

**Tussen waarheid en waanzin:
Ontwikkeling van het modernistische theater in Europa**

Christel Stalpaert

Inleiding: Tussen waarheid en waarheid

HOOFDSTUK I. De strikte wetmatigheid van de empirische waarheid

I.1. Het positivisme in Frankrijk

I.1.1. Emile Zola (1840-1902) als ‘romancier expérimentateur’

I.1.2. André Antoine (1858-1943) en het naturalistische theater

I.2. Het beginsel van historiciteit bij het Meininger-ensemble van Georg II (1826-1914)

HOOFDSTUK II. De zuivere waarheid van het idealisme

II.1. Het ‘Bildungsidealismus’ en de omvattende waarheid van het Gesamtkunstwerk

II.1.1. Noties van zuiverheid in de levensomvattende gemeenschapskunst van Richard Wagner (1813-1883)

II.1.2. De verbindende functie van dans en beweging in het ontstoffelijkt toneel van Adolphe Appia (1862-1928)

II.1.3. Edward Gordon Craig (1872-1966): de regisseur als eenheidsstichtende en verbindende schepper van alle theaterelementen

II.2. Het symbool als stapsteen naar de transcendente waarheid

II.2.1. De evocatie van de innerlijke werkelijkheid en ‘la parole essentielle’ van Stéphane Mallarmé (1842-1898)

II.2.2. De intuïtieve werkelijkheid en de waarheid van het niet-ontlokene bij Maurice Maeterlinck (1862-1949)

II.2.3. Het zuiver woord-toneel van Paul Fort (1872-1960) en het Théâtre de l’art

II.2.4. A.F.M. Lugné-Poe (1869-1940) en het Théâtre de l’œuvre

HOOFDSTUK III. De waanzinnige waarheid in het futurisme, dadaïsme en surrealisme

III.1. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944): Futuristische hilariteit en physico-folie

III.2. Alfred Jarry (1873-1907)

III.3. Dadaïstische wartaal

III.3.1. Hugo Ball (1886-1927) en het dadaïstische Cabaret Voltaire

III.3.2. Dada in Parijs (1919-1921)

III.3.3. Kurt Schwitters (1887-1948) en de ‘Merzbühne’

III.3.4. Mama dada: Gertrude Stein (1874-1946)

III.4. Surrealisme: het geloof in een hogere werkelijkheid

III.4.1. André Breton (1896-1966)

III.4.2. Salvador Dali (1904-1989)

III.4.3. Jean Cocteau (1889-1963)

III.4.4. Het onmogelijke theater van Antonin Artaud (1896-1948)

HOOFDSTUK IV. De formele waarheid van de Nieuwe Zakelijkheid: materialistisch modernisme

IV.1. Wassily Kandinsky (1866-1944): 'Bühnenkompositionen' van geluid, kleur en beweging

IV.2. Oskar Schlemmer (1888-1943) en de zakelijke Bauhaus-dans

HOOFDSTUK V. De politiek correcte waarheid

V.1. Sociale voeling van de Duitse Volksbühnen en de massale bewegingsspele van Max Reinhardt (1873-1943)

V.2. Politieke toneel van Leopold Jessner (1878-1945)

V.3. Revolutietoneel van Erwin Piscator (1893-1966)

V.4. Episich theater van Bertolt Brecht (1898-1956)

HOOFDSTUK I.

De empirische waarheid van het positivisme en het werkelijkheidsgetrouwe naturalistische theater

La vérité est en marche et rien ne l'arrêtera.
Émile Zola¹

Het belangrijkste streven van de verlichting was geweest de waarheid te achterhalen met behulp van de ratio. Wetenschap moest worden losgerukt van haar godsdienstige voorgedij. De mens, die zich voorheen klein en machteloos voelde, overrompeld door onbegrijpelijke natuurfenomenen en geheel afhankelijk van God, durfde steeds meer te vertrouwen op zijn eigen kracht en te geloven in zijn vrijheid. Dat groeiende zelfvertrouwen, geschraagd door de ratio en het menselijke weten, verdrong de reactionaire blik die gericht was op een nostalgisch herstel van de oude, zuivere kerk. Met de nieuwe revolutie keek de mensheid resoluut naar de toekomst, met de absolute zekerheid van de vooruitgang, in de richting van een nieuwe, betere wereld. Deze betere wereld wees nadrukkelijk elk autoriteitsgeloof af, zowel op kerkelijk als op absolutistisch politiek vlak. De Franse Revolutie van 1789 staat in die context geboekstaafd als het moment waarop de optimistische revolutie-ideologie, die haar oorsprong vond in het verlichtingsdenken, zich ten volle openbaarde.

In de negentiende eeuw vormen de empirische wetten van Copernicus, Galileï, Kepler en Newton nog steeds de veilige bakens – de grenzen van het denken als het ware – waarbinnen een ‘klassiek’ wereldbeeld als absolute waarheid geldt. Men gelooft met de rede als bondgenoot rotsvast in de wetenschappelijke, zedelijke en sociale vooruitgang en de maakbaarheid van de wereld. De mens, zo meent men, kan met natuurwetenschappelijke methoden de natuur leren beheersen en zodoende ook zijn eigen geschiedenis bepalen en gestalte geven. Maar aan de vooravond van de eeuwwende van 1900 verkennen een aantal fysici nieuw terrein en hun ontdekkingen en nieuwe ideeën ontmantelen het sinds de renaissance opgebouwde waarheidsvertoog. De klassieke wereldbeschouwing houdt bijvoorbeeld in dat de materie uit ondeelbare atomen bestaat (Newton). De uitvinding van de röntgenstralen (1895), de radioactiviteit (Becquerel) en een reeks andere ontwikkelingen maken nu echter de weg vrij voor het atomaire denken en de algemene relativiteitstheorie van Einstein (1915). De biologie had met de evolutieleer van Charles Darwin (*On the Origin of Species*, 1859) reeds vroeger de gedachte van de maakbaarheid van de wereld aan het wankelen gebracht.

De deterministisch gemotiveerde gedachte om mens en maatschappij te bestuderen wint het dan ook stilaan van de gedachte van persoonlijke vrijheid en vrije wil. Het is daarbij ook een logische stap dat de positivistische filosofie, die zich ontwikkelt binnen de nieuwe, opkomende wetenschap van de sociologie, zich schaart achter de natuurwetenschappelijke bevindingen. Als met de biologie aangetoond wordt dat menselijke verschillen en ongelijkheden hun oorsprong vinden in biologische feitelijkheden, dan valt het de sociologen gemakkelijker om afstand te nemen van de optimistische verlichtingsidee die stelt dat de mens via revoluties zijn omstandigheden kan veranderen. In de positivistische filosofie die het verlichtingsdenken aflöst, komt de nadruk minder te liggen op de vrije wil en de persoonlijke vrijheid en verantwoordelijkheid van de mens, die immers geen wezenlijke functie kan hebben in een gedetermineerd historisch proces. De reformistische waarheidsaanspraak wisselt de revolutionaire gedachte af. De samenleving kan enkel verbeterd worden door er systematisch in tussen te komen en haar te hervormen. Waarheid kan in die opvatting enkel

gebaseerd zijn op waarneembare feiten en logische principes. Elke metafysische verklaring wordt van de hand gewezen. De filosofie van de verlichting wordt opzijgezet als een naïeve droom.

