

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, 2

La Scène

1954 – 1975



P.O.L

Écrits sur le théâtre, II

La Scène
1954-1975

DU MÊME AUTEUR

La tragédie, c'est l'histoire des larmes, E.F.R., 1976.

L'Essai de solitude, Hachette / P.O.L, 1981.

De Chaillot à Chaillot, entretien avec Émile Copfermann,
Hachette / L'Échappée belle, 1981.

Le Théâtre des idées, anthologie proposée par Danièle Sallenave
et Georges Banu, Gallimard / Le Messager, 1991.

Écrits sur le théâtre, I, l'École, P.O.L., 1994.

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, II

La Scène

1954-1975

Édition établie et présentée par Nathalie Léger

Préface de François Regnault

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Le présent ouvrage s'inscrit dans le programme d'édition posthume des écrits d'Antoine Vitez. Ces textes, pour la plupart inédits, proviennent des archives d'Antoine Vitez qui ont été confiées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) en 1992.

La valorisation du fonds Antoine Vitez et la publication de ces textes aux éditions P.O.L. sont placées sous la responsabilité scientifique de l'IMEC.

Remerciements à Béatrice Picon-Vallin, Heidi Weiler, Jean-Baptiste Malartre, Joël Masson, Chrysa Prokopaki, Gilles Candar, Ewa Lewinson, Jacqueline Sichler, Marco Consolini, Amal Renne, André Chabin, pour leurs précieux conseils.

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre*

© P.O.L éditeur, 1995
ISBN : 2-86744-489-6

NOTE SUR L'ÉDITION

Le premier volet des écrits d'Antoine Vitez sur le théâtre réunissait les textes consacrés à la réflexion du pédagogue et, sous le titre *l'École*, composait d'abord le livre du Maître. Le présent volume, intitulé *la Scène*, rassemble les écrits sur les œuvres et leur représentation. Lisant *Chronique romanesque* de Jean Vilar, Antoine Vitez note dans son journal : « C'est le livre d'un directeur de théâtre, pas d'un artiste. Pourquoi n'a-t-il pas pensé à écrire le livre de l'artiste ?* ». Lui-même, nous l'évoquions dans la note qui ouvre le volume I, lui-même avait le désir de publier « ce roman du théâtre que Vilar a essayé d'écrire** ». Les textes rassemblés ici composent à leur façon ce livre de l'artiste, le recueil du travail intérieur dont la représentation est le terme. Journal de travail, notes, lettres à des collaborateurs, textes critiques, bulletins de service, manifestes ou programmes, cette diversité est propice à restituer le mouvement de réflexion et de rêverie qui accompagne l'ouvrage du théâtre.

Cette entreprise d'écriture excède, bien sûr, la seule activité de mise en scène. Aussi était-il important de présenter, dès 1954, les écrits sur le théâtre de celui qui fut également acteur, traducteur, spectateur. Ces textes seront confirmés ou contredits par ceux du metteur en scène à partir de 1966. Nous rassemblons alors, dans l'ordre chronologique, tous les écrits relatifs à une même mise en scène sous le titre de l'œuvre travaillée – d'*Électre* de Sophocle, en 1966, à *la Vie de Galilée* de Brecht en 1990. Entre ces regroupements de textes, nous insérons, toujours chronologiquement, les réflexions sur le théâtre qui ne concernent pas directement le travail en cours.

Face à l'ampleur des archives d'Antoine Vitez, notre choix fut guidé par le souci de publier tous les textes susceptibles d'éclairer l'interprétation d'une œuvre et son approche singulière par l'artiste. S'il nous a paru essentiel de faire connaître l'activité de critique dramatique d'Antoine Vitez, nous ne publions que les contributions les plus significatives ; nous avons également écarté les écrits dont la compréhension, hors de leur contexte, s'avérait difficile : ainsi les multiples carnets de notes prises

* Journal du 29 juillet 1971.

** Journal du 26 novembre 1980.

pendant les filages, ou encore les notes de lecture difficilement accessibles sans le livre lui-même ; pour les mêmes motifs, nous ne publions pas systématiquement l'intégralité des notes de travail lorsqu'elles sont trop éparées. L'ensemble est consultable à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine où sont déposées les archives Antoine Vitez.

