

AGNÈS PIERRON

LE THÉÂTRE,
SES MÉTIERS,
SON LANGAGE

LEXIQUE THÉÂTRAL

Classiques Hachette

Les renvois internes sont signalés par un astérisque (*).

Crédits photographiques :

document de couverture : photographie Jerrican.

pp. 4, 22 (Bibliothèque Nationale), 36 (Bibliothèque des Arts Décoratifs), 43, 48, 62, 65, 86 (le « paradis » du théâtre des Funambules à Paris, lithographie de Langlumé. Paris, musée Carnavalet, cabinet des estampes), 91 (rideau décoré d'après Charles Coypel), 111 (cliché Rigal), 112 : photographies Hachette.

p. 6 (*La Comédie*, illustration pour le théâtre français des xvi^e et xvii^e siècles) : droits réservés.

p. 16 : photographie Bibliothèque Nationale.

pp. 18, 44, 60 (jeu d'orgues pour l'éclairage au xix^e siècle), 66, 74 (équipe d'un vaisseau), 84, 102 (trappe ascendante en étoile, dite trappe anglaise), 105, 108 : droits réservés.

p. 28 : photographie Musée de la publicité.

p. 54 (Félix Vallotton, troisième galerie au théâtre du Châtelet, 1895) : droits réservés.

p. 94 : photographie Inspection des Antiquités du Maroc.

© Hachette Livre 1994

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

I.S.B.N. 2.01-166717-8

Pour Marcel Maréchal.

«*C'est la solidarité des médiocres qui fait les pétaudières.*»
Jean Vauthier, *Les Prodiges*, séquence XIV.

«*Le monde s'endort dans notre inertie, sa fidélité inlassable
n'est pourtant rien sans notre vigilance [...]. Cris des trains,
cris des trains, chassez la somnolence [...].*»
Jean Vauthier, *Le Personnage combattant*, séquence II.

ENTRE CHÂTELET ET CHICHOIS

*Voici un livre nouveau, pas un livre de plus :
jusqu'à lui, aucun ouvrage n'avait proposé,
dans un format maniable,
de regrouper le vocabulaire du théâtre,
tant technique qu'argotique,
contemporain que désuet.
Il traverse les siècles avec son poids
de tradition et sa légèreté anecdotique.
Livresque, il est vivant,
nostalgique, il est de notre temps.
Le choix des termes navigue
entre le savant et le familier,
le trop technique et le très pittoresque.
Différents niveaux de langue,
différentes époques coexistent
au hasard de l'ordre alphabétique,
offrant des rapprochements ou des écarts
aussi éloquents que des commentaires.
Vous le constatez au premier regard :
cet ouvrage a des limites.
Vous n'y trouverez ni les genres,
ni les personnages, ni la tragédie,
ni Dom Juan.
Ce sera pour une autre fois.
Plutôt qu'un dictionnaire,
ce livre est un « théâtre mode d'emploi ».
Son ambition : réactiver les mots du « milieu »
pour le plaisir de jouer... dans les coulisses.*

Agnès Pierron.



A

ABONNÉ Spectateur* qui choisit d'assister à un certain nombre de représentations dans le même théâtre. Il est considéré comme de la maison. Privilégié, il est tenu régulièrement informé des activités proposées par un *bulletin de liaison*. Valorisé, il est recherché et les établissements culturels se vantent de leur nombre. Il n'en était pas de même aux XVIII^e et XIX^e siècles. Les abonnés louaient, devant notaire, une loge* à l'année, dont ils gardaient la clé. Ils étaient la bête noire des débutants et des directeurs de salle, au point que leur disparition était souhaitée : « *la race des abonnés ne sera bientôt plus qu'un souvenir* », dit un historien en 1885... C'est le contraire qui arriva!

ABONNEMENT Formule de location liant un spectateur et un théâtre par l'achat, à prix réduit, d'une place pour un certain nombre de mises en scène proposées au cours de la saison*. Cette formule concerne surtout les théâtres subventionnés* qui poursuivent l'action de Jacques Copeau (1879-1949) au Vieux-Colombier, dès 1913, et de Jean Vilar (1912-1971) au T.N.P. (Théâtre National Populaire), après la Seconde Guerre mondiale. L'abonnement concrétise la notion de *service public*, pour un théâtre accessible à tous.

ABOYEUR Jusqu'à l'installation de l'interphone, c'est le régisseur* chargé de faire la navette entre les coulisses* et les loges des acteurs* pour leur annoncer les différents moments du spectacle afin qu'ils ne manquent pas leur entrée en scène*. On l'appelait aussi *avertisseur* ou *second régisseur*. L'image sonore d'aboyeur correspond à sa manière de faire le compte à rebours : « *Vingt minutes, quinze minutes... Cinq minutes... En scène!* » C'est aussi l'équivalent d'un bonimenteur. Sur les parades (sortes de balcons extérieurs) des théâtres de la Foire, jusqu'à la Révolution, ou devant les théâtres des Boulevards, au XIX^e siècle, il incitait les passants à entrer dans les baraques.

ACCESSOIRE Ni décor* construit, ni toile peinte*, ni costume*, l'accessoire désigne tout ce qui est portable. Les objets qui entrent

dans la catégorie des accessoires sont nombreux et variés. Ils vont d'une lettre à un fauteuil, d'une lanterne à une valise, d'une soupière à un bouquet de fleurs. Ils peuvent être fabriqués en ateliers* par des décorateurs* ou trouvés aux puces ou ailleurs par des régisseurs*.

ACCUEIL. Au lieu de dire le *hall* d'un théâtre, on a tendance à dire l'accueil. Ce qui manifeste le désir d'une entreprise de spectacles de ne pas considérer ses productions ou ses spectacles invités* comme des produits ordinaires.

Sur la *boîte à sels** se trouvent des pancartes indiquant *accueil presse* ou *accueil collectivités*. C'est là que les journalistes ou le représentant d'une collectivité, dite *personne-relais**, peuvent retirer leurs places.

L'accueil, ce sont aussi les *hôtesses d'accueil*, celles qui, par leur attitude aimable, engagent à entrer, à rester et à revenir.

ACTE. Division d'une œuvre dramatique ayant pour fonction, jusqu'au siècle dernier, de moucher les chandelles*, de laisser un temps de repos à l'acteur*, de calmer un public* turbulent. Elle est marquée par un *noir** ou un *baisser de rideau**.

La coupe en 5 actes apparaît comme la plus courante et la plus judicieuse. On la retrouve aussi bien chez Corneille que chez Molière. C'est Voltaire qui, avec *La Mort de César* (1735), a inauguré la division en 3 actes. Mais les extrêmes existent : la pièce en un acte est un genre, et, en 1601, Alexandre Hardy faisait représenter une tragédie qui ne comportait pas moins de 8 journées en 5 actes chacune.

Le fonctionnement le plus curieux de ces interruptions, parfois marquées par l'*entracte**, est le suivant : l'action se poursuit dans l'intervalle qui sépare un acte d'un autre, sans que la vraisemblance en soit pour autant altérée.

ACTEUR. Celui qui incarne, sur une scène, un personnage. C'est, dit-on, le poète grec Thespis, né près de Marathon au VI^e siècle avant notre ère, qui aurait proposé un acteur pour répondre au chœur. Ce serait, en même temps, la naissance du dialogue. À l'origine, en effet, la tragédie se composait d'hymnes en l'honneur de Dionysos, le dieu du vin et de l'exaltation. En grec, acteur se dit *hypocrites*, c'est-à-dire « celui qui répond ».

En Grèce, les acteurs sont valorisés : non seulement ils reçoivent des *cachets** fabuleux, mais ils se voient confier des missions officielles. À Rome, en revanche, ils sont méprisés : interdit aux

citoyens, le métier d'acteur n'est exercé que par des étrangers, principalement des Grecs et des affranchis. En France, ils sont longtemps excommuniés* et privés de sépulture : est satanique toute personne qui a le pouvoir de se dédoubler. D'ailleurs, le dédoublement est au cœur des caractéristiques paradoxales du comédien* : où est-il quand il joue ? Sur scène* ou ailleurs ? Maîtrisé ou possédé ? Denis Diderot (1713-1784) et Alfred Binet (1857-1911), un philosophe et un physiologiste, ont donné chacun une réponse différente. Pour l'un, l'acteur est à la fois le personnage et celui qui le joue ; pour l'autre, l'acteur est, successivement, contrôlé et en transe, tout comme le médium, l'hypnotisé, le fou. Certes, le comédien peut recevoir une formation (conservatoire, E.N.S.A.T.T. – École Nationale Supérieure des Arts et des Techniques du Spectacle –, école du T.N.S. – Théâtre National de Strasbourg –, cours privés) ; mais il peut, tout aussi bien, déclarer : « Je suis comédien ! » De fait, le comédien, comme le metteur en scène*, occupe une position particulière dans les métiers artistiques : un chanteur, un instrumentiste, un danseur ne peuvent pas se passer d'apprentissage. Tous deux fonctionnent dans un rapport de dépendance ; le comédien attend les consignes du metteur en scène. Pourtant, c'est bel et bien lui qui assure le jour de la représentation...

ADMINISTRATEUR C'est le « garde-fou » du directeur artistique*, celui qui tient les cordons de la bourse. Il gère le budget alloué au théâtre par l'État et par la ville, en s'immisçant le moins possible dans des considérations artistiques.

Un théâtre de grande importance peut avoir un *administrateur de tournées*, qui se consacre au suivi des tournées*.

AFFICHE Moyen de publicité, si fréquent au théâtre, que le mot a donné lieu à plusieurs expressions comme *tête d'affiche*, *tenir l'affiche*.

On dit que son inventeur fut un auteur espagnol (Cosme d'Oviedo) du XVI^e siècle et qu'elle fit son apparition en France au siècle suivant. Elle n'indiquait alors, ni les noms de l'auteur, ni ceux des acteurs*. L'auteur n'était qu'un tâcheron à la solde d'une troupe, et les acteurs attendus se faisaient souvent remplacer, sans que les spectateurs en fussent informés.

À la fin du XVII^e siècle, les trois théâtres permanents de Paris se distinguaient par la couleur de leur affiche : rouge pour l'Hôtel de Bourgogne (la Comédie italienne), verte pour l'Hôtel de la rue Mazarine (la Comédie-Française), jaune pour l'Opéra.

Au milieu du XIX^e siècle, l'affiche se fait particulièrement séduisante. Jules Chéret (1836-1932), Mucha (1860-1939), tout à la gloire de Sarah Bernhardt, et Paul Colin (1879-1944) sont les figures talentueuses de l'affiche illustrée (cf. doc., p. 16).

Aujourd'hui, la photographie* est préférée à l'illustration. À moins que l'affiche ne cultive, ostensiblement, la sobriété.

L'affiche ne se présente pas toujours frontalement. Il arrive que l'on puisse tourner autour : les colonnes Morris, du nom de son inventeur, le peintre et décorateur anglais William Morris (1834-1896), se posent comme autant d'invitations au spectacle.

AGENT Au XIX^e siècle, il est attaché à un théâtre pour rendre différents services au directeur ; par exemple, faire recopier par des *copistes* plusieurs exemplaires d'une pièce*, remplacer un artiste, recruter de nouveaux acteurs* pour la saison* suivante.

On l'appelait aussi *correspondant* de théâtre.

Aujourd'hui, il est attaché à un artiste. Il est chargé de lui trouver de nouveaux contrats sur lesquels il prélève un pourcentage*.

Pourtant, c'est lui qui dit de l'acteur : «Voilà l'homme qui prend 90 % de l'argent que je lui fais gagner!»

AGNÈS Type créé par Molière dans *L'École des femmes* (1662), synonyme d'*ingénue*.

AGRAFER (SE FAIRE —) Se faire attraper, se faire emboîter, se faire *travailler* : se faire *siffler*.

AILES (BATTRE DES —) Se dit d'un acteur qui, ne sachant pas proposer une gestuelle élaborée, gesticule, fait des mouvements de bras superflus, tout en se frappant inutilement les flancs de son coude.

ALTERNANCE (PRATIQUER L'—) C'est présenter plusieurs pièces, à tour de rôle, dans la même période. La Comédie-Française est le seul établissement à avoir une obligation d'alternance : celle d'offrir plus de quatre pièces différentes par semaine, voire deux différentes par jour. Cette pratique exige la présence d'une *troupe** permanente.

ÂME Montant en bois sur lequel est boulonnée une ferme*; il sert à la faire coulisser.

AMIS DANS LA SALLE (AVOIR DES —) C'est avoir amené sa

propre *claque**. Se dit quand un acteur* est exagérément applaudi par rapport à la banalité de sa prestation.

AMPHITHÉÂTRE Chez les Romains, c'est une immense construction – pouvant contenir plus de 80 000 spectateurs – où se donnaient les combats des gladiateurs. Les amphithéâtres étaient en bois. Le premier à être construit en pierre fut le Colisée de Rome, inauguré en 80 pendant 100 jours et par le sacrifice de 5 000 bêtes féroces.

Aujourd'hui (depuis le xvii^e siècle) nous donnons le nom d'amphithéâtre à cette partie d'une salle de spectacle qui s'élève en face de la scène*, au-dessus du parterre*. Parfois, cette appellation est réservée au quatrième balcon*.

ANNONCE À l'issue de chaque représentation, au xvii^e siècle, un des acteurs de la troupe*, l'orateur, venait *parler au public** et lui annoncer le spectacle du lendemain. Molière fut, à un moment donné de sa carrière, orateur. Cette tradition dura jusqu'à la Révolution. Il arrive que, dans les théâtres de Boulevard surtout, un acteur vienne annoncer, au moment des saluts*, le nom de l'auteur, du metteur en scène*, du décorateur. Quand Jean-Louis Barrault est mort, en janvier 1994, l'acteur Francis Huster lui a rendu hommage à l'issue de la représentation du *Cid* en faisant une annonce.

APARTÉ Réflexion qu'un personnage se fait à lui-même et au public, en présence d'interlocuteurs dont il ne doit pas attirer l'attention. Il économise, par là même, ses gestes et sa voix. L'aparté est indispensable au théâtre pour faire connaître au public les sentiments secrets qui agitent un personnage, même si la vraisemblance du procédé est discutable.

APPARITION Vocabulaire des théâtres équipés à l'italienne*. Combinaison de machinerie* permettant de faire surgir des dessous*, un accessoire*, un élément de décor*, un comédien*.

APPUYER Dans la manœuvre* d'un décor, *appuyer* signifie élever, faire monter un objet. Au moment de faire monter du dessus* une ferme* ou un châssis*, le chef machiniste* dira aux machinistes : « Appuyez la ferme ! Appuyez le châssis ! » Le contraire d'appuyer est charger. On appuie et on charge aussi le rideau de fer*.

ARCHÉOLOGIE (FAIRE DE L'—) C'est la hantise de quelques

metteurs en scène* contemporains quand ils montent des pièces* classiques. Elle se situe à l'opposé du goût pour la couleur locale et la vérité des décors et des coutumes, qui fut de rigueur à partir de 1830, avec les pièces historiques et le drame romantique. L'étude historique la plus poussée avait été menée par Alexandre Dumas (1802-1870), pour *La Reine Margot* (1845), au moment de l'ouverture du Théâtre Historique dont il avait la direction.

ARCHITECTURE Un théâtre, c'est une relation entre un spectacle et un public*, entre une scène* et une salle. La forme de cette salle et son orientation vers la scène expliquent la différence entre les édifices.

Pour reprendre les quatre systèmes d'architecture dramatique, distingués par Louis Jouvet en 1941 (introduction à *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Nicola Sabbatini), on peut relever quatre époques : l'ordre gréco-romain, l'ordre médiéval, l'ordre élisabéthain, l'ordre italien.

Le *théâtre grec* comprend une scène (l'orchestre*), autour de laquelle sont disposés les spectateurs* en zones concentriques ; le nombre des spectateurs est énorme : 17 000 à Bosra (Syrie).

Le *théâtre romain* propose la même disposition, mais en amoindrisant l'orchestre et en disposant les spectateurs en demi-cercle. L'*époque médiévale* ne propose pas d'édifice construit, mais une série d'estrades, les *mansions**, que le public, en déambulant, regarde successivement.

Le *théâtre élisabéthain* (du nom de la reine Élisabeth : 1533-1603), qui est aussi celui de Shakespeare, reprend le dispositif des cours d'auberges, avec une scène qui entre largement dans l'espace des spectateurs.

Le *théâtre à l'italienne** est celui que l'on trouve encore aujourd'hui. Fondé sur un rapport frontal avec le public, il est fortement hiérarchisé (loges*, fauteuils d'orchestre, corbeilles*, galeries ou balcons*, paradis* ou poulailler*); il est né en Italie au xvi^e siècle. Aujourd'hui, on peut voir des théâtres grecs, non seulement en Grèce (Épidaure, Delphes), mais aussi en Sicile (Taormina), en Turquie (Priène) et en Syrie (l'étonnant théâtre de Bosra).

Des théâtres à la romaine en très bon état de conservation se trouvent à Palmyre (Syrie) et à Pétra (Jordanie).

L'Italie regorge de splendides théâtres à l'italienne, tout particulièrement à Vicence (le fameux Théâtre Olympique de Palladio date de 1580), à Parme, à Sabbioneta.

Ceux qui nous fascinent encore, en France, datent de la seconde moitié du xix^e siècle ; ils se trouvent, pour ne citer que Paris, sur les

grands boulevards. Leur façade décorée et leur salle rehaussée de moulures, de sculptures et de dorures, leur a valu le surnom de *bonbonnières*.

Après la Seconde Guerre mondiale, les *cathédrales de béton* présentent l'avantage d'être modulables : le rapport entre la scène* et la salle est facilement transformable. Même si elles ont accusé une période où grisaille et austérité prévalaient, il n'empêche qu'elles représentent d'excellents outils de travail.

ARLEQUIN (HABIT D'—) Le costume d'Arlecchino, personnage de la Comédie italienne, venu en France au xvii^e siècle, est fait de losanges bariolés. Ces morceaux qui, loques au départ de l'élaboration de l'habit, se sont transformés en une tenue ajustée et seyante, renvoient à l'idée de patchwork, ces couvertures faites de morceaux de tissus différents (une tradition de l'Amérique du Nord). On dira : « Cette pièce est un véritable habit d'Arlequin » pour signifier qu'elle ne suit pas un itinéraire linéaire, mais qu'elle est faite d'éléments disparates et juxtaposés.

ARLEQUIN (MANTEAU D'—) C'est la grande draperie souvent peinte en rouge, qui délimite l'ouverture de la scène et encadre le rideau* d'avant-scène*. Il s'agit, en quelque sorte, d'une fausse coulisse* par laquelle, dit-on, Arlequin faisait ses entrées. En fait, il semble qu'il apparaissait seulement vu à mi-corps, entre cette draperie et le rideau, pour se livrer à des apartés* pendant les entractes*. Les gravures ont effectivement répandu l'image d'un Arlequin acrobate et facétieux, posté derrière une draperie pour mieux être à même d'intervenir dans la perturbation générale. Ce cadre qui permet de régler, à volonté, la dimension de l'ouverture de scène, est aussi appelé *cadre mobile*.

ARLEQUIN (LES TRENTE-SIX RAISONS D'—) L'expression fait référence, non plus à l'habit, mais au caractère du personnage. Rusé, actif, plein de ressources, Arlequin trouve toujours de bonnes raisons pour se sortir de toutes les situations. Plus ou moins bien intentionné, souvent de mauvaise foi, il invoque 36 raisons, comme on dit le « 36^e dessous* » ou le « 36 du mois ».

ASSISTANT (À LA MISE EN SCÈNE) Celui qui seconde, matériellement, le metteur en scène*. Il veille au bon déroulement des répétitions* et en établit le calendrier. Il sert d'intermédiaire entre les acteurs* et le metteur en scène. Il prend des notes au fur et à mesure des remarques du metteur en scène.

On pourrait imaginer que, étant à bonne école, l'assistant passe tout naturellement d'un statut à un autre, de celui d'assistant à celui de metteur en scène*. C'est le cas à l'Opéra, exceptionnellement au théâtre.

ATELIER Endroit où se construisent les décors* et où se coupent les costumes*. Sauf pour la Comédie-Française, qui a ses propres ateliers, les décors et les costumes, conçus par le décorateur* ou le scénographe, auteurs d'une *maquette**, sont fabriqués « à l'extérieur », c'est-à-dire dans des ateliers privés.

Il y a des ateliers de construction pour le *bâti* (la structure) du décor, généralement en bois, qui demandent des *menuisiers*; son *assemblage*, qui a besoin d'articulations métalliques, est réalisé par des *serruriers*.

Les ateliers de sculpture pour l'*habillage** du décor utilisent des matériaux de synthèse de plus en plus variés (résines, polystyrène expansé, mousses de polyuréthane); ils exigent des *sculpteurs*, des *mouleurs*, des *staffeurs* (le staff est un mélange de plâtre et de filasse).

Des ateliers pour les *toiles peintes** emploient des *peintres-décorateurs*.

Dans la pratique, les ateliers ne sont pas toujours aussi spécialisés et, surtout, ils s'ouvrent à d'autres domaines que le théâtre (par exemple à la publicité, en observant les caractéristiques de l'objet scénique par rapport à l'objet publicitaire). L'un se doit d'être léger, transportable, démontable (en vue des tournées*), ignifugé (pour la sécurité), en trompe-l'œil, tandis que l'autre a pour impératif la précision : il est amené à être photographié de près. Pour information, précisons que l'objet publicitaire reproduit sur les affiches ou dans les magazines n'est pas l'objet réel agrandi par la photographie, mais un objet fabriqué. La tablette de chocolat Toblerone ou Monsieur Lindt ne sont pas en chocolat, mais en matière de synthèse.

Les costumes, quant à eux, toujours à partir d'une maquette, sont réalisés par des *tailleurs*, des *costumiers**, des *couturières**. À titre de curiosité, les ateliers de la Comédie-Française ont la seule costumière capable de réaliser les tuyautés des fraises, ces collerettes des costumes de cour du xvi^e siècle.

AUDITION Quand un metteur en scène cherche un comédien* pour compléter sa distribution*, il fait passer des auditions : il convoque un certain nombre de comédiens sélectionnés à partir du *press-book** et il leur fait passer* une scène*.

Mais ce moyen de recrutement est loin d'être systématique, le metteur en scène* ayant tendance à puiser dans le vivier des comédiens* avec lesquels il a déjà travaillé.

AUTEUR DRAMATIQUE Jusqu'à l'avènement du *dramaturge** dans une récente acception du terme, les deux mots étaient équivalents.

Quand les *troupes** étaient ambulantes, l'auteur était à la solde des comédiens qui lui passaient commande. Sa fonction n'était pas valorisée comme elle peut l'être aujourd'hui. Cependant, s'il est le premier maillon de la chaîne des artisans d'un spectacle, il n'est pas absolument indispensable. Outre l'existence de *créations collectives*, le texte peut n'être qu'un support d'images. Mais le débat reste ouvert.

AVANT-SCÈNE Partie la plus avancée de la scène*, celle que les Romains appelaient *proscenium**; les acteurs* viennent s'y placer pour être mieux vus et entendus du public*. Comprise entre le rideau* et l'orchestre*, elle reste visible du public même lorsque le rideau est baissé.

AVANT-SCÈNE (LOGES D'—) Ce sont les loges* qui bordent la scène. Elles pourraient entrer dans la catégorie des *places aveugles* (par exemple, celles situées derrière un pilier...), puisque seule une petite partie de la scène est visible. Un jugement du 22 octobre 1869 stipule que « celui qui a loué une loge d'avant-scène ne peut se plaindre de ne pas voir le spectacle » ! Il est, pourtant, très chic de les occuper : en effet, les loges réservées au roi et à la reine étaient les deux grandes loges d'avant-scène, à droite et à gauche ; certains spectateurs*, par tradition, se sentent flattés de se voir placés au-dessus ou en dessous des loges royales. Le théâtre est, aussi, un acte social : les loges d'avant-scène ne sont probablement pas à l'usage de ceux qui veulent voir le spectacle, mais de ceux qui souhaitent être vus en train de ne rien voir... ou presque.

AVEUGLEUR Rampe* de lumière éblouissante, placée devant le plateau* et dirigée vers la salle, qui est destinée à aveugler les spectateurs le temps d'un *changement à vue**. Ce procédé, évocateur de certaines pratiques répressives, n'est employé qu'exceptionnellement.

AZOR (APPELER —) Siffler.

Même si elle est tombée en désuétude, cette expression est

consignée ici pour prendre la mesure de l'écart entre le comportement du public* d'hier et celui d'aujourd'hui.

L'anecdote remonte au xviii^e siècle. Un comédien* avait l'habitude d'amener son chien au théâtre et de le faire garder par son père. Ce comédien, une vraie *panne**, n'échappe pas aux sifflets*. Le père, n'écoutant que son cœur, dégaine son épée et laisse échapper le chien... qui arrive sur la scène* pour se faire caresser par son maître. Et le comédien de s'égosiller : « *Mon père, sifflez donc! Appelez Azor!* »



Affiche pour la représentation d'Amphitryon 38
à la Comédie des Champs-Élysées, en 1929.

B

BAIGNOIRES Loges* situées au niveau et au fond du parterre*. Comme elles l'entourent, elles sont aussi appelées *loges de pourtour*.

Leur nom fait allusion aux bains de vapeur que les spectateurs*, placés juste en dessous de la première galerie*, ne manquent pas d'y prendre.

BAIN DE PIED Surnom donné à un réflecteur qui, placé au pied d'un élément de décor*, l'éclaire de bas en haut.

BALADEUR (Voir UTILITÉS.)

BALCON Nom des galeries qui font le tour d'une salle de spectacle. De face, après l'*orchestre**, c'est la meilleure place d'un théâtre. On y regarde le spectacle comme d'un balcon... la salle aussi, d'ailleurs. Cela est vrai pour le premier balcon, car il peut y avoir jusqu'à six balcons. Il arrive que chaque balcon soit lui-même divisé en loges.

BANDE (D'AIR) Pour que la limite entre les toiles peintes* et les cintres* ne se remarque pas, on place des frises. Si elles représentent le ciel, on dit *bandes d'air* ou *frises d'air*; si c'est la mer, on dit *bandes de mer*; si ce sont des feuillages, on les appelle *rustiques*.

BANQUETTES (FAIRE RIGOLER LES —) Jouer devant une salle vide.

