

Le théâtre

Plus encore que le roman ou que la poésie, le théâtre a souffert de la tradition scolaire ; circonscrite à quelques textes étudiés en classe comme modèles d'une période, le XVIIe siècle, censée marquer l'accomplissement de notre littérature nationale, l'approche du théâtre a longtemps été conjointement limitée à celle du texte théâtral comme si ce dernier avait été écrit pour être lu et non joué.

Il faudra attendre les années 60 pour que le renouveau de la critique littéraire et de la mise en scène conduise à de nouvelles interprétations des œuvres canoniques, un élargissement du répertoire proposé au grand public et, partant de là, une meilleure compréhension de la **communication théâtrale**.

La communication théâtrale se caractérise par la densité et la diversité des signes transmis au cours de la représentation. Le théâtre, art total, n'utilise pas, en effet, le seul langage comme vecteur des effets produits sur le destinataire. Il met en jeu un texte, mais également des conditions de réalisations spécifiques. Concrétisé le temps d'une mise en scène, il est, de surcroît, médiatisé par le comédien qui, avec son physique et son jeu, lui donne vie. Le théâtre ne dépend donc pas uniquement des effets littéraires créés par l'auteur ; il dépend des données supplémentaires que la réalisation scénique lui aura apportées.

Le théâtre est donc, selon les mots de Roland Barthes dans ses « Essais critiques », « une machine cybernétique » faisant intervenir simultanément des informations multiples à travers le texte, le décor, les costumes, les éclairages, le jeu des acteurs, etc. Le spectateur est donc confronté à une véritable « polyphonie informationnelle » qui est l'essence même de la théâtralité, cette « épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit ».

Comment, par conséquent, aborder avec vous cette courte étude du théâtre ? Peut-être en suivant les méandres de l'étymologie.

A l'origine, le mot « théâtre » signifie : lieu d'observation, endroit d'où l'on voit. Il est apparenté au mot « théorie » qui signifie lui : point de vue. C'est ainsi qu'apparaît le mot « amphithéâtre » : autour du lieu d'où l'on voit. Par extension, le mot a ensuite désigné la représentation donnée dans ce lieu, puis le texte préparé pour cette mise en scène. Enfin, il a été employé comme synonyme de l'art de jouer. Aujourd'hui encore, le mot « théâtre » conserve cette pluralité de sens.

A l'écoute de cette polysémie, nous intéresserons donc en premier

Au lieu théâtral

Le spectacle est un phénomène social universel. Différentes conceptions du lieu théâtral sont apparues progressivement. Elles survivent et chacune offre des avantages spécifiques et une autre dimension de la théâtralité.

a) Le théâtre en plein air

Grecs et Romains représentent leurs spectacles à ciel ouvert.

Dans l'Occident médiéval, les premières œuvres de théâtre sont jouées dans les édifices religieux, elles illustrent les Écritures. D'abord intermèdes insérés dans la liturgie, les *mystères* et *miracles* ont été progressivement expulsés des édifices religieux.

Ils seront montés sur la place publique:

- soit à même le sol
- soit sur une estrade montée sur des tréteaux. Parfois ronde, elle dispose dans certains cas de trappes pour les substitutions de personnages.

Des panneaux décorés distinguent les lieux de l'action et les acteurs passent de l'un à l'autre. Parfois des rideaux enrichissent cet appareil technique.

En cas de mauvais temps, on joue dans les salles de sport (Jeu de Paume).

b) théâtre "à la française"

	Les premiers édifices consacrés à la pratique du théâtre sont l'Hôtel de Bourgogne (±1560) et le Théâtre du Marais. A noter les gradins aménagés au fond : on y est loin mais on voit mieux.
--	---

c) théâtre élisabéthain (1550 - 1642)

	Conçu en rond, ce lieu propose quatre <u>aires</u> de jeu : avant scène, scène, arrière-scène, balcon. Deux théâtre connus à Londres : le Globe (Shakespeare) et Le Cygne. Un <u>site</u> est consacré au Nouveau Théâtre du Globe reconstruit à l'identique.
--	---

d) théâtre à l'italienne XVIII^e - XIX^e siècles

	Voir et être vu, telle est la fonction de ce dispositif. Les spectateurs pauvres sont relégués aux étages supérieurs avec parfois des escaliers séparés. L'idée de base est que le spectateur doit être transporté dans un monde totalement différent : dépaysement, transfert. Une rampe éclaire la scène pas la salle, elle sépare acteurs et spectateurs. Le décor est en trompe-l'oeil. Le cadre de scène ressemble à un encadrement de tableau. La scène est le siège d'une machinerie complexe (la cage de scène : poulies, panneaux, trappes, glissières,...) Le <u>site</u> de la Scala de Milan permet une visite virtuelle d'un tel bâtiment.
--	--

