

Dullin Charles

Yenne, Savoie, 1885 - Paris, 1949

Acteur, metteur en scène et théoricien français

Le théâtre, selon Dullin, ne doit pas se contenter de refléter la réalité ; il constitue un monde à part avec ses lois propres, sa poétique ; la vie de l'imagination y prime. Dullin voit le théâtre comme une force de régénération sociale et « culturelle ».

Dullin suit des cours au séminaire de Pont-de-Beauvoisin, puis occupe divers emplois à Lyon à partir de 1900. Il arrive à Paris en 1904 et joue dans des théâtres de quartier jusqu'en 1906 ; il est alors engagé par Antoine à l'[Odéon](#) où il débute dans le rôle de Cinna du *Jules César* de Shakespeare. Il joue ensuite en province et en 1908 fonde un théâtre de foire à Neuilly. Il entre au théâtre des Arts en 1910 et, en 1911, sous la direction de [Rouché](#), crée le rôle de Pierrot dans *Le Carnaval des enfants* et celui de Smerdiakov dans *Les Frères Karamazov*. En 1913, Dullin participe à la fondation du [Vieux-Colombier](#) par Copeau et il y reste jusqu'en 1919 avec une interruption due à la guerre. Il entre au conservatoire syndical où il fréquente le cours de [Gémier](#) qu'il suit lorsque celui-ci s'installe à la Comédie-Montaigne. En 1921 il tient le rôle de Jacques Ury dans *L'Annonce faite à Marie* de [Claudé](#). À l'automne de la même année il ouvre l'Atelier dans une boutique avant de l'installer l'année suivante dans l'ancien théâtre Montmartre. En 1927 Dullin s'intègre au Cartel de [Pitoëff](#), Jouvet et [Baty](#). Il quitte l'Atelier en 1940 pour prendre la direction du théâtre de la Cité, ancien théâtre [Sarah-Bernhardt](#), où il crée en 1943 *Les Mouches* de Sartre. Après la Libération, la critique se montre sévère avec Dullin et, à la fin de la saison 1947, il abandonne le théâtre Sarah-Bernhardt, chassé en fait par la Ville de Paris, alors que le succès de *Cinna* était en passe de résorber les déficits. Il fait plusieurs tournées et quelques mises en scène à Paris en attendant de trouver un théâtre fixe. Il meurt à l'hôpital Saint-Antoine à la suite d'une opération ; il venait de présenter *L'Archipel Lenoir* de [Salacrou](#).

Théories et objectifs

Dullin se réclame de modèles issus de la [commedia dell'arte](#) et du théâtre japonais à partir desquels il a élaboré dans son école ses propres techniques. L'Atelier n'est pas une entreprise théâtrale mais un laboratoire d'essais dramatiques, une organisation corporative. Pour forcer l'élève à ressentir avant d'exprimer, à voir avant de décrire ce qu'il a vu, à écouter et entendre avant de répondre, Dullin met au point des exercices fondés sur les cinq sens : concevoir intérieurement avec force, exprimer au mieux. Il s'intéresse à la technique du [théâtre élisabéthain](#) qui par son dépouillement devient plus abstrait, plus vrai et ainsi plus accessible au spectateur, car Dullin est convaincu que le public suit instinctivement une action tragique sublime et que le théâtre élisabéthain fait appel au pathétique plus que tout autre théâtre.

S'écartant du [romantisme](#) théâtral et du naturalisme, Dullin veut revenir à la vraie tradition du spectacle et, une fois cette base retrouvée, chercher des formes originales en accord avec l'époque présente. Pour cela il envisage deux moyens : opérer un choix judicieux parmi les œuvres maîtresses du passé, étouffées par des règles trop rigides ou une mode passagère, et fournir aux jeunes auteurs une scène d'essai pour permettre à des talents neufs de se révéler et de rompre avec des formules plus ou moins révolues. Pour lui, mettre en scène signifie revenir aux principes fondamentaux : une pièce, des comédiens, un tréteau. Plus de décor en profondeur, le jeu doit créer l'atmosphère et le milieu. La plastique et le rythme doivent être exploités et, pour obtenir la meilleure traduction théâtrale de l'œuvre dramatique, on doit s'appliquer à reproduire fidèlement les moindres intentions de l'auteur. Pour Dullin, l'essentiel est le texte. Il prône le réalisme qui n'est ni le naturalisme ni une imitation de la vie mais qui se fonde sur la transposition du réel au théâtre.