I.1. Van sociologie naar esthetica: Auguste Comte en Hippolyte Taine

De Franse filosoof en socioloog Auguste Comte (1798 – 1857) geldt als de grondlegger van het positivisme. Hij ziet de geschiedenis van de mensheid als een proces dat verloopt volgens vaste, sociale wetten. Dit gedetermineerde historische proces waarvan de individuele mens deel uitmaakt, bepaalt niet alleen zijn lot, maar ook zijn denken en zijn moraal. De mens kan weinig of niets veranderen aan de universele natuurlijke wetten. Als er al vooruitgang is, dan verloopt die volgens de nieuwe vooruitgangsideeën min of meer onafhankelijk van menselijke krachten. Het sociale vraagstuk waar Comte zich mee bezighoudt, is doordringen van de leuze “*Savoir pour prévoir*”. Het denken van de mens situeert zich dan in het bestuderen van het sociale mechanisme waarin de mens gepositioneerd is om veranderingen in de loop van de geschiedenis te verklaren en aan de hand van determinerende wetmatigheden zijn lot te voorzien.

Nous voyons [...] que le caractère fondamental de la philosophie positive est de regarder tous les phénomènes comme assujétis [sic] à des *lois* naturelles invariables, dont la découverte précise et la réduction au moindre nombre possible sont le but de tous nos efforts, en considérant comme absolument inaccessible et vide de sens la recherche de ce qu'on appelle les *causes* soit premières, soit finales.²

Om tot ware kennis van de geschiedenis en de werkelijkheid te komen, is volgens de positivisten observatie en analyse de enige juiste methode. De nauwkeurige waarneming van het empirisch positivisme wordt de norm van de nieuwe waarheid. Niet abstracte bespiegelingen, maar feiten en wetmatigheden zijn van belang. Het geobserveerde kan enkel verklaard worden door de regelmaat van oorzaken en gevolgen te ontdekken in de stroom van gebeurtenissen. Het mechanisme achter de werkelijkheid moet blootgelegd worden door het determinerende kluwen van omgeving, afstamming en omstandigheden zo nauwgezet mogelijk te ontrafelen.

In het kielzog van de positivistische opvattingen van Auguste Comte ontstaat een naturalistische esthetiek annex theaterpraktijk die via een methodisch en systematisch verworven en geordende kennis van de werkelijkheid waarachtige *tranches de vie* of ‘schetsen naar het leven’ wil brengen. De Franse criticus Hippolyte Taine (1828 – 1893) acht in zijn *Philosophie de l'art* (1909) het verzamelen van feiten de belangrijkste taak van de romanschrijver; kleine feiten, die juist gekozen, tekenend en belangrijk, uitvoerig en precies werden opgetekend. Alleen door deze methode van empirische observatie kan de romanschrijver immers komen tot een waarachtige en geloofwaardige weergave van de mens in zijn door sociale wetten gedetermineerde, voortdurend veranderende bestaan.

L'Oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel et saillant, partant quelque'idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports.³

De sociale wetten van het determinisme – omgeving, afstamming en omstandigheden – begeleiden de romanschrijver in zijn personageconstructie. Het mechanisme van veranderingen dat aan deze wetmatigheden verbonden wordt, wijst hem namelijk op de

veranderingsprocessen van de personages die binnen het dramatisch handlingsverloop mogelijk zijn.

Taine beseft dat de schrijver moeilijk alle feiten kan opnemen in zijn roman. De romancier verschilt immers van de socioloog door de creatieve meerwaarde die zijn aantekeningen moeten bezitten. De kunst bestaat er dan ook uit het leven te openbaren door ‘naturalisme’, niet door slaafse nabootsing en imitatie. Dat naturalisme moet het leven beschouwen in parallelle met de evolutionaire beweging in de natuur.

I.2. Émile Zola als *romancier expérimentateur*

Émile Zola (1840 – 1902) is de ‘*romancier expérimentateur*’ die deze esthetische beschouwingen omzet in de praktijk. Door middel van waarneming en analyse brengt hij de volledige Franse maatschappij onder Napoleon III in kaart. Omdat hij daartoe veel feiten dient te verzamelen en het project de op- en ondergang van een niet onbelangrijke maatschappij dient te verklaren, klaart hij de klus pas na twintig delen (waaronder befaamde titels als *Nana* en *Germinale*) die samen de *Rougon-Macquart*-cyclus vormen.

Maar Zola profileert zich ook op het vlak van het theater. In zijn toneelkritieken, die verzameld worden in de bundel *Le naturalisme au théâtre* (1881), pleit hij in de eerste plaats voor een naturalistisch theater dat opereert volgens de principes van het Franse positivisme. Dit nieuwe drama moet door waarneming en analyse tonen hoe een keten van oorzaak en gevolg de veranderingsprocessen van de personages bepaalt. Het mag duidelijk zijn dat hij zich hiermee polemisch tegen de conventies van het bestaande toneel keert.

Een eerste conventie die volgens Zola alle geloofwaardigheid tart, is het plansysteem. Volgens dit hiërarchische systeem worden de belangrijkste acteurs vooraan op het speelvlak geplaatst, vlak voor het voetlicht. Naarmate de acteurs een minder belangrijke plaats innemen – zowel als dramatische personae als wat persoonlijke sterallures betreft – worden zij meer naar achteren geplaatst. De acteurs kunnen zich hierdoor niet rechtstreeks tot elkaar richten, maar enkel via het publiek. In een declamatorische stijl, vol pathos en met een breedvoerige gestiek, geeft de eerste acteur het beste van zichzelf. Zola drijft de spot met deze statische en hoogdravende speelstijl, die hij allesbehalve geloofwaardig, natuurlijk of waarheidsgetrouw acht. Hij pleit voor een naturalistische speelstijl in een decor dat de omgeving en het milieu aangeeft en de personages in hun leven en lijden bepaalt.

Deze opvatting van het decor druist uiteraard in tegen een tweede conventie van die tijd, die van het ‘*pièce bien faite*’. Zola noemt dit een valse en praalzieke toneelbouw die de onwerkelijke glitter van salons en paleizen naar de scène brengt. Een schijnwereld die volgens hem niets te maken heeft met de werkelijke, minder fraaie wereld die de mens omgeeft.

Zola levert zijn eerste naturalistische slag in het theater met de opvoering van *Thérèse Raquin* in 1873. De voorstelling wordt uiteindelijk nog geen tien keer opgevoerd en dit in het overigens vrij vooruitstrevende Théâtre de la Renaissance, waarvan Hippolyte Hostein op dat moment directeur is.⁴ In december 1874 lanceert Zola een nieuwe aanval op het romantische theaterbestel met de opvoering van *Les Héritiers Rabourdin* in Cluny. Helaas, de opvoering choqueert heel wat toeschouwers en ook dit stuk kent een korte opvoeringsgeschiedenis. Op 6 mei 1878 creëert Zola nogmaals een groot schandaal met de opvoering van *Le Bouton de Rose* in het Palais-Royal. André Antoine, die het gebeuren op de voet volgt, getuigt over de commotie die de voorstelling ontketent:

La curiosité du Paris littéraire et artistique en est vivement piquée et la première représentation est donnée devant une salle très alléchée. Chute complète, irrémédiable. La salle, bien disposée au premier acte commença à se fâcher au second et les sifflets se

succédèrent jusqu'à la fin et sur un mot du rôle de Geoffroy: "La partie est perdue", le public bat des mains en criant: "Je refuse d'entendre le nom de l'auteur!"⁵

Met de populariserende bewerkingen van Zola's werk door William Bertrand Busnach gaat het aanvankelijk wel de goede kant op.⁶ 18 januari 1879 is er de première van Zola's *L'Assomoir*, bewerkt voor het Theater Ambigu. De voorstelling kent een onverdeeld succes. Dezelfde André Antoine schrijft opgelucht:

Succès qui marque pour l'Ecole naturaliste un avantage incontesté. La mise en scène d'une extraordinaire vérité et l'interprétation admirable du rôle de Coupeau par Gil Naza, attirent la foule. Zola dans son feuilleton du *Bien Public* triomphe bruyamment.⁷