e) théâtre contemporain

	Il est souvent joué sur des scènes polyvalentes. La cage de scène est supprimée. Par contre une régie, parfois placée dans la salle même, permet aux techniciens de contrôler certains éléments (sons, éclairage, effets spéciaux...) Un plafond technique est aménagé sur toute la salle (passerelles). L'isolation acoustique est poussée, et les normes de sécurité imposent certaines contraintes liées à l'évacuation rapide des spectateurs. La scène et les gradins sont transformables pour jouer à l'italienne, à l'antique, à l'élisabéthaine, en annulaire, en éperon, en rond...
--	---

Cependant, ces espaces ne prennent vie que, et seulement grâce :

Aux gens du théâtre

a) Le rapport spectacle / spectateur / conditions de la représentation

Ce qui fait le spectacle, avons-nous dit, c'est le regard

- il implique une participation du spectateur pouvant aller jusqu'à l'identification*.
- pour être compris il suppose un réseau souvent complexe de significations sociales (il nous est difficile de "lire" le théâtre japonais ou africain!)
- celui qui se met en spectacle reçoit un statut particulier : ACTEUR, idole ou marginal rejeté.

Le spectacle met en oeuvre une série de processus psychiques. Il met en lumière et "réalise" les désirs insatisfaits dont notre imagination est porteuse (Aristote).

Chaque représentation est une aventure où la troupe doit intéresser le public. Selon les orientations, elle privilégie la réflexion (Brecht), la sensibilité (th. romantique) ou l'esthétique du corps (Pina Bausch), happening...

Le contexte de la représentation intervient évidemment dans la mesure où elle s'inscrit dans les problèmes que connaissent les spectateurs et qui peuvent être différents ou très proches de ceux que connaissait l'auteur de la pièce.

Les conditions de la représentation doivent, par ailleurs, prendre en compte :

- des impératifs de temps

Alors qu'un roman dispose d'un temps illimité, le théâtre tient entre 1 et 4 heures. L'action s'y déroule en temps réel (Le Roi se meurt d'Ionesco); ou selon une

durée conventionnelle (théâtre classique français : règle des trois unités) ou encore par les ellipses et les flash-back, certaines œuvres présentent une structure enchâssée beaucoup plus complexe.

- des impératifs scéniques

Visuelle, la pièce de théâtre doit éviter le statisme, l'immobilité. D'où la nécessité de coups de théâtre, de rebondissements plus ou moins inattendus. Il est difficile d'utiliser longuement le système de la relation (quand un personnage raconte les événements), en effet, le sens n'apparaît pas uniquement à partir de ce qui sort de la bouche des personnages. Toute la scénographie, toute la mise en scène est parlante. Il faut aussi montrer l'abstraction : le mépris, la solitude, l'amour, l'espace, le temps...

Lorsque l'action se passe dans un espace multiple, il faut parfois modifier le décor quitte, dans certains cas, à interrompre la représentation.

D'autres techniques sont complémentaires du texte : jeu de l'acteur, gestuelle, costumes, décors, sons, éclairage, images additionnelles cinéma et vidéo, ombres chinoises...

Dans cette polyphonie informationnelle, les actants sont donc nombreux et, suivant les époques et les courants esthétiques, leur rôle prend plus ou moins d'importance voire, change de signification.

b) L'acteur

Il est selon les conceptions, simple instrument ou responsable de la représentation. Ce métier exige un travail important qui ne peut apparaître à la représentation. La diction et les gestes sont des signes qui commentent un texte et lui donnent un sens particulier. La sensibilité est vraie ou jouée (Diderot).

On appelle rôle de composition la façon mémorable, inattendue d'un acteur de jouer un personnage.

Quand la personnalité de l'acteur s'enrichit d'une autre vie, il peut ressentir un état quasi mystique, avoir l'impression d'une révélation intérieure.

c) Les techniciens

Scénographe : il produit de simples toiles peintes ou un dispositif à grand spectacle. Le décor est réaliste (il cherche à créer l'illusion de la réalité) ou suggestif (il fait allusion à la représentation de la réalité, il annonce explicitement qu'il s'agit d'un "jeu" théâtral). A partir d'un dessin puis d'une maquette, le décor sera souvent réalisé de manière à pouvoir être démonté et transporté.

