecht, permettent, plus communément, de parcourir la réforme et l'histoire du rôle du metteur en scène politique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons mis en perspective les approches méthodologiques de ces trois metteurs en scène par rapport à l'acteur, le texte et la scénographie, et avons ainsi déterminé le caractère didactique du rôle du metteur en scène au théâtre. Cet aspect a dominé

le développement de la mise en scène des spectacles publics après la seconde guerre mondiale en France.

Le cinquième chapitre a étendu le rôle didactique et politique du metteur en scène à la mise en place de la politique théâtrale en Allemagne et en France. Le metteur en scène détient les manettes d'un instrument artistique très fort (la mise en scène) et devient l'instrument idéal de l'institutionnalisation des théâtres de service public après la seconde guerre mondiale. Il est, encore aujourd'hui, un intermédiaire presque incontournable dans le développement de la politique théâtrale française. Ce chapitre a analysé cette particularité française, très peu soulevée dans les études sur le metteur en scène. Dans un premier temps, nous avons parcouru les deux distinctions soulevées par les chercheurs et les critiques : d'une part, le théâtre commercial et le théâtre sérieux, et d'autre part le théâtre populaire et le théâtre bourgeois. La seconde distinction est apparue détenir une réalité sociale bien plus avérée que la première car elle permet de définir et de comparer les origines de la politique théâtrale moderne en Allemagne et en France. En Allemagne, le théâtre populaire était associé, à travers des subventions accordées à la *Volksbühne* et aux grands metteurs en scène, au système politique à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'en France, le théâtre populaire s'est bâti autour d'auteurs et acteurs sans l'aide publique de l'État. La première subvention publique du gouvernement français est attribuée au metteur en scène Firmin Gémier en 1920. Elle marque la volonté de l'État de participer à la décentralisation de l'activité théâtrale en province. En analysant l'histoire de la politique théâtrale, influencée par le système allemand de l'entre-deux-guerres, ce chapitre a démontré le lien entre le système des subventions publiques et la figure historique des metteurs en scène dans la décentralisation théâtrale en France après la seconde guerre mondiale. Le metteur en scène s'institutionnalise en tant qu'artiste et directeur d'un théâtre public à partir du début de la Cinquième République. Nous avons ensuite montré que cette institutionnalisation de la figure publique du metteur en scène se trouve néanmoins ébranlée à partir des événements de mai-juin 1968. En examinant les causes de cette *crise* de la politique théâtrale française des années 1970 jusqu'à nos jours, nous avons conclu que le rôle du metteur en scène de service public n'échappe pas à l'image

patriarcale associée à celle des institutions françaises. Des jeunes metteurs en scène ont toutefois expérimenté de nouvelles pratiques de l'art de la mise en scène en dehors du système institutionnel. L'analyse de ces expérimentations ont permis d'énoncer les soubassements d'une définition du rôle contemporain du metteur en scène.

Le dernier chapitre définit, en effet, le rôle du metteur en scène contemporain en réévaluant et mettant en perspective nos quatre paramètres à partir de praticiens tels que Mnouchkine, Grotowski, Brook, Barba, Kantor, Beck et Malina.

Dans un premier temps, depuis les années soixante, l'espace de la représentation est exploité en dehors du théâtre traditionnel *à l'italienne*. Nous avons illustré ce phénomène avec le studio, des espaces détournés de leurs fonctions premières (la carrière, la cave), la rue et l'espace théâtral virtuel. Chacun de ces espaces défie l'élaboration scénique de la représentation et le rapport entre l'acteur et le spectateur.

Dans un deuxième temps, nous avons comparé les méthodes de travail de ces metteurs en scène contemporains par rapport aux techniques de l'acteur et aux processus de création. Nous avons ensuite soulevé la distinction pratique du directeur d'acteurs et du scénographe dans la mise en scène contemporaine. À propos de l'acteur et du processus de création, nous avons établi un certain nombre de dénominateurs communs à travers les pratiques contemporaines étudiées : premièrement, les metteurs en scène ne cherchent pas à synthétiser une vision esthétique établie, mais défendent la primauté du jeu de l'acteur dans le processus de création ; ils ne cherchent pas à ce que l'acteur *crée* son personnage, mais qu'il dévoile ce qu'il peut pleinement apporter à la création collective ; le processus de création exprime avec plus de force le processus expérimental et collectif autour de l'acteur ; les metteurs en scène défient le rapport entre l'acteur et le spectateur ; et enfin ils sont à la recherche de techniques de l'acteur ancrées dans les traditions ancestrales du théâtre non-occidental. Nous avons conclu que le metteur en scène contemporain marque une rupture avec la figure didactique et institutionnelle du metteur en scène stanislavskien et brechtien. Nous avons ensuite évalué le rôle du directeur d'acteurs et du scénographe comme fonctions indépendantes du metteur en scène. Si le premier est rarement une fonction

autonome dans la pratique, le rôle du scénographe s'est, à l'inverse, fortement développé au théâtre et dans d'autres domaines depuis une vingtaine d'années. Ce développement reflète l'importance de l'aspect visuel dans la mise en scène contemporaine.

Dans un troisième temps, nous avons interrogé la place du texte et de l'objet de création dans la mise en scène par rapport aux études sémiotiques et à l'analyse artaudienne dans le langage verbal et le langage scénique, ainsi que par rapport aux vocabulaires critiques sur le théâtre contemporain.

D'une part, la plupart des études sémiotiques sur la mise en scène se fondent sur l'énonciation d'un texte, seule la récente analyse de De Marinis (1993) semble ouvrir la voie à l'énonciation sémiotique de la représentation. D'autre part, l'analyse artaudienne nous montre que la mise en scène est un mode d'écriture en soi. Cette perspective permet de dépasser les clivages entre théâtre de texte(s) et théâtre d'image(s). Elle élabore une nouvelle manière d'aborder l'étude de la mise en scène et du metteur en scène.

Dans un quatrième temps, une mise en perspective de l'écriture de la mise en scène au théâtre et celle dans la performance nous permet de faire émerger un lien, tout à fait pertinent pour notre propos, entre le metteur en scène et le performeur. En analysant la place du corps dans les performances autobiographiques et dans les mises en scène contemporaines, nous avons révélé le caractère primordial de l'écriture visuelle de la mise en scène. Les moyens d'aboutir à une écriture visuelle sont différents suivant que le metteur en scène met en scène ou se met en scène. Dans le premier cas, il sculpte l'objet de création avec les autres intervenants. Dans le second cas, il est l'objet de sa propre sculpture. À travers cette dernière perspective, les frontières entre l'acteur, le metteur en scène et le performeur semblent s'effacer car ils participent tous les trois à une élaboration picturale ou cinématique de l'instant présent de la vie.

Le metteur en scène a ainsi été étudié, à travers l'histoire du théâtre, d'un point de vue générique, en contraste à une approche génétique. Nous sommes parvenus à examiner le rôle du metteur en scène en mettant en parallèle différents paradigmes théâtraux, intégrant aussi bien les études dramaturgiques, scénographiques, historiques, artistiques, esthétiques et politiques au théâtre.

L'originalité de notre démarche tient dans la possibilité de proposer et de valider quatre paramètres nécessairement incorporés dans la mise en scène, et de les analyser les uns aux autres à travers une approche historiographique sur le metteur en scène. Ces analyses ouvrent ainsi la voie à de futures explorations sur les études historiques de la mise en scène et à d'autres disciplines artistiques collaboratives comme la danse (le chorégraphe), la musique (le chef d'orchestre) et le cinéma (le réalisateur).

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES :

Abirached, R., « La décentralisation théâtrale », 4 volumes, Actes Sud, Paris, 1995

1. Le premier âge, 1945-1958
2. Les années Malraux, 1959-1968
3. Le tournant 1968
4. Le temps des incertitudes 1969-1981

Abirached, R., « La crise du personnage dans le théâtre moderne » [1978], Gallimard, Paris, 1994

Abirached, R., « Le théâtre et le prince », Plon, Paris, 1992

Allevy, M.-A., « La mise en scène en France dans la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle, Édition critique d'une mise en scène romantique » [1938], Slatkine Reprints, Genève, 1976

Apostolidès, J.-M., « Le prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV », Éditions de Minuit, Paris, 1985

Apostolidès, J.-M., « Le Roi-machine, spectacle et pouvoir au temps de Louis XIV », Éditions de Minuit, Paris, 1981

Appia, A., « La mise en scène du drame wagnérien », Édition Léon Chailley, Paris, 1895

Aristote, « Œuvres complètes », Livre I, II, III, trad. de J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Ladrangé, Paris, 1879

Aronson, A., "Looking into the Abyss: Essay on Scenography", University of Michigan Press, Ann Arbor, 2005

Artaud, A., « Œuvres complètes », 7 tomes, Gallimard, Paris, 1956-1967

Artaud, A., « Le théâtre et son double », Gallimard, Paris, 1964 [rééd. collection Folio / Essais, 1998]

Aslan, O. (dir.), « Langhoff », Les voies de la création théâtrale, CNRS Éditions, Paris, 1994

Auslander, P., "From Acting to Performance; Essays in Modernism and Postmodernism" [1986], Routledge, New York, 2006

Auslander, P., "Liveness: Performance in a Mediatized Culture", Routledge, London, 1999

Bablet, D. (dir.), « Tadeusz Kantor : Études sur les mises en scène de : Le théâtre Cricot 2, La classe morte, Wielopole/Tadeusz Kantor », Les voies de la création théâtrale, CNRS Éditions, Paris, 1983

Bablet, D., « La mise en scène contemporaine I, 1887-1914 », La Renaissance du Livre, Paris, 1968

Bablet, D., « L'esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914 », Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965

Bablet, D., « Edward Gordon Craig », L'Arche, Paris, 1962

Bakhtin, M., "Rabelais and his world", trans. by Helen Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984

Bakhtine, M., « L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance », trad. par Andrée Robel, Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1970

Banu, G. (ed.), « Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui », Le temps du théâtre / Actes Sud, Paris, 2005

Banu, G., Tackels, B. (eds), « Le cas Avignon 2005 », coll. Regards Critiques, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2005

Banu, G. (ed.), « Yannis Kokkos, le scénographe et le héron », Actes Sud, Paris, 1999

Bapst, G., « Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'hygiène », Hachette, Paris, 1893

Barba, E., "Theatre: Solitude, Craft, Revolt", trans. by Judy Barba, European Contemporary Classics, Black Mountain Press (Centre for Performance Research), Aberystwyth, 1999

Barthes, R., « Essais critiques », Éditions du Seuil, Paris, 1964

Barthes, R., « Histoire des spectacles, le théâtre grec », Gallimard, Paris, 1963