BANQUETTES (JOUER DEVANT LES —) Cela consiste à ne jouer que devant quelques spectateurs. Allusion probable aux trois ou quatre rangées de places assises (une cinquantaine) qui se trouvaient sur la scène* jusqu'en 1759. Cette tolérance pour quelques personnes du «bel air», comme on disait alors, était à la fois gênante pour les spectateurs et pour les acteurs* qui se trouvaient à l'étroit. Il arrivait que l'on confonde l'entrée d'un spectateur des banquettes avec l'entrée d'un acteur. Mais les banquettes étaient, pour les acteurs, une source appréciable de revenus; il a fallu

THÉÂTRE DU CHATELET



L'HOMME A LA FOURCHETTE

DANS

LES PILULES DU DIABLE.

Ce billet est valable jusqu'au 31 Mai

Avec ce billet il sera perçu par place :

1 fr "	Deuxième, Galerie et Parterre.
1 fr 50	Stalles d'Orchestre et de Galerie.
3 fr "	Fauteuils d'Orchestre, de Balcon.
	Loges de côté.

Imp. Manroeg, 3, r. Saïen, Paris.

Billet à droit illustré, du théâtre du Châtelet, en 1875.

qu'un certain comte de Lauraguais se propose de les dédommager pour qu'ils acceptent leur suppression.

BAR Endroit où, à l'entracte*, les spectateurs* peuvent se rafraîchir, d'une façon plus ou moins sophistiquée selon les théâtres : coca-cola ou champagne. Dans les théâtres populaires du XIX^e siècle, « *Orgeat, limonade, la bière, sirop de groseilles!* » faisait partie des cris de Paris.

Boire et manger sont des activités qui font partie de la convivialité ; le Théâtre du Soleil, dirigé par Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes, propose, depuis les années 1970, des bols de soupe et des plats exotiques. Il arrive, en effet, que certains spectacles prennent des allures de marathon, et il est non seulement agréable, mais nécessaire de reprendre des forces. De plus en plus, les théâtres intègrent dans leurs murs une activité qui, jusque-là, s'exerçait dans les petits bistrot du coin. Le *serveur* est une figure indispensable dans un théâtre d'aujourd'hui. Bientôt, un cuisinier y deviendra une célébrité.

BARAQUE (FAIRE DE LA —) Jouer dans des théâtres ambulants ou jouer dans de mauvais spectacles. Un *baraqueux* est – en argot – un acteur médiocre.

BÂTI Structure en bois servant de support à l'*habillage** du *décor**.

BAVETTE (Voir TOILE PEINTE.)

BIBLE *Programme** qui se présente comme un simple feuillet donné aux spectateurs des *théâtres publics** et qui contient, outre la *distribution**, un *texte du metteur en scène** ou de son *conseiller littéraire*. (Voir DRAMATURGE.)

BILLET Signe de papier ou carte magnétique établissant un lien économique entre un spectateur et un théâtre. Le billet permet également de contrôler l'affluence et d'assurer la sécurité.

À l'accueil* de l'établissement, plusieurs endroits de retrait des billets – le *contrôle* ou la *boîte à sels** – sont à la disposition du spectateur, soit qu'il ait réservé par téléphone ou par agence, ou bien qu'il soit abonné ou qu'il achète son billet spontanément, ou encore qu'il bénéficie d'un *exonéré**.

C'est ainsi qu'il existe plusieurs sortes de billets. Au XVIII^e siècle, les

auteurs avaient le droit de donner un certain nombre de *billets d'auteur*. Les théâtres confiaient à différents commerçants des *billets à droit*, c'est-à-dire à prix réduit, pour remplir une salle trop peu fréquentée. Les *billets de faveur*, eux, étaient gratuits. Aujourd'hui aussi, l'usage veut que les participants à un spectacle bénéficient de plusieurs billets pour leur famille et leurs amis. Cela fait partie du service*.

Les journalistes ont une place *en service de presse*. Les théâtres subventionnés* disposent de *places de servitude* réservées aux instances municipales et ministérielles.

En principe, les billets sont numérotés. Mais il est de règle, dans de nombreux théâtres subventionnés à vocation populaire, que le prix* soit unifié et le placement libre.

La billetterie constitue un domaine où l'informatique peut intervenir utilement. Elle entraînera l'apparition de mots nouveaux. Déjà, à Marseille, au théâtre de La Criée, on ne passe plus par des contrôleurs, mais par des *bornes*.

BLEU (ÊTRE —) Pour une œuvre ou un comédien*, être mauvais. Cette expression équivalait à *être mouche*, *être toc*.

BOIS (METTRE DU —) Attiser l'attention et la ferveur du public*. On dirait aussi *chauffer* ou *faire monter la salle*.

BOÎTE À SELS C'est un endroit qui ressemble plutôt à un comptoir surélevé qu'à une boîte. Appelée aussi *contrôle*, située dans le hall d'un théâtre, à l'*accueil**, la boîte à sels trouve les origines de son nom dans le fait que, autrefois, à cet endroit-là se trouvaient des sels de réanimation. N'oublions pas que le théâtre est un lieu d'émotions, parfois fortes... Certes, les évanouissements ne sont pas quotidiens : le Grand-Guignol (1896-1962), théâtre d'épouvante, n'existe plus... Pourtant, le *médecin de service* – qui a droit à deux billets de service – continue à déposer sa mallette dans la partie inférieure de la boîte à sels ; il vient l'y reprendre une fois le spectacle terminé.

BOTTES (PARLER DANS SES —) Pour un acteur*, c'est ne pas sortir sa voix, ne pas se faire entendre.

BOTTES (RÉPÉTER DANS SES —) Procédé de comédien qui consiste, pendant les répétitions*, à jouer en-deçà de ce qu'il sent pouvoir donner le jour de la représentation pour dérouter son partenaire. Un exemple bien connu de l'emploi de ce procédé est

celui de Charles Dullin (1885-1949) qui, malade, décontenança ses partenaires dans *L'Archipel Lenoir* d'Armand Salacrou (1899-1989), le jour de la Première*, ayant répété dans ses bottes.

BOUCHE-TROU Nom donné à certains rôles* mineurs. Un serveur, un témoin, un porteur de lettre ou de valise, sont des bouche-trous. Ce sont des *utilités** et, par extension, des *pannes**, c'est-à-dire des mauvais acteurs*.

BOUI-BOUI Mot familier, utilisé avant 1900, pour désigner un petit théâtre de dernière catégorie. On dit aussi un *bouclard*.

BOULER Quand un acteur parle d'une manière trop rapide, tout en restant intelligible, on dit qu'il *boule son texte*.

BOULEUR Un comédien* qui a du métier est un *bon bouleur*.

BOUT Comme certains mots sont frappés d'interdit au théâtre (voir FATAL), il faut les remplacer. Aussi le mot *bout* est-il employé à la place de *corde*. On prononce le «t» final.

BOUT-À-BOUT Première répétition* d'une pièce* en continu alors que, jusque-là, les scènes* avaient été interverties et répétées partiellement.

BOUTS DE BOIS Les décors*.

BRIGADIER Bâton enveloppé de velours rouge tenu par des clous dorés; il est utilisé par le régisseur* pour frapper les 3 coups destinés à annoncer le début d'un spectacle. Ces 3 coups sont précédés de 11 coups très rapides. À la Comédie-Française (issue de la réunion de deux troupes, celle de l'Hôtel de Bourgogne et celle de l'Hôtel Guénégaud), on frappe 6 coups de brigadier, 3 pour Bourgogne et 3 pour Guénégaud.

Les 3 coups indiquent que l'on passe ailleurs, dans un autre espace, un autre temps, d'autres histoires; en même temps, ils stoppent le brouhaha d'une salle qui attend. Ils ne retentissent plus qu'à titre de clin d'œil, pour une surenchère théâtrale. De toutes façons, le public* d'aujourd'hui est si sage, si calme, qu'il est inutile de lui imposer le silence de manière aussi autoritaire.

BRODEQUIN (CHAUSSER LE ---) Écrire ou jouer des comédies. Chez les Grecs, cette chaussure, qui maintient la cheville, était

portée par les acteurs* comiques. D'ailleurs, le *brodequin* équivaut au genre comique, par opposition au genre tragique. (Voir CHAUSSEUR LE COTHURNE.)

BRUIT DANS LANDERNEAU (FAIRE DU —) C'est avoir un grand retentissement. L'origine de cette expression, employée aussi en dehors d'un contexte théâtral, se trouve dans une pièce d'Alexandre Duval, *Les Héritiers* (1798), dont l'action se passe à Landerneau. À l'annonce d'une nouvelle inattendue, l'un des personnages s'écrie : « *Oh ! Le bon tour ! Je ne dirai rien, mais cela fera du bruit dans Landerneau !* »

BUREAU DU SOIR Location de places pour le soir-même d'une représentation. Quand la location se fait au tout dernier moment, on dit le *deuxième bureau*.



Le Banc des amateurs,
lithographie de Daumier.

C

CABALE Jadis, sorte de conspiration fomentée en vue de provoquer la chute d'une pièce* avant même qu'elle n'ait été jouée publiquement.

Les deux cabales les plus connues ont été dirigées contre Molière et contre Racine. Le premier eut à lutter, de 1664 à 1669, contre la cabale des dévots pour faire représenter *Le Tartuffe*. Le second subit la concurrence de la *Phèdre* de Pradon, jouée deux jours après la création de la sienne, le 1^{er} janvier 1677. On sait que des cabales se préparaient contre Voltaire au café Procope.

Elles ne visent pas les seuls auteurs. Au xviii^e siècle, les clans des comédiennes, Mlle Clairon et Mlle Dumesnil, rivalisaient de violence. À Londres, les clans de Macklin et de Garrick s'opposaient. Un jour, les cris du public* étaient tels que la pièce dut être jouée en pantomime... Garrick se tenant prudemment au fond de la scène pour éviter une pluie de pommes et d'œufs pourris. Un ami de Garrick, quelques jours plus tard, s'étant assuré le concours d'une trentaine de boxeurs, avait fait vider la salle des adversaires de son protégé.

Comportements tout à fait exotiques aujourd'hui...

CABOTIN C'est un acteur* qui en rajoute, afin d'attirer l'attention sur lui, au détriment de l'interprétation du personnage et de la totalité du spectacle.

Jusqu'au début du xix^e siècle, un cabotin était un comédien* ambulant et sans talent. D'ailleurs, le *cabotinage* était l'activité du cabotin : aller, de ville en ville, proposer des spectacles de qualité médiocre à un public peu cultivé. Par extension, le mot désignait les tournées à vocation lucrative, parfois acceptées par des grands artistes ; en ce sens, on peut dire que Rachel (1821-1858), la grande interprète de Corneille et de Racine, s'est livrée au cabotinage. Aujourd'hui, faire du cabotinage, c'est essayer de se valoriser en en faisant trop.

CACHET Rétribution d'un acteur pour une prestation ponctuelle qui, à l'origine, était consignée par l'apposition d'un cachet sur un registre.

Il n'est pas rare que, étant donné la précarité de son métier, un comédien* soit amené à *courir le cachet*, le *cacheton*. *Faire des ménages* est l'équivalent de *cachetonner*.

CACHETONNEUR C'est un acteur* de petite envergure. Le mot vient de *cacheton*.

CADRE DE SCÈNE Partie fixe ou mobile qui entoure l'ouverture de la scène*, le fameux *quatrième mur*.

La mobilité du cadre est due aux draperies et au manteau d'Arlequin*. Jusqu'à Sabbattini, l'auteur d'une *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638), les façades des maisons, au premier plan du décor, tenaient lieu de cadre de scène.

Le cadre n'est pas un caprice, mais une nécessité : il désigne ce qui mérite d'être regardé et qui n'est pas l'effet du hasard. En même temps, il transpose : « *il forme une fenêtre ouverte sur un tout autre espace, une fenêtre sur l'esprit, où la fleur, en peinture [c'est la même chose au théâtre], n'est plus une fleur qui se fane mais symbole de toutes les fleurs. Le cadre la place hors du temps* » (Max Frisch, *Journal* - 1946-1949).

CAGE DE SCÈNE Ensemble architectural abritant les cintres*, la scène, les dessous*.

CAGUADE Très mauvaise pièce, mal interprétée (vocabulaire argotique).

CANTONADE (PARLER À LA —) Indication scénique. Cantonnade, qui vient d'un mot italien signifiant « *coin de rue* », est synonyme de coulisses*. L'acteur qui s'adresse à un partenaire placé en coulisses parle à la cantonnade. Dans le sens inverse, ce qu'un acteur dit des coulisses avant son entrée en scène est à la cantonnade.

CASSEROLE Projecteur mobile, placé sur un pied orientable. On dit, tout aussi familièrement, une *gamelle*.

CASSURES (JOUER LES —) (Voir GANACHE.)

CHANDELLE (VOIR À LA —) Quand une pièce a été suffisamment répétée, il lui faut l'épreuve du public*. C'est alors que l'on se rend compte si la mise en scène *tient sur ses jambes*. Les appellations varient selon l'évolution de l'éclairage* : on dit également *voir au gaz*, à la *rampe**, à la *lumière*.

CHANGEMENT (DE DÉCOR) Déblayage d'un décor pour en placer un autre.

Il y a le *changement à vue*, qui s'effectue au vu et au su des spectateurs*, sans que le rideau d'avant-scène* ait été baissé. La rapidité et la précision de la manœuvre* en font tout le charme; il est parfois applaudi, tant il est réussi.

Le *changement précipité* est, comme son nom l'indique, exécuté très vite.

Le *changement au noir* se passe sans aucun éclairage. Pour bien exécuter ce changement délicat, il suffit aux machinistes* de s'habituer à l'obscurité quelques minutes avant, tandis que les spectateurs demeurent éblouis.

CHARGER (Voir APPUYER.)

CHARGEURS RÉUNIS Quand les comédiens* surjouent, qu'ils en font « un paquet », on dit, ironiquement : « *Ce soir, c'étaient les chargeurs réunis!* »

CHARIOTAGE La construction des décors* ne se fait pas sur place; il faut les transporter des ateliers* au théâtre. Cette opération s'appelle chariotage.

Depuis les années 60, la fabrication des décors n'a pas beaucoup changé; en revanche, la taille des décors à transporter a considérablement augmenté.

CHARRETTE (ÊTRE —) C'est être en retard. Une charrette va moins vite qu'un cabriolet... La conséquence est que les artisans du spectacle sont amenés à travailler, même la nuit, des dernières répétitions* au jour de la Première*.

Mais, il faut savoir que, dans le milieu du théâtre, le jeu avec la fatigue et les limites de son énergie est, mis à part l'impératif des délais, une vraie jouissance.

CHÂSSIS Dans un équipement à l'italienne*, c'est un bâti de bois tendu de toile, permettant une transformation rapide et spectaculaire des décors : un savant mouvement consiste à reculer en coulisses* les châssis jusque-là en scène* pour en appeler d'autres venant les remplacer. Ce sont des *châssis de coulisses*.

Les *châssis à transformations*, toujours utilisés pour des changements* à vue, transforment, brusquement, le décor par un système de pliage et de retournement.

CHÂTELET ! (C'EST LE —) Quand une mise en scène* prend le parti du grand spectacle d'une manière trop ostentatoire, à la limite du ridicule, on peut dire « *mais, c'est le Châtelet!* », en référence au Théâtre du Châtelet (aujourd'hui le Théâtre Musical de Paris) qui, ouvert en 1862, ne proposait que des pièces* à grand spectacle. L'expression serait de Louis Jouvet (1887-1951). Un jour qu'il assistait au *Carrosse du saint-Sacrement* de Prosper Mérimée, mis en scène par Jacques Copeau (1879-1949), fanatique de la simplicité (« *Qu'on me donne un tréteau nu!* »), il s'exclame, devant la présence d'un éventail et d'un châle : « *Mais, c'est le Châtelet!* »

CHICHOIS (THÉÂTRE —) C'est un théâtre de mauvaise qualité, du nom du théâtre forain ayant appartenu au père Chichois et qui sillonnait la Provence. Le nom s'est manifestement imposé parce qu'on y entend *chiche* : on menace un écolier paresseux de *finir au théâtre Chichois*. *Monter chichois*, c'est monter un spectacle avec peu de moyens.

CINTRES Partie d'un théâtre équipé à l'italienne*, située au-dessus de la scène* et s'étendant sur toute sa surface. Outre les passerelles de service qui relient différents endroits des cintres, ils comprennent le gril*, les rideaux*, les herse*s d'éclairage, les ponts volants*, les treuils et les contrepoids. C'est l'endroit le plus fascinant d'un théâtre. Le *cintrier* est un machiniste* spécialisé dans les manœuvres des cintres.

CLIQUE Applaudissements forcés. Même si le mot s'emploie toujours, la clique, officiellement organisée s'entend, est une pratique qui n'existe plus. Elle consistait à *soutenir une pièce* d'une manière artificielle, en payant des *claqueurs* pour applaudir à froid. L'invention en est romaine; Néron, qui chantait et jouait de la flûte, voulant à tout prix être adulé, engagea des gens pour l'applaudir. Au xvii^e siècle, les claqueurs étaient des spectateurs* bénéficiant de *billets* de faveur* en échange d'applaudissements – ou de *sifflets** – « aux bons endroits ». On appelait ces spectateurs des *passé-volants*. La clique est à son comble au xviii^e siècle, au moment des rivalités entre actrices. La querelle entre la Dumesnil et la Clairon est demeurée dans les annales du théâtre. Mais, la clique ne s'organise vraiment qu'au tout début du xix^e siècle, et... militairement : les claqueurs, surnommés les

Romains du parterre (sûrement en souvenir de Néron) ou les *Chevaliers du lustre* (en raison de la place qu'ils occupent au parterre*, au-dessous du lustre*), sont les soldats d'une armée conduite par un général, le *chef de claque*. Cela se passe ainsi : le chef de claque établit son quartier général dans un café, où il met en place une stratégie plus ou moins habile en vue de soutenir la pièce*. Pour les *succès de larmes*, des *pleureuses* et des *pleurnicheurs* sont chargés de l'exercice du mouchoir, tandis que, pour les vaudevilles, on dispose de *rigolarde*s et de *chatouilleu*rs.

Le chef de claque est un personnage important qui traite d'égal à égal avec le directeur de théâtre ; c'est une charge qui s'achète, au même titre que celle d'un notaire ou d'un agent de change. Il peut contribuer à la prospérité d'un théâtre en fabriquant un succès. Présent aux répétitions* (à la demande de l'auteur inquiet), il repère les endroits à effets ou, au contraire, les passages faibles pour être en mesure d'intervenir au bon moment.

À la Comédie-Française, la claque ne fut supprimée qu'en janvier 1902.

CLASSIQUES (LES —) Ce sont, aussi bien, des personnes que des textes. Racine est un Classique, *Les Femmes savantes* aussi. Nous pensons surtout au théâtre classique du xvii^e siècle, avec Molière, Corneille, Racine. Mais pensons également à Shakespeare, Goldoni, Marivaux, Beaumarchais... Pour qu'il y ait « Classique », il faut un écart suffisant entre eux et nous.

Depuis les années 80, nous assistons à un véritable engouement pour les Classiques que Roger Planchon (1931), directeur du Théâtre National Populaire de Villeurbanne, explique comme un phénomène de société : « *Avant la fin du xix^e siècle, personne n'avait eu l'idée de rassembler les chefs-d'œuvre de l'humanité. À proprement parler, le musée n'existait pas. [...]. Peut-être l'humanité veut-elle dire adieu à son passé, peut-être le théâtre veut-il dire adieu au passé du théâtre, peut-être que la reprise des Classiques qui vient d'avoir lieu depuis 70 ans est une façon de dire adieu au passé pour trouver autre chose. [...]. À moins que le rassemblement des œuvres du passé corresponde à une sorte de peur panique devant le monde qui naît* » (*Théâtre/Public*, revue du Théâtre de Gennevilliers, N° 1, septembre-octobre 1974).

Il convient de tenir compte aussi d'impératifs pratiques : les théâtres subventionnés* se doivent de produire une pièce classique par saison*. De plus, le public, peu aventureux, redoute de se risquer à la mise en scène* d'un auteur inconnu... et les salles ont besoin d'être remplies.



*Sarah Bernhardt dans Médée en 1899.
Mine de plomb et gouache de L. Cappiello.*

Au bout du compte, il n'y aurait de mises en scène que de Classiques, d'après Roger Planchon : « Il n'y a jamais de mise en scène d'une pièce moderne. Une mise en scène, c'est un regard historique porté sur une œuvre du passé, un Classique. [...] Seul le décalage du temps entre une œuvre et la lecture que nous en faisons autorise une mise en scène au vrai sens du mot » (*Le Figaro littéraire*, 8 septembre 1979).

Dans les années 70, l'entreprise consistait à les « dépoussiérer » ou à les « mettre en pièces ». Aujourd'hui, on veut qu'ils nous parlent de nos contemporains sans transition, on passe d'Euripide à Sarajevo.

CLÉS (LAISSER LES —) Le partenaire d'un comédien* qui s'incruste sur la scène* lui dit, en coulisses*, entre deux scènes, tout en lui montrant des clés ou n'importe quel objet susceptible de les évoquer : « J'te laisse les clés ! »

COMBATS Si, dans la formation donnée au Conservatoire, il y a des cours d'escrime, ce n'est pas seulement à titre d'entraînement physique. C'est que deux répertoires, celui de Shakespeare et celui d'Alexandre Dumas, proposent des combats. Combats à mort d'un côté; à panache, dans la tradition française du roman de cape et d'épée, de l'autre.

Certes, la technique est celle de l'escrime avec ses parades; mais le théâtre n'est ni du cirque, ni du *music-hall*; il ne s'agit ni de faire un numéro, ni de rechercher l'effet. Au théâtre, un combat doit s'intégrer au spectacle et ne pas en casser le rythme. C'est le personnage qui combat et non l'acteur* : les mouvements doivent correspondre à l'interprétation, non pas à une performance d'acteur.

Celui qui règle les combats s'appelle un *régleur*. Le bon régleur – Raoul Billerey, par exemple – ne cherche pas le spectaculaire, mais la vérité du mouvement.

COMÉDIEN Depuis l'avènement du cinéma, on aurait tendance à dire *acteur* pour un interprète de cinéma et *comédien* pour un interprète de théâtre. Mais l'usage dément cet *a priori* : on s'aperçoit que l'un se dit pour l'autre, indifféremment.

En revanche, si l'on suit les *Annales dramatiques* qui comparent deux grands comédiens, Lekain (1729-1778) et Talma (1763-1826), le comédien est plus souple que l'acteur : « Lorsque Lekain avait adopté un rôle, il le reproduisait toujours sous les mêmes couleurs; on aurait pu noter sa déclamation. La déclamation de Talma est variée à l'infini; jamais il ne dit le même rôle de la même manière.

[...]. *Lekain était toujours brûlant. Talma est aussi toujours ou presque toujours brûlant, mais il a l'inégalité du génie. La manière ironique, plaisamment sublime, dont Lekain rendait le rôle de Nicomède, avait fait croire qu'il jouerait très bien la comédie, et peut-être y aurait-il réussi, mais il ne voulait jamais sortir de sa sphère; Talma joue très bien la comédie, et surtout le drame. Que faut-il en conclure? Que Lekain était un excellent acteur*, et que Talma est un excellent comédien*.* » Ce que vient contredire la définition donnée par Jean-Paul Sartre (1905-1980) de l'acteur : « *Un acteur, surtout s'il est grand, c'est d'abord un enfant volé, sans droit, sans vérité, sans réalité, en proie à de vagues vampires, qui a eu la chance et le mérite de se faire récupérer par la société tout entière et instituer dans son être comme citoyen-support de l'irréalité.*

C'est un imaginaire qui s'épuisait à jouer des rôles pour se faire reconnaître et qu'on a finalement reconnu comme ouvrier spécialisé dans l'imagination : son être lui est venu par la socialisation de son impuissance à être » (*L'Idiot de la famille*). Acteur ou comédien? Quoi qu'il en soit, c'est lui l'élément fort du théâtre.

COMMANDE Fil qui met en mouvement un *tambour** sur lequel sont installés soit un *rideau**, soit une *ferme**, soit une *herse**.

CONCIERGE DANS LA SALLE (AVOIR SA —) Si un acteur est démesurément applaudi par rapport à la banalité de sa prestation, un spectateur peut faire remarquer : « *Ma parole, il a sa concierge dans la salle, ce soir!* » C'est, en quelque sorte, une version adoucie de la *claque**...

CONDUITE Cahier sur lequel le régisseur* note toutes les indications, consignes, directives, ainsi que les manœuvres* et les effets de lumière, proposés par le metteur en scène*. La conduite de scène est le fil conducteur pratique d'un spectacle.

CONSERVATOIRE Même si la date de création du *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* – nommé alors *École Royale de Musique et de Déclamation* – est 1786, on peut dire que l'idée en était venue, dès 1755, à Hippolyte Clairon (1723-1803), une tragédienne qui proposait une diction plus simple et plus naturelle. Et, c'est dès 1774 que les comédiens Lekain (1729-1778) et Préville (1721-1799) obtinrent du roi le privilège de remplir les fonctions de professeurs, l'un pour la tragédie, l'autre pour la comédie.

Il s'agit de transmettre un savoir, d'apprendre à « bien articuler » et

à « faire des gestes justes et arrondis ». Déclamation et musique sont liées jusqu'en 1946, date à laquelle le Conservatoire prend le nom qu'il porte aujourd'hui.

Le bâtiment que l'on voit 2 bis, rue du Conservatoire, dans le 9^e arrondissement de Paris, date de 1806. Les enseignants sont des praticiens, acteurs* ou metteurs en scène*. Celui qui reste dans les mémoires est Antoine Vitez (1930-1990). Au lieu de conserver les conventions, il les brise : « Je disais : tout est convention, et donc (car vraiment je ne disais jamais « ceci est mal, ceci est bien »), tout est possible, rien n'est normal » (1983).

Depuis les années 50, des Conservatoires existent dans plusieurs villes de province. Ils peuvent préparer les élèves au Conservatoire de Paris, mais ils sont plutôt utiles aux amateurs et à ceux qui se destinent à des professions susceptibles d'apprécier des qualités d'acteurs : avocat ou représentant de commerce...

CONTINGENT Nombre de places réservées à différentes catégories de spectateurs* : abonnés*, invités, scolaires, comités d'entreprises.

Ce mot, aux échos militaires (il y en a d'autres au théâtre : brigadier*, équipe*, manœuvre*, tambour*), renvoie à l'image d'un public* divisé en groupes. Il est vrai que la personne isolée qui s'offre un billet* spontanément, sans l'avoir prévu et sans s'intégrer à une catégorie de spectateurs, se fait de plus en plus rare.

On parle aussi de *quota*.