La question du choix des variantes s'est posée pour un certain nombre de textes publiés ici. Nous avons toujours retenu la version la plus exhaustive dans la mesure où Antoine Vitez conservait dans ses archives les versions intégrales d'articles parfois publiés sous une forme abrégée. Lorsque Antoine Vitez reprend l'un de ses textes, soit à quelques années d'intervalle soit à la faveur d'un contexte éditorial différent, en y insérant une variante significative, nous reproduisons cette dernière en note. Seuls les écrits sur Racine font exception à cette règle : le texte d'origine (dont la toute première rédaction date de 1967) s'augmente à chaque occasion des réflexions sur le travail en cours et nous préservons ce mouvement de reprise et de répétition – les deux thèmes étaient chers à Antoine Vitez.

L'ampleur des écrits a rendu nécessaire la publication des textes de *la Scène* en deux ouvrages : le premier rassemble les écrits de 1954 à 1975, le second de 1975 à 1990.

Rappelons que les notes d'Antoine Vitez sont signalées d'une étoile et figurent en bas de page ; que les notices et notes d'édition, lorsqu'elles sont nécessaires, sont placées à la fin de chaque texte ou, dans le cas des mises en scène, de chaque regroupement de textes pour une même œuvre ; que la mention de la publication apparaît immédiatement en fin de chaque texte ; enfin, qu'un index des noms, une bibliographie signalétique des entretiens d'Antoine Vitez ainsi qu'une notice biographique détaillée se trouvent à la fin des *Écrits sur le théâtre III, le Monde*.

Écrire, pour Antoine Vitez, c'était – comme filmer le théâtre, comme traduire une langue – c'était chercher à « préserver quelque chose de quelqu'un d'autre ou d'une relation * » et il nommait cette précaution de la mémoire « un geste charitable ». Puisse le lecteur trouver ici la trace préservée de cette relation qu'Antoine Vitez entretenait avec les acteurs, les œuvres et le monde.

Nathalie Léger

* Rencontre « Théâtre et cinéma », 9-11 juin 1977.

Préface

La scène ? Pas de scène.

Car il faut, on peut partir de là.

Il faut, si on imagine devoir donner de la scène selon Antoine Vitez une idée définitive.

On peut, plutôt, parce que le jeu de cartes que je bats ici aurait pu être battu par un autre, et bien d'autres le battront à leur tour, pour faire leur théâtre, ou pour le penser. Je suppose seulement que A.V., que je vais désigner ainsi, pour m'apprivoiser une fois de plus avec sa pensée, à défaut de me consoler jamais d'une disparition qui nous surprend chaque jour, je pose donc témérairement que A.V. eût été d'accord avec d'autres combinaisons possibles des cartes qui vont se distribuer ici selon la stricte chronologie, ou géographie, de sa trajectoire, qu'on aurait pu aussi traiter comme une combinatoire :

« Il faudrait montrer que le monde, et toute notre vie, et toutes nos vies, ne sont faites que d'un entrelacs, comme une musique : thèmes, échos, répons, récurrences. » (Lettre à Ludmila Mikaël, au moment du *Soulier de satin*.)

Vue primitive

Pas de scène.

Combien de fois lirez-vous, dans les notes dont sont faits

les deux volumes qui suivent, cette soustraction de la scène : « Il n'y a pas de décor, ni même, à vrai dire, de scène. On joue là où on se trouve. Quelques lambeaux de costumes indiquent tout juste qu'il s'agit d'un théâtre. » (Programme de *la Jalousie du Barbouillé*, Ivry.)

A la place de la scène, le jeu, qui l'institue à lui seul, et qui traduit le récit, à sa façon. Car il n'y a d'abord qu'un récit.

Mais il y a aussi l'inverse, qui revient au même : « Non, il n'y a rien d'autre que la scène. L'acteur entre, transportant son siège, s'assoit, ouvre la bouche. De ses mots il fait l'espace. » (L'acteur entre, à propos du *Soulier de satin*.)

Le jeu, d'abord, et d'abord le jeu des enfants. Tel celui-ci : « Pour cette tragédie de *Britannicus*, nous nous sommes souvenus, enfants, que nous avons envie d'exposer le corps nu au danger que le drap n'en tombe. » (*Britannicus*, Kiuston.) Et il insiste sur cette vertu essentielle du théâtre : « L'activité théâtrale est foncièrement ludique. » (Comment je fais une distribution.)

Faut-il dès lors jouer autre chose que le récit, que le traduire en jeu, faut-il lui ajouter autre chose ?