Bashet, A., « Les comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII », Édition Plon, Paris, 1882

Baty, G., Chavance R., « La vie de l'art théâtral des origines à nos jours », Plon, Paris, 1932

Baugh, C., "The Development of Scenography in the Twentieth Century", Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005

Beach, C., "Staging Politics and Gender: French Women's Drama, 1880-1923", Palgrave Macmillan, New York and Basingstoke, 2005

Beck, J., "The Life of the Theater: The Relation of the Artist to the Struggle of the People", City Lights, San Francisco, 1972

Becq de Fouquières, L., « L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale », G. Charpentier Éditeurs, Paris, 1884

- Béhar, H., « Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste », Gallimard, Paris, 1967
- Benjamin, W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. Maurice de Gandillac, Éditions Allia, Paris, 2006
- Bennett, S., "Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception", Routledge, London, 1990
- Bentley, E. (ed.), "The Theory of the Modern Stage", Penguin Books Ltd, London, 1968
- Berghaus, G., "Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde", Palgrave Macmillan, New York/Hampshire, 2005
- Biet, C., Triau, C., « Qu'est-ce que le théâtre? », Folio / Essais, Gallimard, Paris, 2006
- Blanchard, P., « Firmin Gémier », L'Arche, Paris, 1954
- Blanchart, P., « Histoire de la mise en scène », Coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1948
- Blau, H., "See The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern", Indiana University Press, Bloomington, 1987
- Boal, A., "The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy", Routledge, London, 1995
- Boal, A., "Games for Actors and Non Actors", Routledge, London, 1992
- Boal, A., "The Theatre of the Oppressed", Theatre Communications Group, New York, 1979
- Bogart, A., "A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre", Routledge, London, 2001
- Boll, A., « La mise en scène contemporaine, son évolution », Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1944
- Bompiani, V., Laffont, R., « Dictionnaire des œuvres », Laffont, Paris, 1994
- Booth, R.M., "Theatre in the Victorian Stage", Cambridge Musical Texts and Monographs, Cambridge, 1991
- Bradby, D., Williams, D., "Directors' Theatre", Macmillan, London, 1988
- Bradby, D., James, L., Sharratt, B. (eds), "Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800–1976", Cambridge University Press, Cambridge, 1980
- Bradby, D., MacCormick, J., "People's Theatre", Croom Helm, London, 1978

- Braun, E., "The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski", Methuen, London, 1982
- Brecht, B., « Théâtre épique, théâtre dialectique ; écrits sur le théâtre », L'Arche, Paris, 1999
- Brook, P., « L'espace vide ; écrits sur le théâtre » [1968], Éd. du Seuil, Paris, 1977
- Buzacot, M., "The Death of the Actor: Shakespeare on Page and Stage", Routledge, London, 1991
- Calas, F., Elouri, R., Hamzaoui, S., Salaaoui, T. (eds), « Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation », coll. Entrelacs, Presses Universitaires de Bordeaux - Sud Éditions, Bordeaux & Tunis, 2007
- Carlson, M., "Performance: A Critical Introduction" [1996], Routledge, New York, 2004
- Caulne, J., « La culture en action, de Vilar à Lang: le sens perdu », Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1992
- De Chénier, M.-J., « De la liberté du théâtre en France », (aucune indication de la maison d'édition), Paris, 1789. Texte disponible à la Bibliothèque Nationale de France, notice n° FRBNF37246303
- Chinoy, H. K., Cole, T., "Actors on Acting, The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words", Crown Publisher, New York, 1970
- Chinoy, H. K., Cole, T., "Directors on Directing: A Source Book of The Modern Theater", Allyn & Bacon, New York, 1953
- Chollet, J., Freydefont, M., « Les lieux scéniques en France, 1980-1995 », Scéno +, Éditions AS (Actualité de la Scénographie), Paris, 1996
- Clédat, L., « Le théâtre en France au Moyen âge », Lecène et Oudin, Paris, 1896
- Cody, G., Schneider, R., "Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide", Routledge, London, 2001
- Cohen, G., « Le théâtre en France au Moyen âge », t. I, « Le théâtre religieux », Éditions Rieder, Paris, 1928
- Cohen, G., « Le théâtre en France au Moyen âge », t. II, « Le théâtre profane », Éditions Rieder, Paris, 1931
- Cohen-Cruz, J. (ed.), "Radical Street Performance: An International Anthology", Routledge, London and New York, 1998

- Colleran, J., Spencer, J. S. (eds), "Staging Resistance: Essays on Political Theatre", University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998
- Copeau, J., « Appels », Gallimard, Paris, 1974
- Coquelin, C., « L'art et le comédien », Éd. Paul Ollendorff, Paris, 1880
- Corneille, P., « Œuvres Complètes », t. II, t. V, Éd. par Marty-Laveaux, Hachette, Paris, 1862
- Couty, D., Rey, A. (eds), « Le Théâtre », Larousse-Bordas, Paris, 1997
- Colonia (de), D., « Histoire littéraire de la ville de Lyon », t. II, Folio, Lyon, 1728-1730
- Copfermann, E., « Vers un théâtre différent », Maspero, Paris, 1976
- Copfermann, E., « La mise en scène théâtrale », Maspero, Paris, 1974
- Copfermann, E., « Le théâtre en France », t. II, Armand Colin, Paris, 1965
- Craig, E. G., « De l'art du théâtre » [1905], Flammarion, Paris, 2000
- Craig, E. G., "On the Art of the Theatre" [1905], Methuen, London, 1911
- Croyden, M., « Entretiens avec Peter Brook », trad. par Véronique Gourdon, Seuil, Paris, 2007
- Cuvillers (de), H., « Des comédiens et du clergé », Éd. Dupont et Delaunay, Paris, 1825
- Davies, T. C., "Actresses as Working Women: Their Social Identities in Victorian Culture", Routledge, London, 1991
- Davies, C. W., "The Plays of Ernst Toller: A Revaluation", Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1995
- Davis, J., Emeljanow, V., "Reflecting the Audience: London Theatregoing, 1840-1880", University of Iowa Press/University of Hertfordshire, Iowa City, 2001
- Delgado, M., Heritage, P. (eds), "In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre", Manchester University Press, New York, 1996
- De Marinis, M., "The Semiotics of Performance", trans. by Aine O'Healy, Indiana University Press, Bloomington, 1993
- Demont, P., Lebeau, A., « Introduction au théâtre grec antique », coll. Références, Livre de Poche, Paris, 1996
- Derrida, J., « L'écriture et la différence », Éd. du Seuil, Paris, 1967
- Dhomme, S., « La mise en scène d'Antoine à Brecht », Nathan, Paris, 1959

- Diderot, D., « Œuvres Complètes », tome VII, Garnier Frères, Paris, 1875  
Diderot, D., « Paradoxe sur le comédien » [1773], Éditions mille et une nuits, Paris, 1999
- Dixon, S., Smith, B., "Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation", MIT Press, London, 2007
- Djian, J.-M., « La politique culturelle », Le Monde-Éditions, Marabout, Paris, 1996  
Djian, J.-M., « Politique culturelle : la fin d'un mythe », Gallimard, Paris, 2005
- Donnat, O., Cogneau, D., « Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989 », La Découverte / La Documentation Française, Paris, 1990  
Donnat, O., « Les français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme », Éditions de la découverte, Paris, 1994
- Dort, B., « Théâtre public 1953-1966 », Éd. du Seuil, Paris, 1967  
Dort, B., « Théâtre réel 1967-1970 », Éd. du Seuil, Paris, 1970  
Dort, B., « La représentation émancipée », Actes Sud, Paris, 1988
- Dreyfus-Armand, G. (dir.), « Les années 68. Le temps de la contestation », Coll. Histoire du temps présent, Éditions Complexe, Bruxelles, 2000
- Dubech, L. « Histoire générale illustrée du théâtre », 4-vol., Librairie de France, Paris, 1931-1932
- Duhamel, J., « Discours et écrits », la Documentation Française, Ministère de la culture et de la francophonie, Paris, 1993
- Esslin, M., "The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen?", Methuen, London, 1987  
Esslin, M., "Brecht: A Choice of Evils", Mercury Books, London, 1959
- Estournet, B., « Scènes de rue », Éditions Mermon, Paris, 1992
- Fabre, A., « Les clercs du palais, recherches historiques sur les Basoches, des Parlements et les Sociétés Dramatiques des Basochiens et des Enfants-sans-Souci », Scheuring, Lyon, 1875
- Fabre, T. (dir.), « Fin(s) de la politique culturelle ? », Actes Sud, Arles, 2005
- Fischer-Lichte, E., "History of European Drama and Theatre" [1990], Routledge, London, 2004
- Flaubert, G., « Madame Bovary » [1856], Folio, Paris, 1972
- Forestier, G., « Essai sur la génétique théâtrale », Droz, Paris, 2004

- Frank, G., "The Medieval French Drama", Oxford University Press, Oxford, 1954
- Freud, S., "Psychical (or Mental) Treatment" [1890], Standard Edition, vol. VII, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 1953
- Frost, A. (ed.), "Theatre Theories, From Plato to Virtual Reality", UEA Drama Studio, Norwich, 2000
- Fumaroli, M., « L'État culturel, essai sur une religion moderne », Éditions de Fallois, Paris, 1991
- Furst, L. R., Skrine, P. N., "Naturalism: Critical Idiom", Methuen, London, 1971
- Gardner, V., Gale, M.B. (eds), "Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies", Manchester University Press, Manchester, 2000
- Gervais, A., « Propos sur la mise en scène », Les Éditions Françaises Nouvelles, Grenoble, 1943
- Girard A., Gentil G., « Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969 », La Documentation Française, Paris, 1996
- Girard, R., « La violence et le sacré », Grasset, Paris, 1972
- Goffman, E., « Mise en scène de la vie quotidienne », Édition de Minuit, Paris, 1973
- Goldberg, R., "Performance Art: from Futurism to the Present" [1979], Thames and Hudson, London, 1999
- Gontard, D., « La décentralisation théâtrale en France 1895-1952 », Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), Paris, 1973
- Gouhier, H., « L'essence du théâtre », Éditions De Kogge, Bruxelles, 1943
- Grotowski, J., "Towards a Poor Theatre", Éd. par Eugenio Barba (avec une préface de Peter Brook), Odin Teatret (Holstebro) & Methuen, London, 1968
- Heathfield, A., "Small Acts: Performance, the Millennium and the Making of Time", Black Dog London, Publishing, 2000
- Heilpern, J., "Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa", Penguin, London, 1979
- Hermassi, K., « Polity and Theatre in Historical Perspective », University of California Press, Berkeley, 1977
- Hodges, C.W., "The Globe Restored", Norton, New York, 1956