CONTREMARQUE Carte délivrée par le contrôleur au spectateur qui sort du théâtre avant la fin du spectacle, pour lui permettre de revenir sans avoir à s'acquitter d'un nouveau droit d'entrée. Au début du siècle dernier, quand les spectacles étaient « coupés » (on disait un *spectacle coupé*), c'est-à-dire un spectacle proposant trois ou quatre courtes pièces* dans la même soirée, certains spectateurs, qu'une seule pièce intéressait, pouvaient revendre leur contremarque à bas prix.

CONTRÔLE (Voir BOÎTE À SELS.)

CORBELLE Nom donné au premier balcon*, parce que les femmes s'y montrent comme des fleurs dans une corbeille.

CORPORATIVE D'invention récente, la « *corpo* » est une représentation gratuite destinée aux professionnels du spectacle, à une

heure où ils ne sont pas susceptibles de jouer eux-mêmes : un lundi soir ou un samedi après-midi. (Voir RELÂCHE.)

COSTIÈRES Fentes pratiquées dans le plancher de scène*, sur toute sa largeur, pour livrer passage à la tige des mâts*, qui supportent les décorations latérales, et leur permettre de glisser à volonté sur les *chariots**. Comme plusieurs mâts sont nécessaires à chaque plan* pour se substituer les uns aux autres dans les *changements** de décors, il y a, à chaque plan, deux ou trois *costières* dans les théâtres bien équipés. L'espace compris entre deux jeux de *costières* et qui sépare chaque plan s'appelle la *rue*.

COSTUME Le vêtement que porte le comédien* a une histoire à rebondissements. Ne commençons qu'à partir de l'époque classique.

Les comédiens (il n'y avait pas alors de metteur en scène*) n'avaient aucun souci de la vérité historique ou de la vraisemblance. Ils jouaient dans les vêtements à la mode. Et même, dans des habits de cour, puisque les « gens du bel air » avaient l'habitude de faire des cadeaux aux acteurs*. L'idée d'un quelconque parti pris scénique leur échappait totalement. Le comédien portait le vêtement qui lui allait et qui lui plaisait. Par exemple, le comédien Baron (1653-1729) affectionnait l'habit de cour que lui avait offert le duc d'Aumont. Plus tard encore, Mlle George (1787-1867) joua avec un châle offert par Bonaparte... Les comédiennes jouaient les soubrettes en robes à panier et avec tous leurs bijoux. La scène* influence la mode de ville : vers 1785, on porte le « *juste à la Suzanne* », qui n'est autre que la reprise du costume de Suzanne dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. N'oublions pas que le théâtre aux xvii^e et xviii^e siècles, c'est Hollywood, c'est-à-dire ce sur quoi chacun modèle ses comportements.

Il va sans dire que ces pratiques n'allaient pas sans abus et que l'anachronisme était trop extravagant pour faire long feu. On peut dater du milieu du xviii^e siècle la révolution du costume de théâtre, grâce à deux comédiens, Lekain (1729-1778) et Mlle Clairon (1723-1803). Dans *Électre* de Crébillon, cette dernière paraît en simple vêtement d'esclave, échevelée, les mains chargées de chaînes. Et c'est pour une pièce de Voltaire, *L'Orphelin de la Chine* (1758), que la « réforme » est vraiment appliquée dans le sens de la vérité du personnage.

Au xx^e siècle, avec l'intervention des grands couturiers (Coco Chanel pour les pièces de Jean Cocteau; Worth habillant Béatrix Dussane), puis des peintres (Édouard Pignon pour des mises en

scène* de Marcel Maréchal), on peut considérer que le costume de théâtre a régressé : il ne doit pas sortir de la garde-robe de l'acteur ni de chez un couturier, pas plus que de l'œuvre d'un peintre. Il ne faut confondre la scène ni avec un défilé de mode ni avec un tableau.

Pour la réalisation du costume, le costumier* peut se fournir au marché Saint-Pierre de Barbès ou commander les plus belles soies. Le simili fait aussi bien l'affaire que l'authentique : il prend mieux la lumière... Car, il s'agit de donner du relief aux matériaux, de jouer avec les éclairages*, de travailler en dehors de la mode et du prêt-à-porter. Interviennent, alors, les superpositions, les teintures, les patines. Au théâtre, le matériau brut n'est pas intéressant. En même temps, le costume se doit d'être le signe de quelque chose. Sa lisibilité est essentielle.

COSTUMIER Personne qui réalise, en atelier, les costumes* à partir des maquettes* proposées par le décorateur*. L'usage veut que les costumes soient créés en même temps que les décors*. Il est rare que le concepteur soit aussi le réalisateur ; par exemple, Jacques Schmidt signe les costumes quand Richard Peduzzi (le décorateur de Patrice Chéreau) signe la scénographie* ; il est aussi tailleur et couturier*. Pour une fois, les tâches ne sont pas séparées.

CÔTÉ COUR / CÔTÉ JARDIN Désignations de l'un et de l'autre côté du plateau*, servant à lever l'ambiguïté créée par « à gauche », « à droite ». Si l'on se place comme l'acteur*, face à la salle, le côté cour est le côté gauche et le côté jardin, le côté droit.

Avant la Révolution, l'un était le côté de la reine, l'autre le côté du roi. Aussi, quand on devait placer un décor à droite, les machinistes* disaient : « Poussez au roi ! », quand il s'agissait de le déplacer vers la droite ; « Portez à la reine ! », quand il fallait le glisser vers la gauche.

Mais, la Révolution interdit de se servir des mots roi et reine. Il fallut trouver autre chose. On eut l'idée de se régler sur la position qu'occupait, aux Tuileries, le théâtre situé entre le jardin et la cour du palais ; la droite de l'acteur se trouvant dans le sens du jardin, la gauche dans le sens de la cour.

Un moyen mnémotechnique pour s'en souvenir : le côté de la reine, c'est le côté cour, c'est le côté du cœur...

CÔTELETTES (AVOIR DES —) Être applaudi. Quand un comédien* a produit son effet, il revient en coulisses* en se frottant les mains : « Ah ! J'ai eu ma petite côtelette ! »

COTHURNE (CHAUSSER LE —) Écrire ou jouer des tragédies. Le cothurne est une chaussure montante en cuir, à semelle très épaisse, portée par les acteurs tragiques de la Grèce ancienne, afin de paraître plus grands. L'épouvante aurait semblé invraisemblable si elle était venue d'un personnage de petite taille. *Quitter le brodequin* pour prendre le cothurne* veut dire passer du genre comique au genre tragique.

COULISSES Le mot vient de « *coulisser* », glisser : c'est l'endroit réservé, de chaque côté de la scène*, au rangement des éléments de décor* qui coulisser le long des rainures aménagées à cet effet. C'est aussi le lieu où les acteurs* attendent avant de faire leur entrée en scène et où ils retournent à leur sortie. L'accès des coulisses est interdit à toute personne – même du théâtre – n'ayant rien à y faire.

Certains metteurs en scène* les suppriment, « tout » devant être accessible aux spectateurs*. C'est prendre le parti de ne plus considérer le théâtre comme un acte magique et mystérieux, mais comme participant d'un autre ordre, politique, social, économique. À ce moment-là, les coulisses sont, en quelque sorte, reconstituées sur les côtés de la scène sous forme de tables de maquillage, par exemple, puisque les acteurs restent en scène.

Le mot s'écrit au pluriel, puisqu'il y a deux coulisses. Mais il peut, tout aussi bien s'employer au singulier dans des expressions telles que : *regarder en coulisse* ou *faire les yeux en coulisse*, qui se réfèrent à la place des coulisses, sur le côté ; *dans la coulisse*, qui évoque le secret des coulisses.

COUP DE TALON C'était, sur la scène du théâtre des Boulevards, au début du XIX^e siècle, le moyen d'indiquer la fin de la tirade d'un mélodrame pour forcer l'effet et susciter les applaudissements.

Aujourd'hui, c'est une surenchère théâtrale si l'indication scénique vient du metteur en scène ou une marque de cabotinage* si le comédien* a pris seul l'initiative.

COUP DE THÉÂTRE Dans une action dramatique, il s'agit de tout événement imprévu dont l'importance amène un changement radical dans la situation des personnages et émeut les spectateurs. Par exemple, dans *Hamlet* (1600) de Shakespeare, l'apparition du spectre du roi assassiné, qui vient dévoiler à son fils la cause de sa mort, est un magnifique coup de théâtre.

Le coup de théâtre correspond à une esthétique du théâtre comme un art de l'exagération et du grossissement.

COUPS (LES TROIS —) (Voir BRIGADIER.)

COUPURES Retrachements infligés à une pièce, par le metteur en scène*, à l'épreuve des répétitions*. Elles sont la hantise du comédien* qui craint de se voir retirer une partie de son texte. Du temps où les auteurs* assistaient aux répétitions, ils pratiquaient eux-mêmes les coupures pour éviter les longueurs et resserrer l'action ; les mauvaises langues disaient que les coupures, appelées aussi *rognures*, servaient pour la pièce suivante... C'était du temps où les auteurs n'arrêtaient pas de produire...

COURIR La convention théâtrale n'autorise pas les comédiens à courir sur scène. C'est Mlle Dumesnil (1713-1802) qui, se préoccupant surtout de la vérité d'un rôle*, fut la première à oser courir dans une tragédie. C'était dans *Mérope* de Voltaire en février 1743.

COUTEAU C'est le traître dans le mélodrame (xix^e siècle). On dit facilement un « deuxième couteau » et même un « troisième couteau » pour désigner un petit rôle.

COUTURIÈRE Ne pas confondre avec *habilleuse**. On peut dire « c'était » – la couturière ayant pratiquement disparu – l'une des dernières répétitions, en costumes*, avant la Première*. Les couturières étaient autorisées à monter sur la scène* pour retoucher les costumes. Cette ultime répétition avait lieu devant une salle pleine d'invités ou devant quelques personnes.

COUVERTURE (TIRER LA —) Quand un acteur* s'efforce d'attirer sur lui l'attention du public* au détriment de son partenaire.

CRABE Un mauvais comédien. (Voir RINGARD.)

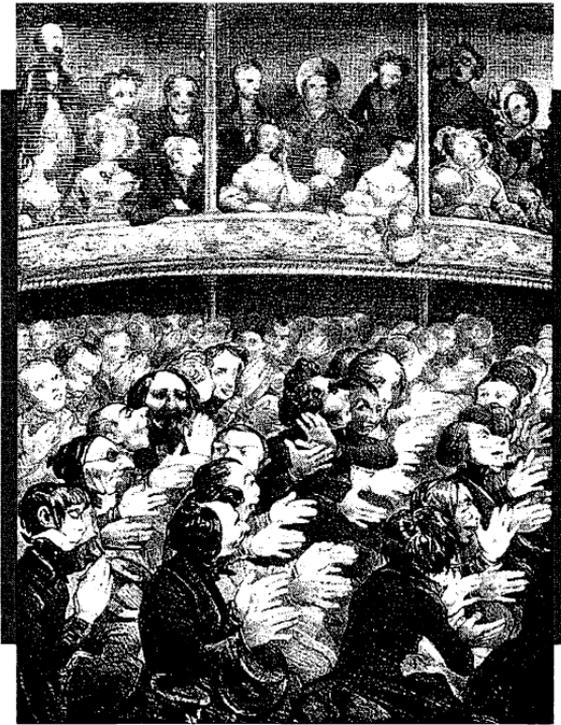
CRÉATION Quand une pièce* est mise en scène* pour la toute première fois, c'est une *création mondiale*. Autrement, c'est une *création en France*. Mais le mot est aussi employé, abusivement, pour désigner la première représentation d'une pièce dans une mise en scène nouvelle.

CRÊPÉ Éléments qui entrent dans l'élaboration d'un rôle de *composition*. On appelle ainsi les petites touffes de poils que l'acteur

s'applique sur le visage à l'aide d'un léger enduit gommé, afin de simuler la barbe ou les favoris.

CUL (MONTRER SON —) Flatter le public d'une façon basse, à bon compte, pour récolter les applaudissements.

CYCLORAMA Toile de teinte claire (généralement bleu clair), sans coutures, cachant tout le fond de la scène et les côtés, dans un mouvement circulaire.



La Claque en action, dessin de Bourdet d'après Caboche.

D

DÉBLAYAGE L'un des «tics» de la technique de la déclamation*, qui consiste à dire certains passages d'une tirade très rapidement pour mieux en mettre d'autres en valeur. Mlle Dumesnil (1713-1802) était célèbre pour *déblayer* ses rôles* des détails insignifiants et se donner aux endroits pathétiques.

Aujourd'hui, *déblayer un texte*, c'est passer vite sur une partie pour mettre comme en exergue les moments importants ou susceptibles de produire un effet sur le public.

DÉCLAMATION Diction cadencée des tragédiens. En France, elle se met en place au xvii^e siècle et se codifie à la fin du siècle suivant dans différents traités, dont le premier est celui du tragédien lunévillois Monvel (1745-1812).

La déclamation est liée à l'*alexandrin*, ce vers de douze pieds, qui permet la cadence. On raconte que la Champmeslé (1642-1698), la maîtresse de Racine après son interprétation d'*Andromaque* (1670), chantait. Il est vrai que, plus tard, quand la Clairon (1723-1803), dans ses *Mémoires*, parle de son texte, elle emploie le mot «couplet». Il n'empêche que, au xx^e siècle, Jacques Copeau et André Gide se trompaient lorsqu'ils imaginaient faire jouer la tragédie comme de la musique de chambre. Car, s'il y a du chant dans l'air, il s'accompagne de cris : la déclamation était hurlée, en France comme en Angleterre, à la fin du xvi^e siècle et au début du xvii^e siècle, au point qu'arrivèrent des accidents. Mondory (1594-1651) joua Hérode dans la *Marianne* de Tristan l'Hermitte (1601-1655) avec tant d'ardeur qu'il mourut quelques temps plus tard, d'apoplexie. Montfleury (1600-1667) interpréta les fureurs d'Oreste dans l'*Andromaque* de Racine avec un jusqu'au-boutisme tel qu'il ne s'en releva pas. On parle, à cette époque, de «forcenés» et d'«énergumènes».

Le premier, Molière s'est moqué de la déclamation ampoulée et boursoufflée de ceux qui font ronfler* les vers, dans *Les Précieuses ridicules* (1659). On trouve des «réformateurs» déjà rencontrés pour le costume* : Lekain et la Clairon. Même si «*vérité, naturel, sobriété*» est leur slogan, il n'empêche que Lekain étudie ses attitudes sur les médailles antiques, et que son débit est si lent qu'il faut compter une

de demi-heure de spectacle en plus quand il joue. Précisons que le naturel, c'est la manière de parler des personnes de la bonne société de l'époque. Quand à la Clairon, elle a la réputation d'une voix lourde et entrecoupée de *hoquets dramatiques** et d'une déclamation solennelle. Baron (1653-1729), Adrienne Lecouvreur (1692-1730) et Talma (1763-1826) sont les continuateurs de la « réforme ». Talma remarquait avec ironie : « *Déclamer, c'est parler avec emphase ; donc, l'art de la déclamation est de parler comme on ne parle pas.* » (Voir CONSERVATOIRE.)

DÉCOLLER S'écarter de son partenaire.

DÉCOR C'est l'expression *faire décor** – « *ne jouer qu'un rôle décoratif de toile de fond* » – qui nous renseigne le mieux sur la différence entre *décor* et *scénographie**.

Les Anciens proposaient trois types de décorations pour leurs trois genres de pièces* : tragiques, comiques, satiriques. Les décorations tragiques représentaient de grands édifices avec des colonnes et des statues ; les comiques, des maisons ; les satiriques, des lieux champêtres avec arbres et rochers. Chacune avait cinq entrées, trois dans le fond et deux latérales. Celle du milieu était réservée à l'acteur* principal ; les deux autres, aux seconds rôles. Quant à ceux qui venaient de la campagne ou de la place publique, ils passaient par les entrées latérales.

La période classique présente des décors passe-partout, dits à *volonté*. Dans *Cinna* (1641), « *un palais à volonté* ». Au 2^e acte, « *un fauteuil, deux tabourets* » ; dans *Andromaque* (1667), « *un palais à colonnes ; dans le fond, une mer avec des vaisseaux* ».

Il ne faudrait pas croire que Racine et Corneille étaient gâtés en matière de décoration scénique : les *banquettes** étaient toujours sur la scène* et entravaient le spectacle. Curieusement c'est, en même temps, l'époque de la *machinerie**, des *vols** et des *toiles peintes**.

(Voir SCÉNOGRAPHIE.)

DÉCORATEUR Désigne aussi bien l'artiste qui conçoit le décor que l'artisan qui le réalise.

Si le décor est surtout constitué de meubles tout faits, on parlera d'un *ensemblier*.

À l'époque des spectacles à machines*, le décorateur était tout-puissant. C'était le *feinteur*, le *conducteur des secrets*.

Aujourd'hui, il est un collaborateur direct du metteur en scène*, au point de faire tandem avec lui ; ainsi, de Yannis Kokkos et d'Antoine Vitez, de Richard Peduzzi et de Patrice Chéreau. N'oublions

pas que, quand le metteur en scène* n'était pas encore né, c'était le décorateur qui, indiquant les placements dans l'espace, en faisait office.

DÉCOUVERTE Écran disposé derrière une ouverture pratiquée dans un décor* ; par exemple, un jardin vu à travers une fenêtre ou un vestibule sur lequel s'ouvre une porte.
On dit aussi *pantalon*.

DÉGELER LE PUBLIC Parvenir à faire rire des spectateurs* particulièrement froids.

DÉJAZET Emploi* de soubrette délurée ou de travesti masculin. Du nom de la comédienne Virginie Déjazet (1798-1875), qui interpréta en particulier des rôles de séducteurs : Richelieu, Voltaire, Bonaparte (cf. page 108).

DESSOUS Sous le *plancher de scène** se trouvent plusieurs étages de *machinerie**. Au premier dessous, les *costières** qui portent les *mâts**. Au deuxième et au troisième dessous, les *tambours** et les treuils pour la *manœuvre** des *fermes**.

La qualité des dessous est la mobilité. Ils n'en sont que plus dangereux. Comme le dit un auteur de la *Bibliothèque des Merveilles*, le dessous est « *tout un tiroir ouvert* ».

Toujours plus forte, la Comédie-Française offre un quatrième dessous.

Au XIX^e siècle, quand une pièce avait fait un *four**, on disait qu'elle était *tombée dans le troisième dessous*.

Aujourd'hui, on dit *être dans le trente-sixième dessous* pour « *être très déprimé* ». Pourra-t-on, un jour, tomber plus bas ?

DESSUS (Voir CINTRES.)

DEUS EX MACHINA Expression latine qui signifie littéralement « *un dieu [descendu] au moyen d'une machine* ». De fait, dans la tragédie antique, chez Euripide (484-406 av. J.-C.) surtout, une machine arrivait sur la scène au moyen d'une grue. Un dieu en descendait et résolvait, comme par enchantement, tous les problèmes en suspens.

Par extension, le *deus ex machina* est le personnage ou l'événement dont l'intervention, même peu vraisemblable, apporte un dénouement inattendu à une situation sans issue.

À la différence du *coup de théâtre**, il s'agit d'un surgissement de l'extérieur et *in extremis*.

DICTION Capacité à dire un texte, bien ou mal, selon que l'on a une bonne ou une mauvaise diction. Dans les années 1930, pour Georges Le Roy, sociétaire de la Comédie-Française et professeur au Conservatoire*, auteur d'une *Grammaire de diction française*, la bonne diction est claire, naturelle, parlée, simple, sincère, nuancée, émouvante, mordante, nerveuse, tandis que la mauvaise diction est obscure, conventionnelle, récitée, déclamatoire, artificielle, monotone, froide, lourde, molle. La diction dépend de la prononciation, de l'articulation, de la respiration, du débit. Le spectateur* a le droit, pour son confort, de bien entendre. Aussi, l'impératif premier est-il : « *Ar-ti-cu-lez!* » Autrefois, pour faire travailler les muscles faciaux, il était recommandé de dire, avant d'entrer en scène*, en articulant largement :

« *Ma tante / Armande*

Attend / Dans sa tente

L'amende / Pour la menthe »

et de s'exercer aux « *vire-langues* »... : « *Un chasseur sachant chasser, chasse toujours sans son chien.* »

Au xvii^e siècle, c'est la diction qui conditionne l'*emploi**, défini comme la totale diction du rôle*. L'âge importe peu, pas plus que l'aspect physique ; c'est la diction qui compte. C'est elle qui conditionne l'expressivité. Qu'il soit nécessaire d'intérioriser est une idée du xx^e siècle, développée par Constantin Stanislavski (1863-1938) : si le texte est « *vécu* », la voix sortira juste, et la diction suivra. Bien dire ne dépend plus de mécanismes, mais de l'émotion ressentie à partir d'une expérience personnelle, de souvenirs, de récits intérieurs.

DIDASCALIES Indications scéniques n'appartenant pas au texte théâtral lui-même. Elles indiquent le lieu, l'époque, le ton, les mouvements, les accessoires*. Elles sont destinées au metteur en scène*, aux comédiens*, au décorateur* et, aussi, à l'imagination du lecteur.

Chez les Grecs, les didascalies sont les indications du poète à ses interprètes ; chez les Latins, elles se présentent comme une courte notice en tête des pièces*. Elles ont pris de l'ampleur au xix^e siècle (le cas extrême étant celui de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand). Au xx^e siècle, elles peuvent, quantitativement, prendre le pas sur le texte (dans le théâtre de Samuel Beckett [1906-1989],

par exemple), et même être jouées dans les mises en scène de Stanislas Nordey en 1994.

DIRECTEUR ARTISTIQUE C'est le maître à bord d'un théâtre. Il en est le responsable, tant artistique que financier. Il lui arrive de cumuler diverses fonctions : metteur en scène*, comédien*, auteur*.

DIRECTEUR DE LA PROGRAMMATION Dans un théâtre qui *fait de l'accueil**, à côté des *productions-maison*, c'est lui qui choisit les *spectacles invités**.

DIRECTEUR TECHNIQUE Celui qui a la responsabilité du service technique, à savoir les machinistes* et les régisseurs*.

DISTRIBUTION Attribution des rôles d'une pièce* aux acteurs* chargés de la représenter. Longtemps, elle a obéi à l'emploi*. Les metteurs en scène, aujourd'hui, auraient plutôt tendance à préférer le contre-emploi ou l'atypie.

Au XIX^e siècle, la distribution était faite par l'auteur, puisqu'il écrivait pour un théâtre dont il connaissait les acteurs.

On appelle également distribution la liste des acteurs distribués dans une pièce, sur les *affiches** et dans le programme*.

DOCUMENTALISTE Personne qui a pour tâche de rassembler, de répertorier et de conserver les archives d'un théâtre, c'est-à-dire les affiches, les programmes, les dossiers de présentation, ainsi que les articles de presse.

Seuls les établissements importants peuvent se permettre d'employer un ou une documentaliste. La plupart du temps, les théâtres se contentent de s'abonner à l'*argus de la presse* : chaque fois que le nom du théâtre ou du metteur en scène apparaît, la coupure est envoyée.

L'intervention documentaire d'un documentaliste autour de la création d'un spectacle n'a lieu que dans les grandes maisons : la Comédie-Française et l'Odéon.

Dans le cas d'une collaboration documentaire, le programme indique : *documentation*, *conseiller littéraire* ou *dramaturge**. Il s'agit alors d'une autre tâche.

DOUBLURE Acteur engagé en double pour remplacer, en cas de besoin, l'interprète d'un rôle* important.

Au XIX^e siècle encore, doublure est synonyme d'*acteur en double*,

c'est-à-dire qui se tient prêt à *jouer au pied levé**. Cette relève, prise à la dernière minute, pouvait être plus ou moins bien assurée, d'où l'expression pour qualifier une pièce* mal interprétée : « *Elle n'est jouée que par les doublures!* » Le mot, dans certains petits théâtres, pouvait signifier « *mauvais acteur** ».

Aujourd'hui, l'utilité de la doublure est différente ; quand un metteur en scène* s'est distribué lui-même dans le rôle principal, il lui arrive de prendre une doublure qui lui sert de repère pour son jeu à lui dans son travail de metteur en scène.

DRAMATURGE Synonyme d'auteur dramatique*.

Dans la seconde moitié de notre siècle, un autre sens arrive d'Allemagne, où le « *Dramaturg* » est celui qui a rassemblé toutes les connaissances possibles autour de la pièce, dans tous les domaines du savoir : historique, linguistique, psychanalytique, littéraire. Tel un « *super metteur en scène** », il maîtriserait les sens et les fonctionnements d'un texte dramatique.

En même temps qu'il informe, il est amené à orienter, à contrôler, à mettre en garde. C'est pourquoi Antoine Vitez (1930-1990) le considérait comme un « *flic* » ; si cette profession ne s'est pas développée, c'est parce qu'elle est intenable : il ne peut y avoir deux personnes en position d'autorité. Parmi les rares dramaturges français, citons Émile Copfermann auprès de Roger Planchon (1931), Jean Jourdeuil auprès de Jean-Pierre Vincent (1942), François Regnault auprès de Patrice Chéreau (1944). Aujourd'hui, son apport se limite, la plupart du temps, à la documentation. C'est alors un *conseiller littéraire* qui est amené à participer à l'élaboration du *programme**, du *dossier de presse* et du dossier pour les collectivités. (Voir RELAIS.)

DRAMATURGIE C'est l'art du dramaturge* (au sens d'auteur dramatique), celui de savoir composer et structurer une œuvre théâtrale. Au xx^e siècle, c'est la capacité du metteur en scène, aidé de son dramaturge (au nouveau sens du terme), de proposer une *lecture* cohérente d'une pièce, à partir de *partis-pris scéniques*. C'est le propre d'une mise en scène* que de ne pas partir dans toutes les directions, d'être tenue et maîtrisée. Cette cohérence s'élabore au vu d'un certain nombre d'éléments de savoir, qui contribuent à constituer une dramaturgie.

DUÈGNE *Emploi** de vieilles femmes, dans la catégorie des *caractères*, ou de vieilles filles ridicules, dans celle des *caricatures*. La duègne ou *mère noble* est l'équivalent féminin des *ganaches** et

des *pères dindons**. C'est la « *duêna* » du théâtre espagnol du siècle d'or (fin du *xvi*^e siècle, début du *xvii*^e siècle) avec comme principaux auteurs : Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1583-1648), Calderon (1600-1681). Elle est, à ce moment-là, une gouvernante de grande maison, drôle et entremetteuse. Dans le théâtre de Molière (1622-1673), Mme Pernelle dans *Le Tartuffe* et Bélise dans *Les Femmes savantes* sont des duègnes. Jusqu'à Corneille (1606-1684), qui inventa la *confidente*, les rôles de duègnes étaient tenus par des hommes.