« Théâtre proprement épique. Et la tâche qui s'offre à nous est semblable à celle du traducteur. [...] »

Le traducteur écrit en dessous du texte, il montre seulement qu'il y a une différence, mais il ne cherche pas à dire laquelle.

De même l'acteur. » (Programme de *Zina*.)

Encore : « Et là est le vrai travail de l'acteur : il ne copie rien, il ne montre pas le monde, comme on l'a cru et dit (croyant bien faire) ; il donne une image de lui-même ; ou plutôt il se montre lui-même tel qu'il s'imagine... » (Pour (et à propos) d'Arlette Bonnard.) C'est : « Le jeu à être un autre » (Journal de *Vendredi*.)

Et : « Le metteur en scène, c'est le comble du traducteur » (Journal de travail des *Bains*.)

On peut remarquer que, plus tard, moins formaliste en apparence, A.V. substituera à la traduction l'interprétation, mais non pas celle d'un sens : « La mise en scène. Art de l'interprétation des signes, des textes et des traces. Art des augures. Il s'agit de faire de la lumière. Art des Lumières. » (Notes de l'été 1986...)

Et même s'il a par la suite reconnu que les pièces avaient un sens, on peut poser que ce ne fut jamais que sur le fond de ce degré zéro de sens, constitué d'espace et de signes.

Mon hypothèse est d'ailleurs que ce qu'il dit de tel ou tel spectacle peut s'appliquer à d'autres, se généraliser. Aucune raison de changer la grammaire parce qu'on passe de tel canevas à *Hamlet*, de *Mère Courage* au *Soulier de satin*.

Jeu, traduction, récit, ce sont comme les outils principaux au moyen desquels cet homme a fait du théâtre, comme acteur d'abord, puis comme metteur en scène pendant vingt-cinq ans (vingt-cinq ans seulement, mais quelle densité d'intelligence et d'invention, en si peu de temps !), comme un artiste de la pré-histoire, comme un primitif, comme un formaliste russe, comme un expressionniste, comme cet artiste non euclidien qu'il s'imaginait parfois être :

« Si nous jouons selon d'autres codes que le code naturaliste, ce n'est pas pour comparaître entre les géométries – Riemann, Euclide. Rien n'est le monde, on ne peut que l'appréhender pour le transformer. Tout mode d'appréhension du *réel* qui se donne pour le réel lui-même est frauduleux, dangereux... » (*Faust*, arguments, 7 mai 1972.)

Ces *outils*, car je ne trouve pas de meilleur mot, font et ne font pas un système, même si chaque problème reçoit toujours sa solution, si la question trouve toujours une réponse, qui déplace la question, et fait passer à une autre question, dans la mise en scène suivante, ou celle d'un autre jour, quitte à revenir à la question de départ, laquelle, en quelque vingt-cinq ans,

s'enrichit, ou se simplifie, devient élégante, comme en mathématiques, convainc chacun, et d'« élitaire » au début se révèle être, à la fin « pour tous ».

Et pour ouvrir à un autre thème, sans le développer, on sera sensible, dans presque tous les textes du début au souci de A.V. de trouver sur la scène les objets qui vont, eux aussi, contribuer au récit.

La forme est d'abord vide, ensuite viennent les objets : « Chaque spectacle doit raconter l'histoire des objets qui le constituent, et point seulement la fable. Ainsi les larmes dans la tragédie classique. » (Journal de *Phèdre*.)

Et même, « pour éviter un transport perpétuel des objets, on devrait se contenter d'objets à usage multiple ». (Journal d'*Iphigénie Hôtel*.)

Jusqu'au soleil comme objet dans *Partage de midi* (Remarques sur *Partage de midi*).

J'en conclurai qu'il fut l'un des plus grands formalistes du xx^e siècle, au sens linguistique, au sens russe, entièrement inspiré par Meyerhold, et en son sens à lui, de formalisme généralisé.

– Au sens linguistique, comme on le voit dans tous les premiers textes concernant la lecture publique des poètes : « J'écris que je lisais et non que je disais. Je gardais toujours le livre à la main. » (Lectures d'Aragon.)

– Au sens russe, et à partir de Maïakovski qui joue un rôle initiateur dans la vie de A.V., dont l'un des tout premiers spectacles fut *les Bains*.