Éclairagiste : il peut jouer sur l'intensité, la focalisation, la couleur, les changements doux ou brutaux. Dans certaines scénographies, la lumière dessine un décor à elle seule.

Costumier : Contemporains ou anciens, les costumes doivent éviter de paraître trop neufs. De plus ils imposent à l'acteur certaines contraintes (mouvements, démarche, voix). Parfois ils produisent un contraste, parfois ils agissent en redondance. A travers le choix du costume, apparaît aussi l'option réaliste ou allusive du metteur en scène.

Maquilleur : Les cosmétiques permettent de modeler et d'accentuer les traits. Des postiches et des rembourrages peuvent dessiner le corps ou le transfigurer.

L'importance des techniciens peut être hypertrophiée ou, au contraire, réduite au plus strict minimum...

d) Le metteur en scène

Au XX^e siècle, le théâtre est autant affaire de mise en scène que de texte et le spectacle théâtral, en se détachant du texte écrit préexistant, est en voie de prendre son autonomie. Quelques grands noms (Antoine, Copeau, Juvet, Pitoëff, Barrault, Vilar, Brecht, Mnouchkine...)

En Belgique : Philippe Sireuil, Valérie Cordy, Frédéric Dusseigne...

La mise en scène est le travail qui donne à la représentation sa cohérence. Le choix de la scénographie, des acteurs, fait de chaque mise en scène une oeuvre unique. L'occupation du plateau, le décor, les costumes, le jeu des comédiens, leur diction sont autant de signes qui, ensemble, suscitent du sens.

Dans ces lieux, qui peuvent être si divers selon les époques, et grâce à ces gens de théâtre dont l'importance elle-même est variable en fonction de l'esthétique

et des options du metteur en scène, se donnent des œuvres regroupées par commodité sous la dénomination de « genre théâtral » mais qui, en réalité, obéissent à des sous-genres nettement diversifiés selon les époques.

Quelques genres de théâtre

On peut envisager plusieurs types de classement des œuvres de théâtre selon le genre, le ton, le degré de liberté des personnages, le dénouement, les sentiments suggérés, le contexte historico-littéraire...

a) la tragédie antique

Eschyle, Sophocle et Euripide sont les grands noms du théâtre grec. Ils ont laissé des œuvres consacrées aux grands mythes antiques : Œdipe, Antigone, Phèdre, Iphigénie, Oreste... Ces mythes ont souvent été revisités plus tard.

Au départ, cérémonie à caractère religieux en l'honneur de Dionysos, la tragédie met en scène le combat que la raison, pour imposer son ordre, livre aux forces qui pèsent sur l'homme de tout le poids du Ciel (le destin). Les héros tragiques étaient alors des rois, des princes ou des personnages issus de la légende et de l'épopée. La tragédie est un drame, c'est-à-dire une action, une imitation (*mimésis*) de la vie des hommes sur une scène de théâtre. Il y avait les acteurs d'une part et un chœur d'autre part, lequel commentait, par des chants, l'action qui se déroulait sur la scène.

La **catharsis** ou effet de "purgation des passions" (Aristote) que produit sur les spectateurs une représentation dramatique permet au spectateur de se projeter dans les actes et les sentiments des personnages et ainsi de "nettoyer" son âme de ses propres passions.

b) Le théâtre médiéval

L'origine religieuse apparaît dans trois formes théâtrales : les miracles, les mystères et les passions.

La production profane est riche aussi : soties, farces et moralités. A retenir : la *Farce de maître Pathelin*.

c) le théâtre baroque

Le théâtre baroque se fonde sur l'idée que le monde est en équilibre instable (>< classique), il privilégie le mouvement, l'illusion, l'irrationnel, le décor. Il s'adresse plus à la sensibilité qu'à la raison. Il use de la folie, du déguisement, des intrigues complexes. Auteurs célèbres : Calderon, Shakespeare. En France : Corneille possède des caractères baroques, même si on a coutume de le mettre dans les écrivains classiques.