In 1881 schrijft Antoine naar aanleiding van de opvoering van *Nana* in Theater Ambigu: "*Nana* a fait sensation et scandalisé beaucoup de gens, mais en somme, Zola a triomphé car sa pièce attire beaucoup de monde."⁸

De naturalisten zijn echter verdeeld over het 'populaire' succes van Zola. André Antoine, bijvoorbeeld, staat huiverig tegenover de 'platte commercie' waaraan zijn stukken steeds meer onderhevig zijn. Zola zelf daarentegen is uiterst tevreden. "Au point de vue de la doctrine naturaliste c'était l'excellente besogne qui achevait l'éducation du public en le dégoûtant définitivement du théâtre d'imagination", zo stelt hij.⁹

Maar de twijfel met betrekking tot het naturalistische theater blijft. Op 13 december 1883 kent *Pot-Bouille* in L'Ambigu-Comique een hevige weerstand – "les mêmes résistances qui avaient accueilli le célèbre livre se reproduisent à l'occasion de la pièce."¹⁰ In september 1885 repeteert men in Le Châtelet *Germinal* van Zola, maar de repetities worden door censuurmaatregelen stilgelegd.¹¹ Op 16 april 1887 zaait de première van *Renée* eveneens heel wat onrust; André Antoine meldt: "Beaucoup d'agitation autour de cet ouvrage. La soirée est mauvaise. [...] la chute incontestable de *Renée*."¹² De pers is niet mals, en stelt zich zelfs ronduit vijandig op tegenover Zola. Brisson, bijvoorbeeld, schrijft: "Lorsqu'on annonce un novateur, il faut innover; [...] lorsqu'on se dit révolutionnaire, il ne faut pas imiter les errements de l'ancien régime."¹³ De weerstand tegenover Zola is met andere woorden niet alleen zedelijk geïnspireerd, maar ook artistiek: ook op dat vlak kan zijn naturalistische theater niet altijd overtuigen.

Bij het bewerken van zijn romans voor de scène ziet Zola zich niet alleen geconfronteerd met de beperkingen van de censuur, maar ook met de temporele en ruimtelijke limieten van het theatermedium. Een voorstelling kan nu eenmaal niet langer duren dan een avond en de ruimte is en blijft beperkt tot de tien vierkante meter toneelvloer. Scènewissels kunnen slechts een beperkt aantal locaties aangeven en de entr'actes belemmeren de continuïteit van het stuk. Zola is de eerste om deze problematiek toe te geven, al kan hij er zelf niet meteen een oplossing voor bieden. In zijn inleiding op *Thérèse Raquin* getuigt hij trouwens zelf van een inzicht in de artistieke redenen tot mislukking. Toch blijft hij geloven in de naturalistische koers die het theater moet varen: "l'évolution naturaliste va s'élargir de plus en plus car elle est l'intelligence même du siècle. [...] Ou le théâtre sera naturaliste ou il ne sera pas."¹⁴

I.3. André Antoine en het naturalistische theater

I.3.1. Een theater van de waarheid voor een nieuw tijdperk

Het is uiteindelijk André Antoine (1858 – 1943) die het naturalistische theater echt op de kaart zet. Aanvankelijk werkt deze acteur en theatermaker in het amateurcircuit, waar hij met zijn vrienden van de Cercle Gaulois een aantal spraakmakende voorstellingen opzet. Het onverwachte succes doet hem ertoe besluiten zijn baan als arbeider bij een gasbedrijf op te geven om vanaf 1887 het Théâtre Libre te leiden dat hij in 1896 omdoopt tot het Théâtre Antoine. Daarin propageert hij het nieuwe naturalistische drama, volledig in de geest van het Franse positivisme en Zola.

De invloed van Comte, Taine en Zola zijn onbetwistbaar. In zijn memoires beschrijft Antoine hoe hij geen enkel hoorcollege mist van Taines inspirerende lessenreeks *L'Histoire de l'Art*.¹⁵ Hij noemt Taine “un des hommes auxquels je dois le plus.”¹⁶ Maar ook Zola geniet zijn toewijding; diens geschriften over *Le naturalisme au théâtre* (1881) en *Nos auteurs dramatiques* (1881) noemt hij de catechismus van zijn generatie naturalisten. Aan Zola dankt hij “toutes les convictions et toutes les clartés qui ont guidé ma route.”¹⁷

Zola [...] entassait cette œuvre formidable d'analyse, d'observation et de vérité. [...] Le grand chef, le plus vaillant, le plus formidablement tenace, l'organisateur de la victoire, ça a été Émile Zola. [...] Tout ce que nous avons tenté par la suite, tout ce que nous avons pu réaliser de bien, d'utile, de propre ou de courageux nous vient de ce grand éducateur. [...] La meilleure joie de ma vie sera d'avoir pu au théâtre servir sa pensée en bon soldat.¹⁸

André Antoine is echter niet alleen omwille van zijn positivistische ideeëngoed van belang geweest voor de theatervernieuwingen rond de eeuwwisseling. Ook wat mise-en-scène en acteermodellen betreft, houdt hij er immers baanbrekende ideeën op na, zoals blijkt uit zijn *Causerie sur la mise en scène* (1903). Op dit vlak wordt hij geïnspireerd door Victor Hugo – “soulevant des tempêtes avec sa *Préface de Cromwell*”¹⁹ – en Denis Diderot met zijn *Paradoxe sur le comédien*. Zij liggen samen met Zola aan de basis van de theateresthetiek van André Antoine.

Het is een hang naar een nieuw waarheidsdispositief, zowel ideologisch als esthetisch, die Antoine in zijn missie drijft; “l'espoir de donner nos soirées sur une vraie scène et dans de vrais décors.”²⁰ Antoine enceneert het naturalistische drama als een studie van de dagelijkse, rauwe werkelijkheid; “le théâtre où se marquent la position sociale et la vie journalière des personnages.”²¹ Daarvoor neemt hij de term ‘sociaal theater’ in de mond; dit houdt geen politiek theater in de enge betekenis van het woord in, maar een “étude de toutes les questions multiples qui agitent les sociétés modernes.”²² Daarbij zal niet de verbeelding, maar het gezonde verstand en de logica de leidraad zijn. In iedere theatervoorstelling moet immers een wetenschappelijk gefundeerde grond van waarheid zitten; “un effort vers la vérité, vers la vie”.²³ Dat betekent in eerste instantie dat de werkelijkheid niet verbloemd mag worden achter glitter en praal, maar in zijn confronterende rauwheid getoond moet worden. Het publiek heeft volgens Antoine genoeg van het infantiele vermaak en van het goedkope vertier in de schouwburgen. Het uur van de waarheid heeft geslagen; in plaats van een oord waar men zijn miserie kan vergeten, wordt het theater een plaats waar het publiek met zijn neus op de feiten wordt gedrukt. De confrontatie met de ultieme waarheid moet de toeschouwer de moed geven om de eigen positie te verbeteren, aldus Antoine.