– Au sens de Meyerhold qu'on trouvera évoqué ici dans des textes canoniques de 1964, où apparaît l'opposition fondamentale de la convention et du réalisme dont une transformation sera celle de l'expressionnisme et du réalisme (à propos du *Dragon* de Schwarz), et dont des solutions trouvées plus tard seront d'abord la « géométrie lyrique » (à propos de l'*Orfeo* de

Monteverdi, décor de Claude Lemaire), puis, avec Yannis Kokkos, le « réalisme enchanté » : « Ce que nous cherchions depuis plusieurs années, Yannis et moi ensemble, et Yannis pour lui-même, et soudain, tout récemment, dans une conversation [...] les mots sont venus à ma bouche : *réalisme enchanté*. » (Avril 1986.)

« La convention est une donnée essentielle du théâtre. Peut-on en dire autant du réalisme ? Je ne le crois pas. » (Réalisme et convention, réalisme ou convention.) Et il est certain que A.V., au travers de transformations aisément repérables, a conservé cette intuition fondamentale que le réalisme, le naturalisme, le dramatique seraient toujours seconds par rapport à cette convention inaugurale.

Dès lors le formalisme sera du côté de l'affirmation de la convention, et le réalisme du côté de l'ambiguïté :

« Sauver les personnages. Tout le débat du réalisme est là. La noire image du méchant, la blanche image du bon, c'est le théâtre des essences pures. Et comme aussi je *l'aime* ! Emplois, figures archaïques sous-jacentes au texte, miracles, mystères et agit-prop, on y revient toujours avec délices. Mais la tentation du Réalisme, inéluctablement, un jour, nous prend : on veut donner à Richard III de bonnes raisons, à Iago un cœur, à Gubetta une histoire... » (Cahier *Lucrece Borgia*, 9.)

Il dit encore : « Conversation de Meyerhold avec Stanislavski, perpétuellement, en nous-mêmes, reprise. » (*Ibid.* 5.)

C'est que l'acteur veut se raconter une histoire : « Déjà Malartre, lui-même [l'un des acteurs les moins suspects de donner dans le psychologisme et les plus ouverts au formalisme vitézien, F. R.], souffrait de cette angoisse avec Méphisto-phélès. » Qui est-ce, finalement, qui est-ce ? Il faut bien se raconter une histoire. On n'y échappe pas. Et pourtant j'ai poursuivi longtemps la chimère – n'y ai quand même pas tout à fait renoncé – d'un acteur qui n'aurait pas besoin d'une histoire :

il jouerait successivement des fragments de récit dont la cohérence ne lui serait donnée que par son adhésion à l'idée directrice de l'ouvrage scénique. C'en serait fini de la logique du comportement individuel, exigée par Stanislavski comme l'inévitable assise du rôle. J'y substituerais une logique de l'œuvre... » (D'un carnet de notes, automne 1985.)

Et de la convention il a donné sa formule, qui est celle de son formalisme généralisé, *la fiction zéro* :

« *Ubu*. Jusqu'à la nausée, nous parlons de la fiction zéro. Oui, oui, les actions des acteurs (ou des personnages) sont produites par une fiction (une fable) antérieure à l'action (ou à la fable) qu'ils sont censés raconter. Il y a une *autre histoire*, plus avant, plus profond. J'ai compris ceci : tout le théâtre que j'ai fait fut celui de cette *fiction zéro* (il faudrait lui donner un autre nom), cette histoire avant l'histoire qui contient presque (ou comme par hasard) l'histoire contée. Un point central, d'où est tenu tout le faisceau. [...] Ma raison d'être au théâtre est d'avoir posé cette question naïve. » (D'un carnet de notes au printemps de 1985.)

L'histoire d'avant, qui réunit des acteurs pour dire entre eux l'histoire d'après, institue donc une scène, un premier récit, un espace, là où il n'y avait pas de scène.

C'est le formalisme qui permettra même que l'histoire vienne le rendre réaliste :

« Au fond, c'est cela, peut-être, l'écriture réaliste [il reprend le terme obligé d'Aragon] : une invention de formes que d'autres, plus tard, vont remplir. En tout cas, pour Aragon, c'est bien cela. » (Une remarque d'Aragon.)

Le récit produit des images. Les images engendrent l'espace comme une équation engendre une courbe. L'espace vient après les objets qui le déterminent.

« Ainsi, de moment en moment l'espace change de forme sur la scène, ou plutôt rien, il n'a pas de forme, il n'y a pas

d'espace du tout : des images successives. On cherche seulement à raconter une histoire, on enchaîne les moments d'un récit. » (*Les Bains*, deuxième fois.)