- Hornby, R., "Script into Performance: a Structuralist Approach", University of Texas, Austin, 1977
- Howard, P., "What is Scenography?", Routledge, London, 2002
- Howarth, W. (ed.), « French Theatre in the Neo-classical Era, 1550-1789 », Cambridge University Press, Cambridge, 1997
- Hubert, M.-C., « Histoire de la scène occidentale (de l'Antiquité à nos jours) », Armand Colin, Paris, 1992
- Hue, D., Smith, D. (eds), « Maître Pierre Pathelin : lectures et contextes », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001
- Innes, C.D., "Avant Garde Theatre 1892-1992", Routledge, New York, 1993
- Innes, C.D., "Erwin Piscator's Political Theatre, The development of modern German drama", Cambridge University Press, Cambridge, 1972
- Ionesco, E., « Notes et contre-notes », Gallimard, Paris, 1962 [rééd. collection Folio / Essais, 1991]
- Jacob P., « Recueil de farces, soties et moralités du xve siècle », Éd. Delahays, Paris, 1859
- Jarry, A., « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in Œuvres complètes, t. I, Gallimard, Paris, 1972
- Jeanson, F., « L'action culturelle dans la cité », Éd. du Seuil, Paris, 1972
- Jomaron (de), J. (dir.), « Le théâtre en France : du Moyen âge à nos jours » [1988], Armand Colin, Paris, 1992
- Jones, D. R., « Great Directors at Work: Stanislavski, Brecht, Kazan, Brook », University of California Press, Berkeley, 1986
- Jouvet, L., « Le comédien désincarné », Flammarion, Paris, 1952
- Jouvet, L., « Témoignages sur le théâtre », Flammarion, Paris, 1987
- Kantor, T., « Le théâtre de la mort », Éd. L'Âge d'Homme, Paris, 1997
- Knight, A. E., "Aspects of genre in late medieval French drama", Manchester University Press, Manchester, 1983
- Knowles, D., « La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890 », Droz, Paris, 1934
- Lahr, J., "Essays on Modern Stage: Acting out America", Penguin Books, New York, 1972

- Le Brun, P., « Discours sur la comédie ou traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et autres divertissements comiques soufferts ou condamnés depuis le premier siècle de l'Église jusqu'à présent » [1694], Veuve Delaulne, Paris, 1731
- Lehmann, H.-T., « Le théâtre postdramatique » [1999], trad. par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, 2002
- Lewicka, H., « Études sur l'ancienne farce française », Klincksieck, Paris, 1974
- Lintilhac, E., « Histoire générale du théâtre en France, t. I : le théâtre sérieux du Moyen âge », Flammarion, Paris, 1904
- Lintilhac, E., « Histoire générale du théâtre en France, t. II : la Comédie au Moyen âge et à la Renaissance », Flammarion, Paris, 1906
- Lioure, M., « Lire le Théâtre Moderne: De Claudel à Ionesco », Dunod, Paris, 1998
- Lagorgette, D., Lignereux, M. (éd.), « Littérature et linguistique : diachronie / synchronie - Autour des travaux de Michèle Perret », CD-Rom, Université de Savoie / L.L.S., Chambéry, 2007
- Looseley, D., "Politics of Fun, Cultural Policy and Debate in Contemporary France", Berg, London, 1995
- Lo Vecchio-Musti, M. (ed.), « Saggi, poesie, scritti vari » , Mondadori, Milano, 1973
- Mackintosh, I., "Architecture, Actor and Audience", Routledge, London, 1993
- Mallarmé, S., « Divagations », Poésie / Gallimard, N.R.F., Paris, 1998
- Malraux, A., « La politique, la culture: discours, articles et entretiens (1925-1975) », Folio / Essais, Gallimard, Paris, 1996
- Maufras, C.-L., « L'architecture de Vitruve », Panckoucke Éditeur, Paris, 1847
- « Médiation théâtrale (La) », Actes du 5ème Congrès international de sociologie du théâtre, Lansman Éditeur, Paris, 1997
- Melzer, A., "Dada and Surrealist Performance", John Hopkins University Press, Baltimore, 1994
- Mesnard, A.-H., « L'action culturelle des pouvoirs publics », LGDJ, Paris, 1969
- Meschonnic, H., « Modernité, modernité », coll. Folio / Essais, Gallimard, Paris, 1988
- Meyerhold, V., « Écrits sur le théâtre » [1891-1917], t. I, L'Âge d'homme, Paris, 1992

- Meyerson, I., « Les fonctions et les œuvres », Vrin, Paris, 1948
- Mic, C., « La Commedia dell'arte » [1927], Librairie Théâtrale, Paris, 1980
- Miller, J., "Subsequent Performances", Faber, London, 1986
- Montano, L., "Art in Everyday Life", Station Hill, New York, 1981
- Moulinier, P., « Politique culturelle et décentralisation », L'Harmattan, Paris, 2002
- Moussinac, L., « Traité de la mise en scène », L'Harmattan, Paris, 1948
- Moynet, J., « L'envers du théâtre, machines et décorations », Hachette, Paris, 1873
- Nicoll, A., "The Development of the Theatre; a Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day" [1948], Harcourt, Brace & World, New York, 1966
- Nietzsche, F., « L'origine de la tragédie », trad. de Marnold et Morland, Mercure de France, Paris, 1901
- Oddey, A., White, C., "The Potentials of Spaces: the Theory and Practice of Scenography and Performance", Intellect, Bristol, 2006
- Orlan, « Le récit/The narrative », Edizioni Charta, Milan, 2007
- Ory, P., « La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1938 », Plon, Paris, 1994
- Osborne, J., "The Meininger Court Theatre, 1866-1890", Cambridge University Press, Cambridge, 1988
- Pavis, P., « Le dictionnaire du théâtre », Armand Colin, Paris, 2002
- Pavis, P., « Le théâtre au croisement des cultures », José Corti, Paris, 1990
- Pavis, P., « Voix et images de la scène. Essai de sémiologie théâtrale », Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982
- Pavis, P., « Problèmes de sémiologie théâtrale », Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976
- Perrin, E., « Étude sur la mise en scène », Quentin, Paris, 1883
- Peyronnet, P., « La mise en scène au xviii<sup>e</sup> siècle », Librairie A.G. Nizet, Paris, 1974
- Phelan, P., "Unmarked: The Politics of Performance", Routledge, London, 1993

- Picon-Vallin, B., « Le metteur en scène Gaston Baty », coll. « Mettre en scène », Éd. Actes Sud - Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Arles, 2004
- Piemme, J.-M., « L'invention de la mise en scène », Éditions Labor, Bruxelles, 1989
- Piolin, D., « Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine », Cosnier et Lachese, Angers, 1858
- Pirandello, L., « Théâtre Complet », t. I, Gallimard, Paris, 1947
- Piscator, E., "Political Theatre" [1929], trad. de Hugh Rorrison, Eyre Methuen, London, 1980
- Plunka, G. (ed.), "Antonin Artaud and the Modern Theater", Associated University Presses, Cranbury, 1994
- Plassard, D., « L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie) », L'Âge d'homme, Charleville-Mézières et Lausanne, 1992
- Proust, S., « La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine », L'Entretiens, Vic la Gardiole, 2006
- Pruner, F., « Les luttes d'Antoine au Théâtre-Libre », Minard, Paris, 1964
- Puaux, M. (dir.), « Jean Vilar par lui-même », Association Jean Vilar, Avignon, 1991
- Ravel, J. S., "The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791", Cornell University Press, New York & London, 1999
- Renard, J., « Le Théâtre », théâtre complet, Gallimard, Paris, 1959
- Riccoboni, F., « L'art du théâtre » [1750], Slatkine Reprints, Genève, 1971
- Rigaud, J., « Pour une refondation de la politique culturelle », Rapport au ministre de la Culture, Collection des rapports officiels, La Documentation Française, Paris, 1996
- Rigaud, J., « L'exception culturelle. Culture et pouvoir sous la Vème République », Grasset, Paris, 1995
- Rigaud, J., « Culture pour vivre », Gallimard, Paris, 1975
- Rolland, R., « Théâtre du peuple », Éditions Complexe, Paris, 2003
- Romain, M., « Léon Chancerel, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965) », Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005
- Roubine, J.-J., « Théâtre et mise en scène 1880-1980 », P.U.F., Paris, 1980

- Rougemont (de), Martine, « La vie théâtrale en France au xviii<sup>e</sup> siècle », Slatkine-Champion, Genève & Paris, 1996
- Rousse, M., « La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen âge », Paradigme, Paris, 2004
- Ryngaert, J.-P., Sermon, J., « Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition », Éditions Théâtrales, Paris, 2006
- Ryngaert, J.-P., « Lire le théâtre contemporain » [1993], Armand Colin, Paris, 2007
- Sabbattini, N., « Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre », trad. de Maria et Renée Canavaglia et Louis Jouvét, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1942
- Salacrou, A., « Théâtre », Théâtre complet, t. II, Gallimard, Paris, 1944
- Sarrazac, J.-P. (ed.), « L'invention de la mise en scène ; anthologie des textes d'André Antoine », Parcours théâtre n° 1, Actes Sud papiers, 1999
- Sarrazac, J.-P. (ed.), « Les pouvoirs du théâtre, essais pour Bernard Dort », Éditions Théâtrales, Paris, 1994
- Scarpetta, G., « Le Festival d'Automne de Michel Guy », Éd. du Regard, Paris, 1992
- Schechner, R., "Performance studies: an Introduction", Routledge, London, 2002
- Schechner, R., Wolford, L. (eds), "The Grotowski Sourcebook", Routledge, London, 2001
- Schechner, R., "Performance Theory", Routledge, London & New York, 1988
- Schumacher, C. (ed.), "Naturalism and Symbolism in European Theatre, 1850-1918", Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- Schumacher, C., Singleton, B., "Artaud on Theatre" [1989], Methuen, London, 1991
- Sepet, M., « Les prophètes du Christ, études sur les origines du théâtre au Moyen âge », Éd. Didier et Cie, Paris, 1878
- Shevtsova, M., "Robert Wilson", Routledge, London, 2007
- Simon, A., « Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête », coll. Esprit, Éd. du Seuil, Paris, 1976
- Simonson, L., "The Stage is Set", Harcourt, Brace & Co, New York, 1937
- Soleinne (de), « Bibliothèque dramatique », Administration de l'Alliance des Arts, Paris, 1843