DUGAZON Emploi* des jeunes amoureuses et des jeunes mères (les « *mères dugazon* ») interprétées par la comédienne et chanteuse d'opéra-comique, la Dugazon (1755-1821).



Henri-Louis Kain dit Le Kain (1728-1778), comédien ordinaire du roi.
Gravure de Pierre-Charles Leveau, d'après un dessin de P. A. Castelle.



Un artificier au dix-septième siècle.

E

ÉCLAIRAGE Aujourd'hui, il concerne essentiellement la scène*. Ce qui n'est pas une évidence. Ce n'est qu'en 1875 qu'André Antoine (1858-1943), directeur du Théâtre-Libre, s'autorise à éteindre entièrement la salle, alors éclairée par un lustre*. Jusqu'au début du xvii^e siècle, le problème ne se pose pas : les représentations ont lieu à la lumière du jour. C'est en 1640 que la rampe*, venant séparer radicalement la scène et la salle, fait son apparition.

Avec la *fée électricité*, l'éclairage prend une importance énorme. Il a le pouvoir d'écraser le décor* ou de le mettre en valeur, d'exalter un comédien* ou de l'annuler. Le nombre des *projecteurs* utilisés pour un spectacle est impressionnant, l'un pouvant venir corriger l'ombre portée par l'autre. Pendant les répétitions*, quand les éclairages ne sont pas encore réglés, on emploie des *lumières de service*. *Régler les éclairages* comporte plusieurs étapes dont le *travail sur plan* (avec des repères sur le plancher* de scène), le pointage des projecteurs et leur rotation, l'intervention de filtres. Non seulement il prend en compte des impératifs techniques, mais aussi dramaturgiques, selon que l'éclairage vient du fond de la salle ou de la scène. Il obéit à des phénomènes de mode : les théâtres subventionnés* ont tendance à être très peu éclairés ; des journalistes ont fait remarquer que, pour certaines mises en scène*, il valait mieux ne pas oublier de venir avec sa lampe de poche... Peut-être pour se démarquer des théâtres privés* et du grand spectacle. (Voir HERSE, JEU D'ORGUES, POURSUITE, SAIGNANT, TRAÎNÉE.)

ÉCLAIRAGISTE Personne qui s'occupe de l'éclairage*, après avoir été appelé *illuminateur*, *moucheur de chandelles* (xvii^e siècle), *luminariste* (xviii^e siècle), *lampiste* (début xix^e siècle), puis *gazier*, *électricien**, serait plutôt appelé aujourd'hui *régisseur-lumière*. (Voir RÉGIE.)

Étant donné la sophistication de l'éclairage, un théâtre bien équipé peut employer une dizaine d'éclairagistes.

EFFETS SPÉCIAUX Surtout employés dans les pièces* à grand

spectacle, les effets spéciaux sont : l'incendie, le tonnerre, la pluie, la neige, le brouillard, l'eau.

La plupart du temps, ils s'obtiennent artisanalement. Le *tonnerre* – c'est l'un des premiers effets spéciaux, le courroux des dieux s'exprimant par lui dès l'Antiquité – s'imitait en roulant une brouette à quatre roues polygonales, chargée de pierres ; au XIX^e siècle, on secoue, graduellement, une grande feuille de tôle, tandis qu'un machiniste*, placé au fond du théâtre, tient une longue corde suspendue à une poulie ; des rondelles de fer sont lâchées quand tombe la *foudre*... Son grondement, enregistré et restitué par le disque, fait l'affaire aujourd'hui. La *pluie* est plus vraie que nature en secouant des petits cailloux dans une vanne métallique. Ce procédé (alors dans une tige de bambou) était déjà utilisé par les Indiens des environs de Tepotzlan (Mexique) sous forme de bâton de pluie, à vertus magiques.

Au XVI^e siècle, l'architecte Serlio (1475-1554) proposait, pour les *incendies*, de peindre sur de vieilles toiles les maisons à embraser, de les tremper dans l'eau-de-vie et d'y mettre le feu au moment voulu... Plus prudemment, l'*éclairage** serait choisi aujourd'hui. L'exemple veut dire que chacun a son *truc**, réalisé par un *régisseur**. Certains professionnels (du cinéma), astucieux, ont mis au point des machines ; ainsi les frères Trielli (connus par leurs interventions dans le film *Le Jour le plus long*) louèrent une machine à faire la *neige*. La *fumée* qui stagne au niveau du sol, à la mode dans les années 80, s'obtient à partir de glace carbonique pulsée. Le théâtre d'épouvante, grand consommateur d'hémoglobine, a eu recours, lors d'un spectacle de Grand-Guignol, en 1974, à un *magicien*. Longtemps, l'effet de l'eau a été réalisé au moyen de transparents sur lesquels des cylindres, percés de trous irréguliers et portant à leur centre une traînée lumineuse, projetaient une ombre irrégulière. Le miroitement de l'eau était magnifiquement rendu.

Aujourd'hui, un metteur en scène* pourrait préférer de l'eau véritable sur le plateau, parce que la sensation de l'eau permet au comédien* de jouer autrement, d'inventer, de marcher, de bouger, de respirer, donc de proférer le texte avec des nuances insoupçonnées jusque-là. C'était le but de Patrice Chéreau pour *Les Massacres à Paris* de Jean Vauthier (1910-1992), dans les années 1970.

ÉLECTRICIEN Ce n'est pas un éclairagiste*. Un théâtre est un bâtiment complexe, qui n'est pas seulement une scène*. Dans les grandes structures, le travail est partagé entre un *chef de service*

électricien et un chargé de l'entretien électrique pour s'occuper de l'appareillage électrique.

EMBOÏTER (SE FAIRE —) Se faire siffler.

EMPLOI Ensemble des rôles d'une même catégorie exigeant un physique, une voix, un jeu particuliers. Ne dit-on pas avoir le physique de l'emploi? Une vieille *ganache** ne peut guère jouer les jeunes premiers, à moins que la *distribution** n'ait pris le parti du contre-emploi.

Liés à l'idée de *répertoire** et à une *troupe**, les emplois se répartissent selon l'importance du rôle, le rang social du personnage, son costume*. Le théâtre classique français du xvii^e siècle en fournit des exemples, même si les emplois ne se sont vraiment mis en place qu'au siècle suivant et rendus indispensables au xix^e siècle. Il y a les premiers rôles (Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière), les amoureux, les traîtres et les tyrans, les rôles marqués, c'est-à-dire marqués de rides : vieillards, *duègnes**, *pères dindons**, *grimes** (Géronte dans *Le Médecin malgré lui*), *pères nobles*.

Il y a les rois, les soubrettes (Nicole dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Toinette dans *Le Malade imaginaire*), les confidents et confidentes — une « invention » de Corneille : jusque-là, les nourrices étaient jouées par des hommes.

Les rôles à livrée ou livrées correspondent à l'emploi des comiques. Les rôles à baguette se nomment ainsi parce que, au xvii^e siècle, dans la tragédie, les reines, pour signifier la majesté du personnage, paraissaient toujours en scène* avec une longue baguette à la main. Les rôles à corset, appelés aussi les *Dugazon**-corsets du nom de l'actrice, la Dugazon (1755-1821), qui les rendit célèbres. Les rôles à manteau, rôles masculins d'un certain âge, tels Orgon dans *Le Tartuffe* ou Harpagon dans *L'Avare*.

Il faut savoir qu'à l'époque classique, emploi veut dire : posséder la totale diction d'un rôle. Ainsi l'âge importe-t-il peu. Mlle de Brie (1630-1706), la créatrice du rôle d'Agnès* dans *L'École des femmes* de Molière, interprétait toujours le rôle à 60 ans, tandis que la Lancourt fut distribuée très jeune dans le rôle de Clytemnestre, à cause de la puissance de son organe vocal. L'emploi était une question de voix en fonction de trois tons : élevé, moyen, bas. Même s'il est toujours de mise à la Comédie-Française, l'emploi perd du terrain depuis Stanislavski (1863-1938) et son idée d'intériorité. L'acteur* n'est pas une apparence et une technique, mais du « vécu ». Travailler un rôle, c'est l'élaborer à partir de sa propre



Les Spectateurs pendant l'entr'acte, dessin de Pruche, 1837.
Paris. Bibliothèque des Arts Décoratifs.

expérience, de son propre registre d'émotions vécues. Il n'est pas donné, mais acquis sur la vie.

EMPOIGNER LE PUBLIC Quand un acteur* réussit à émouvoir le spectateur* (au mélodrame), à l'amuser (au vaudeville), à jouer sur ses nerfs (au Grand-Guignol), on dit qu'il a réussi à l'empoigner. C'est le fin du fin, l'acteur ne peut pas aller plus loin. On dirait aujourd'hui, familièrement, qu'il *fait un malheur* ou qu'il *casse la baraque*.

ENFANT DE LA BALLE Tout acteur né de parents eux-mêmes comédiens*, élevé, peut-on dire, dans les coulisses* d'un théâtre. Son acquis est de tradition familiale.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la balle n'est pas une allusion au baluchon des saltimbanques, mais à la balle du jeu de paume, très en vogue au xvi^e siècle, où l'on comptait 250 jeux de Paume à Paris. L'enfant de la balle est « l'enfant du jeu de paume », qui est très exercé, malgré son jeune âge et avec lequel il est dangereux de se mesurer. Notons que c'est souvent sur l'emplacement d'anciens jeux de paume que furent construits certains théâtres; ils leur doivent, alors, leur forme allongée.

ENTERREMENT DE PREMIÈRE Un four* total.

ENTRACTE Réponse à l'une des questions favorites posées aux cruciverbistes : « Qu'est-ce qui vide les baignoires* et remplit les lavabos? »...

Comme son nom l'indique, l'entracte est un temps ménagé entre deux actes. Au départ, il était réservé à l'action des *moucheurs de chandelles**.

Il serait plus judicieux d'écrire un *entractes* comme on écrit un *entremets*. L'entremets est le divertissement proposé entre deux mets au cours des festins royaux. L'un des plus magnifiques fut celui que donna, à Lille, en février 1453, le duc de Bourgogne, Philippe Le Bon, à son neveu le duc de Clèves. Alors, « *on se voit à l'entractes?* » Pourtant, il n'est plus une obligation et il est souvent supprimé de nos jours, pour livrer un spectacle* dans une seule foulée, sans interruption; pour gommer la fonction sociale du théâtre aussi.

ENTRÉE (FAIRE SON —) Action d'un comédien qui entre en scène* pour prendre part à l'action dramatique.

Un comédien distrait peut *manquer son entrée*. Ce qui veut dire, ou

bien l'avoir oubliée et entrer avec un temps de retard, ou bien rater l'effet escompté.

Un artiste attendu peut être accueilli, dès son *entrée en scène**, par des applaudissements, sans avoir encore rien fait...

ENTRÉE DES ARTISTES C'est l'entrée réservée, non seulement aux artistes, mais à tout le personnel d'un théâtre, aussi bien technique qu'administratif. Elle s'oppose à l'*entrée du public**. (Voir ACCUEIL.)

ENVOYER Souffler le texte. (Voir SOUFFLEUR.)

ÉQUIPE C'est l'ensemble des machinistes* d'un théâtre. Le mot évoque l'«équipage» d'un bateau. N'oublions pas que les premiers machinistes étaient des matelots : avant la Révolution de 1789, quand un marin souhaitait se sédentariser, il se faisait engager dans un théâtre ; il possédait la force physique nécessaire à la manœuvre* des machines*. Le vocabulaire du théâtre a enregistré ce passé dans un certain nombre de mots : *fatal**, *guinde**, *mât**. L'*équipe* désigne aussi le mode d'attache du matériel scénique. Une équipe est constituée de fils, de poulies, de contrepoids. Sans entrer dans les détails techniques, juste pour le plaisir des mots, citons l'*équipe à main*, l'*équipe contrebalancée*, l'*équipe palanquée*. *Équiper un décor**, c'est le mettre en état de le manœuvrer au signal convenu.

EXCOMMUNICATION Au même titre que les concubins, les usuriers et les sorciers, les comédiens* sont, par décision de certains évêques, au milieu du xvii^e siècle, exclus de la communion de l'Église catholique.

C'est une conséquence directe du changement de statut des comédiens : de saltimbanques, ils sont devenus professionnels. Pour des raisons économiques, les femmes* montent, alors, sur la scène. Elles ne manquent pas d'être victimes du harcèlement sexuel des spectateurs privilégiés : c'en est fait de leur réputation qui retombe sur la profession tout entière. Il faudra attendre 1922 pour que le pape Pie XI, sur la demande de Georges Le Roy, comédien et professeur au Conservatoire (Gérard Philipe fut son élève), obtienne la suppression de l'excommunication.

EXONÉRÉ Place gratuite. On dit, familièrement, un «exo». Au début du siècle, les billets exonérés étaient bleus. Un journal, précieux pour les comptes rendus des pièces de l'époque, s'appelait d'ailleurs *Le Petit Bleu*.

F

FACE C'est le devant du plateau*, la partie la plus proche du public*, opposée au *lointain*. Le plateau étant en pente*, *descendre*, pour un comédien*, c'est se déplacer du lointain vers la face.

FATAL (DIRE LE —) C'est laisser échapper des mots interdits comme *corde* ou *ficelle* : ils portent malheur. Cette superstition est liée aux origines maritimes du théâtre. (Voir ÉQUIPE.) Leurs effets négatifs – la tradition le veut – sont radicalement neutralisés par une tournée générale...

À la place de *corde*, on dit un *fil* ou, plus simplement, un *bout** (sous-entendu, un *bout de fil*).

FAUSSE-RUE Dans un plateau à l'italienne, bande parallèle à l'*ouverture de scène**, moins large qu'une *rue** et composée de panneaux mobiles ou *trapillons** qui prennent place entre deux *costières**.

FAUTEUIL Le fauteuil, au théâtre, ne date guère que du milieu du XIX^e siècle. Jusque-là, il n'y avait, quand les spectateurs n'étaient pas debout, que des bancs peu confortables.

FEMMES Jusqu'en 1577, les femmes n'étaient pas admises, en France, sur la scène*. Les rôles féminins étaient tenus par des comédiens masqués ou par des travestis. Ce sont les comédiens italiens qui, arrivés en France sous l'impulsion d'Henri III et de Catherine de Médicis, ont montré des femmes à visage découvert. La première actrice reconnue est l'Italienne Isabelle Andreini (1562-1604); en 1603, elle s'est produite dans l'emploi* de première amoureuse.

FERME Élément de décor*, appliqué sur un *châssis**, portant des ouvertures montant des *dessous**. Pour manœuvrer une ferme, on la boulotte sur des montants de bois appelés *âmes**.

FEU Somme allouée à un comédien, en dehors de sa rétribution fixe, à chaque représentation.

Le mot vient du fait que, le 28 septembre 1682, chaque acteur* de la Comédie-Française reçut une indemnité pour le bois de chauffage de sa loge, le *feu* de sa cheminée. Celui qui allumait les feux dans les loges* avant l'installation du chauffage central s'appelait le *feutier*.

FEU (FAIRE —) C'est un tic de comédien*, qui n'est pas rare dans la tragédie ou dans le mélodrame. Il s'agit de l'accentuation des fins de phrases ou de tirades, en frappant la scène* du pied. L'expression (« faire feu de quatre fers ») fait allusion au cheval qui frappe le pavé de ses fers et qui rue.

FIASCO C'est un échec. *Faire fiasco* signifie « échouer ». En italien, un « *fiasco* », c'est une bouteille entourée de paille. On dit qu'un jour, l'acteur Biancolelli (1640-1688), un célèbre interprète d'Arlequin*, n'est pas parvenu à faire rire le public* à l'occasion d'un jeu de scène où intervenait une bouteille paillée.

FIGURANT Acteur qui remplit un rôle* muet. Le mot a plusieurs synonymes : *comparse* pour désigner un personnage muet du théâtre classique ; *marcheur*, qui renvoie aux figurants nécessaires aux mouvements de foule du drame romantique. Par dérision, on dira *troisième hallebardier dans le brouillard* ou *bec de gaz dans le lointain...*

Jadis, les figurants étaient surnommés *têtes à l'huile*, parce que le pâté de tête à l'huile était souvent leur seule rétribution. Pour figuration, on dit aussi *frime*. Faire de la figuration, c'est *faire de la frime*, *frimer*.

FILAGE Nom donné aux dernières répétitions*. On *file* alors, c'est-à-dire qu'on joue la pièce en continu, dans l'ordre des scènes, presque *dans les conditions du jeu*. Le *premier filage* peut donner une idée de ce que sera le spectacle ; quelques invités y assistent, parfois.

FLANCS (SE BATTRE LES —) Pour un comédien, s'échauffer dans les coulisses* avant son entrée* en scène. Baron (1653-1729), de la troupe de Molière, avait besoin d'interpeler tous ceux qui passaient alors sous son nez, voire de les injurier pour mieux se mettre en train.

Mlle Dumesnil (1713-1802) buvait des petits coups. Edmund Kean (1787-1833), le tragédien anglais, joua ivre mort, à Paris, en 1829, le rôle d'Othello dans la pièce de Shakespeare. Il lui

arrivait, aussi, de tant boire qu'il ne pouvait pas entrer en scène du tout.

FOUR *Faire four* ou *faire un four*, c'est essayer un échec. L'image vient du fait que, jadis, on éteignait les chandelles, faute de spectateurs, et que la salle devenait noire comme un four. On dit aussi *faire un flop*, *faire un bide*, *ramasser une gadiche*, *se vautrer*.

FOURREAU (Voir TOILE PEINTE.)

FRIGO DANS LA SALLE (ILS SONT—) Quand un public ne réagit pas, n'arrive pas à se dégeler.

FRILEUX C'est un comédien qui *tire la couverture**!

FRIMANT C'est un *figurant**. Le mot vient de *frime**, équivalent de *figuration*.

FRIME (FAIRE DE LA —) Faire de la *figuration*.



G

GALOUBET (AVOIR UN BON —) Dans le vocabulaire du théâtre, galoubet est synonyme de voix. *Avoir un bon galoubet*, c'est avoir une bonne voix, sonore, vibrante, bien timbrée.

GANACHE Rôle de vieillard bête et gauche. C'est l'*emploi** des *pères dindons**, des *barbons*, qui sont des *grimes**. Bien qu'il ne désigne que des rôles masculins, le mot est du genre féminin. La plus célèbre ganache est Harpagon dans *L'Avare* de Molière. Une ganache joue les cassures.

GARAGE Établissement culturel qui ne propose pas de *créations**, mais se contente d'accueillir des spectacles, dits *spectacles invités**, produits par d'autres structures. Ce mot n'est pas employé sans un léger mépris : « *Ce théâtre n'est qu'un garage!* »

GÉNÉRALE Diminutif de « *répétition* générale* ». C'est une ultime *répétition* avant la *Première** et les représentations publiques. La Générale a lieu devant une salle d'invités. La fébrilité des acteurs* et en même temps la primeur du spectacle donnent à la Générale sa tension très particulière.

GLACIAL Rideau-réclame apparaissant à l'entracte* dans certains théâtres privés*.

GLOIRE Dans les représentations à grand spectacle, c'est une machine* magnifique, entourée de nuées, chargée de descendre sur la terre des divinités.

GLUMEUX (Voir RINGARD.)

GRAILLONNER L'acteur qui graillonne est gêné par un *chat* qui s'obstine à ne pas vouloir sortir. C'est parler d'une voix enrouée, donc désagréable pour le spectateur*.

GRIL. Plancher à claire-voie, qui s'étend au-dessus de la scène*, sur toute sa surface. S'y trouvent tous les engins nécessaires à la manœuvre* des décors*.

Son nom vient de ce que les traverses dont il est fait, au lieu d'être jointes comme celles d'un parquet, sont écartées les unes des autres comme pour un gril à viande ou à poisson.

GRILLER UN EFFET Quand un comédien* – mal intentionné – parle sur un rire ou un mot mis en valeur par son partenaire, afin de court-circuiter son effet. On dit aussi *marcher sur les effets*.

GUEULE (SE FAIRE UNE —) Se faire un maquillage* poussé.

GUIGNOL. Le guignol (oui, le mot s'écrit bien avec une minuscule), c'était, au siècle dernier, la petite cabine placée en *coulisses**, dans laquelle s'installaient l'auteur de la pièce* et le directeur du théâtre pour suivre les répétitions*. Le guignol pouvait servir aussi aux comédiens amenés à changer très rapidement de costume. Le guignol est une allusion évidente au castelet de théâtre de marionnettes.

GUIGNOL (ALLER AU —) Équivalent de *théâtre*. Un acteur*, pour dire « *je vais jouer* », emploiera plus familièrement l'expression : « *Je vais au Guignol.* » Est-ce parce que, ce jour-là, il a un coup de déprime et qu'il a l'impression d'aller faire le Guignol, c'est-à-dire l'imbécile ?

GUIMAUVE (TIRER SUR LA —) Expression argotique employée par les machinistes* pour dire *tirer sur un fil de manœuvre** au cintre*.

GUINDE Élément servant à attacher les décors. *Guinder* est un terme emprunté au vocabulaire de la marine pour dire *fixer solidement*.

H

HABILLAGE Ce qui vient habiller le *bâti**, c'est-à-dire la structure d'un *décor**. Par exemple, des éléments sculptés, puis moulés, et tirés dans des matières de synthèse. L'habillage d'un décor est réalisé en *ateliers**.

HABILLEUSE À ne pas confondre avec la *costumière** ou la *couturière**. L'habilleuse entretient les costumes* ; elle aide aussi les acteurs* à s'habiller. Souvent, elle est la dernière personne que le comédien* rencontre avant son entrée* en scène*. Elle exerce donc, plus ou moins consciemment, une action apaisante, sécurisante, voire maternelle.

HERSE Terme employé pour l'éclairage*. Alors que la *rampe** est située au ras du sol, les herses sont suspendues dans les cintres* et éclairent de haut en bas. À chaque plan* est suspendue une herse. La première est appelée *herse de draperie* ou *herse zéro*.

HEURE Pour aller au théâtre, il est important de se renseigner sur l'horaire, qui peut varier d'une heure. En général, le spectacle débute à 20 h 30, mais il n'en a pas toujours été ainsi. À la fin du *xvi^e* siècle, il débutait à 15 h ; au début du *xvii^e*, à 13 h. Au *xviii^e* siècle, le spectacle durait, impérativement, de 17 h à 21 h au plus tard. De 1800 à 1815, il durait de 19 h à 23 h, dernier délai. Les mélodrames commençaient à 17 h. À la fin du *xix^e* siècle, les soirées débutaient à partir de 19 h, sans limitation de durée. Aujourd'hui, un spectacle peut aller d'une heure à plus de huit heures. Les nuits chaudes du festival d'Avignon ont invité à des spectacles comme ceux de Peter Brook (1925) à durer toute une nuit. L'engouement pour le metteur en scène* américain Robert Wilson (1941) – dont *Overture*, en 1972, durait vingt-quatre heures –, révélé en Europe par le festival de Nancy, en 1971, avec *Le Regard du sourd*, a joué dans le sens d'un excès dans la durée de certains spectacles.

HIRONDELLE Passionné(e) de théâtre, qui hante les *Générales** et assiége la *boîte à sels** pour obtenir une place. Le mot fait image :

celle de l'hirondelle qui va et vient fébrilement à la recherche de nourriture.

HISTRION Chez les Romains, ce terme désigne, sans jugement de valeur, tout comédien*. Il vient de l'étrusque « *ister* » ; les Étrusques, en effet, ont introduit les jeux scéniques à Rome en 364 av. J.-C.

Le caractère dépréciatif que le mot acquiert par la suite est lié aux mœurs, considérées comme dissolues, des bateleurs et des jongleurs du Moyen Âge. L'*histrionat*, ou l'état de comédien, était vu comme une forme de la prostitution.

Au XVIII^e siècle, il fut de mode d'employer le mot comme une injure à l'adresse des comédiens.

Aujourd'hui, le terme est plutôt revalorisé par des comédiens et des metteurs en scène* qui, las des prétentions didactiques et intellectuelles que veut se donner le théâtre, affirment fièrement : « *Je ne suis qu'un histrion.* » Dès 1973, Marcel Maréchal ne voulait-il pas monter *Hamlet* « *Des fleurs à la main* » ?

HOQUET DRAMATIQUE Aspiration d'air intempestive et bruyante, signe d'un manque de maîtrise de la respiration.

La déclamation* solennelle de la célèbre Mlle Clairon était, parfois, entrecoupée de hoquets dramatiques.

HOURT Aire de jeu des *Mystères* du Moyen Âge.

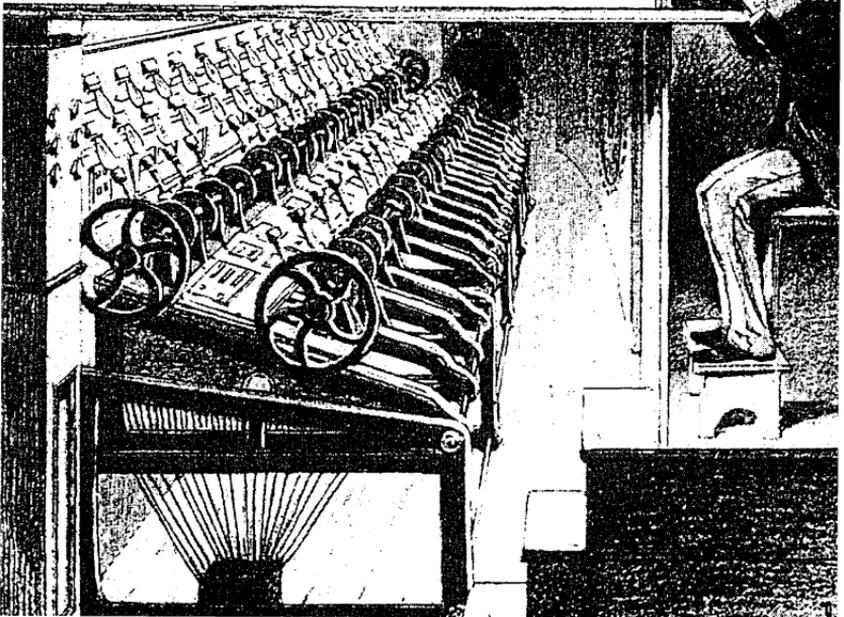
I

INTERMÈDE Divertissement dansé ou chanté venant ponctuer une œuvre théâtrale. On dit aussi un *entremets*, parce qu'il a lieu «entre les mets» au cours des banquets princiers ou royaux. Au XIV^e siècle, surtout, des monstres en carton, crachant flammes et fumées, étaient combattus par de valeureux chevaliers, puis se transformaient en princes charmants. Ce qui ne manquait pas de flatter le souverain et ses convives. L'art du *cartonnier*, qui précède alors celui du *décorateur**, pouvait se donner libre cours.

