



Dictionnaire des théâtres du monde

Représentation (Esthétique de la)

La notion de représentation, prise littéralement, implique à la fois l'idée de donner présence par délégation à une entité préexistante et la possibilité de reproduire cette incarnation un nombre indéterminé de fois, à l'identique ou par un nouveau transfert d'images, devant une personne ou un public qui le reçoit.

Le langage courant a identifié « représentation » et « action de jouer une œuvre scénique devant des [spectateurs](#) », le succès se mesurant au nombre de « performances » (c'est le mot qu'utilise l'anglais) réalisées : on parlera ainsi de la centième d'une pièce. Le statut de la représentation, cependant, est longtemps demeuré ambigu, et il a donné lieu à de multiples débats au fur et à mesure que s'affirmait l'art de la mise en scène.

La primauté du texte

Le théâtre européen, si l'on excepte ses formes populaires, a pendant plusieurs siècles accordé la primauté au texte sur la représentation : depuis la tragédie grecque, le texte, référent unique de la scène, détient le pouvoir de signifier et il donne le pas au [personnage](#) sur l'[acteur](#), au langage sur le décor, à la [fable](#) sur la vie. Jusqu'au XVII^e siècle, dans toutes les grandes dramaturgies, l'espace où les pièces s'actualisent est pour ainsi dire neutralisé, dans la mesure où il est régi par un système de conventions (plateau élisabéthain, [corral](#) espagnol, palais à volonté de la tragédie française) qui le protègent de la réalité. L'acteur est tout autant soustrait au pittoresque et à l'accidentel : ambassadeur du personnage, il dispose essentiellement de ses ressources vocales pour traduire en [déclamation](#) le feu de la parole qu'il lui revient de transmettre.

Si la dramaturgie bourgeoise, au XVIII^e siècle, transforme profondément le rapport qu'entretient la scène avec le monde, en l'affranchissant des grandes ombres symboliques qui la dominaient, elle ne met pas en cause la royauté du texte : elle bouscule plutôt l'ordre des références et des préséances qui définissaient son statut. Il est désormais entendu que l'émotion et le plaisir dont le texte est porteur ne peuvent s'accomplir qu'à travers la représentation, mais c'est toujours l'écrivain qui prévoit la [scénographie](#) des tableaux, bâtit les mannequins où doivent se glisser les acteurs, règle le cours de ce que [Diderot](#) appelle la [pantomime](#) : à partir de là, le texte se truffe de [didascalies](#), parfois fort minutieuses comme chez [Beaumarchais](#) ; chargé de figurer le réel, il est écrit en vue de sa traduction plastique et sonore sur une scène renouvelée, dont les ressources illusionnistes ne vont cesser de s'enrichir. L'auteur dramatique, au sens propre du mot, naît alors.

La mise en scène

Le mot de mise en scène, imposé par le développement des nouvelles pratiques, apparaît autour de 1830. Manié d'abord avec précaution, voire avec ironie, il est en lui-même significatif, puisqu'il suppose un système de translation et de passage entre un objet premier, qui demeure le texte, et un univers second, qui est celui de la représentation : il renvoie à un vocabulaire concret, constitué d'objets, de formes, de sons et de mouvements, qui est l'instrument de la transmutation sensible de l'écriture, à partir des virtualités qu'elle offre. Reste à passer du foisonnement visuel et émotionnel ainsi autorisé à une conception de la représentation comme œuvre à part entière, soustraite aux génies capricieux de l'acteur et du décorateur, pour être placée sous l'autorité d'un maître d'œuvre unique, le [metteur en scène](#) : ce dernier pas sera franchi à partir de 1880.

Antoine et [Stanislavski](#) se conçoivent ainsi comme les ordonnateurs tout-puissants du plateau, chargés d'assurer la cohérence des moyens d'expression utilisés et de diriger le travail des acteurs, appelés à construire leurs personnages à partir de leur expérience propre. De son côté, [Lugné-Poe](#),

malgré l'aversion des symbolistes pour la matérialité de la scène, donne chair et couleur aux idées en s'associant peintres et plasticiens. Il n'en demeure pas moins qu'ils n'entendent pas se passer d'auteurs et qu'ils donnent pour finalité à la mise en scène de servir et d'illustrer le texte : Copeau, [Pitoëff](#), [Dullin](#), [Baty](#), Jovet, puis [Vilar](#), pour nous en tenir à la France, maintiennent cette prééminence, clairement prolongée désormais par une division du travail entre l'écrivain et son médiateur.

L'autonomie de la représentation

C'est également dans les dernières années du XIXe siècle que s'affirme une revendication beaucoup plus radicale, qui avance l'idée d'une autonomie de la représentation. À vrai dire, tout au long de l'histoire du théâtre, de l'[atellane](#) latine à la [commedia dell'arte](#), mais aussi du théâtre à [machines](#) et de l'opéra du XVIIIe jusqu'aux théories de [Wagner](#) élaborées dès 1850, la souveraineté de la représentation n'avait cessé d'être affirmée face à l'impérialisme du texte, tantôt autour de l'acteur, tantôt au profit d'un langage « total » aux ressources progressivement précisées. [Appia](#) et [Craig](#) théorisent cet art nouveau, en prônant une réforme complète de l'architecture scénique et en montrant les voies de la réunification en un seul langage de la musique, des formes et du mouvement : même quand ils s'appuient sur des pièces, ils annoncent une nouvelle manière d'écrire, dans l'espace, avec d'autres instruments que les mots.

Cette ambition s'élargira encore avec Artaud, qui refuse tout signifié extérieur aux images qui surgissent sur le plateau et qui considère la représentation comme un événement unique, irréproductible et propre à déclencher des commotions incomparablement violentes. À cette conception se rattache le [happening](#), qui ne peut se répéter par définition même, et elle inspire, diversement, le travail de nombreux metteurs en scène contemporains, qu'ils fondent l'autonomie de la scène sur l'acteur ([Grotowski](#)) ou sur un langage visuel et sonore global (Robert [Wilson](#)). Pour [Brecht](#), enfin, la représentation peut seule susciter la réflexion critique du spectateur et donner ainsi sa véritable signification au théâtre : elle est, pour le texte, le plus nécessaire des achèvements.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914 , Denis Bablet, Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb329106331>
- Théâtre et mise en scène , 1880-1980, Jean-Jacques Roubine, Paris : Presses universitaires de France, 1980
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36143592s>
- La crise de la représentation , Daniel Bournoux, Paris : la Découverte, impr. 2006
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41068849b>

Rédacteur(s)

[R. ABIRACHED](#)

Édition Bordas 2008

Classement

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

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : texte Diderot (D.) Beaumarchais (P. de) mise en scène Antoine (A.) Stanislavski (C.) Lugné-Poe (A.) Copeau (J.) Pitoëff (G.) Dullin (Ch.) Baty (G.) Jovet (L.) Vilar (J.) Wagner (R.) Appia (A.) Craig (E.G.) Artaud (A.) Grotowski (J.) Wilson (R.) Brecht (B.)

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