- Sonrel, P., « Traité de scénographie : évolution du matériel scénique, inventaire et mise en œuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage » [1944], Librairie Théâtrale, Paris, 2001
- Stanislavski, C., « Ma vie dans l'art », L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980  
 Stanislavski, C., « La formation de l'acteur », Payot, Paris, 1975
- Styan, J.L., "Directors in Perspective: Max Reinhardt", Cambridge University Press, Cambridge, 1982
- Surgens, A., « Scénographies du théâtre occidental » [2000], Armand Colin, Paris, 2007
- Szondi, P., "Theory of the Modern Drama" [1956], University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987
- Temkine, R., « Le théâtre en l'État », Éditions Théâtrales, Paris, 1992
- « Le théâtre de rue : 10 ans de festival d'Aurillac », Éditions Plume, Paris, 1995
- Thibaudat, J.-P., « Tribulations de l'écriture dramatique en France », Ministère des Affaires étrangères – ADPF, Paris, 2000
- Thibaudat, J.-P., Picon-Vallin, B., Pawlikowska, E., Lisowski, M., « Krystian Lupa », coll. « Mettre en scène », Éd. Actes Sud - CNSAD, Paris, 2004
- Thomasseau, J.-M. (dir.), « Le théâtre au plus près ; pour André Veinstein », Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005
- Todorov, T., « Le principe dialogique, les écrits du cercle Bakhtine », Éd. du Seuil, Paris, 1981
- Touchard, P.-A., « Dionysos », Édition Aubier, Paris, 1938
- Turner, V., "From Ritual to Performance: The Human Seriousness of Play", PAJ Books, New York, 1982
- Turner, V., "The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual", Ithaca, New York & London, 1970
- Turner, V., "The Ritual Process: Structure and Anti-Structure" [1969], Aldine Publishing Company, Chicago, 1995
- Tydeman, W., "The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, 800-1576" [1978], Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Ubersfeld, A., « Lire le théâtre » [1977], Belin, Paris, 1996
- Urfalino, P., « L'invention de la politique culturelle », Comité d'histoire du ministère de la Culture / La Documentation Française, Paris, 1996

- Van Den Dries, L., « Corpus Jan Fabre », L'Arche, Paris, 2005
- Veinstein, A., « La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique », Flammarion, Paris, 1955
- Viala, A., « Le théâtre en France des origines à nos jours », P.U.F., Paris, 1997
- Vilar, J., « Le théâtre service public », Gallimard, Paris, 1970
- Vilar, J., « Mot pour mot », Stock, Paris, 1972
- Vilar, J., « De la tradition théâtrale », L'Arche, Paris, 1955
- Virmaux, A., « Antonin Artaud et le théâtre », Éd. Seghers, Paris, 1970
- Vivre (de), G., « La grammaire française » [1566], annoté par Brigitte Hébert, Honoré Champion, Paris, 2006
- Vizentini, A., « Derrière la toile, physiologies des théâtres parisiens », Faure Éditeur, Paris, 1868
- Voltaire, « Les œuvres critiques et poétiques » [1760], Larousse, Paris, 1937
- Wallon, E., « L'artiste et le prince », Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1991
- Willett, J., «The Theatre of the Weimar Republic», Holmes & Meier Publishers, New York, 1988
- Willett, J., «The Theatre of Erwin Piscator», Holmes & Meier, New York, 1979
- Willett, J., «The Theatre of Bertold Brecht, A study of eight aspects» [1959], Methuen & Co, New York, 1967
- Williams, G. J. (ed.), «Theatre Histories: An Introduction», Routledge, New York and London, 2006
- Whitmore, J., «Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance», University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994
- Zizek, S., «The Plague of Fantasies», Verso, London & New York, 1997
- Zizek, S., «Mapping Ideology», Verso, London, 1994
- Zola, E., « Thérèse Raquin » [1867], Pocket, Paris, 2005
- Zola, E., « Le roman naturaliste », LGF, Classique de Poche, Paris, 1999
- Zola, E., « Le Naturalisme au théâtre », Éd. de Maurice Le Blond, Bernouard, Paris, 1928 [rééd. aux Éditions Complexe, Paris, 2003]

#### ARTICLES :

- Anderson, J., «Directeur vs metteur en scène: Interviews with Stanislas Nordey and Brigitte Jaques», in Contemporary Theatre Review, Vol. 13(3), 2003

- Antoine, A., « Causerie sur la Mise en Scène », *Revue de Paris*, Paris, 1er avril 1903
- Appia, A., « Comment reformer notre mise en scène », *La Revue des Revues* 1, n° 9, Paris, 1904
- « Les arts de la rue », *Du théâtre*, n° 814, Paris, 1996
- Barthes, R., « Chroniques », *Théâtre Populaire*, n° 30, mai 1958, Paris, pp. 80-83
- Beck, J., "Theandric : Julian Beck's Last Notebooks", Bilder, E. (ed.), *Contemporary Theatre Studies*, vol. 2, Harwood Publishers, New York, 1992
- Béhar, H., « Ubu au T.N.P. », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, 1977-1, pp. 79-94
- Benhamou, F., Urfalino, P., Wallon, E., « Les impasses de la politique culturelle », *Revue Esprit*, n° 5, 2004-05
- Boal, A., Schechner, R., Taussig, M., "Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal", *TDR*, Vol. 34, n° 3 (Autumn 1990), pp. 50-65
- Cariani, G., « Autorités et théâtre à la fin du Moyen-âge : conflits et enjeux », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n° 180, 1993-1, pp. 35-43
- Causey, M., "Televisual Performance: 'openness to the mystery,'" *Essays in Theatre/Études Théâtrales*, Vol. 13, n° 1, novembre 1994
- Cohen, G., « Le théâtre à Paris et aux environs à la fin du xive siècle », *Romania*, t. XXXVIII, 1909, pp. 592-595
- Danet, B., Wachenhauser, T., Bechar-Israeli, H., Cividalli, A., Rosenbaum-Tamari, Y., "Curtain Time 20:00 GMT: Experiments with Virtual Theater on Internet Relay Chat", *Journal of Computer-Mediated Communication (JCMC)*, Vol. 1, n° 2, Septembre 1995
- Deak, F., "Ibsen's 'Rosmersholm' at the Théâtre de l'Œuvre", *The Drama Review: TDR*, vol. 28 (1), French Studies, Spring, 1984, pp. 29-36
- Durif, E., « La Scène », DEP-P-975, juin 1999, p. 3
- Féral, J., « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre / Public*, Paris, 1998, pp. 54-59
- « La formation du metteur en scène », *Revue d'Études Théâtrales*, *Registre / 6*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, novembre 2001

- Gray, J. M., "Operation Mallfinger": Invisible Theatre in a Popular Context", *TDR*, Vol. 37, n° 4 (Winter 1993), pp. 128-142
- Grotowski, J., "I do not put on a play to teach others what I already know", *The Drama Review* 43 (2), pp. 12-13
- Jenik, A., "Desktop Theater: Keyboard Catharsis and the Making of Roundheads", *The Drama Review* 45, 3 (T171), 2001, pp. 95-112
- « Jeune théâtre », *Revue d'esthétique*, n° 26, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1994
- Jory, D. H., "Tragic Declamation in Eighteenth-century Paris", *The Modern Language Review*, vol. 70, n° 3 (July 1975), pp. 508-516
- Knapp, B. L., "The Reign of the Theatrical Director", *The French Review*, Vol. 61, n° 6 (May 1988), pp. 866-877
- Kauffmann, S., "The Director Reborn: An Exploration", *PAJ* 73 (2003), pp. 1-6
- Lagorgette, D., « La parodie du discours docte dans Pathelin », in Grossel, G., Mouguin, S. (eds), « La parodie », CEPLECA, Université de Reims, Reims, 2004, pp. 5-34
- Le Corbusier, « Le théâtre spontané », in « Architecture et dramaturgie », Éd. André Villiers, Paris, 1950, pp. 149-168
- Lejeune, R., « Pour quel public la farce de Maistre Pierre Pathelin a-t-elle été rédigée ? », *Romania*, t. LXXXII, 1961, pp. 482-521
- Loomis, R.S., "Were there theatres in the twelfth and thirteenth centuries?", *Speculum*, XX, 1945, pp. 92-98
- Loomis, R.S., "Some evidence for secular theatre in the twelfth and thirteenth centuries", *Theater Annual*, 1945
- Lyotard, J.-F., "The Unconscious as Mise-en-Scène" [1977], in Murray, T., "Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought", Michigan Press, 1997, pp. 163-174
- Marshall, M.H., "The Dramatic Tradition Established by the Liturgical Plays", *PMLA*, vol. 56, n° 4, December 1941, pp. 962-991
- Robinson, J., "Mapping Performance Culture: Locating the Spectator", *Theatre History, Nineteenth-Century Theatre*, 31, 2004, pp. 3-17
- Runnalls, G. A., "The Medieval Actors' rôles found in the Fribourg Archives", *Pluteus* 4-5, vol. 7, 1986, pp. 5-67
- Runnalls, G. A. (rev.), « Le Théâtre Français du Moyen âge », *Speculum*, Medieval Academy of America, 2000, pp. 214-215

Sanchez, A., "La Fura dels Baus and the Legacy of Antonin Artaud", *Contemporary Theatre Review*, Vol. 16(4), 2006, pp. 406-418

Sarrazac, J.-P., « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », in Guénoun, D., Sarrazac, J.-P., « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », *Revue Études Théâtrales*, n° 20, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 41-52

Sarrazac, J.-P. (dir.), « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Revue Études Théâtrales*, n° 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999

Strihan, A., « Leone de' Sommi, précurseur de la mise en scène moderne », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n° 157, 1988-1, pp. 7-24

« Théâtre en Europe », n° 9, Paris, janvier 1986

Thomasseau, J.-M., « Les différents états du texte théâtral », *Revue Pratique*, Paris, 1984, pp. 23-36

Venables, C., "The Woman Director in the Theatre", *Theatre Quarterly*, Vol. 10 (38), 1980, pp. 3-7

Vilar, J., « Intermède », n° 1, Paris, printemps 1946, p. 169

#### PIÈCES DE THÉÂTRE CITÉES :

Corneille, P., « Andromède », in « Œuvres complètes », t. II, Gallimard, Paris, 1997

Goethe (von), J. W., « Faust » [1808], trad. par Gérard de Nerval, Fayard, Paris, 2002

Jarry, A., « Ubu roi » [1896], Coll. Folio classique, Gallimard, Paris, 1978

Ibsen, H., « La maison de poupée » [1879], Flammarion, Paris, 1998

Ibsen, H., « Le canard sauvage » [1906], Gallimard, Paris, 1972

Pirandello, L., « Six personnages en quête d'auteur », Théâtre Complet, t. I, Gallimard, Paris, 1947

Pixérécourt (de), G., « Marguerite d'Anjou » [1805], Barba, Librairie au Palais Royal, Paris, 1810