Plus tard, E. Rostand avec son *Cyrano de Bergerac* continue la même veine.

d) la Commedia dell'Arte XVI^e - XVIII^e siècles

Née en Italie, elle se fonde sur des canevas traditionnels et des **personnages** aux caractères fixés : Arlequin, Pedrolino (Pierrot), Scaramouche, Colombine... A partir de ces matériaux, les acteurs improvisent.

e) le théâtre classique français

Basé sur le respect de certaines "unités" de temps, de lieu, d'intrigue, le théâtre classique présente des types "éternels", il vise à montrer des caractères humains en évitant le spectacle de la brutalité ou même des actions spectaculaires dont le théâtre baroque était friand.

La tragédie (voir sur le site [etudes-littéraires.com](http://www.etudes-litteraires.com) la page suivante <http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/genres-litteraires-theatre.php#tragedie>)

La tragi-comédie (voir sur le site [etudes-littéraires.com](http://www.etudes-litteraires.com) la page suivante <http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/genres-litteraires-theatre.php#tragedie>)

La comédie voir sur le site [etudes-littéraires.com](http://www.etudes-litteraires.com) la page suivante <http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/genres-litteraires-theatre.php#tragedie>)

Sans être proprement classiques : Marivaux (préciosité, déguisements, quiproquos) et Beaumarchais (légèreté, ironie, critique de l'Ancien Régime : *Le Barbier de Séville*, *Le mariage de Figaro*) annonce une nette évolution du théâtre qui conduira au théâtre romantique.

f) le théâtre romantique

Le drame est apparu dans la première moitié du XIX^e siècle. Le drame est une peinture de la réalité des choses, des êtres et de l'histoire.

Il s'agit d'une pièce avec une tonalité tragique, mais qui ne respecte pas les règles de la tragédie classique. De ce fait, on retrouve fréquemment dans le drame romantique plusieurs intrigues, et les époques et les lieux peuvent être multipliés.

L'histoire se situe généralement à une époque récente. Le héros du drame romantique est passionné, et le dénouement de la pièce est malheureux, comme dans la tragédie.

V. Hugo avec ses drames : *Hernani*, *Ruy Blas*, rompt avec le théâtre classique et emprunte au baroque autant qu'au Romantisme. Musset avec « On ne badine pas avec l'amour » s'inscrit dans la tradition de Marivaux.

g) le théâtre symboliste

Maeterlinck (*L'Oiseau Bleu*, *Pelléas et Mélisande*).

h) la farce

Dès le Moyen-Age, la *Farce de Maître Pathelin* illustre la veine populaire. Le courant s'est maintenu bien que l'on ne conserve que peu de traces de cette littérature populaire. Au XX^e, on la retrouve chez A. Jarry (*Ubu Roi*), Ionesco (*La Cantatrice chauve*), ou dans une pièce comme *Le Père Noël est une ordure*.

La farce se distingue de la satire en ce qu'elle utilise des moyens plus "gros" pour susciter le rire.

i) la satire

Pour critiquer les travers sociaux ou individuels, le théâtre satirique les représente à travers des personnages: J. Romains (*Knock*, *Topaze*); J. Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*).

B. Brecht a créé le "théâtre épique" dans lequel il met en scène l'actualité (l'arrivée au pouvoir d'Hitler, l'oppression bourgeoise... afin de susciter la réaction de spectateurs (*Mère Courage*).

Brecht est également à l'origine de la théorie de la distanciation.

La théorie de la distanciation

Dans le théâtre ordinaire, on essaie de donner aux spectateurs l'illusion de la réalité. Ils doivent en arriver à croire que ce qu'ils voient est un morceau de vie réelle, avec des personnages de chair et de sang, animés par des émotions authentiques. L'un des triomphes de cette formule était obtenu quand le public du mélodrame romantique, non seulement huait le traître, mais l'attendait à la sortie des artistes pour lui faire un mauvais sort. On ne voyait plus en lui le comédien qui, dans la vie privée, pouvait être le meilleur des hommes, mais seulement l'affreux individu qui, pendant toute une soirée, avait odieusement persécuté une malheureuse orpheline, sous les regards d'un public horrifié.

Voilà qui est malsain, dit Brecht. Pris par l'émotion, le spectateur oublie de réfléchir à ce qu'a voulu dire l'auteur. Au lieu d'essayer de le faire entrer dans l'action, éloignons-le, "distancions-le" au contraire. Rappelons-lui qu'il est au théâtre, et non pas devant un fait réel. Que les comédiens ne cessent jamais d'être des comédiens.

Que les décors ne cessent pas d'être des décors.