INTERMITTENT (DU SPECTACLE) Artiste, qu'il soit comédien*, décorateur, costumier*, musicien, n'ayant du travail que par intermittence (au *cachet**, à la pige, en «*free-lance*»). La période chômée est prise en charge, sous certaines conditions, par les ASSEDIC.

ITALIENNE Une italienne, c'est une lecture à l'italienne, c'est-à-dire à la table. Jean Vilar (1912-1971) préconisait le tiers des répétitions* à l'italienne. Pour d'autres metteurs en scène*, l'appel du plateau se fait sentir dès la quatrième lecture. On appelle ainsi, également, une répétition d'une voix neutre, sans mettre le ton, pour contrôler la mémorisation du texte. L'absence de ton et de «sentiments» permet au comédien de ne pas se fatiguer.

ITALIENNE (À L' —) Un théâtre à l'italienne est équipé comme en Italie, au XVI^e siècle, quand s'est mise en place la tradition du théâtre telle qu'elle peut exister, aujourd'hui encore, avec ses *cintres**, ses *dessous**, son *gril**.



J

JAMBES (SUR SES —) On dit d'une pièce* qu'elle est sur ses jambes lorsque, après avoir été répétée, les acteurs* n'ont plus d'hésitation sur leur rôle*.

La même dynamique fera dire, au moment où la pièce sera portée devant le public*, qu'elle *marche* ou pas. Il ne suffit pas d'être sur ses jambes. Encore faut-il marcher...

JAUGE Nombre de places disponibles dans une salle. Par exemple, la grande salle de l'Odéon, à Paris, a une jauge de 1 015 places pour la grande salle et de 82 places pour la petite. *Faire la jauge* veut dire que la salle est pleine.

JEU Au XVIII^e siècle, on donnait le nom de *jeu* aux petits établissements des foires St-Germain et St-Laurent – où se donnaient des spectacles du Théâtre de la Foire – tandis que le théâtre lui-même s'appelait *loge*.

Le *jeu*, c'était aussi la totalité de la représentation. Aujourd'hui, il ne s'applique plus qu'au jeu de l'acteur.

JEU D'ORGUES Ensemble des manettes commandant les projecteurs. (Voir ÉCLAIRAGE.)

Cette appellation date de 1822, quand le gaz a fait son apparition et qu'il a pris la place des *chandelles** et des *quinquets**. Le pupitre où étaient placés tous les robinets de gaz avait l'apparence d'un orgue (voir document ci-contre).

Aujourd'hui, le jeu d'orgues électronique mémorise les informations; il est capable de les restituer à chaque représentation.

JOB (BATTRE LE —) Expression désuète pour *manquer de mémoire en scène*.

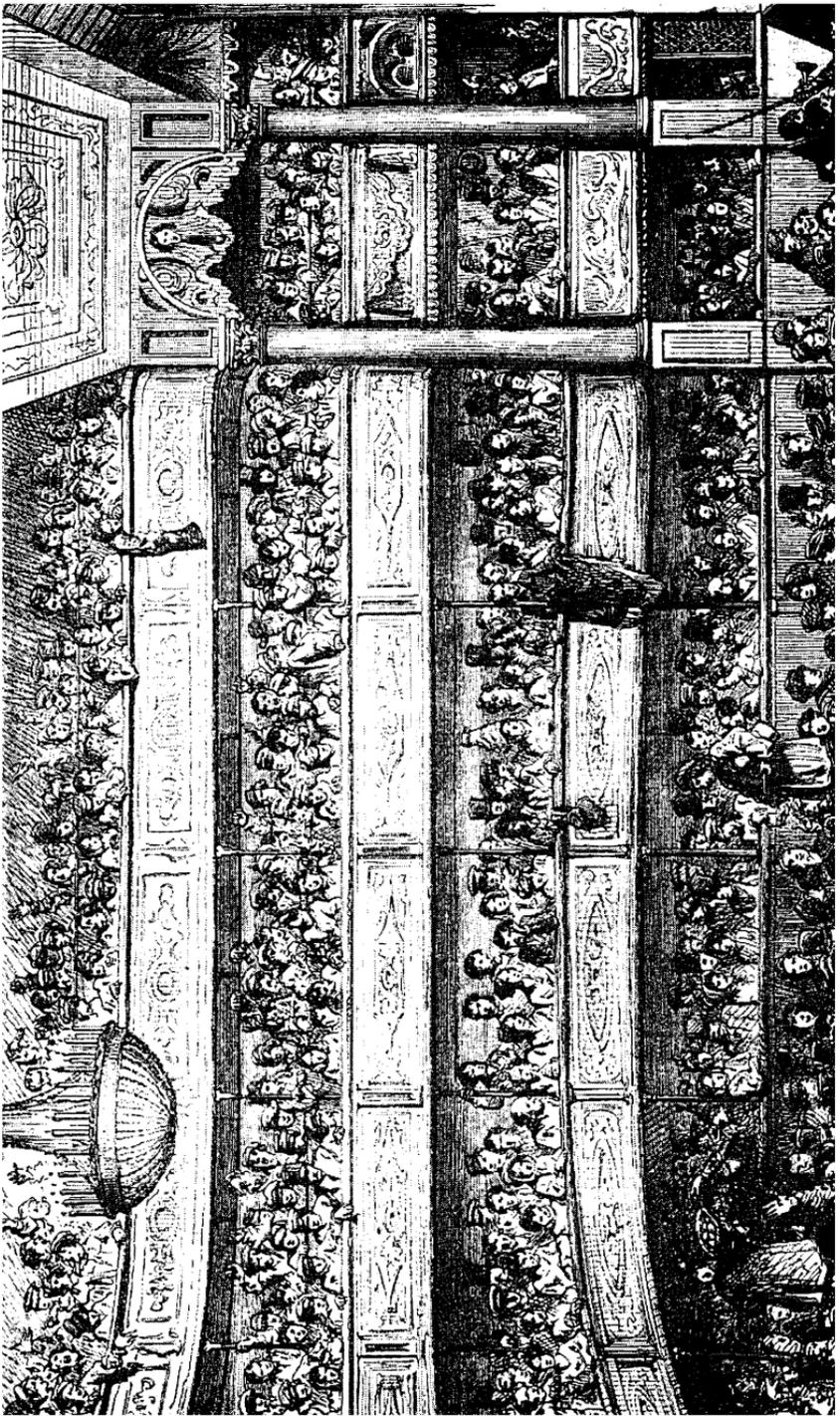
Au XVII^e siècle, battre le job voulait dire *faire l'idiot*, *jobe* étant synonyme de *niais*.

Aujourd'hui, on dirait *avoir un trou*.

JOUER À LA BROCHE Jouer conformément à la brochure, c'est-à-dire au texte de la pièce.

JOUER À LA CANE Jouer selon le canevas, c'est-à-dire en improvisant le texte.

JOUER COLLÉ Pour un comédien*, c'est jouer trop près de son partenaire.



L

LA En Italie, c'est une tradition que de nommer une actrice par « la », suivi de son nom de famille. En France, cette façon de dire était, jusqu'à nos jours, plutôt dépréciative. Si nous disons volontiers « la Clairon », il est probable que l'usage, au XVIII^e siècle, était de dire « Mlle Clairon ». Mais on n'appelle pas Eleonora Duse (1858-1924) autrement que « la Duse ».

LETTRE (APPORTER UNE —) Expression dédaigneuse, dont les comédiens* se servaient encore au XIX^e siècle, pour désigner le manque de talent de l'un des leurs. Il s'agit d'une allusion à des pièces où un domestique vient apporter une lettre à son maître... ce qui n'exige pas de sortir de Polytechnique!

LOGE (D'ARTISTE) Espace individuel ou collectif (la tête d'affiche a une loge individuelle, les seconds rôles se la partagent), situé à l'arrière du plateau ou à l'étage, dans lequel les acteurs* se préparent avant la représentation. Il est pourvu d'une table où est disposé le nécessaire à *maquillage**, d'une grande glace éclairée par toute une série de petites lumières. Selon la propension de chaque artiste au fétichisme, selon sa célébrité, on y voit des télégrammes, des petits mots et surtout des fleurs. (Voir **ÆILLET**.)
C'est là que l'acteur se retrouve, rassemble ses énergies. Il en est qui occupent leur loge plusieurs heures avant la représentation pour se concentrer et faire leur gymnastique vocale; d'autres qui arrivent à la dernière minute. C'est toujours un privilège, pour un spectateur, que d'être autorisé à aller voir un comédien dans sa loge.

LOGES Petits cabinets de trois à huit places, séparés les uns des autres par une mince cloison et formant une rangée qui court tout autour de la salle. Les loges de théâtre sont nées en Italie au XVII^e siècle. Elles s'inspirent de la disposition des spectateurs* pour les tournois. En France, avant la Révolution et dans un contexte forain, *loge* et *théâtre* étaient synonymes. Ainsi ne dit-on pas le *théâtre de Nicolet*, mais la *loge de Nicolet*.
Jusqu'au XIX^e siècle, les loges appartenaient à une famille; elles étaient décorées tout comme chez soi, avec miroir et cheminée; on

y jouait aux cartes et on s'y adonnait au plaisir de la conversation. Elles jouissaient, parfois, d'une *arrière-loge*, où les occupations étaient à la fois moins familiales et moins sociales...

Il existe plusieurs sortes de loges selon leur situation dans le théâtre.

Des *loges de rez-de-chaussée*, appelées *baignoires**. Au-dessus, les premières, deuxièmes, troisièmes, parfois quatrièmes loges. Les premières loges, de face, sont les meilleures places d'un théâtre. Ne dit-on pas être aux *premières loges* pour signifier être à la *meilleure place* ?

Des *loges grillées*, également situées au rez-de-chaussée, sont destinées aux spectateurs* qui ne désirent pas être reconnus.

Des *loges d'avant-scène*, intégrées dans le *cadre de scène**, sont, en revanche exposées à tous les regards. Les loges du roi, côté jardin*, et de la reine, côté cour*, sont des loges d'avant-scène. Au XVIII^e siècle, en province surtout, on les surnommait les « *loges infernales* », parce qu'elles étaient occupées par de riches jeunes gens qui perturbaient la représentation avec leurs plaisanteries, leurs sifflets, leurs ricanements.

Dans plusieurs théâtres d'Europe, la *loge royale*, destinée aux souverains, est située au fond de la salle, face à la scène. Il en est ainsi pour la *loge présidentielle* à la Comédie-Française.

Donc, il y a des loges où l'on peut voir sans être vu et d'autres où l'on est vu sans voir. Comble de perversité, il en était où l'on n'était pas vu et d'où l'on ne voyait rien... La solution de l'énigme ? Elle pouvait être donnée par les *ouvreuses**, à condition de leur donner la pièce...

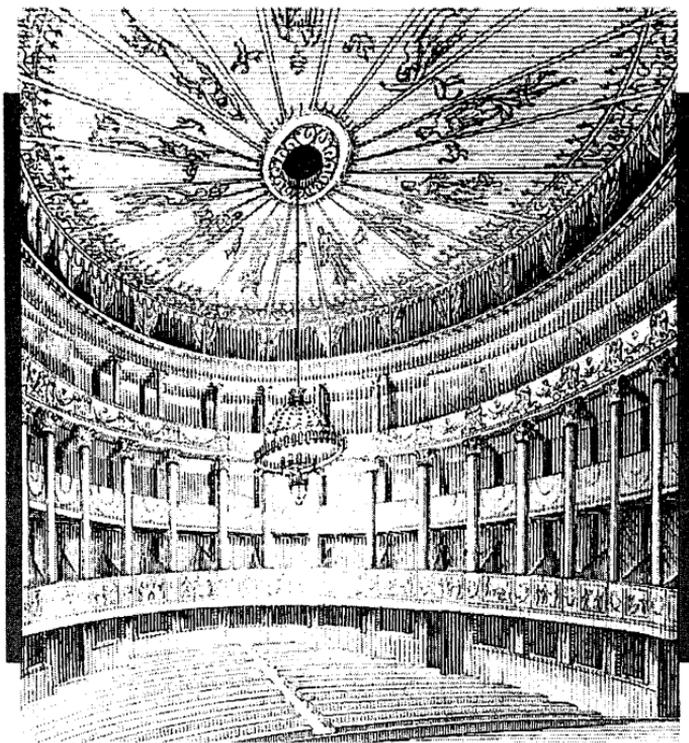
LOINTAIN C'est la partie la plus reculée de la scène, celle qui est limitée par le mur du fond, à l'opposé de la *face**. *Remonter*, c'est aller de la face vers le lointain.

LUSTRE La salle, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, est éclairée pendant toute la durée du spectacle, par un lustre.

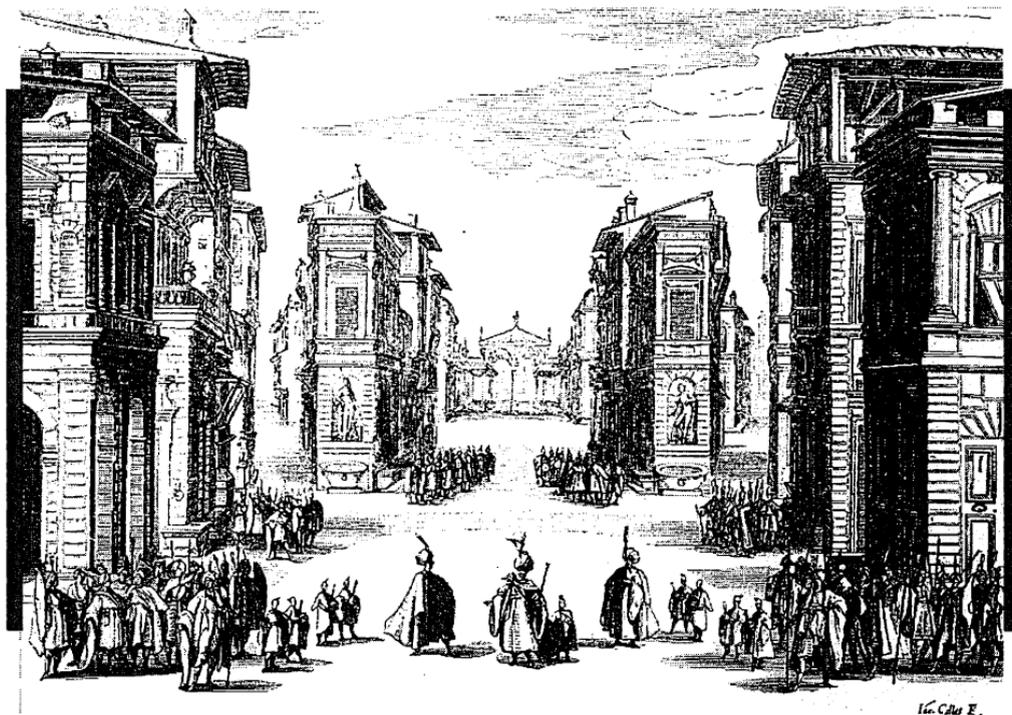
Le premier lustre – à chandelles – est une nouveauté au théâtre proposée par Richelieu dans son Palais Cardinal, en 1641.

Alors que les fauteuils d'orchestre* – sous le lustre – étaient les meilleures places avec les loges* de face, il n'en était pas de même jusqu'à l'installation de l'électricité : les bougies coulaient sur les spectateurs... Mais l'orchestre était l'endroit où se plaçait la *claque** ; rappelons que les *claqueurs* étaient surnommés les *chevaliers du lustre*. Pour Charles Baudelaire, le lustre est emblématique du théâtre : « *Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est le lustre, un bel objet*

lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique... Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette» (Journaux intimes).



Vue intérieure de la salle des Variétés.



Machinerie théâtrale. Aménagement et plantation d'un décor au XVII^e siècle, gravure de Callot.

M

MACHINERIE C'est l'ensemble des machines* qui servent à actionner un théâtre équipé à l'italienne*. Ces mots, tous cités dans le présent ouvrage, appartiennent au vocabulaire de la machinerie : *âme**, *appuyer**, *bâti**, *changement**, *charger**, *châssis**, *cintré**, *commande**, *costière**, *dessous**, *dessus**, *équipe**, *ferme**, *gloire**, *gril**, *guinde**, *herse**, *manœuvre**, *mât**, *plantation**, *pont volant**, *rue**, *sablière**, *tiroir**, *trappe**, *truc**, *vol**. On dit d'un théâtre qui comprend tous ces éléments et possibilités, qu'il est « bien machiné » ou « bien équipé ».

MACHINES Procédés mécaniques inventés pour actionner des décors* d'une façon sophistiquée, mais d'une extraordinaire efficacité. C'est au xvii^e siècle que l'engouement pour les *spectacles à machines* est à son comble. En 1640, *Le Mariage d'Orphée et d'Eurydice ou la grande journée des machines*, tragédie d'un certain Chappaton, est représentée devant la Cour et le public* parisien avec un luxe et un succès inouïs.

Aucun ouvrage n'a réussi à dépasser *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Nicola Sabbattini (1637). Le mot *machines* est ajouté à nombre de pièces ou de livrets jusqu'à la fin du xix^e siècle. Louis XIV avait son *théâtre machiné* aux Tuileries, qui s'appelait *la grande salle des machines*. On y vit des machines enlever tout un olympe composé de plus d'une centaine de figurants*.

MACHINISTE Celui qui s'occupe de la machinerie*. Ce travail exige de la force, de l'habileté, de la précision, du sang-froid. Jusqu'au xix^e siècle, on dit *courier* pour le machiniste qui s'occupe du *côté cour**, *jardinier* pour celui du *côté jardin**, *cintrier* pour celui du machiniste du *cintré** et *soutier* pour celui du *dessous**. Les théâtres modestes comptaient une dizaine de machinistes. Les grands spectacles en avaient jusqu'à cinquante. Aujourd'hui, on dirait plutôt *technicien de plateau* que machiniste.

MAGASIN Endroit situé dans les dessous* ou sur les côtés de la scène* et où sont entreposés les éléments de décor et les acces-

soires* utilisés pour la représentation du moment. On dit, d'une manière péjorative, «*reléguer quelque chose au magasin des accessoires*», pour «*mettre de côté*».

Au XIX^e siècle, *magasin* désigne le matériel (costumes*, armures, objets divers) mis à la disposition des acteurs* par les théâtres où ils sont amenés à jouer. Il arrivait que d'anciens directeurs de salles – en province, surtout – possédassent un magasin de location de costumes et d'accessoires pour les acteurs itinérants.

MAISON (LA) ou MAISON DE MOLIÈRE (LA) Façon de nommer, familièrement, la Comédie-Française, en hommage à Molière, puisqu'elle ne fut pas créée de son vivant – il est mort en 1673 – mais par une lettre de cachet de Louis XIV, datée d'octobre 1680.

MANCEUVRE Tout ce qui concerne la pose, l'*équipe**, la *plantation** des *décors** par les *machinistes**.

MANSION Élément de décor dans les scènes* à décors simultanés du Moyen Âge, chaque mansion correspondant à l'évocation d'un lieu distinct.

MAQUETTE Figuration, en modèle réduit, du *décor* ou de la *scénographie**, à partir de laquelle vont travailler les *décorateurs**. C'est une étape dans le processus qui mène d'une idée à sa réalisation. Elle se présente *en à-plat* ou *en volume*, selon qu'elle est dessinée ou construite.

MAQUILLAGE Le comédien*, qui est sur le point d'entrer en scène, c'est-à-dire sous les lumières des projecteurs, est obligé de *se faire une tête*. Son maquillage est proche d'un maquillage de ville, simplement renforcé, à moins qu'il ne s'agisse d'un *rôle de composition** ou d'un parti pris de *mise en scène** : par exemple, les maquillages uniformément gris des pièces* de Bertolt Brecht (1898-1956) dans les années 60/70.

Le maquillage de théâtre serait né en Grèce avec les Dionysies qui étaient des fêtes données en l'honneur de Dionysos – devenu le patron des comédiens – et où les participants se barbouillaient de lie de vin.

Les bateleurs du Pont-Neuf, eux, au XVI^e siècle, préféraient la farine. La tragédie adopte le *maquillage-danseuse* : teint blanc, bouche et joues rouges, œil noir. Le drame romantique valorise le teint blafard, quasi spectral. Le XX^e siècle doit jouer avec la sophistication des *éclairages**.

La loge* d'un comédien* est inséparable de l'idée de maquillage. Même si les sonorités poétiques de ceux d'autrefois ont disparu – *rouge de Chine, blanc de lys, poudre d'iris, blanc de baleine, pommade de concombre, noir indien, réseau d'azur* (pour tracer les veines et souligner la blancheur de la peau) – pour laisser la place aux *fards gras*, à la *poudre translucide* et à l'*anti-cernes*, il n'empêche que le comédien continue de se démaquiller minutieusement au sortir de la pièce, c'est-à-dire qu'il accomplit, au sens rituel, le passage de la scène à la rue.

MAQUILLEUSE Il est rare que l'élaboration d'un maquillage* de scène* exige, chaque soir, la présence d'une maquilleuse. Elle intervient, aux dernières répétitions*, pour montrer aux comédiens comment se maquiller avant chaque représentation. Autrement, le comédien fait avec ce qu'il sait d'un maquillage de ville : le fond de teint clair bombe et le foncé creuse ; une poudre neutre uniformise.

MARIER JUSTINE Au XIX^e siècle, lorsqu'une longueur se faisait sentir au cours des répétitions d'une pièce, tout le monde réclamait une coupure en disant : « *Il faut marier Justine!* » C'était pendant les répétitions d'un vaudeville. L'héroïne, qui s'appelait Justine, devait épouser, en fin d'acte, son amoureux, après une cour de trois quarts d'heure. Lors d'une ultime répétition, le directeur s'impatienta et exigea de l'auteur la coupure de toute cette déclaration insipide : « *Marions Justine tout de suite!* » Ainsi fut fait, et le résultat prouva que le directeur avait raison.

MASQUE Le théâtre grec se jouait masqué. Comme le *cothurne**, le masque avait une fonction d'exagération et de grossissement. C'était un porte-voix. En même temps, il caractérisait les personnages qui étaient vus de loin par plus de 20 000 spectateurs*. On a répertorié une quarantaine de sortes de masques comiques : vieillards, jeunes gens, esclaves. Les autres figuraient les dieux, les héros, les personnages historiques. En faisant un spectaculaire bond dans le temps, nous retrouvons des masques à la comédie italienne, arrivée en France au cours de la première moitié du XVII^e siècle. Malgré l'engouement pour les masques en cuir ces dernières années, on peut dire que les visages étaient, alors, plutôt uniformément maquillés : Pierrot, par exemple. Autrement, ils portaient des demi-masques, comme Arlequin.

Porter un masque exige du comédien une autre manière de jouer,

précise et lisible. Les masques sont fabriqués en *ateliers** selon différents procédés : papetage ou thermoformage.

MASQUE (PLACER SA VOIX DANS LE —) Pour un acteur*, c'est savoir utiliser ses cavités buccale et nasale comme une caisse de résonance; il retrouve alors la fonction du masque chez les Anciens.

MÂT Terme de machinerie* emprunté à la marine. Il se place dans les chariots de *costières** et sert à maintenir les décors debout. Selon le mode d'amarrage de la *guinde**, citons, juste pour le plaisir des mots, le *mât à chantignoies* et le *mât de perroquet*.

MATINÉE Contrairement à ce que son nom indique, la matinée, qui s'oppose à la soirée, a lieu dans l'après-midi du samedi ou du dimanche. Le Théâtre de la Colline, à Paris, a innové en 1993 : il a proposé des matinées, le mercredi, à 12 h 30, un horaire susceptible de convenir à un public scolaire. La matinée est une institution récente. En 1868, un ancien comédien* de la Comédie-Française, Ballande, eut l'idée d'organiser, au Théâtre de la Gaîté, des représentations, le dimanche après-midi, pour présenter des pièces oubliées; il les faisait précéder d'une conférence. Le succès de l'entreprise encouragea d'autres théâtres à donner des spectacles *en matinée*.

MÉNAGES (FAIRE DES —) L'expression serait de Charles Dullin (1885-1949). Quand un acteur *court le cachet**, acceptant n'importe quel petit rôle, on dit qu'il *fait des ménages*.

METTEUR EN SCÈNE Nous vivons l'ère du metteur en scène*, celui qui contrôle – et maîtrise – tous les éléments d'un spectacle*. S'il lui arrive, aussi, de jouer, il est plutôt en position de retrait au moment des représentations qu'il regarde, en voyeur, de la coulisse*. C'est alors le comédien qui est au pouvoir, tandis que la toute-puissance du metteur en scène ne se discute même pas pendant les répétitions*. Il est possible de dater l'apparition du mot : 1830, employé par le critique Jules Janin (1804-1874) à propos des *didascalies** de Victor Hugo pour *Hernani*. Comme Alexandre Dumas, qui faisait sa propre mise en scène* quand il écrivait ses drames historiques, Hugo fournit des indications scéniques précises tant sur les placements que sur le jeu des acteurs. Jusqu'au début du xx^e siècle, le metteur en scène, comme métier

spécifique, n'existait pas : c'était le *directeur du théâtre**, le *régisseur** ou l'*acteur** principal qui en faisaient office. Une mise en scène* n'était jamais signée.

Pour les spectacles à *machines**, le *décorateur** se confondait avec le metteur en scène.

Aujourd'hui, le metteur en scène est un lecteur de signes que lui renvoient le texte et l'acteur. Écoutons Antoine Vitez (1930-1990) : « *Le metteur en scène interprète les signes laissés sur le papier par les gens des siècles passés (cela s'appelle le texte) ; et aussi, ou surtout, il interprète les mouvements et les accents des acteurs qui sont devant lui sur la scène ; il découvre ce qu'ils cachent en eux, ce qu'ils ont envie de dire* » (1988). C'est ainsi qu'il lui est demandé de présenter une lecture cohérente et singulière d'une œuvre, sachant qu'une mise en scène « en général » n'existe pas. Le metteur en scène n'est pas censé recevoir de formation particulière. Comme pour le comédien*, son métier relève d'une décision personnelle.

MISE EN SCÈNE Jusqu'à la fin du *xix^e* siècle, elle consistait au placement des acteurs et au réglage de leurs entrées et de leurs sorties. L'attention se portait sur l'agencement des foules : la mise en scène des *Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas est restée longtemps dans les mémoires avec plusieurs centaines de figurants* et plusieurs dizaines de chevaux sur la scène*.

C'est le *xx^e* siècle qui la voit prendre le pas sur toutes les autres composantes du spectacle qu'elle est, par ailleurs, chargée d'harmoniser. Son importance est à l'image de la longueur du mot : au *xviii^e* siècle, on se contentait de dire *la mise*.