Après toutes les splendeurs, après tous les prestiges stériles de la forme, de l'imagination et de la fantaisie, nos publics modernes demanderaient d'autres histoires moins enfantines, non point pour bercer et endormir leur misère et leur labeur, mais, au contraire, pour stimuler leur effort, les former au libre examen d'eux-mêmes et des autres, et leur donner le courage de s'améliorer et de vivre mieux. [...] Le théâtre [...] cesse d'être uniquement un endroit de distraction et de plaisir [...] Il redevient un moyen

d'enseignement, la tribune, la chaire retentissante où se débattent les éternelles vérités. [...] C'est tout l'honneur du théâtre naturaliste ou réaliste.²⁴

Antoine reageert hiermee expliciet tegen “le ‘panache’ romantique”²⁵ waaraan het theaterbestel van die tijd volgens hem lijdt. Met Comte, Taine en Zola zijn volgens Antoine nieuwe tijden aangebroken, ook voor het theater: “Un courant irrésistible emporte notre société à l'étude du vrai”, luidt het.²⁶ “Notre époque s'apporte sa vérité nouvelle.”²⁷ En in oktober 1871 schrijft hij:

Et voici l'aurore des temps nouveaux que chacun attendait. [...] il semble que la poussée intellectuelle et la vibration des sentiments se soient exaspérées. Paris va entrer dans une fermentation incessante de pensée; les courants les plus modernes se révèlent. La science notamment, dans toutes ses branches, va dominer et féconder le monde nouveau. [...] Le roman, bien entendu, n'est pas à l'arrière-garde d'un pareil mouvement. Déjà Zola a donné le signal, en même temps que les poètes compose un groupement nouveau: LE PARNASSE, rejet du romantisme.²⁸

Het gaat in deze anti-romantische theateresthetiek om het kijken in plaats van het verbeelden, het observeren in plaats van het verzinnen.²⁹ De toeschouwer mag niet meer in de rol van voyeur geduwd worden, maar moet het gevoel hebben een bevoorrechte getuige te zijn van wat zich voor hem afspeelt. “Le plaisir du spectateur consiste à se mettre, par le truchement du théâtre, à l'étude du monde.”³⁰

Dat de encenering van de zogenoemde ‘schetsen naar het leven’ of *tranches de vie* niet altijd even fraaie plaatjes oplevert, bewijzen de strenge censuurmaatregelen waaraan de voorstellingen van Antoine onderhevig zijn. Syfilis, bijvoorbeeld, is als onderwerp nog een absoluut taboe, maar voor Antoine is het wel degelijk een maatschappelijk probleem dat onder de aandacht moet worden gebracht. Wanneer hij in 1901 beslist om *Les Avariés* van de naturalistische schrijver Eugène Brieux te enceneren, weet hij op voorhand dat er censuurmaatregelen zullen worden getroffen. Om die te omzeilen, laat hij de voorstelling dan ook in besloten kring doorgaan. Overtuigd als hij is van de onthullende waarde van het stuk – hij noemt het “une oeuvre dont l'honnêteté et le valeur étaient indiscutables”³¹ – is Antoine niet van plan zich neer te leggen bij de censuurmaatregelen die het stuk boven het hoofd hangen. Het probleem van syfilis moet immers dringend uit de taboesfeer gehaald worden – “il y a été jusqu'à présent impossible d'imprimer ce terrible mot de syphilis dans un journal”³² – temeer daar hij ervan overtuigd is dat zijn theater niet alleen informatieve, maar ook educatieve doeleinden moet hebben. Het positivistische motto van Comte – *Savoir pour prévoir* – wordt door Antoine dan ook hoog in het vaandel gedragen. Hij enceneert *Remplaçants* van Brieux, bijvoorbeeld, omdat diens studie een sociaal probleem en onrecht aanpakt en de voorstelling de mensheid tot inzicht en handelen zal aanzetten.³³ De cijfers spreken hem in dit geval trouwens niet tegen; “Savez-vous que ses *Remplaçantes* ont exercé une influence matérielle sur l'allaitement en France et que les statistiques officielles l'ont constaté ?”, zo schrijft hij achteraf tevreden.³⁴

1.3.2. *Causerie sur la mise en scène*

In de encenering van de *tranches de vie* is de functie van de regisseur als *metteur en scène* van het grootste belang. Zijn taak betreft immers de zorg om de studie van de werkelijkheid op een waarheidsgetrouwe manier te enceneren – “le soin d'en diriger les études”.³⁵ Het is de verdienste van Antoine dat hij naast de immateriële functie van de regisseur – namelijk de zorg voor de vertaling van de idee van de auteur op de scène – ook hamert op het belang van

een materiële functie. Deze materiële verantwoordelijkheid houdt meer in dan een simpel bevel aan toneelknechten, decor- en kostuumontwerpers, schilders en toneeltechnici. “[Il faut] mettre l’interprétation dans ses meubles”, aldus Antoine in zijn parafrase van Porel.³⁶ Maar Antoine maakt een belangrijke aanvulling: “A mon sens, [...] la mise en scène devrais [...] non seulement fournir son juste cadre à l’action, mais en déterminer le cadre véritable et en constituer l’atmosphère”.³⁷ Het concept van de *tranche de vie* moet met andere woorden zorgvuldig doorgevoerd worden in de mise-en-scène. Het grote speelvlak moet daarbij voor alles ingedijkt worden door letterlijk een kamer op te trekken. Met dit concept van ‘*clôture*’³⁸ wordt een intieme sfeer gecreëerd die anders verloren gaat in de grote speelruimte van de schouwburgen. Voor de weergave van een interieur moet de regisseur in eerste instantie een concept bedenken van een kamer met vier muren, zonder rekening te houden met het feit welke muur hij later zal weghalen. Hij moet die ruimte inrichten als een echte kamer:

en disposer les issues naturelles en observant les vraisemblances architecturales, indiquer exactement, tracer en dehors de ce décor les pièces, les vestibules sur lesquels donnent ces issues [...] – en un mot établir la maison complète autour du lieu de l’action. [...] le meubler avec sagacité et logique. [...] Cette opération [...] donnera la vie.³⁹

Het spreekt voor zich dat deze werkelijkheidsgetrouwe theatrale ruimte met echte materialen bekleed moet worden. Antoine is niet gediend met de traditie van de beschilderde achterdoeken die een interieur moeten representeren – hij noemt ze “de ridicules toiles de fond, sans air, sans profondeur”.⁴⁰ Hij eist driedimensionale decorstukken. Zelfs de constructie van een plafond moet in die zin in overweging genomen worden. “Cependant les plafonds ouvragés en relief, les solives apparentes donnent une solidité, une lourdeur qu’on ne connaissait pas avec les trompe-l’œil des anciennes décorations.”⁴¹ De valse (voet-) lichteffecten die geen andere functie hebben dan de acteurs te hypnotiseren of hun broekspijpen te verschroeien, worden vervangen door een sobere, reële belichting.⁴² Het creëren van een “théâtre vivant” is het belangrijkste doel.⁴³ Het publiek, dat al die tijd verwend is geweest met “des mises en scène clinquantes et pailletées” wordt niet meer op zijn wenken bediend.⁴⁴

De aankleding van het interieur is bij Antoine vaak ook letterlijk een greep uit de hem omringende werkelijkheid. Wanneer in 1887 in een zaaltje in de Passage de l’Elysée-des-Beaux-Arts *Jacques Damour* in première gaat – een eenakter naar een novelle van Zola, bewerkt door Léon Hennique – heeft Antoine als het ware het huis van zijn eigen moeder geplunderd. “Ma mère [...] me permet de prendre les meubles de la salle à manger, ses chaises et sa table pour l’arrière-boutique du boucher de *Jacques Damour*. [...] le père Krauss ouvre les yeux énormes devant le splendeur d’une pareille mise en scène.”⁴⁵