Pixérécourt (de), G., « Le belvédère, ou la vallée de l'Etna », Barba, Librairie au Palais Royal, Paris, 1818

Racine, J., « Phèdre » [1677], Le livre de poche, Paris, 1985

Strindberg, A., « Mademoiselle Julie » [1893], L'Arche, Paris, 1997

Tolstoï, L., « La puissance des ténèbres » [1888], trad. de Georges Daniel, L'Arche, Paris, 1996

Tourgueniev, I., « Le pain d'autrui » [1890], L'Arche, Paris, 1997

REPRÉSENTATIONS & PERFORMANCES CONTEMPORAINES CITÉES :

Athey, R., "Martyrs and Saints", 1993 (photographies)

Beuys, J., "I like America and America likes me", New York, 1974 (photographies)

Brook, P., « La conférence des oiseaux », 1972 (photographies)

Brook, P., « Orghast », Persépolis, 1971 (photographies)

Burden, C., "Shoot", Los Angeles, 1971 (photographies)

Desktop Theater (Lisa Brenneis & Adrienne Jenik), "Waitingforgodot.com", 1997 - site Internet : <http://www.desktoptheater.org/> (vérifié le 18 février 2008)

Fabre, J., « Je suis sang », Festival International de Théâtre en Avignon, Avignon, 2001

Franko B, "Oh Lover Boy" [2001], Cork, 2005 ; "I miss you", Birmingham, 2002

Groupe Hamnet (Stuart Harris), 1993 – extrait disponible sur le site Internet <http://web.mit.edu/AFS/sipb/user/jcb/humor/irc-hamlet> (vérifié le 18 février 2008)

Kantor, T., « La classe morte », Galerie Krysztofory, Cracovie, 1975 (vidéo)

Odin Teatret (Eugénio Barba), "The millions", Pérou, 1978 (photographies)

Orlan, « Opérations chirurgicales-performances », Paris, 1990-1993 (photographies)

Groupe Pac-Manhattan, New York, 2004 - site Internet : <http://pacmanhattan.com/> (vérifié le 18 février 2008)

Pane, G., "Action Psyché", 1974 (photographies)

Living Theater, "Paradise Now", Random House, New York, 1971 (vidéo)

Royal de luxe, « La véritable histoire de France », place du Palais des Papes en Avignon, 1990

Royal de luxe, « Le géant tombé du ciel », Nantes, 1993

Societas Raffaello Sanzio (Romeo Castellucci), « Tragedia Endogonidia », 2001-2004 (vidéo, photographies et performance au Festival International de Théâtre d'Avignon en 2005)

Station House Opera, "Play on Earth", 2006 (photographies)

Station House Opera, "Live from Paradise", Fierce Festival, Birmingham, 2005

Station House Opera, "Roadmetal, Sweetbread", 1999 (vidéo)

Sterlac, "Pull out / Pull up event for self-suspension", Tokiwa Gallery, Tokyo, 1980 (photographies)

Théâtre du Soleil, « Le Dernier Caravansérail », La Cartoucherie, 2003

Théâtre du Soleil, « Tambours sur la digue », La Cartoucherie, 1999

Théâtre du Soleil, « Les clowns », La Cartoucherie, 1969 (photographies)

Théâtre du Soleil, « 1789 », La Cartoucherie, 1970 (photographies)

Théâtre du Soleil, « 1793 », La Cartoucherie, 1972 (photographies)

Théâtre du Soleil, « L'âge d'or », La Cartoucherie, 1975 (photographies)

Tehching Hsieh, "One Year Performance", 1980-81, et avec Linda Montano 1983-84 - site Internet : <http://www.one-year-performance.com/> (vérifié le 18 février 2008)

Wooster Group, "Frank Dell's Last Temptation of St. Anthony", New York, 1987 (vidéo)

#### AUTRES DOCUMENTS CITÉS :

Alix, C., « Big Screen Action Theatre présente Ubu Roi d'Alfred Jarry à Aston » in Newsletter for Teachers of French in Great Britain and Ireland, 1/2003, pp. 2-3

Appel à communications du colloque international de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) « Le théâtre de répertoire : lieu de mémoire, lieu de création », Montréal, 29-30-31 mai 2008

Begag, A., in Le Parisien, 25 octobre 2006, p. 14

Darge, F., Salino, B., « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », Le Monde, 27 juillet 2005, p. 12

Frantz, P., « Développement des didascalies de la fin du xv<sup>e</sup> siècle aux années 1820-1830 », Livret de communications / Programme du colloque sur les didascalies, Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, Tunisie, 2006

« La politique culturelle », La Documentation Française, Paris, 2004

« La politique culturelle des agglomérations », La Documentation Française, Paris, 2001

Revue LIGEIA, n° 2, Paris, juillet/septembre 1998

Hollingum, R., "Père Ubu: Oxford Brookes University", The Oxford Times, Oxford, May 23, 2003, p. 6

Trautmann, C., « Charte des missions de service public en matière de spectacle vivant », Policultures, La lettre des politiques culturelles et artistiques, n° 26, mars 1998, Paris, pp. 5-12

110ème Actes du Congrès International de Criminologie (Paris-Sorbonne), Presses Universitaires de France, Paris, 1951

#### THÈSES DE DOCTORAT (Ph.D.) :

Chinoy, H. K., "The Impact of the Stage Director on American Plays, Playwrights, and Theatres: 1860-1930", Columbia University, New York, 1963

Fordyce, E. C., "When Directing Became a Profession: The Emergence of the Régisseur, Mise en Scène, and Metteur en Scène in Early 19th-century Paris", Columbia University, New York, 2002

Holsboer, S.W., « L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657 », Faculté des Lettres de Paris, Paris, 1933

Lang, J., « L'État et le théâtre », Université de Nancy, Nancy, 1968 (LGDJ, Paris, 1968)

Robin Ladouceur, J., "Constructing the 'Revolutionary' Performer: Democracy and Didactorshop in the Theater of V.E. Meyerhold, 1898-1922", Yale University, New Haven, 2004.

#### SITES INTERNET :

Blast Theory : <http://www.blasttheory.co.uk/> (vérifié le 28 janvier 2008)

Centre Beaumarchais : <http://www.beaumarchais.asso.fr/> (vérifié le 18 novembre 2007)

Centre National du Livre : <http://www.centrenationaldulivre.fr/> (vérifié le 18 novembre 2007)

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) du Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) : <http://www.cnrtl.fr/> (vérifié le 2 février 2008)

Conférence publique consacrée au thème « Arts Savants, Arts Populaires, Industries Culturelles » et donnée par Jacques Crépineau, Jacques Livchine, Patrick Hadjadj, Véronique Hotte, « Les Jeudis de la Sorbonne », Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 27 mars 2003 : <http://www.univ-paris1.fr/> (vérifié le 10 janvier 2008).

Compendium, Cultural Policies and Trends in Europe :  
<http://www.culturalpolicies.net/> (vérifié le 15 septembre 2007)

Cultures & Conflits, Sociologie politique de l'international :  
<http://www.conflits.org> (vérifié le 20 octobre 2007)

Un CV commercial : <http://www.plv.enligne-fr.com> (vérifié le 20 octobre 2007)

Fado, Canadian Artist-Run Centre for Performance Art : [www.performanceart.ca](http://www.performanceart.ca)  
(vérifié le 18 novembre 2007)

Fiche Média de l'Institut National de l'Audiovisuel sur Peter Brook, Antenne 2,  
1er Juillet 1985, [www.ina.fr](http://www.ina.fr) (vérifié le 14 mars 2007)

Frères Lumière, « L'arrivée du train en gare de La Ciotat » [1895], site internet  
Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFddk> (vérifié le 9  
novembre 2007)

Internaute Magazine : <http://www.linternaute.com/> (vérifié le 20 octobre 2007)

ITEM (séminaires) : <http://www.diffusion.ens.fr> (vérifié le 2 février 2008)

Latour, G., « Première de "En attendant Godot" », au théâtre Babylone, 23 janvier  
1953, Paris :  
<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2003/godot.htm> (vérifié  
le 18 novembre 2007)

Méliès, G., « Voyage sur la lune » [1902], site internet Youtube :  
<http://www.youtube.com/watch?v=vZV-t3KzTpW> (vérifié le 9 novembre 2007)

Nicot, Thésor de la Langue Française, 1606 :  
<http://www.lexilogos.com/nicot.htm> (vérifié le 2 février 2008)

Practice as Research in Performance (PARIP) : <http://www.bristol.ac.uk/parip>  
(vérifié le 15 février 2008)

Picon-Vallin, B., « Théâtres d'Orient et théâtre grec », in « L'influence du théâtre  
de l'Orient au Théâtre du Soleil », site Internet du Théâtre du Soleil :  
<http://www.lebacausoleil.com> (vérifié le 20 septembre 2007)

Savary, J., Programme de « La vie d'artiste racontée à ma fille », Saint Malo,  
France, 2006 : <http://www.theatresaintmalo.com/> (vérifié le 14 mars 2007)

Second Life : <http://www.secondlife.com> (vérifié le 2 février 2008)

Sens Public : <http://www.sens-public.org> (vérifié le 20 octobre 2007)

Site de la compagnie Station House Opera : <http://www.stationhouseopera.com/>  
(vérifié le 28 janvier 2008)

Théâtre du Soleil, « Texte-programme de 1793 », in Anne Neuschäfer « 1970-1975 : Ecrire une comédie de notre temps - La filiation avec Jacques Copeau », sur le site de la compagnie ([www.lebacausoleil.com/](http://www.lebacausoleil.com/)), 2004 (vérifié le 15 septembre 2007)

Wundt, W.M., "Outlines of Psychology" [1897], trans. by Charles Hubbard Judd, York University, Toronto, Canada: <http://psychclassics.yorku.ca/Wundt/Outlines/>  
(vérifié le 20 février 2008)

Site de la compagnie 26000 couverts : <http://www.26000couverts.com> (vérifié le 2 février 2008)

#### AUTRES SOURCES CITÉES :

Conférence donnée par Jacques Rigaud, Aston University, Birmingham, Royaume-Uni, 12 mars 1999

Émission radiophonique « Profession Spectateur » de Lucien Attoun, France Culture, 9 janvier 1999

Forced Entertainment, "Making Performance", Video directed by Tim Etchells, Terry O'Connor and Helen Russell, Sheffield, 1999

## ANNEXES

1. Le théâtre de Pompée (représentation de Luigi Canina, 1851)
2. Tréteau – peinture attribuée à Louis de Caullery (début du XVII<sup>e</sup> siècle)
3. Détail du tableau *La foire paysanne* de Pieter Balten (1525-1598)
4. *Le mystère de la Passion à Valenciennes* (1547), d'après la miniature d'Herbert Cailleaux
5. *La muette de Portici* de Scribe et Auber, dans un décor de Ciceri, à l'Opéra de Paris (1830)
6. *Les Bas-Fonds* de Gorki, dans une mise en scène de Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou (1902)
7. *La Terre* d'Émile Zola, dans une mise en scène d'André Antoine au Théâtre-Libre (1900)
8. *Autoportrait en Noyé*, photographie d'Hippolyte Bayard (1840)
9. *Didon et Enée* d'Henry Purcell, mise en scène de E. G. Craig (1900-1901)
10. Jackson Pollock, photographies de Hans Namuth (1950)
11. *Die Dreigroschenoper*, mise en scène de Brecht et Weill, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, 1928.
12. Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, New York, 1974.
13. Tadeusz Kantor, *La classe morte*, La cave de la galerie Krysztofory, Cracovie, 1975.
14. Le Royal de Luxe, *La véritable histoire de France* (1990) et *Le géant tombé du ciel* (1993).
15. The Living Theater, *Paradise Now*, Random House, New York, 1971.
16. Hélène Cixous, *Tambours sur la digue*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Le Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 1999.
17. Odin Teatret, *The Million*, mise en scène d'Eugenio Barba, 1978.
18. Jacques Polieri, *Gamme de 7 et scénographie C 2/49*, Paris, 1968.