Une mise en scène contemporaine part du principe que le moindre mouvement se doit d'être réglé et que tout a un sens. Il s'agit de rendre lisible, à la scène, le contenu du texte. Pour Roger Planchon (1931), il n'y aurait de mise en scène possible que des *Classiques**, dans la mesure où ils présentent l'écart temporel suffisant pour que puissent s'y engouffrer les interprétations. Antoine Vitez, de son côté, a cette belle formulation : « *La mise en scène est l'art d'interprétation, comme on le dit pour le devin, le médium, l'augure ou l'aruspice* » (1988).

MORT Fauteuil inoccupé.

MOU (DONNER DU —) Détendre un fil, laisser filer, débander, par opposition à *prendre le raide**.

MOUCHEUR DE CHANDELLES Aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, la

*rampe** n'était pas encore éclairée à l'huile, ni au gaz, encore moins à l'électricité. Il fallait *moucher les chandelles* (les *entractes** avaient été institués pour cela), aussi habilement que possible, c'est-à-dire couper le bout carbonisé de la mèche rapidement (pour ne pas faire attendre les spectateurs*), proprement (pour éviter une mauvaise odeur), en veillant à ne pas mettre le feu au théâtre (ce qui n'était pas rare)... Les moucheurs de chandelles les plus experts, jusqu'en 1720, entraient à l'Opéra. D'où l'expression destinée à quelqu'un de doué : « *Il entrera moucheur de chandelles à l'Opéra!* »

MUSICIEN (POUR LE THÉÂTRE) Si, la plupart du temps, la musique qui accompagne un spectacle lui est préexistante, il arrive que le metteur en scène* préfère au disque une *musique originale* commandée à un musicien. Ce dernier suit, alors, les répétitions* pour que la musique ne soit pas plaquée sur un spectacle, composée en dehors de lui, mais qu'elle entre dans son rythme et sa *dramaturgie**. Il peut proposer une *musique en différé*. Lucien Rosengart, qui a créé des musiques pour Philippe Adrien (1939), directeur du Théâtre de la Tempête, considère que le différé est caractéristique de notre temps ; Tristan Murail joue de la souplesse de la musique électro-acoustique, bien adaptée au rythme scénique en général, à celui de Claude Régy (1923) en particulier. Jean-Marie Sénia préfère jouer du piano en direct, parce que son obsession est d'être capable de « *caler* » la musique sur le mot. Quant à Michel Frantz, il sait faire, pour la Comédie-Française, « *des musiques originales à la manière de...* ». La modestie caractérise le musicien de théâtre.

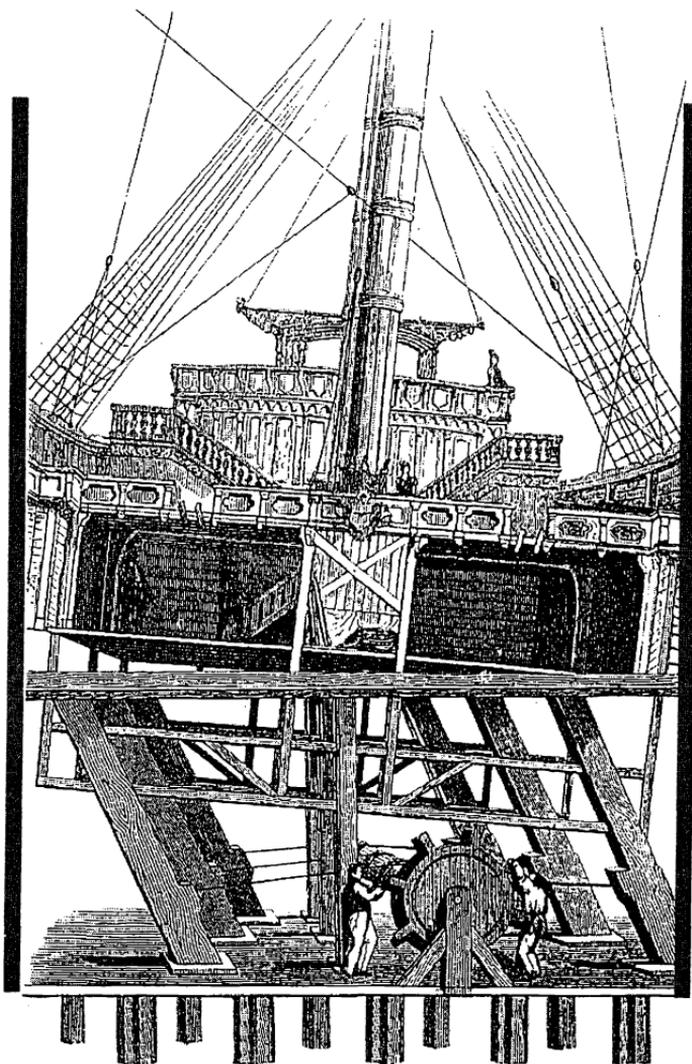
MUSIQUE DE SCÈNE En allant très vite : à Rome, le spectacle est hybride et se compose de chanteurs, de musiciens*, de mimes, de danseurs. À l'époque classique, les comédies de Molière sont interrompues par des *intermèdes* dansés et chantés. Au xx^e siècle, Bertolt Brecht tient aux « *songs* », qui ont pour fonction de maintenir en éveil le spectateur, qui pourrait se perdre dans la fascination ; il collabore avec le musicien Paul Dessau (1894-1979). Aujourd'hui, la musique est un élément de la *mise en scène**. Elle peut être fonctionnelle : son rôle est de meubler les *changements** de décor* ou de soutenir les *saluts**, donc de nourrir les applaudissements. Elle peut accompagner le texte de la pièce, soit en le ponctuant, soit en *mélodrame*, c'est-à-dire sous la parole. En tout cas, elle ne doit pas être illustrative (« *ça fait pléonasme!* »), ni trop envahissante : une bonne musique de scène ne doit pas se faire remarquer.



NOIR! Aussi impérieux que «*Rideau!*» pour signifier la fin d'une scène, «*Noir!*» est synonyme de «*Éteignez les lumières!*»

NOM DE THÉÂTRE C'est avec admiration que l'on dit aujourd'hui : «*mais, c'est un nom de théâtre!*», pour désigner un beau nom, qui a de l'allure, qui n'est pas ordinaire.

L'origine du nom de théâtre, pourtant, vient d'une raison opposée à l'admiration. Longtemps, choisir la carrière théâtrale fut réputé infâme par l'Église. Aussi, les jeunes gens qui s'obstinaient dans cette voie, préférèrent, par égard pour leur famille, adopter un pseudonyme. Le plus fameux est celui de Jean-Baptiste Poquelin : Molière.



Équipe d'un vaisseau.
« Un théâtre, c'est comme un bateau. »



ODÉON Chez les Grecs, édifice de proportions modestes, où les poètes soumettaient leurs ouvrages à l'appréciation du public*. C'est Périclès (495-429 av. J.-C.) qui, dit-on, fit construire, à Athènes, le premier Odéon.

Le Théâtre de l'Odéon – Théâtre de l'Europe –, à Paris, est plutôt le premier théâtre « monumental », inauguré en 1782. Pourtant, à côté d'une grande salle, s'en trouve une petite, de 82 places, le Petit Odéon, créée en 1967 pour être « un laboratoire de théâtre au service de l'écriture dramatique contemporaine ». Dire « petit Odéon » est donc un pléonasme.

ŒIL DU PRINCE C'est la meilleure place d'une salle à l'italienne* ; au balcon*, de face, par exemple. L'expression laisse percevoir l'importance, pour une salle de ce genre, de la hiérarchie. La place d'où l'on peut, aussi, le mieux voir le spectacle, c'est le 7^e rang d'orchestre, là où est placé, pour les ultimes répétitions*, un pupitre avec une petite lampe pour le *metteur en scène** et son *assistant**.

À l'heure où toutes les places d'un théâtre proposent une bonne visibilité et où le placement est libre, l'œil du prince est la place où le spectateur* se sent à l'aise, où il a envie de s'installer.

Cela peut être au bout d'un rang, sur le côté, tout au fond. Chaque spectateur est, aujourd'hui, prince là où il est.

ŒILLET C'est la fleur à ne jamais offrir à une comédienne. Avec la couleur *verte**, l'œillet est considéré comme maléfique. L'origine de cette superstition est liée aux vogues qui s'attachent aux fleurs. Si, au XVIII^e siècle, la jacinthe a évincé la tulipe dans les champs de fleurs hollandais, la rose a remplacé l'œillet à la fin du XIX^e siècle, dans les salons français. Pour faire la promotion des roses, un accord a été passé entre les marchands de fleurs et l'actrice Sarah Bernhardt (1844-1923) : elle serait photographiée désormais, au moment où elle jouerait *Lorenzaccio* de Musset (vers 1893) en travesti, entourée de roses... gratuites. Mais on rencontre aussi l'explication suivante : au XIX^e siècle encore, les comédiens* étaient engagés à l'année. Quand le directeur du théâtre envoyait

des roses à une comédienne, c'est qu'il renouvelait son engagement ; quand il envoyait des œillets, c'est qu'il ne voulait plus de ses services.

ORATEUR (Voir ANNONCE.)

ORCHESTRE Ce terme désigne trois choses : l'espace situé en contre-bas de la scène*, où prennent place les musiciens* ; l'ensemble de ces musiciens ; la partie de la salle qui s'appelait aussi le *parquet* au XIX^e siècle.

Les femmes ne furent admises à l'orchestre* qu'à partir de 1895... La hauteur et le déploiement excessif de leurs coiffures gênaient la vue... Serait-ce une réminiscence de cette époque-là, quand les spectateurs d'aujourd'hui ne peuvent se retenir de crier « *Chapeau !* » s'ils en voient un dans la salle ?

OSEILLE C'est une petite femme de Paris, bourgeoise, jeune, facile, un peu acide. C'est l'un des rôles les plus populaires des revues de fin d'année jusqu'en 1939.

OURS Laissons à Balzac le soin d'en donner la définition : « *On appelle un ours une pièce refusée par beaucoup de théâtres, et qui finit par être représentée dans certains moments où quelque directeur éprouve le besoin d'un ours. Ce mot a nécessairement passé dans la langue des coulisses*, dans l'argot du journalisme, et s'est appliqué aux romans qui se promènent. On devrait appeler ours blanc celui de la librairie, et les autres ours des ours noirs* » (*Petites misères de la vie conjugale*).

OUVREUSE C'est la personne qui place les spectateurs. Dans les *théâtres publics**, où « *le pourboire est interdit* », on emploie le terme d'hôtesse. Il arrive, de plus en plus, que des hommes occupent les mêmes fonctions ; ils font partie du *personnel d'accueil**.

Le nom vient de ce que, jusqu'à la fin du siècle dernier, l'ouvreuse avait pour attribution d'ouvrir les *loges**, dont elle possédait la clé. On juge de son pouvoir... et de son impopularité. On disait qu'elle ne visait qu'à « *rançonner les spectateurs** ». Le vocabulaire était aussi excessif qu'aujourd'hui où, si le spectacle s'annonce trop long, certains spectateurs se déclarent « *pris en otages* »...

P

PANNE C'est un rôle insignifiant. Pour accentuer la dérision, on dira plus volontiers : une *panouille* ou une *panoufle*.

PARADIS C'est le *balcon** le plus élevé d'un théâtre (cf. p. 86). Comme les temps changent ! Au XIX^e siècle, voici ce que disait un historien : « *C'est de là que trognons de fruits, écorces d'oranges, noyaux de prunes, coquilles de noix et bouts de cervelas tombent sur le parterre*, le parquet et l'orchestre*, comme une manne qui n'a rien de céleste.* »

L'origine du mot se trouve dans les *Mystères* du Moyen Âge, qui se jouaient dans l'église, puis sur le parvis. L'espace était divisé en trois parties : l'enfer, la terre, le paradis*.

On l'appelle aussi *poulailler** ou *poulailler*, parce que, à l'époque du mélodrame et du Boulevard du Crime, le public s'y bousculait comme dans un poulailler et ne cessait de caqueter comme de la volaille : ouvriers, « *titis* » gouailleux, bonnes d'enfants, militaires, pouvaient venir au théâtre à très bas prix. Si l'appellation *poulailler* est familière, *paradis* est officielle. Le paradis a donné son nom à un film de Marcel Carné : *Les Enfants du paradis*. Aseptisée, notre époque aura tendance à parler de *quatrième balcon*...

PARTERRE C'est l'*orchestre* d'aujourd'hui, c'est-à-dire l'espace compris entre la scène* et les *loges** situées au fond de la salle. Même si le mot n'est pratiquement plus utilisé, il arrive que, dans certains théâtres, on désigne par *parterre* les places qui se trouvent derrière les fauteuils d'orchestre.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le parterre était occupé par un public pauvre et turbulent qui fut envoyé au *paradis*. Il était debout et se tenait en rangs serrés. En 1797, à une *reprise** du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, une bande de filous ferma les portes et détroussa les spectateurs comme elle l'aurait fait d'une diligence sur la grande route. À la suite des fréquentes querelles du parterre, l'entrée des cannes et des épées fut interdite en 1817. (Voir VESTIAIRE.)

Le parterre était la terreur des comédiens*, des auteurs et des directeurs de théâtre. Il était prêt à formuler des réflexions à haute voix, capable de provoquer la chute d'une pièce. Un exemple : à la

Première* d'une tragédie de Voltaire, *Adélaïde Duguesclin* (1734), l'un des personnages, s'adressant à un autre – Coucy – lui disait : « *Es-tu content, Coucy?* » Un spectateur* mécontent répliqua, du tac au tac : « *Couci-couça!* » Ce qui faillit faire tomber la pièce. D'où l'expression prendre un billet de parterre* pour dire tomber. On appelle le plaisant du parterre celui qui amuse le parterre... ou la galerie.

Pour assagir le parterre, on tenta de l'asseoir ; le premier essai eut lieu au Théâtre de l'Odéon, en 1782. D'abord peu suivi, l'essai aboutit.

PASSER C'est jouer devant le public* le jour de la Première*.

PASSERELLE DE SERVICE Balcon placé dans les cintres* ou sur les murs latéraux de la cage de scène*, d'où les machinistes* effectuent les manœuvres*. On l'appelle aussi corridor de service.

PEAU DU BONHOMME (ÊTRE DANS LA —) Se dit pour un comédien* si bien dans son rôle qu'il lui colle à la peau.

PEINTS! (ILS SONT —) Quand le public est particulièrement froid, les comédiens disent : « *Mais, ils sont peints, ce soir!* »

PENDRILLON Rideau étroit suspendu au cintre*, placé sur les côtés. On dit un *pendrillon de coulisses**.

PENTE Dans le cas d'une scène à l'italienne*, c'est l'inclinaison traditionnelle du plateau*, contraire à celle de la salle. Le pourcentage de la pente d'un plateau est d'environ 4 cm par mètre. Il faut tenir compte de cette pente pour la construction des décors*.

PERCHE C'est une longue pièce de bois. Dans une installation à l'italienne, les toiles peintes* sont attachées sur des perches pour être ensuite enroulées, transportées et stockées. Elles font partie de l'équipe à l'allemande. Souvent, elles sont remplacées par des portuses en acier.

PÈRE DINDON C'est l'emploi* d'un rôle marqué, c'est-à-dire au visage marqué de rides ; le personnage est toujours berné, c'est le *dindon de la farce*, comme Argante dans *Les Fourberies de Scapin* (1671) de Molière.

PERRUQUE Avant la réforme du costume*, les héros tragiques étaient littéralement accoutrés. Ils apparaissaient sur scène* avec

d'extravagantes perruques qui leur semblaient conformes à la majesté de leur rôle. C'est un acteur*, Mondory, qui, le premier, osa aller à l'encontre du ridicule d'une perruque surmontée d'un casque romain, en incitant les acteurs à montrer leurs propres cheveux.

La perruque n'est plus utilisée aujourd'hui que pour des rôles en costumes* d'époque, à tendance *archéologique**. Le métier de *perruquier de théâtre* a presque disparu.

PHOTOGRAPHIE DE THÉÂTRE Moyen de laisser une trace – bien fragile – d'une production aussi éphémère que la représentation théâtrale. Mais elle a d'autres fonctions : elle peut servir à la presse pour la promotion du spectacle ; dans ce cas, les prises de vue ont lieu un mois avant la *Première**. Elle peut être destinée aux comédiens pour leur *press-book** ou pour leurs souvenirs personnels. Elle est alors posée et ne prend pas en compte la totalité du spectacle.

Elle peut donner lieu à une recherche de la part du photographe, à une interprétation artistique personnelle. C'est le cas pour *Bricage* (1939-1992), qui avait son propre point de vue sur un spectacle, tandis que Roger Pic (1920) propose, pour chaque mise en scène*, un regard nouveau ; il choisit de photographier sans pose ni trucages, ni complément de lumières, pendant le jeu. La photographie de théâtre a bien davantage un intérêt artistique que documentaire.

PIÈCE Tout ouvrage représenté sur une scène de théâtre. Pour Alfred de Vigny, « *la pièce est une pensée qui se métamorphose en machine* ». De fait, le xvii^e siècle a proposé des *pièces à machines* avec des décors* éblouissants (*apparitions**, *gloires**, *vols**).

Quand, vers 1710, la Comédie-Française estima avoir le monopole de la parole, les acteurs, astucieux, présentèrent des *pièces à écriteaux* ou *pièces à la muette*. Le xix^e siècle avait le goût des *pièces à spectacle* proches de la féerie. La *pièce de résistance* est la pièce d'un *spectacle coupé* offrant plusieurs pièces par soir. La pièce peut être une *création collective* (par exemple, *La Contestation et la mise en pièces du Cid* dirigée par Roger Planchon en 1968) ou un support d'images, pour celui que l'on peut considérer comme le plus grand metteur en scène* contemporain : l'Américain Bob Wilson (1941). Cette remarque en engage une autre, sous forme de question : la pièce est-elle indispensable au théâtre ?

PIED LEVÉ (JOUER AU —) Se dit d'un acteur qui en remplace un autre empêché de jouer à la dernière minute.

PIPIS C'est ainsi que l'on désigne les jeunes marquis, les blonds du théâtre de Molière et de Marivaux.

PISCINE (LA GRANDE —) Pièce* mal mémorisée, dans laquelle les comédiens* nagent.

PLAN Division du *plateau**, parallèle à l'ouverture de la scène*. En général, un théâtre compte de 7 à 10 plans.

PLANCHES (AVOIR DES —) Se dit d'un acteur* aussi à l'aise sur la scène que s'il était chez lui. D'un matelot, on dirait qu'il a le pied marin. On peut dire aussi *avoir du chien* ou *avoir des tripes*.

PLANCHES (BRÛLER LES —) Un acteur qui brûle les planches a l'air d'avoir du feu dans les veines ; on dit alors qu'il *joue avec feu*, un feu qu'il est prêt à communiquer aux planches de la scène. L'expression a valeur de compliment ; mais si le spectateur* n'est pas sensible aux effets, il aura tendance à considérer qu'il s'agit là de l'excès d'une qualité...

PLANTER Mettre en place les différents éléments d'un décor* ; c'est la *plantation* du décor.

PLATEAU C'est la scène. Il comprend un *plancher de scène* divisé en *plans** formés de *costières**, elles-mêmes séparées par des *rues**. C'est ainsi que, *monter sur les planches*, d'une scène à l'italienne* s'entend, c'est oser s'exhiber sur un sol littéralement piégé, ne demandant qu'à bouger et à s'ouvrir pour livrer le passage à des éléments de décor ou à des comédiens venant des *dessous** par le *tampon**.

PLÉONASME! (ÇA FAIT —) Le pléonasme c'est, on le sait, la répétition de ce qui a déjà été dit. On peut employer aussi l'expression : « *c'est redondant* ». Un exemple de pléonasme célèbre chez la Raucourt (1756-1815) qui ne manquait pas, dans les tragédies de Corneille, de porter les mains à son ventre – une fois, il avait démesurément grossi – quand il s'agissait d'« *entrailles* »...

Le xx^e siècle, lui, a la hantise du pléonasme. Jean Giraudoux (1882-1944) disait : « *Quand une pendule sonne douze coups pour indiquer qu'il est midi, ce n'est pas du théâtre ; mais si la pendule sonne 101 coups pour marquer une heure, cela devient intéressant pour l'art dramatique.* »

POIGNÉE Terme de *machinerie**. Réunion de plusieurs fils pour la *manœuvre** des décors.

POMMES CUITES (MAUVAIS À RECEVOIR DES —) Se dit d'un très mauvais acteur*. De fait, au XIX^e siècle, le public* lançait des projectiles sur la scène* (cf. page 84).

PONT (FORMER UN —) Jeu de scène consistant à se rapprocher de son partenaire pour s'apprêter à l'enlacer ou à l'embrasser.

PONT VOLANT Les ponts volants sont des ponts très légers, placés dans les *dessus** du théâtre, parallèlement à chaque *rue** du *plancher de scène**, permettant aux *machinistes** de passer d'un côté à l'autre de la scène, en vue d'activer la *manœuvre* des décors. Emprunter ces passerelles est dangereux, et il faut le métier des machinistes pour s'y aventurer.

POULAILLER (Voir PARADIS.)

POURCENTAGE (ÊTRE AU —) C'est, pour un acteur, être intéressé au pourcentage en plus de sa rémunération fixe. L'acteur qui n'est qu'au pourcentage joue pour une troupe* semi-amateur.

POURSUITE Projecteur qui cerne et suit le comédien* dans un rayon de lumière vive.

PRATICABLE Élément de *décor** sur lequel le comédien peut monter et se déplacer. Le praticable fait du décor une *machine à jouer*. (Voir SCÉNOGRAPHIE.)
Un petit praticable articulé et pliable s'appelle un *portefeuille*.

PREMIÈRE C'est la première représentation publique d'un spectacle. Mais, souvent réservée à la profession et à la presse, la Première n'a, généralement, pas lieu le jour de la «Première-Première» comme on dit, sachant qu'il y a des gradations dans les Premières... Il faut savoir que, si le spectacle n'est pas toujours au point le jour de la «Première-Première», il accuse une baisse de tension et de fébrilité pour la seconde représentation, qui a mauvaise réputation... Alors, la troisième, c'est peut-être la bonne... pour la Première!

PRÉSENCE Capacité d'un acteur* à retenir l'attention du spectateur*. Jusqu'au siècle dernier, on disait *être en scène**. La présence est liée au statut tout à fait particulier du comédien* dans le milieu artistique. On est (naît) comédien ou pas.

PRESS-BOOK Dossier de coupures de presse et de photographies, réalisé par le comédien et destiné à trouver des engagements. C'est ainsi que, de droite et de gauche, il montre son *book*.

PRIVÉ (THÉÂTRE —) Contrairement au *théâtre subventionné**, qui reçoit des *subventions*, le théâtre privé vit à son propre compte. Le clivage n'est, cependant, plus aussi net depuis 1964, quand l'État a institué une « *association pour le soutien du théâtre privé* ». En 1994, on compte 46 théâtres privés à Paris. Parmi eux, le Palais-Royal (1782), l'Atelier (1822), les Bouffes-Parisiens (1827), Hébertot (1833), Marigny (1850), la Gaieté-Montparnasse (1868). Le phénomène est essentiellement parisien.

Le théâtre privé s'appelle ainsi, non pas à cause de son mode de financement, mais parce qu'il était joué « en privé ». C'était le cas, au xviii^e siècle, pour le *théâtre de société*. Voltaire (1694-1778) avait lui-même un théâtre, à Paris (rue Traversière), puis à Ferney, en Suisse française. La mode, surtout à partir de 1748, est au théâtre amateur. Des courtisans au Roi, en passant par les princes du sang, mettre la scène* de plain-pied avec le salon, c'est la rage du moment. On se salue en s'interpellant par son nom de scène. Au lieu de dire : « *Bonjour, monsieur le marquis!* », on dit : « *Bonjour, Sganarelle!* »

Au milieu du xix^e siècle, c'est un véritable *répertoire** qui se constitue avec le *théâtre de salon* qui dure jusqu'au début du xx^e siècle. Aujourd'hui, le théâtre privé ne se pratique plus « entre soi ». S'il appartient toujours à une personne privée (Marc Camoletti a pu s'offrir le Théâtre Michel avec les droits d'auteur de *Boeing-Boeing*, créé en 1960), et si celle-ci s'efforce d'avoir une *programmation** divertissante, il risque de rencontrer des problèmes financiers qui l'amèneront à avoir recours aux instances étatiques.

PRIX (DES PLACES) L'Antiquité (on connaît la formule « *du pain et des jeux!* ») et le Moyen Âge (sur le parvis des églises) proposaient des spectacles gratuits.

L'usage de payer pour entrer au spectacle n'aurait commencé qu'au début du xv^e siècle. Voici comment : Charles VI devait assister à un *Mystère* donné par les Confrères de la Passion (les pères du théâtre) ; empêché, il se rendit à une autre représentation pour

laquelle, en compensation des frais entraînés, les acteurs* demandèrent un dédommagement. Au début, la somme était modique ; elle doublait si la pièce était nouvelle ; ce qui s'appelait *jouer au double*.

Au xvii^e siècle, le prix augmenta au profit des hospices : il fallait indemniser les pauvres pour la diminution sensible des aumônes depuis l'établissement des théâtres... Beaucoup de spectateurs*, pourtant, avaient le droit (ou ils le prenaient) d'entrer gratuitement : les mousquetaires, les gendarmes, les pages et les laquais, qui se fauilaient à la suite des grands seigneurs.

C'est en 1782, lors de l'ouverture de la nouvelle salle de la Comédie-Française (l'Odéon actuel), que le prix des places, au *parterre**, rejoignit celui d'aujourd'hui. À la seule différence que les prix étaient augmentés pour les premières représentations.

La différence de prix est sensible entre les *théâtres privés** et les *théâtres subventionnés** ; non seulement ces derniers reçoivent des subventions, mais ils pratiquent l'*abonnement**.

PROGRAMMATION Mot de création récente (1920) pour désigner l'ensemble des spectacles proposés dans une *saison*. Ce que, jusque-là, on appelait le *programme**.

PROGRAMME Brochure contenant la *distribution** d'un spectacle, la photographie des acteurs* (parfois leur biographie), des articles sur l'auteur, l'œuvre, les partis pris de *mise en scène**. En grec, le mot signifie « *ce qui est écrit à l'avance* ». Jusqu'au début du xx^e siècle, *programme* et *programmation** se confondent. Le *programme*, c'est aussi l'ensemble des spectacles proposés au cours d'une *saison**.