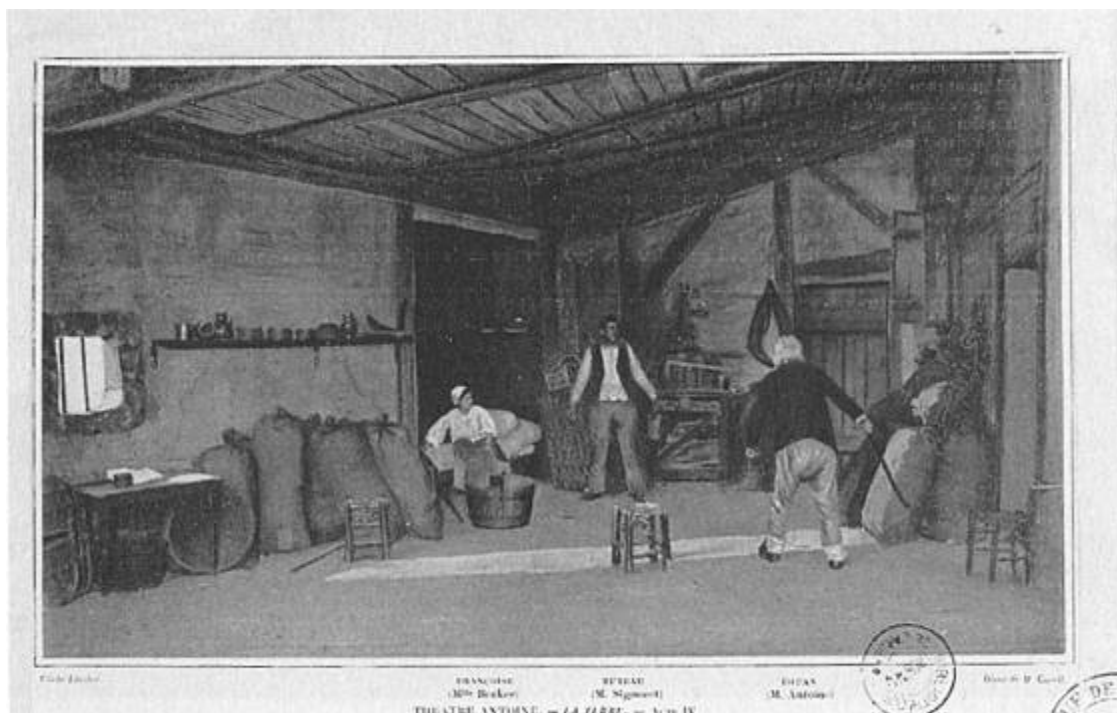
Voor de enscenering van *La Puissance des Ténèbres* van Tolstoj in 1887/1888, voor het Théâtre Libre vertaald door Pawlowski en herwerkt door Oscar Méténier, kan Antoine via politieke vluchtelingen de hand leggen op een lot authentieke kostuums. Voor de rekvisieten en de aankleding van de decors doet hij dan weer een beroep op het onuitputtelijke magazijn van Père Hartmann dat over echte Russische objecten en meubelstukken beschikt.⁴⁶ Eugène-Melchior de Vogüé, literair criticus van *La Revue des Deux Mondes* en pleitbezorger van de Russische cultuur in Frankrijk, laat zich uitermate positief uit over de werkelijkheidsgetrouwheid van de authentieke, maar sobere decors en het respect dat de voorstelling betuigt voor de Russische cultuur. “On voyait pour la première fois, sur une scène Française, un décor et des costumes empruntés aux habitudes quotidiennes de la vie russe, sans enjolivements d’opéra-comique, sans ce goût du clinquant et du faux qui semble inhérent à l’atmosphère du théâtre”, schrijft hij verrukt.⁴⁷

Antoine maakt van dit werkelijkheidsgetrouwe decor zijn handelsmerk. In *Les Bouchers* (1888), een eenakter van Fernand Ices, beoogt hij een “mise en scène

caractéristique” door in de gerepresenteerde beenhouwerij echte lappen vlees op te hangen – “qui ont fait sensation”.⁴⁸ In *Chevalerie Rustique* spuit een echte fontein water “[ce] qui a mis la salle en joie”.⁴⁹ Voor de opvoering van Zola’s *La Terre* in 1902 ontwerpt Ménessier in opdracht van Antoine een naturalistisch decor waarin echte kippen rondscharrelen om het bittere landleven weer te geven. De slaapkamer in *L’Attaque Nocturne* (1903) is dan weer niet alleen voorzien van de gebruikelijke meubels, maar ook van echte rook die uit de schoorsteen komt.⁵⁰



Enscenering van *La Terre* (Zola) door het Théâtre Antoine (1902)
in een regie van André Antoine
(© *L’Art du Théâtre*, mars 1902)



Enscenering van *La Terre* (Zola) door het Théâtre Antoine (1902)
in een regie van André Antoine
(© *Le Théâtre*, N° 90, 1902)

De hang naar werkelijkheidsgetrouwe decors wordt bijzonder gesmaakt door de pers. “La mise en scène que l’on avait voulue la plus vraie possible, conformément à l’esprit de l’œuvre, fit couler des flots d’encre.”⁵¹ Gaandeweg – en tot grote ergernis van Antoine zelf – versmalt de receptie van de naturalistische stukken echter tot een beschrijving van de verrassingseffecten en de sensationele details. Toch zit volgens Antoine achter de mise-en-scène niet louter effectbejag door een opeenstapeling van realistische accessoires. “Si le détail est capital dans ce type de mise en scène, ce n’est donc pas au stade primitif de l’accumulation et du nivellement.”⁵² Het is namelijk ook van belang dat de toeschouwer in deze werkelijkheidsgetrouwe mise-en-scène het overzicht behoudt. Een weloverwogen keuze in functie van de actie is dan ook een must; “tout l’appartement ne soit pas absolument nécessaire à l’action”.⁵³ Het weghalen van de vierde wand gebeurt zo in functie van de actie en vanuit een weldoordachte keuze. Enkel door zo te werk te gaan, kan ook op materieel vlak een *tranche de vie* gerealiseerd worden. Met de zorgvuldigheid en de accuraatheid van het dissectiemes wordt de essentie uit de werkelijkheid gesneden; “choisir le point exact où devra se faire la section qui nous permettra d’enlever le fameux quatrième mur, et maintenant au décor son aspect le plus caractéristique et le plus adéquat à l’action.”⁵⁴

Antoine mag dan wel geroemd worden om zijn werkelijkheidsgetrouwe decors, maar hij is niet de eerste die met driedimensionale decors werkt. Met name Victor Hugo had in zijn *Préface de Cromwell* uitspraken in diezelfde richting gedaan en Antoine haalt de mosterd ook in het buitenland. Zelf verwijst hij graag naar de Meiningen in Duitsland en Henry Irving in Engeland om de kunst van de mise-en-scène te onderscheiden van de ondoordachte mise-en-place; “ils combinent, ils coupent, ils biaisent ingénieusement, de façon à ne présenter dans la partie centrale du tableau que [...] le coin d’intérieur dont ils ont besoin.”⁵⁵

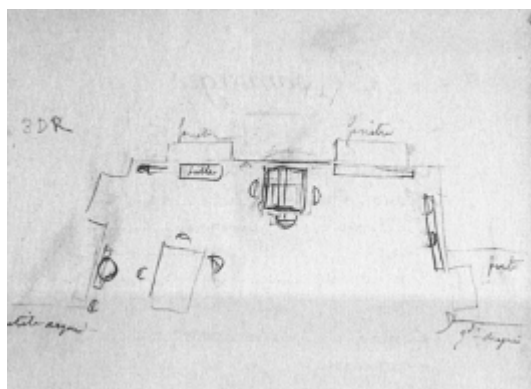
Bovendien moet de werkelijkheidsgetrouwheid van Antoines theater genuanceerd worden. Antoine is niet de naïeve naturalist waarvoor hij al te vaak aanzien wordt.⁵⁶ De basisambitie van het naturalisme was de een-op-eenrelatie tussen de werkelijkheid en de scenische representatie van die werkelijkheid te vatten. Bij André Antoine gaat het echter om meer dan een simpele imitatie. Het is volgens hem de kerntaak van de regisseur om de werkelijkheid te mediëren op de scène; “cet artisanat obstiné qui transforme la scène en un analogon du milieu”.⁵⁷ Het realisme dat Antoine beoogt is een getheatraliseerd realisme. De *tranches de vie* moeten op een kunstzinnige manier (“avec art”) in scène gezet worden.⁵⁸ “Ce qu’il faut retrouver, c’est la vie rendue plus vivante encore dans son contact avec l’art.”⁵⁹ De scenische transpositie van de werkelijkheid die Antoine voor ogen heeft, beoogt geen versmelting van de werkelijkheid met de theatrale ruimte, maar een analoge relatie die op confrontatie aanstuurt. Zoals Jean-Pierre Sarrazac het verwoordt: “Pour Antoine, cette relation – un véritable va-et-vient – doit être immédiat et constante. Mais il ne faudrait pas en déduire pour autant qu’il prône la *confusion* du théâtre et la vie, quand c’est de *confrontation* qu’il s’agit.”⁶⁰