Contre les absurdités du décor en trompe-l'œil, Dullin croit à la nécessité d'une nouvelle architecture scénique qui ne peut être conçue qu'en fonction d'un répertoire : il faut susciter une production nouvelle dont la technique serait en accord avec les recherches poursuivies par ailleurs. Il préconise un espace scénique flexible où le proscenium, comme le cadre de scène, serait mobile.

Public et répertoire

Dullin cherche, avant tout, à établir le contact le plus direct possible entre l'auteur et le public. Il participe au mouvement CID (Culture par l'initiation dramatique) et il considère la centralisation comme une plaie qui atteint tous les arts ; il faut aller vers le public par la décentralisation et donner les moyens au public populaire démuné de venir au théâtre. En 1937 le Front populaire le charge d'un rapport sur la décentralisation théâtrale. Ce rapport n'eut aucun effet à l'époque mais son influence sera grande après la guerre. Dullin envisageait de diviser la France en préfectures artistiques avec des groupes de théâtre dans chaque chef-lieu qui iraient dans les environs selon un système de tournées et de visites. Ces théâtres devraient avoir une troupe fixe d'approximativement vingt-cinq comédiens qui bénéficieraient de bonnes conditions de travail ainsi que de loges adéquates et d'une bibliothèque. L'État financerait.

Selon Dullin le répertoire doit se composer de reprises et de créations et le choix des unes et des autres doit tenir compte du sujet ; par exemple, *Le Cid* doit prévaloir sur *Phèdre*, Beaumarchais sur Marivaux. Ainsi, pour Dullin, il y a deux sortes de mises en scène : le théâtre de l'« édition » ou de reproduction qui copie fidèlement telle mise en scène ; le théâtre de création avec une mise en scène ingénieuse, simple mais profonde, subtile, où l'on souligne l'importance de l'esprit et non pas du carton-pâte, et qui n'est donc pas coûteuse. Dullin monte essentiellement des classiques : nombreuses pièces élisabéthaines comme *Volpone* (1928) et *Richard III* (1933) ; des pièces d'auteurs nouveaux également comme *La Terre est ronde* de Salacrou (1938) et *Les Mouches* de Sartre (1943). Dullin prête une grande attention à la clarté et à la qualité théâtrale des œuvres qui doivent servir d'exemple au public et aux jeunes acteurs car il a toujours un souci de pédagogue.

Par son école et par ses spectacles exemplaires, Dullin a exercé une influence prépondérante sur de nombreux comédiens, auteurs et metteurs en scène de la nouvelle génération. Parmi ses élèves figurent Artaud, Barrault, André Barsacq, Blin, Marais, Madeleine Robinson, Sarrazin et Vilar.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Charles Dullin , Monique Surel-Tupin, 1979
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44215175z>
- Charles Dullin , portrait brisé, Alexandre Arnoux,... ; documents biographiques et iconographiques recueillis par Claude Cézan, [Paris] : Émile-Paul, 1951
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb317332776>

Rédacteur(s)

U. CROWLEY

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité 19ème et début 20ème siècle

Zone(s) géographique(s) : France

Période(s) : 20ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Shakespeare (W.) Copeau (J.) Claudel (P.) Pitoëff (G.) Salacrou (A.) Antoine (A.) Rouché (J.) Gémier (F.) Jouvet (L.) Baty (G.) Sartre (J.-P.) Jules César Carnaval des enfants (le) Frères Karamazov (les) Annonce faite à Marie (l') Mouches (les) Cinna Archipel Lenoir (l') jeu Marivaux (P.) Beaumarchais (P. de) Cid (le) Phèdre Volpone Richard III Terre est ronde (la) Barrault (J.-L.) Barsacq (A.) Artaud (A.) Blin

(R.) Marais (J.) Sarrazin (M.) Vilar (J.) Robinson (M.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-dullin-charles>