Dans les *théâtres privés*, ils sont vendus et peuvent être luxueux, parce qu'en partie financés par de la publicité. Les *théâtres subventionnés* préfèrent le donner et le présenter sous la forme d'une simple feuille. Depuis quelques années seulement, on appelle ce prospectus une *bible**.

PROLÉTAIRE C'est l'auteur dramatique Arthur Adamov (1908-1970) qui fait remarquer la première apparition sur la scène* d'un prolétaire : dans *Woyzeck* de Georg Büchner (1813-1837), publié seulement en 1879. N'oublions pas qu'à la fin du xix^e siècle encore, une pièce pouvait être interdite de représentation parce qu'elle présentait des milieux n'ayant pas leur place sur la scène et une façon de parler argotique.

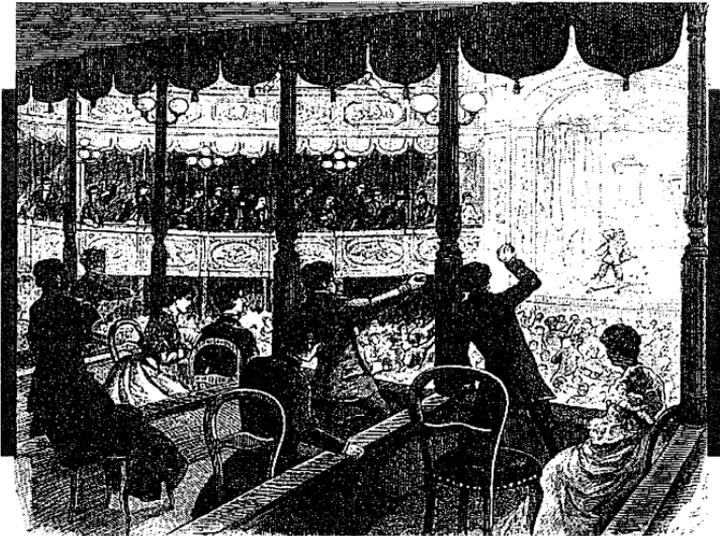
PROSCENIUM Espace de jeu, en avancée par rapport à l'espace de la scène*, soit qu'il s'agisse d'un *plateau** en *avant-scène** recouvrant la fosse d'orchestre* (quand elle existe); soit, au-delà de l'avant-scène et en contre-bas de la scène, un lieu de jeu accessible par une ou deux marches.

Dans les théâtres antiques, c'était l'équivalent, en plus petit, de la scène, c'est-à-dire l'espace situé entre l'*orchestra* (l'endroit où évoluait le chœur, chez les Grecs) et le mur de la *scena*.

PUBLIC Choisissons une définition idéale, celle qu'a donnée le metteur en scène* Jacques Copeau (1879-1949) : *« J'appelle public l'ensemble de ceux qu'un même besoin, un même désir, une même aspiration conduisent en un même lieu, pour satisfaire un goût qu'ils ont de vivre ensemble, d'éprouver ensemble les passions humaines, le ravissement du rire et celui de la poésie, par le moyen d'un spectacle plus achevé que celui de la vie. »*

La mise en place de l'*abonnement**, en dehors de considérations financières, permet à des spectateurs* isolés de se constituer en public.

Le public d'aujourd'hui, si calme et si bienveillant, est méconnaissable par rapport à celui d'hier, turbulent, violent, brutal. Que lui est-il donc arrivé? (Voir *CLAQUE*.)



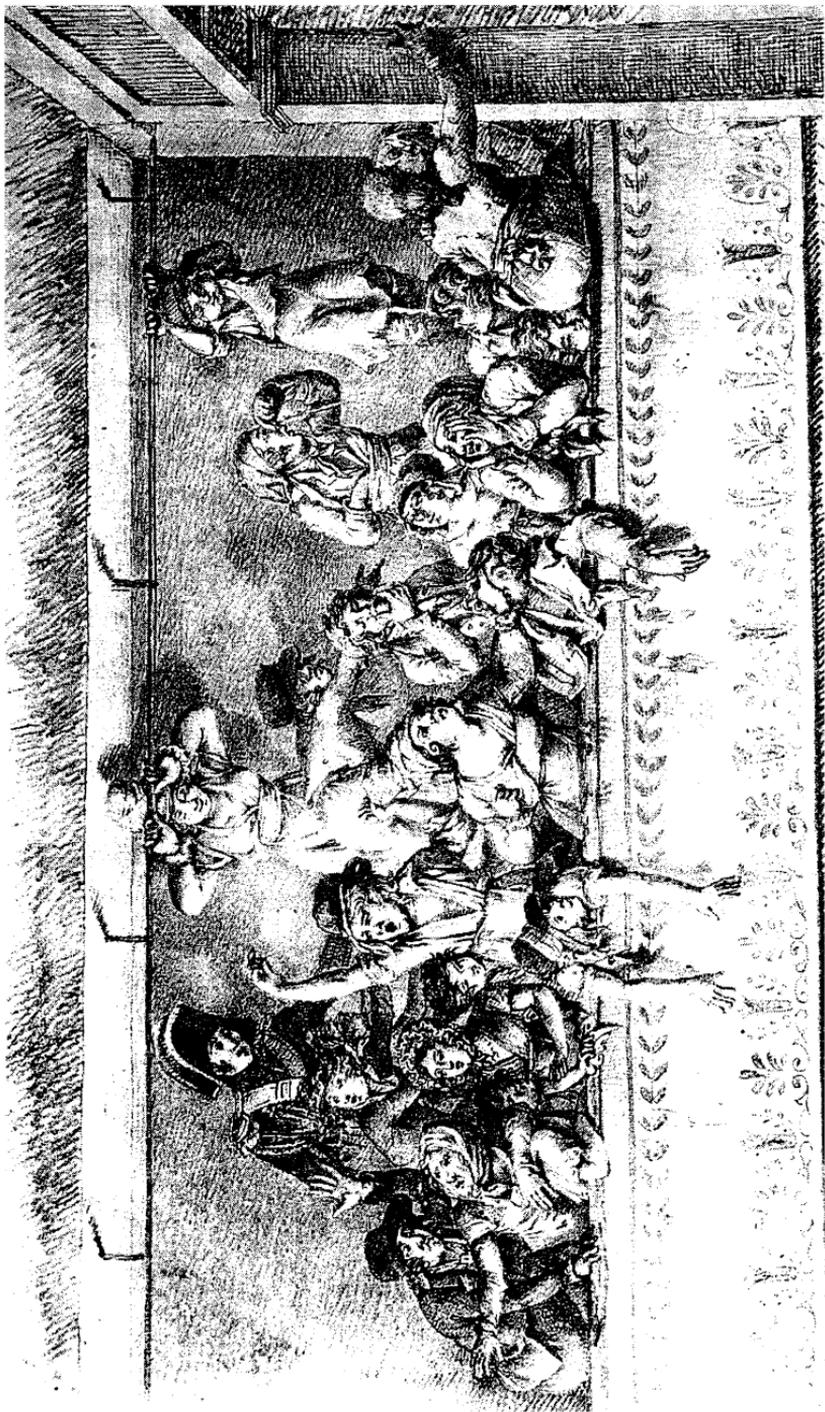
Acteur recevant des pommes cuites sur le théâtre.

Q

QUEUE-ROUGE Rôle comique tenu par des comédiens* jeunes, se donnant des airs naïfs jusqu'à la bêtise. Dans les mélodrames des théâtres des Boulevards, ils amenaient un peu de gaieté dans une action volontairement poussée au noir. Cette dénomination leur venait de la couleur adoptée pour le ruban qui formait la queue de leur perruque.

QUINQUETS (CRACHER SUR LES —) Expression désuète employée pour qualifier un acteur* qui fait de vains efforts en vue d'effets et ne réussit, au bout du compte, qu'à prouver son manque de talent.

À toutes fins utiles, signalons que les quinquets (inventés par le pharmacien Argant) ont remplacé les bougies. C'est en 1784 que les quinquets sont utilisés, pour la première fois, à la Comédie-Française.



R

RACCORD Réajustement d'un spectacle déjà prêt, soit au lendemain de la *Première**, soit en *tournée**, soit à la *reprise**. Au début des années 70, une expression nouvelle est apparue : *faire un raccord*, c'est-à-dire avoir un rendez-vous amoureux.

RAIDE (PRENDRE LE —) Tendre un fil au maximum ou le bander, par opposition à *donner du mou**.

RAMPE Bordure lumineuse qui court d'un bout à l'autre de la *scène**. Quand elle apparaît, en 1640, elle est constituée de chandelles; en 1784, elle se met aux quinquets*; en 1851, au gaz; enfin, en 1880, à l'électricité.

Elle marque, de façon radicale, la séparation entre la scène et la salle. Pour Max Frisch, elle est le complément indispensable du *cadre de scène** : « Une scène sans rampe, ce serait un portail. Il est évident que c'est là précisément ce qu'elle ne veut pas être. Elle ne nous laisse pas entrer [...]. Tout geste qui met en question la rampe perd de sa magie » (*Journal - 1946-1949*). Si elle est juste, il n'empêche que cette réflexion date, et que la rampe est, précisément, remise en question : elle éblouit les acteurs*, et il faut corriger ses effets par un *éclairage** venant des *herse**. De plus, le metteur en scène* peut décider de prendre la scène et la salle dans le même mouvement. La rampe demeure, cependant, évocatrice du théâtre dans des expressions telles que : *ne pas dépasser la rampe*, quand on n'arrive pas à toucher les spectateurs; ou, à l'inverse, *passer la rampe*, quand une pièce et un acteur savent trouver un écho auprès du public*. *Sous les feux de la rampe* est un équivalent imagé de *sur scène*.

RAPPELS C'est par là que le *public* manifeste sa satisfaction. Dans l'euphorie d'une représentation à son goût, il applaudit, il crie « *bravo* », il demande aux acteurs de revenir saluer.

Astucieusement, le metteur en scène peut s'arranger pour solliciter les rappels et les multiplier par une musique* entraînante que viennent scander les applaudissements.

C'est Voltaire qui eut l'honneur du premier rappel à la Comédie-

Française, le jour de la création de *Méropé*, en 1743. Il ne se présenta d'ailleurs pas sur la scène*, mais dans une première *loge**.

RÉCHAUFFANTE Perruque de théâtre.

RÉCIT DE THÉRAMÈNE C'est une longue *tirade*, en référence à celle qui se trouve dans *Phèdre* (1677) de Racine. Théràmène vient raconter à Thésée la mort tragique d'Hippolyte. Ce n'est pourtant ni une *tartine** ni un *tunnel*.

Le récit de Théràmène a une dimension supplémentaire : il rend compte de ce qui s'est passé, en quelque sorte, dans la coulisse*.

RÉGIE Du verbe « régir », ce mot renvoie à deux choses : des hommes (ceux qui exercent la régie) et un lieu (là où se trouvent les bureaux ou les cabines des régisseurs* ; c'est la *régie-son* ou la *régie-lumière*). Quand un metteur en scène* souhaite assister au spectacle sans être vu, il se place *en régie*.

RÉGISSEUR C'est une fonction très importante dans un théâtre qui compte plusieurs régisseurs. Pour aller vite, on pourrait dire que le régisseur fait appliquer sur le plateau toutes les décisions prises au cours des répétitions*. Un *régisseur de production* collabore avec le *directeur technique* pour la coordination du plateau*. Le *régisseur accessoires* est responsable des *accessoires**. Il y a le *régisseur lumière*, le *régisseur technique son*, le *régisseur technique vidéo*. Le *régisseur construction* assure la coordination entre les exigences du plateau et celles des constructeurs, puisque les décors* sont réalisés à l'extérieur, en *ateliers**. Les régisseurs font partie du *service technique* d'un théâtre, au même titre que les *machinistes**.

Mais les fonctions des régisseurs n'ont pas toujours été celles d'aujourd'hui. Le mot est apparu au milieu du XVIII^e siècle ; on repère trois types de régisseurs : le *sous-régisseur*, le *régisseur parlant au public**, le *metteur en scène*.

Le *sous-régisseur* était chargé des détails de la *petite régie**. Par dérision, on le surnommait le *régisseur des bouts de chandelles*. Il est présent, tout au long des représentations, pour en indiquer le début, la durée des *entractes**. Sa présence est indispensable.

Le *régisseur parlant au public*, malgré ce beau nom, n'avait pas une fonction aussi limitée ; il était le second du directeur, établissait le choix et la distribution* des pièces mises à l'affiche*, assurait la coordination entre la direction et les artistes. En cas d'indisposition d'un comédien* ou d'incident technique, c'était à lui d'en avertir le public ; tâche éprouvante, exigeant tact, finesse, sang-froid, habi-

leté. Il fallait affronter le mécontentement du public* et les réactions hostiles.

Au siècle dernier, mettre en scène consistait encore à fixer les places des comédiens* sur la scène*, à indiquer leurs entrées et leurs sorties, à organiser les groupes de figurants*. C'était au régisseur de faire ce travail. L'amorce du *metteur en scène**...

RELÂCHE Fermeture temporaire d'un théâtre. Au XIX^e siècle, on parlait aussi de *repos des banquettes*.

Avant la Révolution, les causes de relâches étaient nombreuses. Sans compter la mort du souverain ou celle d'un membre de la famille royale – qui pouvait occasionner jusqu'à trois semaines de fermeture –, la maladie d'un prince ou d'une princesse imposait plusieurs jours de relâche.

Aujourd'hui existe, depuis 1944, la *relâche hebdomadaire* accordée au personnel et aux acteurs, le lundi; la *relâche pour répétitions**, quand une création exige la mise à disposition du plateau*; la *relâche exceptionnelle*, en cas de deuil national ou de tout incident imprévu.

RELAIS C'est une personne qui fait le lien entre un théâtre et des spectateurs*. (Voir RELATIONS PUBLIQUES.) Elle est prise en considération par la structure avec laquelle elle est en relation : les théâtres en ont besoin pour remplir leurs salles.

RELATIONS PUBLIQUES Appelé aussi *contact/public*, le service des relations publiques applique la politique culturelle définie par le *secrétaire général* en entretenant des relations privilégiées avec le public. La mise en place d'un réseau de *relais** auprès des comités d'entreprises, des lycées, de tout groupe susceptible de se constituer en public, fait partie de cette stratégie. Le spectateur isolé est de plus en plus rare. Le *théâtre subventionné** doit jouer son rôle de service public en pratiquant des tarifs préférentiels (par *abonnement** ou par groupe) et en s'ouvrant au plus large public possible. Il est vrai, aussi, que les *cathédrales de béton* – les maisons de la Culture des années 60 – offrent un millier de fauteuils par soir; le *directeur artistique**, nommé par le ministère, doit s'arranger pour qu'ils soient occupés...

RELUISANTE Terme argotique désignant une représentation. Sous les feux de la *rampe**, elle reluit... Mais c'est surtout faire des représentations en plus des représentations principales. Un comédien, par exemple, fera un montage poétique de son poète

préféré ou un numéro de prestidigitation, si cela fait partie de ses talents.

REMONTER Quand un comédien* s'arrange pour acculer son partenaire au fond de la scène* en vue de le désavantager, on dit qu'il remonte. C'est une spécialité d'Elvire Popesco (1896). Avec *tirer la couverture** et *faire rester**, cette terminologie est révélatrice d'une certaine image du comédien comme profondément narcissique. Louis Jouvet l'affirme : « *Égoïstement orienté sur un personnage qu'il parasite, son sentiment n'est pas désintéressé. Il vise son succès personnel* » (1941 ; préface à *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* de Nicola Sabbattini). Mais il lui arrive aussi de vouloir défendre un texte et de se sentir engagé.

RÉPERTOIRE Pièces* inscrites au *programme** d'un théâtre, en vue de leur conservation. Le répertoire est lié à l'idée de patrimoine. Un *théâtre de répertoire* est un théâtre dont le programme est constitué de la *reprise**, en alternance, des mêmes œuvres.

RÉPÉTITION Avant de passer* devant le public*, une pièce est répétée. Dès la fin du travail à la table, elle *entre en répétition* sur le plateau*. Leur durée est variable selon les metteurs en scène* et selon les moyens de la structure. Comme le lieu de la représentation est, la plupart du temps, occupé, les répétitions se font dans une *salle de répétitions* avant de se dérouler dans la salle, à quelques jours de la Première*.

(VOIR COUTURIÈRE, FILAGE, GÉNÉRALE, TRAVAIL À LA TABLE.)

REPRISE Quand un théâtre porte à la scène une pièce qu'il n'avait pas mise à l'affiche* depuis un certain temps, on dit qu'il la *reprend* ou qu'il en *fait la reprise*.

Au xviii^e siècle, on disait qu'on *remettait* une pièce, qu'on en *faisait la remise*. Pour le comédien qui reprenait un rôle, on disait qu'il était amené à *remettre un rôle*, en faisant appel à sa mémoire et en s'adaptant à une nouvelle exécution scénique.

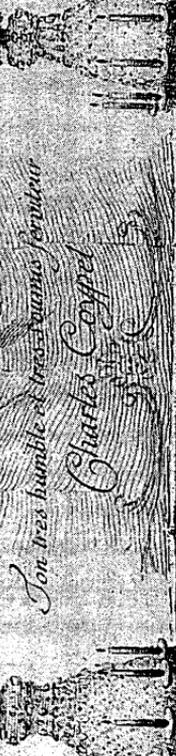
Certaines pièces à grand succès, au xix^e siècle, ont eu d'innombrables reprises. Ainsi de *La Dame aux camélias* (1840) d'Alexandre Dumas fils et de *Knock* (1923) de Jules Romains.

Quand, après sa création à Paris, une pièce s'en va en *tournée**, on dit qu'elle est reprise en province.

Suite de l'Estampe des imprimeurs & Compositeurs de Motiers
 Gravés sur les Esquisses de Charles Couffé
DEBITE AU PUBLIC EN M.D.C.CXVII

Tres respectable et redoutable juge

Il n'y a pas que les ignorans qui se croient au dessus de la plume que les bizzars aient attribué leur naissance. C'est ce même desir
 qui nous porte à les publier et à les persécuter. Ne vous en prenez pas plus de l'honneur que vous souffrez, digne
 de le respecter. Comme une marque de reconnaissance que j'ay eu le devoir pour le Inimitable d'écouter que la as
 il leur vaudra faire avec une pureté de conscience. Mais la ma-donne peut s'écarter que se la
 que vous attribuez qui n'est qu'une simple copie de ce que j'ay publié dans mon procès. Si
 vous ne voulez pas que je sois obligé de me défendre de mes accusations, je vous prie de m'en
 faire un peu de copie, et de me remettre la copie de mes accusations de malice. Les discussions qu'on qu'il en
 fera, car je suis certain que vous ne serez pas obligé de vous défendre de mes accusations de malice.
 Esperez encore que la finira genre de malice. Les discussions qu'on qu'il en
 fera, car je suis certain que vous ne serez pas obligé de vous défendre de mes accusations de malice.



Ton tres humble et tres-vaincu serviteur

Charles Couffé

Motiers

RESTER (FAIRE —) Donner le fou rire à son partenaire.

RIDEAU « *Au rideau !* » s'exclame le machiniste* pour annoncer le début du spectacle. « *Rideau !* » est l'injonction des spectateurs* décus qui demandent le baisser du rideau.

Emblématique du théâtre à l'italienne*, le rideau entre dans le jeu de la séparation entre la scène* et la salle, d'une manière plus ou moins enjolivée selon les plis de ses drapés. Le *rideau à l'allemande* ou *rideau à la guillotine* est équipé de façon à s'élever et à disparaître dans les cintres*. Le *rideau à la grecque* s'ouvre par le milieu et coulisse sur les côtés. Le *rideau à l'italienne* s'ouvre par le milieu et remonte sur les côtés en se drapant. Le *rideau à la française* est équipé de façon à combiner les effets du *rideau à l'italienne* et du *rideau à l'allemande*. Quant au *rideau à la Polichinelle*, il se déroule et s'enroule sur lui-même, sur une scène dépourvue de cintres. Il fait référence au rideau du castelet du théâtre de marionnettes. Le rideau est lié à la magie du théâtre.

RIDEAU (LEVER DE —) C'est un genre. Petite pièce* en un acte* précédant le plat de résistance (la pièce principale) d'un *spectacle coupé* (comprenant plusieurs pièces par soir).

RIDEAU (D'AVANT-SCÈNE) C'est le fameux « *rideau rouge* » de la chanson de Gilbert Bécaud. Il peut être peint en trompe-l'œil ; il rappelle, alors, les *toiles peintes** des décors* à l'italienne où la dernière était appelée *rideau de fond*. Il est souvent, pour accuser sa solennité, en étoffe lourde : du velours. Son rôle* est de révéler ou de cacher la scène aux regards du spectateur. Ce n'est qu'à partir de 1828 qu'il peut, aussi, intervenir pour séparer deux actes. Dans les rideaux d'époque, trois petits trous sont pratiqués pour permettre aux comédiens de *faire la salle**.

RIDEAU (DE FER) C'est le rideau métallique qui est destiné à isoler la salle du plateau* en cas d'incendie.

Aussi est-il appelé *rideau de sécurité*.

Autrefois en mailles de fer, il est aujourd'hui en métal plein. Effectuée avant chaque spectacle pour vérifier son bon fonctionnement, sa manœuvre est très dangereuse : le rideau de fer est une véritable guillotine. Cette manœuvre se passe, obligatoirement, devant dix témoins, les dix premiers spectateurs.

RIDEAU (DE FOND) Rideau qui clôt la décoration de la scène, au lointain. On dit aussi la *toile de fond*.

RIDEAU (DE MANŒUVRE) Rideau indiquant au spectateur que le *changement de décor** sera bref. Il arrive que de courtes scènes soient représentées devant ce rideau dont la décoration peut être adaptée au sujet de la pièce représentée.

RIFLARD Parapluie. Du nom d'un personnage de la pièce à succès de Louis-Benoît Picard (1769-1828), *La Petite Ville* (1801), qui apparut sur la scène avec un énorme pépin.

RINGARD Terme d'argot des coulisses* pour désigner un acteur* obscur, qui est à la recherche de petits rôles. Depuis les années 70, l'adjectif signifie, par extension, « *vieillot* ». Ce n'est pas un hasard s'il s'est appliqué, d'abord, dans le domaine théâtral : le théâtre est un art qui se démode particulièrement vite. On dit aussi *glumeux*.

RÔLE (Voir EMPLOI.)

RÔLE À TIROIRS Rôle spécialement écrit pour un artiste afin de montrer les différents aspects de son talent. La plupart des rôles créés par Virginie Déjazet (1798-1875) étaient des rôles à tiroirs. On les appelle aussi *rôles à travestissements*, qu'il ne faut pas confondre avec les travestis, par exemple Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* (1781) de Beaumarchais.

RONDS (FAIRE DES —) C'est, pour un acteur, prendre des temps trop longs entre deux répliques. En revanche, s'il en prend trop peu, on dit qu'il *serre*.

RONFLER (FAIRE —) Faire sortir exagérément les « r » dans des mots comme « horreur », « affreux », « trembler ». Il est vraisemblable que les acteurs des xvi^e et xvii^e siècles faisaient ronfler la poésie.

ROUSTISSURE Terme méprisant – et désuet – pour désigner une mauvaise pièce* ou un mauvais rôle.

RUE (Voir COSTIÈRE.)



Extrémité de poignée de lampe représentant un masque tragique.

S

SABLIÈRES Charpentes transversales qui sont les uniques supports des *trappes**.

SAC DE NOIX C'est le tonnerre des applaudissements*.

SAIGNANT Projecteur qui éclaire les objets, tandis que la *poursuite** est destinée aux comédiens*.

SAISON Période pendant laquelle un théâtre propose sa *programmation**. Une saison théâtrale est propice au théâtre comme c'est la saison des noix, des morilles ou des fromages de chèvre. Elle va de septembre à juin ; les festivals d'été (Avignon, en particulier) prennent le relais.

Il n'en fut pas toujours ainsi. Au xvii^e siècle et au xviii^e siècle, jusqu'à la Révolution, les théâtres fermaient trois semaines par an, du dimanche de la Passion à celui de Quasimodo, c'est-à-dire quinze jours avant et huit jours après Pâques. Aujourd'hui, ce n'est plus l'Église qui rythme l'année, mais l'école et la civilisation des loisirs.

SALADE (FAIRE LA —) Remettre en place des décors*, des accessoires, qui ont été bousculés au cours de la représentation. La *salade* évoque, pourtant, l'idée de remuer, de mélanger... Curieux. On dit aussi *faire la mise*.

SALLE (FAIRE LA —) Si, au xix^e siècle, c'était, pour un acteur*, chercher dans la salle des visages connus – par les trous du *rideau** –, cette expression désigne, aujourd'hui, la tâche du *secrétaire général** : savoir placer les officiels un soir de *Première**. *Faire la salle* entre dans le jeu du protocole. Une telle soirée, à Paris, est exceptionnelle, tandis qu'elle n'est pas rare en province.

SALUTS Quand la pratique de l'*annonce** existait, pour indiquer la *distribution** d'une *création**, par exemple, le *régisseur** faisait d'abord trois saluts : l'un à droite, l'autre à gauche, le troisième en face pour s'adresser à la loge* du roi, à celle de la reine, au public*.

C'est pourquoi l'usage veut que l'on emploie le mot *saluts* au pluriel.

Aujourd'hui, les acteurs* viennent saluer le public* à l'issue de la représentation, en costume*. Malgré une apparente spontanéité, les saluts sont réglés avec le même soin qu'un jeu de scène*. Généralement, ils s'organisent des *figurants** à l'acteur principal (« *last but not least* » comme disent les Anglais : « *le dernier, mais pas le moindre* »); ou, alors, dans un esprit de *troupe** comme un tableau vivant, tous sur le même plan, l'acteur principal au milieu, tout de même. Le jour de la *Première**, l'usage veut que le metteur en scène* vienne saluer avec les acteurs.

SCÈNE C'est aussi bien la division de l'action dramatique caractérisée par un changement dans le nombre ou la nature des personnages, que la partie du théâtre où jouent les acteurs, par opposition à la salle.

Le clivage scène/salle a perdu de son pouvoir au cours de la première moitié du xx^e siècle : « *La scène-la salle : nous supprimons la salle et la scène qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action* » (Antonin Artaud, en 1938). Certains créateurs ont cherché un autre rapport entre acteurs et spectateurs en proposant la *scène multiple* ou *simultanée* : le spectateur a la liberté de choisir la scène qui l'intéresse devant différentes scènes et d'y retenir son attention (expériences de Michel Parent, en 1963).

SCÉNOGRAPHIE Au xvi^e siècle, c'est l'art de représenter en perspective. La scénographie intervient donc dans le *décor**.