Veel historici staren zich blind op de anekdotes die de figuur van Antoine omringen; het feit dat hij voor *Les Bouchers* ‘zijn’ slagerij vol hing met echte lappen vlees, dat hij echte rook uit schoorstenen liet komen en fonteinen echt water liet spuiten. De geldproblemen waarmee hij doorheen zijn volledige carrière worstelde en die hij in zijn memoires breed uitsmeerde, gaven ook aanleiding om te denken dat zijn naturalistische theater mettertijd leed aan dezelfde praalzieke neigingen als het traditionele theater waartegen hij zo heftig reageerde. Dit is echter niet het geval; “jamais la dépense gratuite et décorative mais toujours *l’économie*”, was de slagzin van Antoine.⁶¹ Een geslaagd decor geeft met andere woorden de betekenisvolle relaties tussen de details weer in plaats van een slaafse en ondoordachte imitatie van het geheel. De fotografische weergave van de details krijgt doorheen een weloverwogen montage een artistieke meerwaarde.

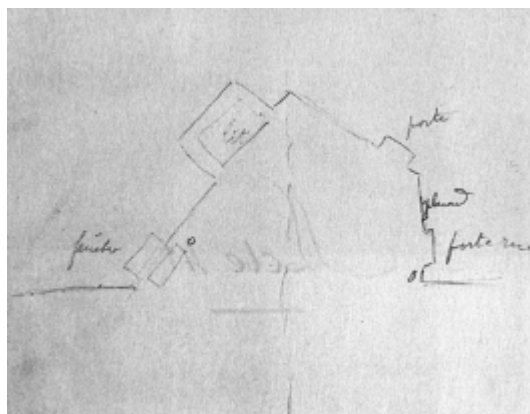
Dans les œuvres modernes, écrites dans un mouvement de vérité et de naturalisme où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'œuvre ? [...] N'est-il pas une sorte d'exposition du sujet?⁶²

Door de eenzijdige aandacht voor Antoines detailzucht in de technische uitvoering van het decor, blijven de artistieke aspecten in de scenische transpositie van de werkelijkheid vaak onderbelicht. Het is vooral op dit vlak dat Antoine een wegbereider van het moderne theater kan worden genoemd.

Een belangrijk vernieuwend artistiek principe van Antoine is dat de drie muren die opgetrokken worden, schuin moeten worden gezet, opdat een inblik in de kamer voor de toeschouwer geoptimaliseerd wordt. Hoewel de meeste Franse critici van die tijd de asymmetrische opbouw van de scène – de “*manque de symétrie*” – die zo ontstaat, niet waarden, wordt deze door Antoine geprezen als middel tegen de artificiële symmetrie van het traditionele lijsttheater dat met zijn hoge en brede lijsttoneel en de bizarre ruimte van het proscenium niets anders dan leegte creëerde.⁶³



Schetsen voor het plaatsen van het toneeldecor door Charles Hugot en Robert de Saint-Arroman voor de enscenering van *La Terre* (Zola) door het Théâtre Antoine (1902)
(© Bibliothèque Nationale de France, département des arts du spectacle, Collection Antoine, Cahiers de mise en scène)



Schetsen voor het plaatsen van het toneeldecor door Charles Hugot en Robert de Saint-Arroman voor de enscenering van *La Terre* (Zola) door het Théâtre Antoine (1902)
(© Bibliothèque Nationale de France, département des arts du spectacle, Collection Antoine, Cahiers de mise en scène)

Een tweede vernieuwend aspect is de fragmentarische representatie in het getheatraliseerd realisme. De schets naar het leven of *tranche de vie* is immers volgens de naturalistische schrijver Edmond de Goncourt niets anders dan “un morceau de l’action dans toute sa brièveté.”⁶⁴ Vanaf 1904 experimenteert Antoine met het gegeven van de “spectacles coupés”.

13 octobre 1904. – Première représentation d’un nouveau spectacle qui a véritablement un succès considérable. Nous avons la chance que notre public accepte parfaitement chez nous ce qu’on appelle les spectacles coupés. La première pièce, *Main de singe*, en deux tableaux, de Parker [...] *Discipline*, tableaux de la vie militaire [...].⁶⁵

De selectie in het materiaal voor de korte schetsen dient een moderne, weloverwogen montage en streeft een fragmentarische representatie van de werkelijkheid na.⁶⁶

Op die manier verzanden het beginsel van de vierde wand en het systeem van de *clôture* niet. Het beginsel van de vierde wand moet eerst en vooral een strikte scheiding van auditorium en speelvlak in de hand werken, maar dit betekent niet dat de blik van de acteur nooit naar de toeschouwer gericht mag worden. Sarrazac geeft aan dat het principe van *clôture* bij Antoine geen waterdicht systeem is. Hij breekt bij momenten de gesloten, illusoire voorstelling open: “préalablement effectuer la stricte partition de la scène et de ma salle. [...] Plus tard, on pourra rouvrir la représentation et réinstaurer des signes d’intelligence – ou d’‘adresse’ – entre les acteurs et le public.”⁶⁷ Deze sporadische “signes d’intelligence” belagen echter nooit het waarheidsdispositief en lichten de naturalistische voorstelling niet uit haar hengsels. Het rechtsreekse aanspreken van de toeschouwer past veeleer in een overtuigingsretoriek dan in een brechtiaanse vervreemdingstechniek. Antoine wil met de fragmentarische representatie wel degelijk een harmonieus ‘tableau’ schetsen. “[P]our constituer un tableau, il faut des valeurs et des harmonies que nous ne pouvons pas obtenir sans sacrifier certaines parties: elle reconnaîtra qu’elle y gagne une impression générale plus profonde et plus artiste”, stelt hij zelf.⁶⁸ Dit nastreven van harmonie beoogt het esthetische principe van schoonheid en de esthetische ervaring van de harmonie zoals het door Hegel gedefinieerd werd. Het verraadt het essentialistische denken in Antoines naturalistische theater, ondanks de modernistische aspecten in de scenische transpositie van de werkelijkheid.