On pourra donc parler aussi bien à la première et à la seconde qu'à la troisième personne. L'Atelier d'Ivry : « Pourquoi ne pas faire un théâtre à la troisième personne de la conjugaison – il, ou elle, plutôt que tu et je. » (La troisième personne.)

On pourra donc imaginer que même lorsque la scène vitézienne se sera chargée des prestiges d'un décor ou des effets de la perspective, ou de l'intimidation par la profondeur, elle sera habitée, hantée par le spectre de ce rien inaugural qui lui faisait exprimer avec tant de plaisir sa vision des *Bains*.

Le vrai théâtre part de ce lieu vide : « Sophocle ignore la perspective. C'est pourquoi je n'utilise pas la profondeur de la scène [...] ; la profondeur, la perspective, le lointain, c'est le pathétique – je n'invente rien : Meyerhold, chez Komissarjevskaja, avant la guerre de 14, faisait de la mise en scène à plat et en large, et parlait de théâtre immobile, à propos des Grecs justement. » (À propos d'*Electre*.)

Et pour l'idée d'« un théâtre de quartier » reprise au Théâtre des Quartiers d'Ivry, de même : « Il s'agit de jouer sans décor, ni dispositif scénique, ni costumes de scène, et peut-être sans scène. » (*FFK*. Notes de travail, 5 octobre 1968.)

Vue miraculeuse

L'ensemble de ce que vous lirez est donc prodigieux, miraculeux.

En ce qu'à chaque fois, la mer prend feu, comme dans ce passage du second *Faust* qu'il avait tenu à retraduire pour l'insérer dans le premier, ou bien l'eau prend (l')air, comme il le rêvait constamment à propos des *Miracles* :

« La mer et l'air.

L'air et l'eau. Tout ce qui est maritime deviendra aérien. Ainsi pour aller vers la mer, on montera en l'air, dans la hauteur. Comme dans la peinture avant la perspective. » (*Les Miracles*, Journal de travail, 7 octobre 1973.)

Et encore, à propos de *Dave au bord de la mer*, de Kalisky, que A.V. voulait faire entrer par la voie des airs : « Il y a aussi là, naturellement, une référence à l'imagerie juive, mais surtout mon goût infini pour la lévitation – au fond, c'est pour ça que je fais du théâtre : jouer la lévitation, toujours l'idée des miracles. » (Quelques questions et réflexions à propos de Dave.)

Le corps aussi. Mais il est si essentiel, comme élément, comme lieu de la scène, comme chair, comme voix, comme surface et comme profondeur, comme paysage, comme univers, que je l'indique seulement. Il aura partout ses résurgences. Par la voix, il noue la scène et le récit.

« Le corps et la chair, le corps c'est la voix... » (*Ibid.*, 12 décembre 1973.)

Du corps, *les Miracles* furent l'expérience par excellence.

L'ensemble de ce que vous lirez est de l'ordre du témoignage, A.V. ne croit qu'aux témoins...

Les perspectives des deux volumes qui viennent s'orientent donc selon ce qui fut livré à Nathalie Léger ou inventorié par elle sur chaque spectacle, ce qui fait par exemple que *les Miracles*, ou *Electre*, ou *le Soulier de satin*, à cause du Journal qui en est tenu, occupent de gros plans, tandis qu'un simple panoramique caractérise parfois un autre spectacle, important ou non, à propos duquel peu seulement fut écrit. Il n'importe. On a ici les témoignages d'une pensée en marche (sur les eaux), et non le compte rendu, vint-il avant l'événement, des réalisations de la scène. On rêvera même, en lisant ces Notes, de choses qui ne furent jamais réalisées : par exemple, pour rester

dans les airs, ce vol de Chérubin prévu pour *les Noces de Figaro* de Florence, et auquel on dut renoncer.

La scène avant la scène, en somme. Très peu de bilans, donc, tant le peintre est déjà sur le motif suivant.