Les deux mots pourraient être employés indifféremment si, aujourd'hui, ils n'étaient révélateurs de partis pris scéniques : pour de nombreux *metteurs en scène**, il s'agit moins de « décorer » que de réaliser un « dispositif scénique », une « mise en espace ». D'une certaine façon, une scénographie est un décor abstrait. Pour l'acteur, elle est une « machine à jouer », c'est-à-dire qu'elle lui permet d'être plus inventif sur le plan gestuel et vocal. Pour le spectateur*, la scénographie est un « espace mental » : son imagination, peu encombrée par un décor trop présent, se laisse aller.

Ce parti pris du décor correspond à l'esthétique contemporaine : minimaliste et abstraite. Il correspond aussi au goût du théâtre à sortir de son cadre : palais des Papes à Avignon, Cartoucherie de Vincennes, carrières, haras, gares, entrepôts. Il s'agit bien davantage de penser l'espace que de le décorer.

Ces choix résultent des grandes révolutions scéniques mises en place au début du xx^e siècle : le Bauhaus (« la maison de la construction ») est fondée en Allemagne, à Weimar, en 1919, par Walter Gropius (1883-1969), qui mène sa réflexion sur l'acteur dans l'espace en partant de l'élémentaire : la ligne, le point. Le Suisse Adolphe Appia (1862-1928) propose des espaces rythmiques mis en valeur par les éclairages*. L'Allemand Max Reinhardt (1873-1943) fait représenter des tragédies classiques dans un cirque, avec des *scènes tournantes**, des *praticables** transparents, des escaliers roulants. L'Anglais Gordon Craig (1872-1966) élabore la « 5^e scène », celle du « théâtre de l'avenir » : après les *scènes** de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la *commedia dell'arte*, et du théâtre à l'italienne, c'est la « scène architectonique » qui doit remplacer la scène picturale, celle, précisément, du décor et de la scénographie du xv^e siècle.

Jacques Copeau (1879-1949) refusa l'ornementation et revendiqua les tréteaux ou la transformation de l'espace à l'infini par des paravents. Pour Louis Jouvet (1887-1951), « les plus belles mises en scène ont été faites par Meyerhold en Russie ; elles étaient belles parce que, justement, il n'y avait presque rien. C'était un art de l'allusion. [...] Le décor d'Anna Karénine, pièce montée par Stanislavski, atteignit à la perfection, et il n'y avait rien, mais ce rien était tout... tout ce qui avait été enlevé. » En 1951, Jean Vilar (1912-1971) proclama, en prenant la direction du T.N.P., au Palais de Chaillot : « Nul colifichet, nulle tricherie esthétique, nul décor*. » À la fin des années 80, le scénographe d'Antoine Vitez, Yannis Kokkos (1944), affirma : « Je crois en la force explosive de la discrétion. » La scénographie ira dans le sens d'une autre définition du critique Roland Barthes (1915-1980) : « Qu'est-ce que théâtraliser ? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimenter le langage. » En ce sens, elle peut être une véritable *dramaturgie** plastique.

SECRETS Nom donné aux *machines* dans les *Mystères* du Moyen Âge. Celui qui les mettait en place, occupant à la fois les fonctions de régisseur* et de metteur en scène*, était appelé le *conducteur des secrets* ou *feinteur*.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL C'est lui qui donne l'image du théâtre au public*. Il en assure aussi le lien avec le service des *relations publiques**. Ce poste, très important, peut être supprimé dans certains théâtres qui le fragmentent en autant de services : presse, relations publiques, publications.

SERRER (Voir FAIRE DES RONDS.)

SERVANTE Il ne s'agit pas d'un *emploi** mais d'une ampoule perchée sur un pied, unique source lumineuse en dehors des représentations.

SERVITUDES Billets réservés.

Il y a des servitudes quotidiennes : deux pour le médecin de service, toujours au même endroit, à l'orchestre et en bout de rang pour ne pas déranger les spectateurs* en cas d'urgence ; une loge* de trois places pour le commissaire de police.

Les servitudes occasionnelles sont à la disposition du ministère de la Culture, du Sénat, de la Préfecture. Et, bien sûr, une loge de face est réservée pour la présidence de la République.

SIFFLET C'est le contraire d'applaudissement. Siffler un acteur* ou une pièce* est une pratique plutôt rare de nos jours, où la passivité du public* est aussi extravagante que les remue-ménages d'autrefois.

L'invention du sifflet au théâtre daterait de 1666, utilisé contre une comédie, *Le Baron des Fondrières*, de Thomas Corneille, le frère du « grand ». Il fut défendu en 1690, puis permis et de nouveau défendu. Les interdictions étaient prises très au sérieux : vers le milieu du XVIII^e siècle, un détachement des gardes françaises fut chargé de veiller à l'exécution de la loi en entourant le *parterre**. Mais ce dernier suppléait au sifflet interdit, en se servant de ses pieds et de ses cannes, en éternuant, en toussant, en se mouchant. Avant l'emploi des sifflets, les pommes semblent avoir été utilisées contre les acteurs ; d'où l'expression pour qualifier un mauvais comédien* : « *Il est mauvais à recevoir des pommes cuites.* »

SOUFFLEUR Personne chargée de pallier les défaillances d'un acteur en lui soufflant son rôle*. On a dit aussi : *tenir la pièce, tenir la brochure, relever l'acteur*, tombé en défaut de mémoire. Un acteur peu sûr de son texte pouvait venir près de la *rampe**, *prendre du souffleur* ou *pêcher à la ligne*. Certes, l'expression joue sur les mots, mais il s'agissait, parfois, bel et bien d'une aide ligne par ligne, le souffleur envoyant le texte de façon à ne pas être entendu du public. La fonction n'était pas mineure : le souffleur ne devait pas confondre une pause visant à l'effet avec un trou. Il était caché dans le *trou du souffleur*, une petite niche – ou *capot* – située sur le devant et au milieu de la scène*. Il s'y tenait assis, la tête dépassant le niveau du plancher. D'où la nécessité d'un capuchon de bois, qui

pouvait se rabattre une fois le spectacle terminé. Le souffleur, ironie du sort, était souvent un vieux comédien qui perdait la mémoire. Il en fut de célèbres : Marcel Achard (1899-1974) au Vieux-Colombier et l'écrivain Georges Duhamel (1884-1966).

Avec l'abandon de la pratique de l'*alternance**, le souffleur a disparu.

C'est à l'emplacement du trou du souffleur, au Théâtre de la Ville, que s'est pendu, le 26 janvier 1855, dans la rue de la Vieille-Lanterne, Gérard de Nerval.

SPECTACLE INVITÉ Spectacle que l'établissement culturel qui le reçoit n'a pas créé. Par contre, il peut le produire ou le coproduire, c'est-à-dire aider à sa création. C'est ainsi que, à côté des *créations-maison* (comme il y a les *desserts-maison* à côté de ceux fournis par un pâtissier de son choix), les théâtres invitent des spectacles qui leur plaisent et qui correspondent à leurs points de vue artistiques.

SPECTATEUR Une représentation ne peut avoir lieu sans spectateurs. Une contrainte : il faut que leur nombre soit au moins égal à celui des acteurs* sur la scène*. Un fait unique dans les annales de la Comédie-Française : en 1983, une représentation a été annulée, faute de spectateurs (nous ne dirons pas laquelle).

STAFFEUR *Décorateur** spécialisé dans le montage et la pose des éléments en *staff* (matériau qui imite la pierre), entrant dans la construction des décors*. Son activité s'applique également à d'autres matériaux.

STRAPONIN Siège mobile, spécifique aux théâtres, placé dans certains endroits de la salle où des sièges fixes ne pourraient être posés. Sécurité oblige.

SUBVENTIONNÉ (THÉÂTRE —) Théâtre aidé, financièrement, par l'État et, souvent, par les instances locales (la Municipalité). Avec Firmin Gémier (1869-1933), puis avec Jean Vilar (1912-1971), apparaît l'idée du théâtre comme un *service public* accessible à tous.

C'est ainsi que, après la Seconde Guerre mondiale et dès 1947, ont été mis en place plusieurs types de structures développés dans le cadre du ministère de la Culture, créé en 1960 et dirigé par André Malraux (1901-1976).

Il y a les cinq *théâtres nationaux*, quatre à Paris, un en province. La

Comédie-Française, créée en 1680 par un édit royal, a un statut à part dans le paysage théâtral français.

Le *Théâtre National de Chaillot*, créé en 1968, a la vocation d'un Théâtre National Populaire. Le *Théâtre National de l'Odéon*, créé en 1968, et devenu, en 1990, le *Théâtre de l'Europe*, est destiné à produire ou à accueillir, en relation avec des établissements étrangers, des spectacles classiques et contemporains. Le *Théâtre National de Strasbourg*, créé en tant que Centre Dramatique National, en 1947, à Colmar, s'est implanté, en 1954, à Strasbourg. Il est devenu théâtre national en 1972 ; il est voué aussi bien au répertoire qu'à la recherche et à la création.

Le *Théâtre National de la Colline*, créé en 1988, est le dernier né des théâtres nationaux. Il se consacre à la création d'œuvres contemporaines à l'échelon international.

Les *Centres Dramatiques Nationaux et Régionaux* sont, en 1994, au nombre de 42. Par exemple, la *Comédie de Caen*, *La Criée* à Marseille, *La Manufacture* à Nancy, la *Comédie de Reims*, la *Comédie de Saint-Étienne*, *Le T.N.P.* à Villeurbanne.

On compte 61 établissements sous le nom de *scènes nationales* appelées jusqu'au début des années 90, *maisons de la culture*, *centres d'action culturelle* ou encore *centres de développement culturel*. Ainsi, la *MC93-Bobigny*, la *Maison des Arts et de la Culture* de Créteil, le théâtre *Des Opérations* d'Évreux.

L'intervention du ministère auprès de ces structures est financière, l'aspect artistique de la production ne relevant que du directeur.

SUCRER Supprimer des longueurs dans un texte pour donner au spectacle un rythme.

T

TABLEAU Information présentée sur le tableau – ou panneau – d'affichage à l'intérieur d'un théâtre, indiquant le calendrier des répétitions et l'horaire des représentations.

TABLEAU (BÂILLER AU —) Terme de coulisses* – désuet – s'appliquant à un acteur* qui voit au tableau la mise en répétition d'une pièce* où il n'a qu'un bout de rôle.

TAMBOUR Comme un treuil, c'est un appareil au moyen duquel on enlève des objets; il est très employé au théâtre, aussi bien dans les dessous* que sur le gril*.

TAMPON Sorte d'ascenseur qui, partant du premier dessous*, vient se placer au niveau du plateau* dans un équipement à l'italienne* pour amener un comédien* ou un élément de décor*.

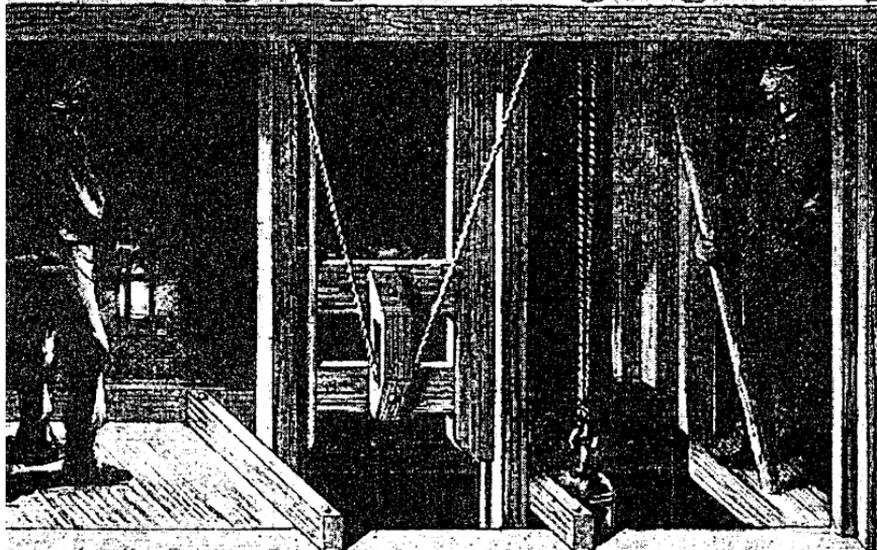
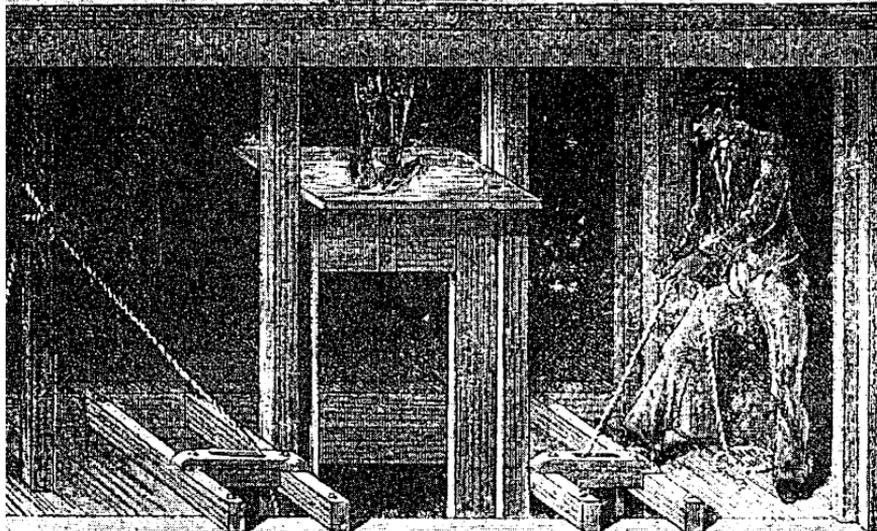
TARTINE Dans l'argot des coulisses, c'est un récit trop long. On dit aussi un tunnel.

TAXE ou DÉTAXE Il s'agit d'une place détaxée. Ce tarif réduit, préférentiel, est réservé aux professionnels du spectacle.

TEMPS DE SOCIÉTAIRE (PRENDRE DES —) Se dit d'un comédien qui joue avec une lenteur exagérée. L'expression donne, au passage, un petit coup de patte à la Comédie-Française, puisque les sociétaires (le mot existe depuis 1804), à la différence des pensionnaires, ont voix au chapitre dans la gestion et l'administration de la maison*.

TIROIR Terme de machinerie*. Les dessous* du plancher de scène* sont mobiles. Quand ils s'ouvrent, il faut bien qu'ils trouvent à se loger sous la partie immobile du plancher. Cet espace, dans le prolongement de la scène, s'appelle le tiroir.

TOILE (FAIRE DE LA —) Quand la mémoire d'un acteur est défaillante, mais qu'il a la présence d'esprit nécessaire pour impro-



viser, on dit qu'il fait de la toile. S'il est particulièrement doué, on dit qu'il fait de la *toile fine*. On dirait, aujourd'hui, *broder*.

TOILE PEINTE C'est une peinture agrandie. Elle eut son heure de gloire dans les décors* à l'*italienne**. L'astuce était de dérouler, sur plusieurs plans, des toiles proposant différents lieux. Retenons les noms des Bibiena et de Servandoni (1695-1766) aux xvii^e et xviii^e siècles.

Aujourd'hui, elle est boudée, les metteurs en scène* considérant que l'acteur* joue « devant » une toile et non pas « avec ». En revanche, les ateliers* qui les fabriquaient ne manquent pas de travail : le trompe-l'œil est passé dans la rue ; d'immenses toiles peintes viennent cacher les grands travaux ; récemment, l'église de la Madeleine, à Paris.

Quelques détails techniques, pourtant, la toile peinte étant une grande tradition au théâtre. Le *peintre-décorateur* travaille à l'horizontale, la toile étant *broquetée* au sol. Les retouches peuvent lui être apportées au moment de son passage devant les *éclairages**. Les surfaces de couleur uniforme, le ciel par exemple, sont peintes avec un *balai à ciel*. Le pot en métal contenant les couleurs en poudre s'appelle un *camion*. L'endroit où sont entreposés les pigments et où se font le mélange des couleurs et le lavage des brosses s'appelle la *sorbonne*. Au moment d'installer la toile, on fait un grand ourlet en bas, laissé ouvert de chaque côté ; c'est le *fourreau* ; on y introduit une perche pour le lester. Une bande de toile, appelée *bavette*, cache l'intervalle entre la perche et le plancher de scène. Si la toile peinte doit être mise de côté, qu'elle soit présente, au moins, par son vocabulaire...

TORCHON (LEVER LE —) Équivalent de *lever le rideau*.

TOURNÉE Quand un spectacle se produit ailleurs que là où il a été créé, on dit qu'il part en tournée.

Jusqu'au début du xvii^e siècle, les troupes étaient itinérantes : le fonctionnement normal du théâtre était donc celui de la tournée. On peut dire que c'est le comédien Lekain (1729-1778) qui, au xviii^e siècle, introduisit l'usage des *excursions* (comme on disait alors). Tous les ans, il s'en allait à Ferney pour rendre visite à Voltaire et, chemin faisant, donnait des représentations dans les villes qui avaient un théâtre.

TOURNEUR Entrepreneur de spectacles, qui diffuse, d'une manière itinérante – en *tournées** –, des spectacles montés dans

des théâtres fixes. Les théâtres municipaux sont les principaux clients des tourneurs.

Les entreprises les plus connues sont les tournées Baret, fondées en 1880, et les galas Karsenty (1920), associés depuis 1965 aux productions Georges Herbert.

Dans les années 70, plusieurs organismes ont été créés par l'État pour faciliter la circulation des spectacles.

TOURNETTE ou **SCÈNE TOURNANTE** Partie circulaire mobile intégrée au *plateau** ou rapportée, pivotant sur un axe et permettant le *changement** rapide d'un décor* ou de l'un de ses éléments. On peut faire effectuer un demi-tour ou un tour complet à la tournette. Celle-ci est surtout utilisée dans les mises en scène* des vaudevilles où l'on passe facilement du salon à la chambre à coucher.

TOUT! Interjection employée par un *machiniste**, signifiant qu'il a bien en main l'élément de décor passé par ses camarades. C'est une abréviation de « lâchez tout! » ou de « tout pour moi! »

TRAC Sentiment d'appréhension qui s'empare de l'acteur* avant son entrée en scène. On dit aussi *avoir le taf* (de « taf-taf » : le cœur qui bat) ou *avoir le taffetas*. Le trac est plutôt un bon signe : les plus grands l'ont!

TRAINÉE Même si les actrices ont (avaient) mauvaise réputation, la trainée n'a, au théâtre, rien à voir avec une femme de petite vertu...

Il s'agit d'une série de lampes placées au sol en vue d'éclairer (un élément de décor, en particulier) par en dessous.

TRAPILLON Dans les plateaux machinés à l'italienne*, ce terme désigne les panneaux mobiles des *fausses-rues**.

TRAPPE Ce qui compose la mobilité de la scène* en vue des apparitions*, disparitions, *changements à vue** et *manœuvres** des décors (cf. page 102).

Les trappes sont de plusieurs sortes : la *trappe-tiroir* est refermée par les *machinistes*, une fois le comédien* passé. La *trappe anglaise* a l'avantage de se refermer aussitôt après le passage du comédien*, grâce à la présence de lames de ressorts : les deux parties du *plancher** se remettent en place automatiquement. C'est vers 1840 que la trappe anglaise arrive en France. Voici comment : au théâtre



Piano truqué.

de l'Ambigu, on donna une pièce intitulée *Le Monstre ou le Magicien*. L'acteur* principal était un clown. Un magicien qui avait voulu créer un homme n'avait réussi qu'à animer un être monstrueux, criminel et qui échappait à tous les moyens mis en œuvre pour le détruire. Ce qui excita surtout la curiosité du public*, ce fut de voir ce personnage passer au travers des murs sans qu'on puisse y distinguer aucune ouverture.

TRAVAIL À LA TABLE Série de lectures du texte, précédant tout mouvement sur le plateau*. Le décorateur* et l'auteur, parfois, sont présents à ces lectures.

TROTTOIR (GRAND —) Argot de coulisses* pour désigner, entre comédiens*, le répertoire classique, tant tragique que comique et qui fut longtemps l'exclusivité de la Comédie-Française. Le *grand trottoir* comprenait les œuvres de Corneille, de Molière et de Racine.

TROUPE Comédiens liés à un théâtre. Aujourd'hui, pour des raisons essentiellement financières, les théâtres ne peuvent plus se permettre d'employer une troupe permanente. Seule la Comédie-Française a une troupe.

Jusqu'au début du XIX^e siècle, on distingue les *troupes sédentaires*, attachées à une grande ville; les *troupes de campagne*, ambulantes. L'artiste le plus important est appelé la *tête de troupe*, tandis que les rôles secondaires constituent la *troupe de fer blanc* ou la *troupe de carton*.

TRUC Au théâtre, on appelle « *truc* » toute modification d'un objet se passant devant le spectateur*, sans qu'il puisse s'expliquer comment. (Voir EFFETS SPÉCIAUX, et doc. page 105.)

TULLE Tissu mince et très léger, venant fermer la boîte à l'italienne par un « quatrième mur ». Éclairé de face, il a l'air opaque; éclairé par derrière, il a l'air transparent. Vu de loin, un double tulle imite les vitres d'une fenêtre.

U

UNITÉS (RÈGLE DES TROIS —) Règle de la tragédie classique que Boileau (1636-1711) formula ainsi :

« *Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.* »

La première pièce à se soumettre à cette règle est *Silvanire* (1631) de Jean Mairet (1604-1686).

Il est possible que ses fondements se trouvent déjà chez le philosophe grec Aristote (384-322 av. J.-C.). Il n'empêche que les contraintes imposées par les conditions de représentation y sont, aussi, pour quelque chose : la présence des *banquettes** sur la scène* ne permettait alors pas de bouger beaucoup, ni de changer les décors*.

UTILITÉ *Jouer les utilités*, c'est jouer des rôles* secondaires. C'est une fonction dramatique, plutôt qu'un *emploi**. L'emploi, en effet, comprend un ensemble de rôles bien caractérisés, tandis que les utilités se composent de rôles en tous genres. On appelle *baladeur* l'acteur* qui joue les utilités.



Virginie Déjazet jouant un rôle à travestissement.

V

VELOURS (FAIRE RIRE LE —) Jouer devant des fauteuils vides. Au théâtre, ils sont souvent recouverts de velours rouge (cf. la couverture de cet ouvrage).

VENTRE DORÉ *Emploi** tenu par une *rondeur*, Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière, par exemple.

VERT Les théâtres sont superstitieux. (Voir FATAL.) On se souvient que l'acteur* Pierre Dux (1908-1990), qui fut administrateur de la Comédie-Française, ne supportait pas même un dossier vert dans son bureau et que, lors d'une *tournee**, il fit repeindre les murs verts de sa chambre d'hôtel. D'où vient cette croyance en l'effet maléfique du vert ? L'oxyde de cuivre, à la base de la teinture verte, s'altérant à l'air, aurait provoqué la mort de comédiens* ayant porté, à même la peau, un costume vert. Pourtant, en Italie, la superstition est liée au violet. La plupart du temps, dans ces cas-là, les explications scientifiques ne sont pas les bonnes... Mais la symbolique ne nous a rien dit.

Une autre explication peut être suggérée : au Moyen Âge, quand des amateurs jouaient les *Passions*, le personnage de Judas était habillé en vert. Faisant la confusion entre personne et personnage, les spectateurs*, à la fin des représentations, venaient bastonner l'interprète de Judas, coupable d'avoir vendu Jésus. Comme quoi il ne fait pas bon être en vert !

VESTE (RAMASSER UNE —) C'est, pour un acteur ou une pièce, échouer, *faire fiasco**. « *Quelle veste !* », dira-t-on d'une pièce* sifflée ou ignorée. L'expression a une origine. C'était vers 1835, lors d'une représentation au Théâtre du Vaudeville :

« *Au troisième acte, le berger Lagrange et la nymphe Clio conversent : "La nuit est sombre, l'heure est propice ; viens t'asseoir sur ce tertre de gazon.*

– *L'herbe est humide des larmes de la rosée.*

– *Assieds-toi sur ma veste.* »

*La réponse du berger fait éclater de rire le parterre** ; la salle entière au

milieu des lazzi exige le baisser du rideau. Et les quelques représentations qui suivirent prirent fin au même passage»* (Michel Lis et Michel Barbier, *Dictionnaire du gai parler*). On dit aussi *remporter sa veste*.

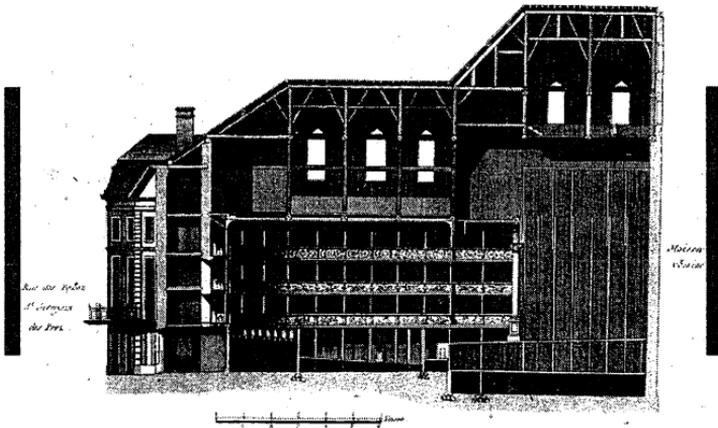
VESTIAIRE Lieu où l'on peut déposer tout objet encombrant : parapluie, grand sac, manteau. On sait que le *parterre** se montrait parfois très turbulent et agressif. C'est pourquoi, en 1817, le vestiaire fut obligatoire à l'entrée des théâtres.

VOI. C'est l'un des clous du théâtre à l'italienne* : un acteur* s'élève et disparaît dans les *cintres**. Au milieu du xvii^e siècle, un cheval vivant qui figurait Pégase, s'envolait dans les hauteurs du théâtre. Mais, quand Charles Dullin (1885-1949) a voulu, pour la mise en scène* de *La Paix* d'Aristophane, en 1932, équiper le théâtre de l'Atelier pour réaliser le fameux vol du bousier, il dut y renoncer : les secrets avaient été perdus !

VOLER LA VEDETTE Quand l'interprète d'un personnage secondaire a tellement bien joué qu'il a récolté les applaudissements du public* à la place du rôle* principal, on dit : « *Il a volé la vedette !* »

Z

ZINC (AVOIR DU —) Expression argotique pour dire qu'un acteur* a une bonne voix.



Coupe et profil de la salle de spectacle de la Comédie-Française prise dans les plans de D'Orbay (1689-1776). Paris, Bibliothèque de la Comédie-Française.



*Mlle Clairon, célèbre tragédienne française.
Gravure de Schéneau (1766).*