Wanneer Antoine het naturalistische drama ontwikkelt, is zijn grootste missie de ontmanteling van het traditionele drama dat volgens hem bij uitstek een illusoir oord is. De objectieve observatie van de toeschouwer wordt er verschalkt door diens verbeelding en ingekapseld in de glitter en praal van de romantische verzinsels. Of Antoine de illusie volledig achterwege laat, wordt betwijfeld door een aantal critici. Volgens hen wil Antoine de toeschouwer op dezelfde manier ‘inpakken’ in een ‘réalisme illusioniste’. “Donner sens” is ook zijn betrachting; hij wil een vooropgestelde betekenis opdringen aan de toeschouwer. Jean-Pierre Sarrazac stelt: “l’urgence est d’afficher cette dualité de cette *coupure* de la scène et du spectateur, du tableau et de celui qui regarde, du théâtre et du monde. Le sens – la première tache de la mise en scène moderne, c’est de *donner sens* – va naître de cette coupure.”⁶⁹ Antoine hanteert het hulpmiddel van de focaliserende verlichting en het geënceneerde *tranche de vie* om er zich van te vergewissen dat de juiste informatie overgedragen wordt. “[Il] focalise l’attention sur les détails les plus infimes du tableau, les transformant en indices, en preuves, en aveux.”⁷⁰ En verder: “La lumière agit physiquement sur le spectateur: sa magie accentue, souligne, accompagne merveilleusement la signification intime d’une œuvre dramatique.”⁷¹

De schets naar het leven is dan geen willekeurige analogie naar de werkelijkheid, maar een zorgvuldig uitgekozen fragment dat de essentie van het leven moet vatten. Zo bezondigt Antoine zich aan een essentialistisch denken annex waarheidsdiscours. De eenheid en

continuïteit die hij vooropstelt ondersteunen de visie dat zijn naturalistische drama een waarheidsdenken en tevens een eenheidsdenken is; een poging om de universele wetten achter de chaos te ontcijferen en de verborgen eenheid van de dingen te ontdekken. De verzuchtingen van Antoine om de entr'actes tot een minimum te herleiden en zo te komen tot een continuïteit in de voorstelling – “la plus grande fluidité”⁷² – passen in dit kader.⁷³ Voor de encenering van *L'Attaque Nocturne* (1903), bijvoorbeeld, maakt hij gebruik van een combinatie van draaiende decors om de pauze tussen twee bedrijven slechts een luttele vijftig seconden te laten duren. In zijn memoires schrijft hij:

6 mai 1903. – Dans *L'Attaque nocturne*, d'André de Lorde et Masson Forestier, essai neuf de mise en scène avec une combinaison de décors tournants; le premier tableau, un commissariat de police dans lequel tout était praticable: poêle, portemanteaux, escalier, volets à l'extérieur, bec de gaz; cinquante secondes exactement après, on voyait une place de petite ville, ses rues désertes au clair de lune, et cinquante secondes ensuite, une chambre à coucher avec le lit, rideaux, du feu véritable dans la cheminée, tous les meubles habituels, les lampes allumées au chevet du lit. Tout ceci équipé par Amable sur des tiges et des galets. Il est donc possible de supprimer les entr'actes malgré nos installations scéniques rudimentaires, mais il faut travailler ferme.⁷⁴

Ondanks de kunstzinnige ingrepen als asymmetrie en montage blijft de toeschouwer als een bevoorrechte getuige gekluisterd aan de waarachtige gebeurtenissen die zich ontvouwen op de scène. Door de observatieretoriek in het beginsel van de vierde wand heeft het waarheidsparadigma zich een wetenschappelijke status aangemeten. Met deze verwetenschappelijking van het discours wordt de waarheidsaanspraak vergroot.

I.3.3. Natuurlijkheid in het acteren

De strijd tegen het nefaste proscenium is een verdienste van Antoine die ook zijn effect kent op het in die tijd gangbare acteermodel. Zijn concept van de vierde wand heeft namelijk ook gevolgen voor de positionering van de acteurs, die het proscenium niet meer kunnen betreden. De weggehaalde vierde wand blijft immers imaginair aanwezig voor de acteurs, waardoor ze verplicht worden ‘binnenskamers’ te blijven spelen.

Le comédien ne sortira plus constamment du cadre où il se meut, pour poser devant la salle; il évoluera dans les meubles, dans les accessoires, et son jeu s’élargira de ces mille nuances et de ces mille détails devenues indispensables pour fixer et composer logiquement un personnage.⁷⁵

De acteurs moeten spelen alsof er een denkbeeldige vierde wand opgetrokken is tussen hen en de toeschouwers. Tekenend in die context is de anekdote die Antoine graag vertelt over de acteur die zijn hoed afzet op de scène en zoekt naar een kapstok aan de ‘verdwenen’ vierde wand. Dit wijst op een natuurlijkheid in het acteren die sterk contrasteert met de op dat moment gangbare declamatorische stijl – de zogenoemde “tirade à effet”.⁷⁶ Het naturalistische acteermodel dat ingang vindt in het Théâtre Libre voorziet zo in een alternatief voor het door Zola verguisde hiërarchische plansysteem. Geïnspireerd door Diderot verzoekt Antoine zijn acteurs naar elkaar toe te spelen zonder zich rekenschap te geven van de aanwezigheid van een publiek. Dit concept van “le fameux jeu de dos”⁷⁷ werkt een naturalistische speelstijl in de hand. De toeschouwers van hun kant hebben het gevoel getuige te zijn van een waarachtige gebeurtenis.

Het naturalistische acteermodel is gestoeld op een interactie tussen de personages en hun milieu, dat in het decor weergegeven wordt:

les décors étant ramenés aux dimensions courantes des milieux de la vie contemporaine, les personnages s’agiteront dans des cadres vraisemblables, sans le souci de *faire tableau* continuellement, dans le sens routinier du mot. Le spectateur goûtera un drame intime, aux évolutions simples et justes, les simples gestes, les justes mouvements d’un homme moderne, vivant de notre vie journalière.⁷⁸

Het is het decor dat de bewegingen van de personages determineert en niet omgekeerd.⁷⁹ In die zin kan de minuscule beweging van het omdraaien van een potlood of het omvallen van een kop veel meer betekenen dan de hoogdravende en overdreven armgebaren in het romantische theater die enkel holle woorden onderstrepen. In de declamatorische stijl die op dat moment de plak zwaait, wint de retorische slagkracht en de welsprekendheid van de acteurs het steevast van hun beweeglijkheid. Dit is een doorn in het oog van Antoine. “Les comédiens du boulevard n’avaient pas dans les jambes ces mouvements”, verzucht hij.⁸⁰ Hij verwijt deze acteurs dat ze – als ze zich dan al bewegen – op een onnatuurlijke manier lopen, met een “marche de théâtre”; “Je ne pouvais les décider à aller simplement à une table ou à s’asseoir dans un fauteuil sans regarder dans la salle et sans prendre une allure particulière”, klaagt Antoine, “ils ont perdu la simplicité et le don d’agir tout bonnement, *comme s’ils n’étaient pas regardés*. Peur eux, [...] la scène est une tribune, et non un endroit *clos*, où il se passe quelque chose”.⁸¹ “On nous a préparé des statues et il nous faudrait des créatures humaines et agissantes.”⁸²

In het traditionele acteermodel gebruikt de acteur slechts twee dingen om te acteren; de stem en het gezicht. Het belangrijkste wapen om het publiek te overtuigen, namelijk het lichaam, blijft daarbij onbenut. Bovendien stimuleren de tutterige kostuums die de acteurs dragen hun bewegingsvrijheid of inleving in de personages allerminst; “elles s’habillent

moins pour déterminer leur personnage que pour servir de mannequins vivants à des couturiers, à des modistes”, verzucht Antoine.⁸³ In de naturalistische speelstijl die hij voor ogen heeft, moet de declamatorische, breedsprakerige mimiek plaats ruimen voor een verfijnd en genuanceerd acteespel, met aandacht voor een natuurlijke dialoog, als was die uit het dagelijkse leven gegrepen, met inbegrip van zijn haperingen, stiltes, indirecte intonaties en zinswendingen.⁸⁴ Zijn acteurs zullen bijgevolg hun rol niet ‘opzeggen’, maar ‘(be-) leven’. “Ils ne ‘disent’ pas, mais ils vivent leurs rôles.”⁸⁵

Ils [les personnages] ont des voix comme *les nôtres*, [...] leur langage est celui de notre vie journalière, avec ses élisions, ses tours familiers, et non la rhétorique et le style noble de nos classiques.⁸⁶

Nos personnages modernes [...], vivant notre vie sur la scène, s’assoient, et il leur faut des fauteuils, écrivent, et il leur faut des tables, s’habillent, mangent, se chauffent, et il leur faut un mobilier complet.⁸⁷