19. Groupe Pac-Manhattan, New York, 2004.
20. Desktop Theater (Lisa Brenneis & Adrienne Jenik), *Waitingforgodot.com*, 1997.
21. Tehching Hsieh & Linda Montano, *One Year Performance*, New York, 1983-84.
22. Chris Burden, *Shoot*, Los Angeles, 1971.
23. Orlan, *4ème opération chirurgicale-performance dite Opération réussie*, Paris, 1991.
24. Ron Athey, *Martyrs and Saints*, 1993.
25. Franko B, *Oh Lover Boy*, 2001 ; *I miss you*, 2002.
26. Sterlac, *Pull out / Pull up event for self-suspension*, Tokiwa Gallery, Tokyo, 1980.
27. Gina Pane, *Action Psyché*, 1974.
28. Societas Raffaello Sanzio (Romeo Castellucci), *Tragedia Endogonidia*, 2001-2004.
29. Jan Fabre, *Je suis sang*, Festival International de Théâtre en Avignon, 2001.

ANNEXE 1 : Le théâtre de Pompée (représentation de l'intérieur, 1851)



Source: Canina, L., « Gli Edifizj di Roma Antica e sua Campagna », t. 4, Rome, 1851, tav. CLVIII. Site internet : <http://www.theaterofpompey.com> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 2 : Tréteau



Recueil de chants religieux et profanes, 1642 (Peinture attribuée au Cambésien Louis de Caullery). Voir Jomaron (de), J., « Le Théâtre en France I, du Moyen Age à 1789 », Paris, Armand Colin, 1988, p. 32.

ANNEXE 3 : Détail du tableau *La foire paysanne* de Pieter Balten (1525-1598)



Carte postale, Musée du Théâtre d'Amsterdam

ANNEXE 4 : *Le mystère de la Passion* à Valenciennes (1547), d'après la miniature d'Herbert Cailleaux.





Source : Bibliothèque Nationale/Archives Photo.

ANNEXE 5 : *La muette de Portici* de Scribe et Auber, dans un décor de Ciceri, à l'Opéra de Paris (1830).



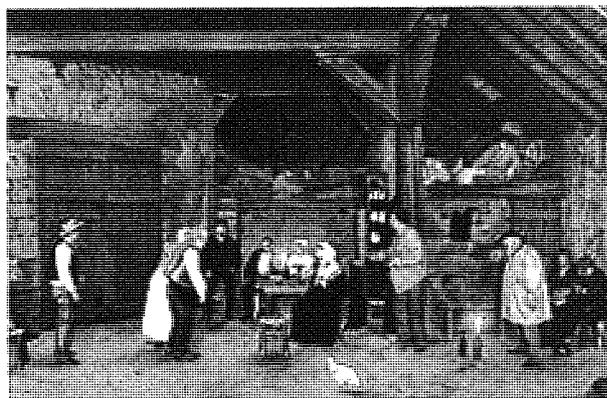
Source : Site de l'Universität Konstanz (Allemagne), <http://www.uni-konstanz.de/> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 6 : *Les Bas-Fonds* de Gorki, mise en scène de Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou (1902)



Source : [www.artsalive.ca](http://www.artsalive.ca)

ANNEXE 7 : *La Terre* d'Émile Zola, mise en scène d'André Antoine au Théâtre-Libre (1900)



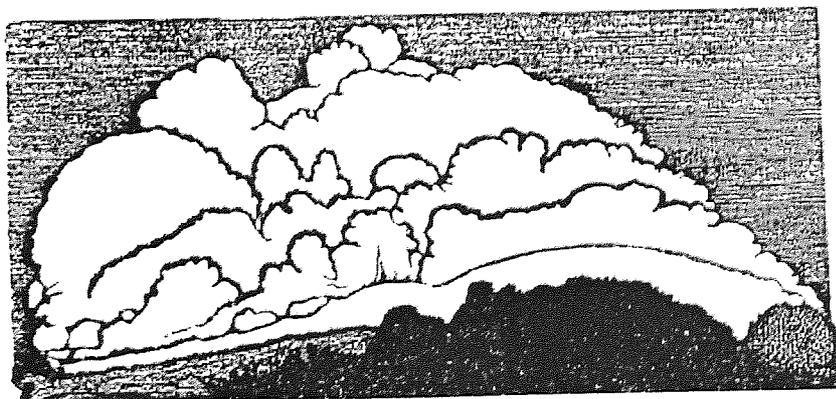
Source : [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)

ANNEXE 8 : *Autoportrait en Noyé*, photographie d'Hippolyte Bayard (1840)



Sapir, M., "The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's Self-Portrait as a Drowned Man", *Modern Fiction Studies* 40.3 (1994) p. 621.

ANNEXE 9 : *Didon et Enée* d'Henry Purcell, mise en scène de E. G. Craig (1900-1901).



Leeper, J., "Edward Gordon Craig, *Designs for the Theatre*", Penguin Books, London, 1948.

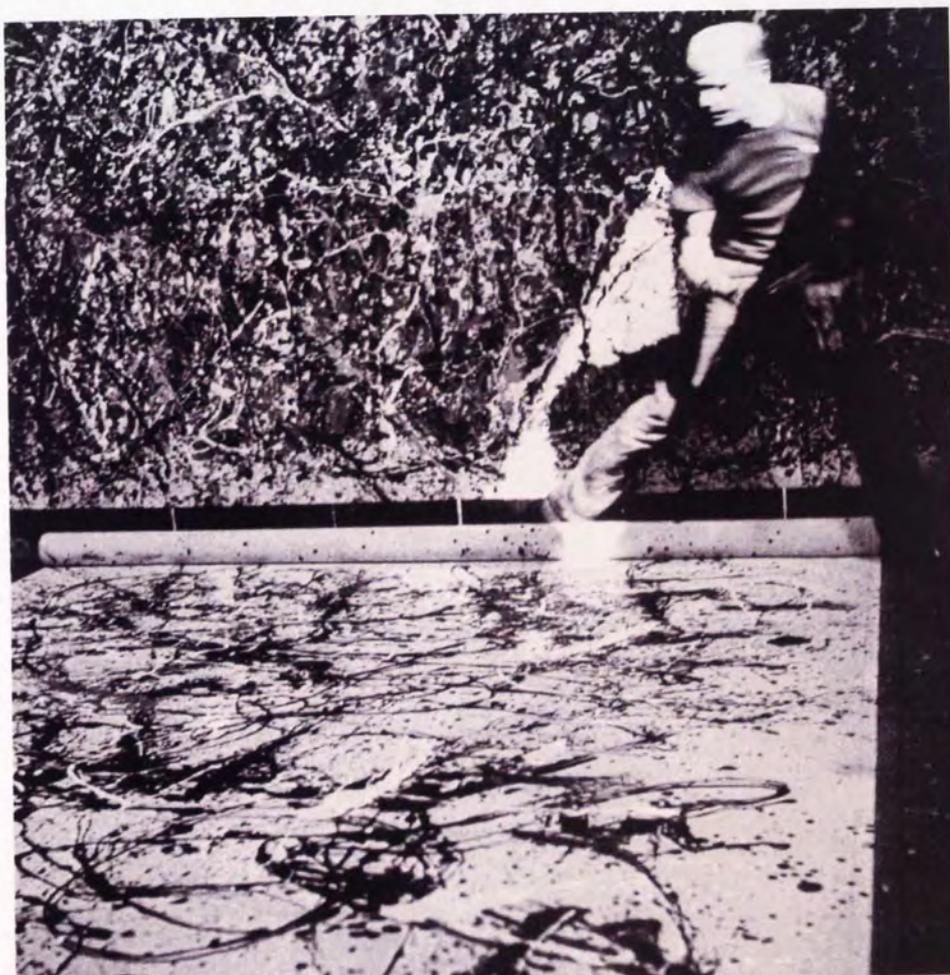


Burden, M., "Purcell's operas on Craig's stage: the productions of the Purcell Operatic Society", *Early Music* 32.3 (2004), p. 442.