Pour arriver à ce résultat, Brecht employait toutes sortes de moyens : interruption de l'action par des chansons, par des projections, par des défilés de pancartes ; décors et accessoires symboliques et non pas réalistes ; emploi de masques ou de maquillages très élaborés ; faculté pour le comédien de cesser tout à coup de jouer son rôle, pour s'adresser à l'assistance en tant que porte-parole de l'auteur ; changement de décor "à vue", derrière ou devant un petit rideau coulissant horizontalement sur un fil tendu mi-hauteur; présence des machinistes en salopettes sur le plateau...

j) le théâtre existentialiste (1945-1960)

Sur l'idée que l'homme n'existe que par ses actions et ses rapports avec les autres, J.-P. Sartre a produit (*Huis Clos*) et A. Camus (*Caligula*).

Sans être véritablement existentialistes, d'autres auteurs appartiennent à la même période: J. Anouilh (*Antigone*, *Beckett ou l'honneur de Dieu*, *La Sauvage*) :

modernisations de thèmes mythiques ou historique) ; E. Ionesco (*Le Roi se meurt*) ; P. Claudel (*L'Annonce faite à Marie*).

k) le théâtre de l'absurde

Ce théâtre se fonde sur le non sens absolu de l'existence humaine. *En attendant Godot* de S. Becket en est le meilleur exemple. On peut aussi ranger sous cette "étiquette" le "*Rhinocéros*" de Ionesco.

l) autres tendances

Le vaudeville, ou théâtre de boulevard, est un type de comédie à la mode au XIX^e siècle. Il repose très fréquemment sur une intrigue amoureuse. Le vaudeville comporte généralement de nombreux rebondissements et quiproquos. Les personnages sont souvent des bourgeois. Cf. [Eugène Labiche](#) et Feydeau. La comédie légère (Achard, Guitry) en est l'héritière directe au début du XX^e siècle.

Le théâtre de marionnettes.

Le théâtre social (comme instrument de lutte ou de réinsertion).

Le théâtre scolaire.

Le théâtre thérapeutique, etc.

Pour en savoir plus...

J.-P. Brighelli, *Le Théâtre, genres et registres, textes et représentations*, coll. « Totem », Magnard, 2002.

M. Vieignes, *Le Théâtre, problématiques essentielles*, « Profil Littérature », Hatier.

Les textes de théâtre

Là encore, la complexité est de mise...

"On oublie, on ignore ou l'on feint d'ignorer que l'on se trouve en face d'oeuvres dont la caractéristique essentielle est d'être écrite sous forme de conversation pour être jouée." (Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*)

A/ Une énonciation/réception particulière

Il y a dans toute production littéraire une relation réelle et réversible Auteur / Lecteur (certes l'auteur produit un texte, mais puisque celui-ci n'existe que lu, c'est le lecteur qui actualise ce texte), ce qu'on peut schématiser ainsi :

- **Le texte théâtral *lu* utilise exactement le même système d'énonciation/réception, (sans niveau II a).**

Le texte théâtral *joué* instaure un relais supplémentaire "réel" : l'acteur, ce qui transforme le schéma précédent ainsi :

Le théâtre est donc toujours inscrit dans **l'ici-maintenant de l'acteur/lecteur/spectateur (posture de réception d'un texte/partition produit par un auteur et non un narrateur).**

L'énonciation fondamentale du théâtre se produit dans du **réel** : **une scène** : espace limité, **une bouche de lecteur, un corps d'acteur, des corps de spectateur** : le personnage n'est qu'une fiction née des mots (lus par le lecteur, dits par l'acteur), ce n'est que le produit d'une production langagière, ce n'est pas le moteur d'une interprétation.

"Le mode d'expression au théâtre ne consiste pas en mots, mais en personnes qui se meuvent sur scène en employant des mots." (Ezra Pound).

Dans le dialogue, les paroles d'un personnage (produites par le scripteur) s'adresse à un double destinataire, les autres personnages et le public.

Ces paroles échangées par les acteurs sur scène, sont la matière première de la communication théâtrale. Cette parole relève déjà double énonciation puisque

l'acteur personnage ne s'adresse pas simplement à son protagoniste présent ou absent mais à travers lui au spectateur dont il nie pourtant la présence. Enfin, c'est l'auteur lui-même qui par la voix de ses personnages s'adresse au spectateur.