Le *témoignage* de ces notes prises sur la chose à venir prime donc sur la mémoire ou la nostalgie, même si on trouve l'éloge, fréquent, de la mémoire au théâtre, mais plutôt comme un travail pour retrouver des Indes par l'autre bout, sachant qu'on va peut-être trouver l'Amérique. Ainsi pour l'*Hamlet* de Chaillot :

« La description que donne Stanislavski du *Hamlet* de Craig, tel que le rêvait le metteur en scène, est fort émouvante ; d'une certaine façon, j'y retrouve nos intuitions. Aussi parce que Craig préfigure ce que nous cherchons : Eisenstein et le Bauhaus. Quand je dis nous *cherchons*, cela veut dire que nous *cherchons* les Indes. Nous trouverons l'Amérique. » (Remarques sur *Hamlet* d'octobre 1982.) Je crois que c'est ainsi qu'il entendait la mémoire, ici celle de Craig ou d'Eisenstein, noire et blanche, et non pas cette commémoration grise que s'impose la politique artistique à l'endroit de la culture, dont A.V. donne très tôt une définition : « La culture, c'est ce qui est mort. »

De même l'acteur doit connaître l'histoire des rôles, de son rôle, puis se déterminer librement par rapport à elle :

« L'histoire du théâtre pourrait être l'histoire des rôles et de leur interprétation. On sait que pour *Alceste* une grande dispute partage les acteurs et le public. Elle ne sera jamais close. Il s'agit de savoir si le rôle est comique ou tragique. » (*Alceste*, et nul autre.)

Et une fois ou deux aussi l'éloge de la nostalgie, à propos de Marivaux par exemple, ou de Tchekhov : « Nostalgie de la fin du XVIII^e siècle, de la fin du XIX^e. Nous regardons mourir les mondes avec délice et bonne conscience, et c'est ainsi que nous expliquons les pièces de ces deux époques-là par le fait

que nous savons qu'il y aura la Révolution (française ou russe).» (Marivaux, la nostalgie.)

Témoin, apôtre en outre, plus que prophète :

« Molière, comme le Christ. Aussi – Shakespeare. Nous connaissons les traces, mais où est-il ? Le travail de théâtre est profondément analogue au travail de l'apôtre. » (Notes, 27 septembre 1978.)

La connotation religieuse de ces termes pourrait agacer qui ignorerait que le dessein de A.V. – la tentation de saint Antoine – fut souvent de reprendre à l'Église son bien, comme Mallarmé le sien à la musique. Ainsi à propos des *Miracles* (tirés essentiellement de l'Évangile de saint Jean) : « Je dépossède l'Église de ce qu'elle considère comme sa propriété – c'est-à-dire les textes sacrés, et la fable évangélique. » (Conversation du 11 novembre 1973.)

De ne rejeter donc aucune expérience religieuse comme réservée à des élus quelconques, de laïciser ou de démocratiser le Christ, personnage aussi positif chez lui qu'il le fut parfois pour Rimbaud.

Comme d'aimer aussi la Russie non sainte : « la Russie que j'aime ; celle qui rejette les icônes de l'idolâtrie politique ou religieuse, celle qui est profane, laïque, démocrate et cosmopolite. » (Intercession de l'acteur, à propos de Tchekhov, 1984.)

Le miracle, le témoin, l'apôtre. Et justement contre le prêtre (dont l'époque ne manque point).

Et revient très souvent l'idée de l'étranger non invité. A propos du *Héron* d'Axionov : « Ce sera donc, une fois encore, cette fidélité obstinée à l'Étranger qu'on n'a pas invité, au jeune homme de Pier Paolo, Tartuffe, ou Christ, ou Antéchrist, oiseau de feu, ici oiseau des marais, oiseau-femme, intruse. Quand je regarde ma vie à l'envers, ma vie dans l'art, comme dit le vieux maître, je vois sans cesse revenir ce passage de l'inconnu (d'où vient-il ? où va-t-il ?) sans origine, sans racines,

Longues rêveries sur les poèmes, échos des répétitions, conversations infinies avec les acteurs : Antoine Vitez élargissait la vie par le théâtre et le théâtre par l'écriture. De 1954 à 1975, les écrits de l'acteur, du spectateur, du traducteur que fut aussi Antoine Vitez se mêlent à ceux du metteur en scène pour inventer et réfléchir la pratique du théâtre. Journaux de travail, critiques dramatiques, projets, lettres, notes aux collaborateurs, programmes et manifestes, *La Scène* rassemble les écrits, pour la plupart inédits ou introuvables, qui composent ensemble le livre de bord d'un voyage à travers les œuvres et leur représentation.



9 782867 444890

160 F
936232-5
ISBN : 2-86744-489-6
11-95



DIFFUSION C.D.E.
DISTRIBUTION SODIS