ANNEXE 10 : Jackson Pollock, photographies de Hans Namuth (1950)

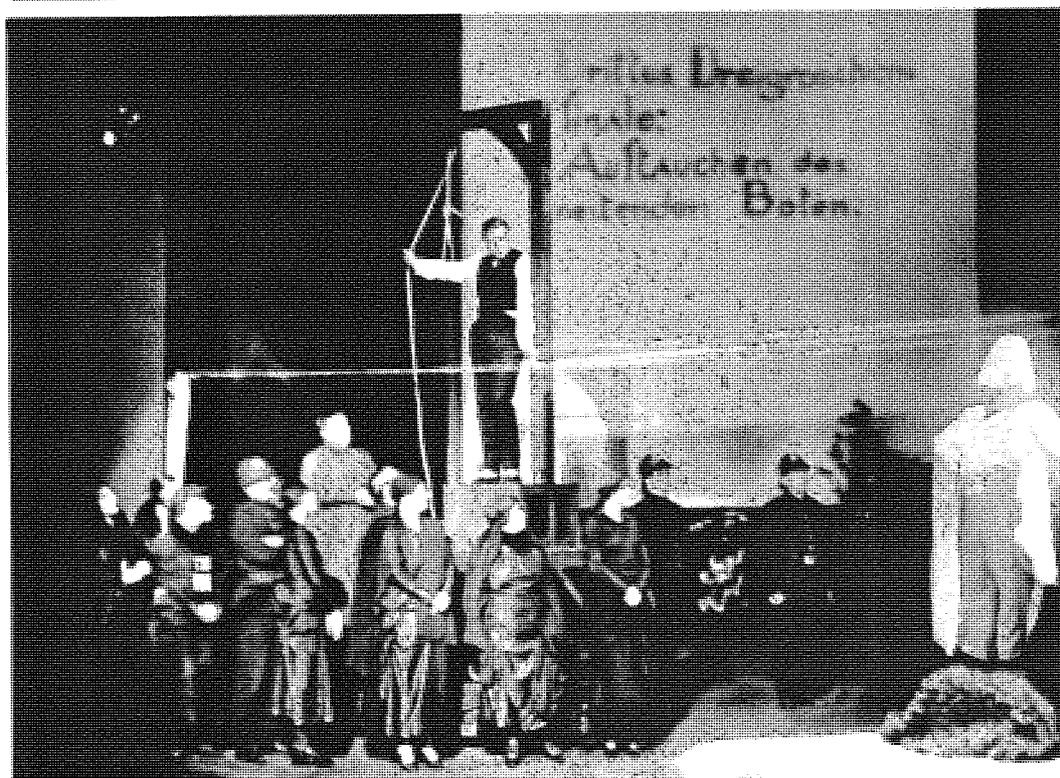


Birkbeck University, University of London : <http://www.bbk.ac.uk> (vérifié le 20 janvier 2008)



Carte postale, Museum at Large, New York.

ANNEXE 11 :Die Dreigroschenoper, mise en scène de Bertolt Brecht et Kurt Weill, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, 1928.



Ferran, P. W., "The Threepenny Songs: Cabaret and the Lyrical Gestus", *Theater* 30.3 (2000), pp. 5-21.

ANNEXE 12 : Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, New York, 1974

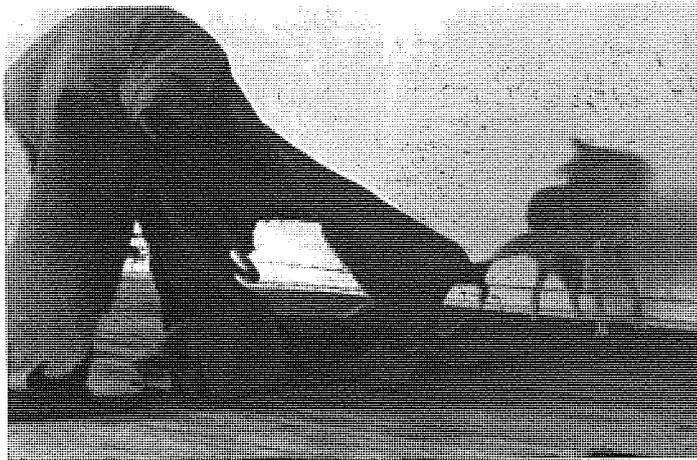
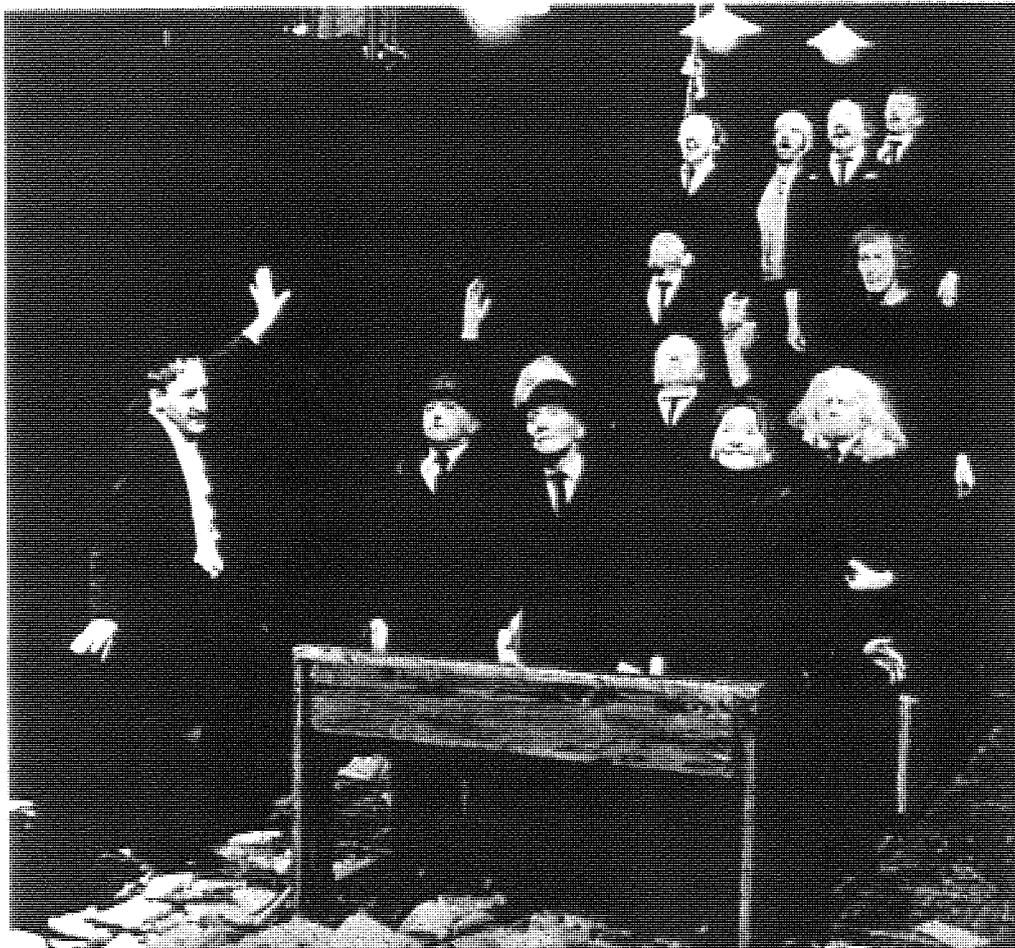


Photo : Caroline Tisdall © DACS 2005

ANNEXE 13 : Tadeusz Kantor, *La classe morte*, La cave de la galerie Krysztofory, Cracovie, 1975



*La classe morte*, 1975 (*Voies de la création théâtrale*, XI, p. 86)

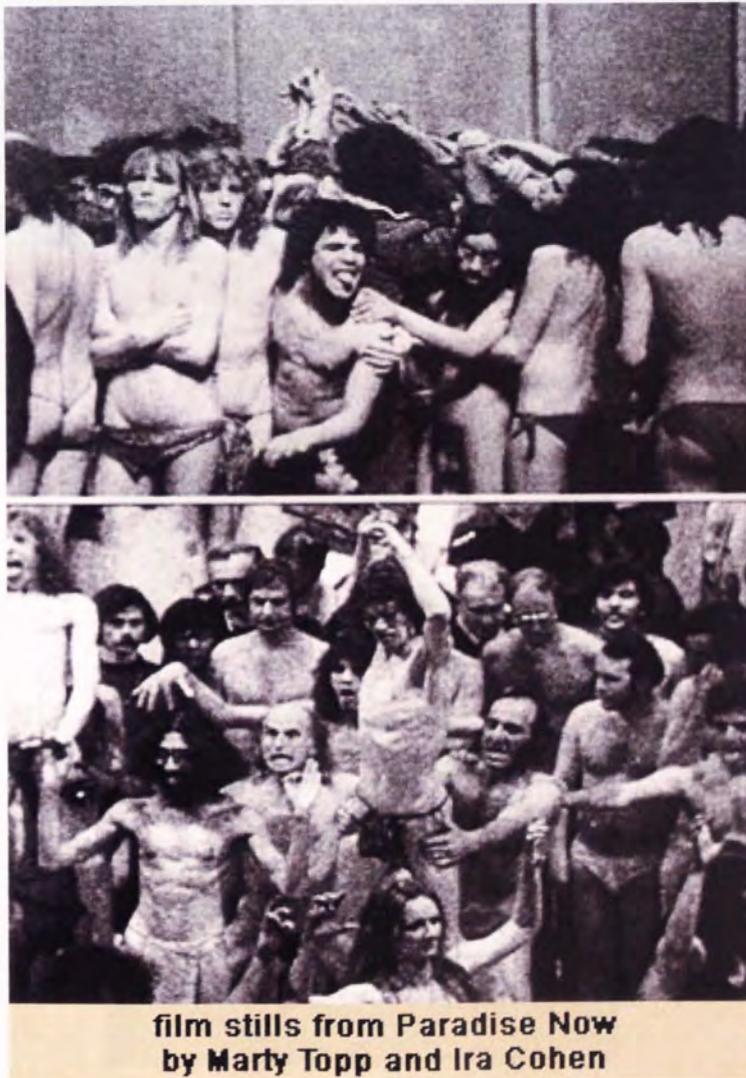
Source : Bablet, D. (dir.), « Tadeusz Kantor », *Les voies de la création théâtrale*, CNRS Editions, Paris, 1983, p. 86.

ANNEXE 14 : Le Royal de Luxe, *La véritable histoire de France* (1990) et *Le géant tombé du ciel* (1993).



Photo de Jordi Bover, BBC : [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk) (vérifié le 18 novembre 2007) Photo anonyme <http://www.pienternet.be/> (vérifié le 18 novembre 2007)

ANNEXE 15 : *The Living Theater*, *Paradise Now*, Random House, New York, 1971.



film stills from *Paradise Now*  
by Marty Topp and Ira Cohen

ANNEXE 16 : Hélène Cixous, *Tambours sur la digue*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, Le Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 1999.