Cet échange entre plusieurs voix, s'il se donne comme surpris, spontané lorsqu'il est mis en scène est en fait déjà « réglé » au plan de l'écriture. Les dialogues sont composés de répliques qui s'enchaînent selon des modes variés, selon une continuité logique ou en rupture. La taille des répliques est elle aussi extrêmement variable, allant de l'ampleur de la tirade à la stichomythie (échange vif vers à vers, phrase à phrase, la phrase peut même parfois rester en suspend et être complétée par le protagoniste). Le dialogue peut laisser place au monologue (entendu ou non par un tiers) qui permettra au personnage de faire un récit non montré sur scène, d'éclairer le spectateur sur sa psychologie, de délibérer, ralentissant l'action tout en lui donnant une profondeur supplémentaire. Enfin, la spontanéité relève de l'illusion, le dialogue théâtral n'a que peu à voir avec l'oral, la langue y est travaillée de manière rhétorique, poétique, littéraire, même si les auteurs à compter du XXe siècle ont parfois joué avec des effets de platitude, de quotidien, voire de vide dans le théâtre de l'absurde.

B – Une double énonciation

Le texte théâtral se caractérise, par ailleurs, par **une seconde double énonciation**, puisqu'il est composé de deux strates textuelles :

Les textes à dire (cf. ci-dessus).

Les textes à lire : les didascalies ; émises par le scripteur, elles fournissent des informations au metteur en scène et aux comédiens qui les transmettent ensuite au public sous la forme de signifiants non verbaux : jeux de scène, expressions, tons, éléments de décor.

Ces informations « muettes » sont données par l'auteur en tête de pièce, au début ou en cours de scène à usage des acteurs, du metteur en scène mais aussi du lecteur pour qui elles vont contextualiser le dialogue. Elles donnent des indications sur l'identité des personnages, leurs déplacements, leur interprétation mais aussi sur la gestion de l'espace scénique, le décor, le son, les lumières... Les didascalies marquent dans le corps même du texte théâtral combien il a besoin de la mise en jeu, de l'interprétation pour fonctionner.

Étudier une pièce de théâtre

Cette dernière partie de mon intervention fera le lien avec la présentation du théâtre à l'école. Au collège, ce sont les points qui suivent qui seront abordés par les professeurs. Ils accorderont également une grande importance aux particularités génériques et stylistiques du texte qu'ils auront à étudier. Mais, une fois de plus, le théâtre sera « étudié » et non « vécu », ce qui revient à ne jamais éprouver toute sa force et toutes les ressources sémiotiques de sa double énonciation. *Nous vous invitons à visiter le site <http://www.etudes-litteraires.com> et notamment la page <http://www.etudes-litteraires.com/etudier-piece-de-theatre.php> qui présente des informations méthodologiques pour commenter une pièce (ou une scène) de théâtre*

Petit lexique théâtral

Aparté : (n.m.) propos d'un acteur qui est censé être entendu par les spectateurs tout en échappant aux autres personnages.

Confident : personnage secondaire qui reçoit les confidences d'un personnage principal, ce qui permet au spectateur d'être mis au courant des faits nécessaires à la compréhension de l'action.

Cour, jardin : le côté cour désigne la droite de la scène par rapport au spectateur, le côté jardin, le gauche. Ces termes sont hérités de la salle des machines du théâtre des Tuileries.

Dialogue : ensemble des paroles échangées entre les personnages d'une pièce.

Didascalie : (n.f.) indication de mise en scène fournie en dehors du texte de la pièce.

Dramaturgie : (n.f.) ensemble des techniques théâtrales utilisées par un auteur.

Jouer à bureaux (guichets) fermés: faire salle comble après avoir loué la totalité des places disponibles.

Metteur en scène : personne qui élabore et supervise le spectacle et assure ainsi son unité.

Monologue : (n.m.) propos qu'un personnage, seul sur la scène, se tient à lui-même révélant ainsi au spectateur ses sentiments. Scène constituée par ce type de tirade.

Protagoniste : acteur principal.

Quiproquo : (n.m.) effet de théâtre exploitant une méprise.

Récit : long développement par lequel un personnage généralement secondaire, vient exposer des faits qui se sont déroulés hors de la scène.

Réplique : (n.f.) partie du dialogue prononcée d'un seul tenant par un personnage.

Rôle de composition : rôle qui amène un acteur à travestir son aspect physique et sa voix.

Scénographie : (n.f.) ensemble des techniques qui envisagent l'organisation de la scène et ses rapports avec la salle.

Stichomythie : (n.f.) succession de répliques de longueur égale ou à peu près égale.

Théâtralité ou **écriture théâtrale** : ensemble des éléments qui donnent à un texte sa force théâtrale.

Tirade : (n.f.) longue réplique.