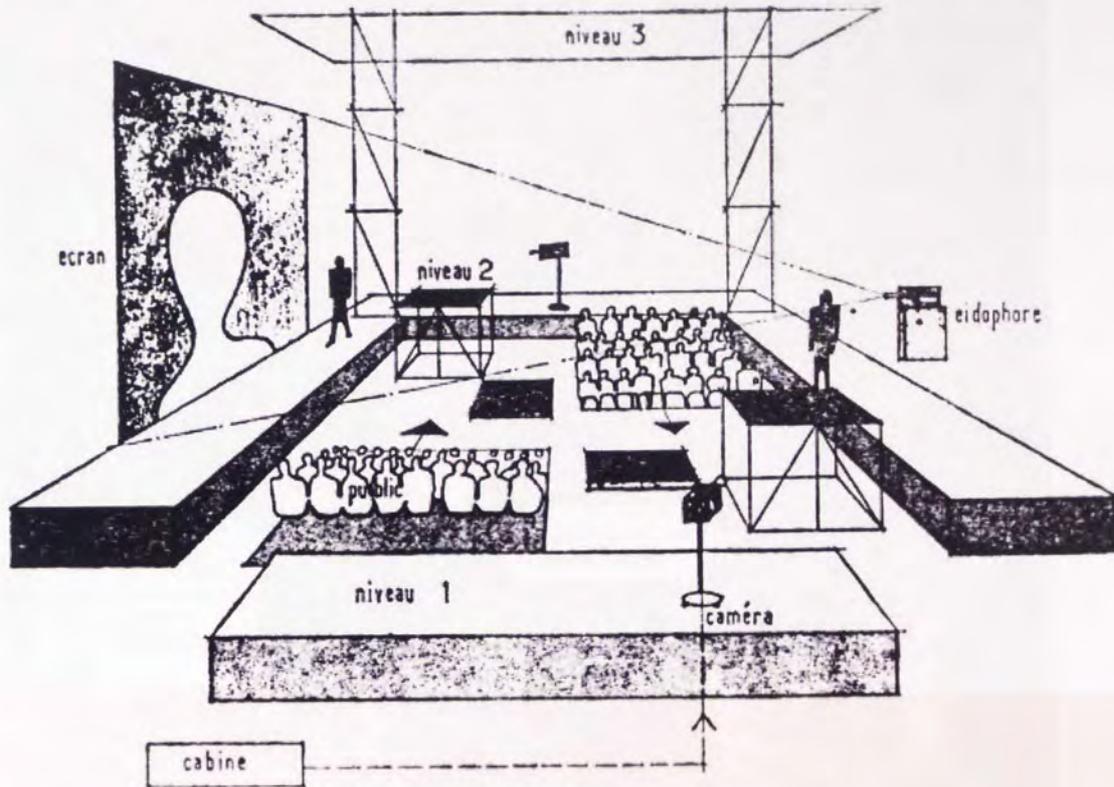
Source (photo anonyme) : [www.ac-amiens.fr](http://www.ac-amiens.fr) (vérifié le 18 novembre 2007).

ANNEXE 17 : Odin Teatret, *The Million*, mise en scène d'Eugénio Barba, 1978



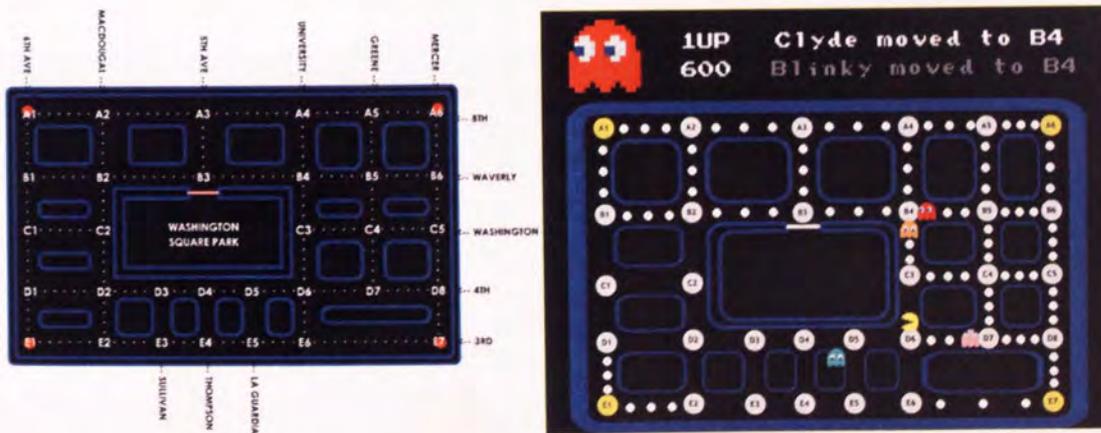
Photo: Tony D'Urso

ANNEXE 18 : Jacques Polieri, *Gamme de 7 et scénographie C 2/49*, Salle du Rond-Point des Champs-Élysées, Paris, 1967.



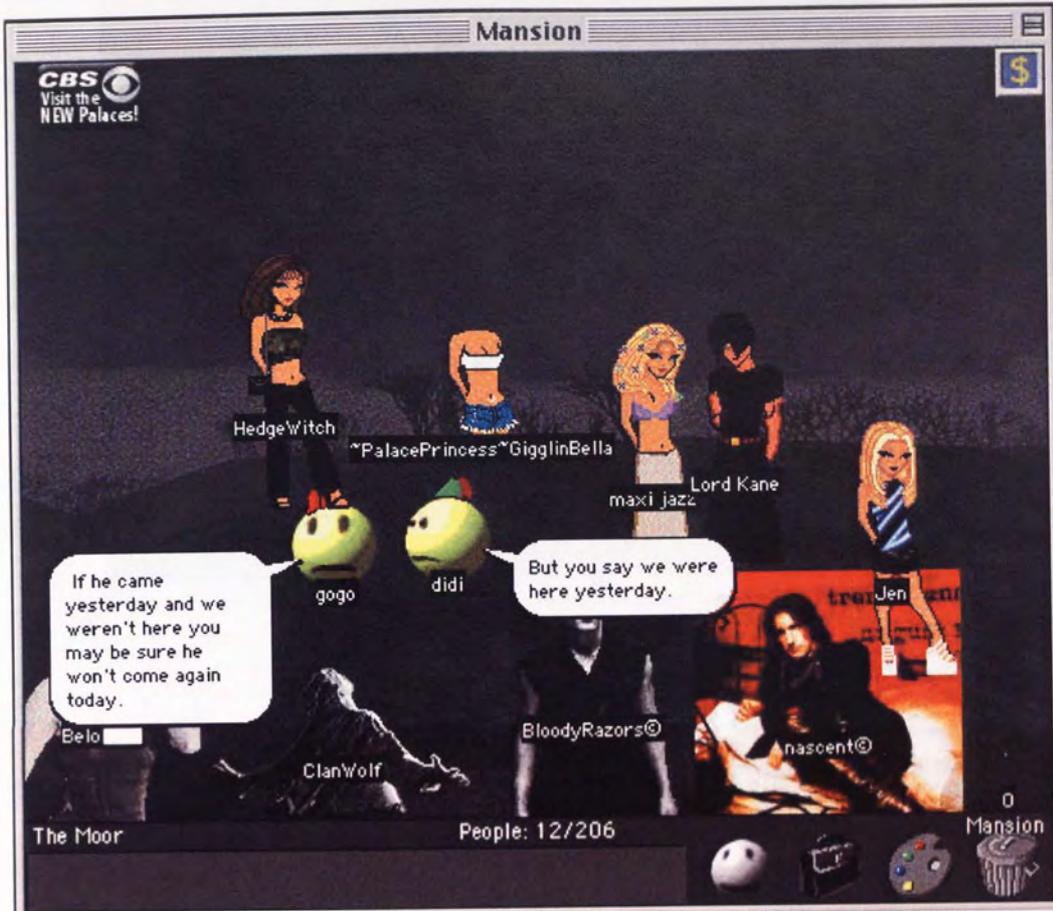
Source : <http://www.jacques-polieri.com> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 19 : Groupe Pac-Manhattan, New York, 2004.



Source : <http://pacmanhattan.com/> (vérifié le 18 février 2008)

ANNEXE 20 : Desktop Theater, *Waitingfordot.com*, mise en scène par Lisa Brenneis & Adrienne Jenik, 1997.



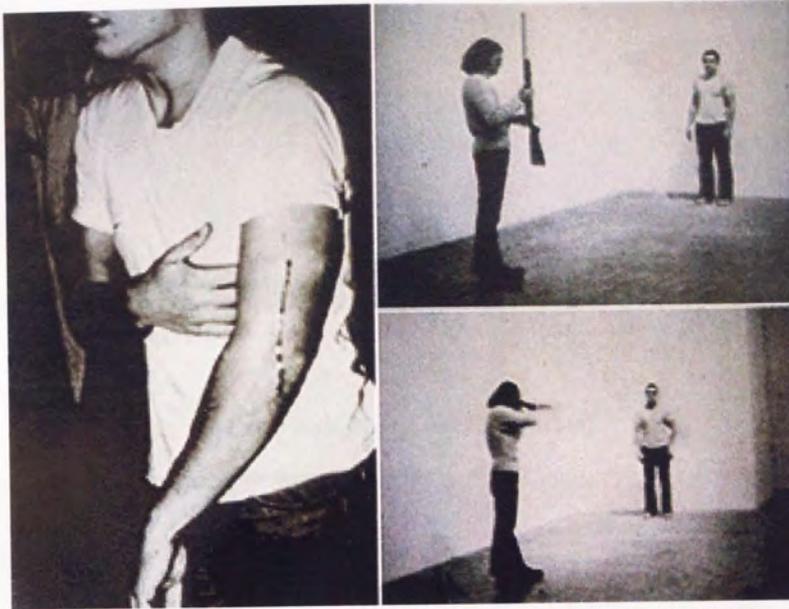
Source : <http://www.desktoptheater.org/> (vérifié le 18 février 2008)

ANNEXE 21 : Tehching Hsieh & Linda Montano, *One Year Performance*, New York, 1983-84.



Source : <http://www.one-year-performance.com/> (vérifié le 18 février 2008)

ANNEXE 22 : Chris Burden, *Shoot*, Los Angeles, 1971.



Source: Department of Art Education, Ohio State University, <http://arted.osu.edu/> (vérifié le 18 février 2008)

ANNEXE 23 : Orlan, 4<sup>ème</sup> opération chirurgicale-performance dite *Opération réussie*, Paris, 1991.



Source : Orlan, « Le récit », Edizioni Charta, Milan, 2007, pp. 182-195.

ANNEXE 24 : Ron Athey, *Martyrs and Saints*, 1993.



Source : <http://www.ronathey.com/> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 25 : Franko B, *Oh Lover Boy*, 2001 ; *I miss you*, 2002.



Source : <http://www.franko-b.com/> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 26 : Sterlac, *Pull out / Pull up event for self-suspension*, Tokiwa Gallery, Tokyo, 1980.



Source : <http://www.sterlac.va.com.au> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 27 : Gina Pane, *Action Psyché*, 1974.



Source : <http://www.revista.art.br/> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 28 : Societas Raffaello Sanzio (Romeo Castellucci), *Tragedia Endogonia*, 2001-2004.



Source : <http://www.uovoproject.it/> (vérifié le 18 février 2008).

ANNEXE 29 : Jan Fabre, *Je suis sang*, Festival International de Théâtre en Avignon, 2001.



Source : Photo de Wonge Bergmann, in Van Den Dries, L., « Corpus Jan Fabre », L'Arche, Paris, 2005, p. 243.