Deze natuurlijkheid in het acteren wordt echter niet bewerkstelligd door een intuïtieve overgave van de acteur aan zijn personage. De acteur moet het gedrag, de gedachten en de sociale omstandigheden van de personages reveleren en dit kan alleen door zich deze na een grondige studie eigen te maken. “C’est le geste de l’acteur qui, à travers accessoires, mobilier et espace, assure la mise en relation des personnages et du ‘milieu’.”⁸⁸ Enkel zo kan de gestiek van de acteurs integraal deel uitmaken van het scenische gedrag van de personages. De vanuit het milieu gegenereerde beweging wordt zo het belangrijkste en meest intense uitdrukkingsmiddel op de scène.

le comédien sera ramené aux gestes naturels et remplacera par *de la composition*, les *effets tirés uniquement* de la voix; les expressions s’appuieront sur des accessoires familiers et réels, et un crayon retourné, une tasse renversée, seront aussi significatifs, d’un effet aussi intense sur l’esprit du spectateur que les exagérations grandiloquentes du théâtre romantique.⁸⁹

Het lichaam en de lichamelijkheid van de acteur staan volledig in het teken van de naturalistische personageconstructie. De fysieke persoonlijkheid van de acteur mag met andere woorden de zorgvuldige inleving in het personage niet verstoren; “chaque fois que le comédien est perçu sous le personnage, la fable dramatique est interrompue”.⁹⁰ Het spreekt dan ook voor zich dat Antoine tegen het gangbare sterrensysteem van zijn tijd gekant is. De keuze van zijn acteurs gebeurt niet op basis van flatterende verschijning of populariteit bij het publiek, maar vanuit een intern-dramaturgische noodzaak. Met name de mogelijkheden van de acteur met betrekking tot de gestiek in het reveleren van het gedrag, de gedachten en de sociale omstandigheden van de personages is doorslaggevend in het toebedelen van een rol. “L’art du comédien ne s’appuiera donc plus, comme dans les répertoires précédents, sur les qualités physiques, des dons naturels: il vivra de vérité, d’observation, d’étude *directe* de la nature.”⁹¹ Ook dit past in het nieuwe waarheidsdispositief van de naturalisten; “une oeuvre *vraie* veut être jouée *vrai*”.⁹² “Le talent plus cérébral de l’acteur sera ramené vers la vérité et l’exactitude.”⁹³ “C’est la gestuelle muette qui donne leur poids véritable aux paroles.”⁹⁴

Antoine werkt uiteindelijk nog het liefst met amateurs.⁹⁵ Zij zijn immers niet opgezadeld met de fameuze *marche de théâtre* en kennen een grotere natuurlijkheid in het acteren – zij zijn “des êtres vivants, véritables et divers”.⁹⁶ Deze acteurs zijn niet beoedeld door de acteeropleidingen van het Conservatorium en de grootheidswaanzin die de roem met zich meebrengt. “Chez le comédien, le métier est l’ennemi de l’art”, stelt Antoine.⁹⁷

Cet enseignement glacé du Conservatoire [...] fait un nombre incalculable de victimes. L'École fausse et nivelle les tempéraments; elle coule au hasard dans le moule de nos héros classiques tous les jeunes talents dont le théâtre moderne aurait un si pressant besoin.⁹⁸

Ook Antoines fundamentele eis van het samenspel wordt door het vedettendom bij voorbaat belemmerd. De praalzucht waaraan de steracteur ten prooi valt op de scène trekt de hele voorstelling uit balans; “au lieu d’entrer dans leur personnage, c’est leur personnage qui entre en eux.”⁹⁹ “[L]e système de vedettes a fait tant de tort à l’art dramatique (et à la caisse des directeurs!)”¹⁰⁰



Henri-Patrice Dillon, repetitie voor *La Sérénade* van Julien in het Théâtre Libre, 1889.
(© Musée Carnavalet, Paris)

I.3.4. Historiciteit bij het Meininger-ensemble van Georg II

André Antoine wordt in zijn naturalistische verzuchtingen sterk beïnvloed door het gezelschap van de Meiningen, het hoftheater dat gefinancierd werd door hertog Georg II van Saksen-Meiningen (1826 – 1914). Antoine is vooral te spreken over de manier waarop de Meiningen met figuranten werken in een ‘authentiek’ historisch theater. Zij verbinden hun theaterpraktijk immers aan de mogelijkheden van de archeologie en de (kunst-) geschiedenis. Dit geeft Chronégk, de vaste regisseur in dienst, een wetenschappelijke basis om zijn beginsel van historiciteit te koppelen aan een zorgvuldig opgebouwd waarheidsdiscours.

In 1888 woont Antoine een aantal voorstellingen van de toerende Meiningen bij in de Muntschouwburg in Brussel. Het gebeuren laat een zo diepe indruk op hem na dat hij een lange brief schrijft aan Sarcey, toenmalig toneelrecensent van *Le Temps*. Met name de manier waarop de Meiningen in *Guillaume Tell* de figuranten enceneren, kan hem bekoren. Hij omschrijft zijn theaterervaring als “la sensation de la multitude. [...] Ils nous montraient des choses tout à fait neuves et fort instructives”.¹⁰¹

Het grote verschil met de Franse theaters, stelt Antoine, is dat de figuranten bij de Meiningen niet op goed geluk bijeengesprokkeld zijn. In Frankrijk is het dan nog gangbaar om vanaf de generale repetitie arbeiders aan te werven om de rol van figuranten op zich te nemen. Antoine acht dit ontoereikend; ze zijn “mal habillés” in de zin dat ze niet getraind zijn om op een overtuigende en natuurlijke manier kostuums te dragen die de authentieke sfeer van de gespeelde tijd uitademen.¹⁰² Bovendien worden de arbeiders-figuranten geacht om tijdens hun optreden zo weinig mogelijk te bewegen. Bij de Meiningen daarentegen, worden de figuranten net gestimuleerd om te bewegen en zodoende een natuurlijkheid in het massaspel in de hand te werken; “les comparses [...] doivent jouer et mimer leur personnage.”¹⁰³ Deze beweeglijkheid van de figuranten leidt volgens Antoine de aandacht niet af van de hoofdpersonages. Integendeel; deze details geven het geheel een grotere slagkracht. “Le tableau reste complet et, de quelque côté que se porte le regard, il s’accroche toujours à un détail dans la situation ou le caractère. C’est d’une puissance incomparable à certains instants.”¹⁰⁴

Het aantal figuranten is trouwens zeer indrukwekkend; de om en bij de zeventig mensen die bij de Meiningen in dienst zijn, staan stevast op de scène. Wanneer een acteur geen hoofdrol speelt in een bepaald stuk is hij immers contractueel verplicht om die avond als figurant op te treden. De massa figuranten wordt opgedeeld in kleinere eenheden, elk met een eigen leider. Een ervaren acteur krijgt immers de verantwoordelijkheid over een groep figuranten om het *tableau d’ensemble* in goede banen te leiden. Deze vorm van samenspel berust op de techniek van de individualisering van het massaspel enerzijds en de zorg voor een hereniging van de verschillende eenheden in een groter geheel anderzijds. Dit creëert een eenheid in diversiteit en blijkt de grote troef van de Meiningen te zijn.

Deze manier van werken is mogelijk doordat het regime van hertog Georg II geen kapsones tolereert bij de acteurs. Aan een hiërarchisch sterrenstelsel heeft de hertog een hekel. Hij is ook zeer strikt wat de contractuele verplichtingen van de acteurs betreft; alle acteurs moeten bereid zijn om ook als figurant op te treden. De massascènes winnen daardoor ontegensprekelijk aan kwaliteit. In plaats van arbeiders staan hier ambachtslui op het podium, die zo realistisch mogelijk geregisseerd worden. “Iedere figuur kreeg zo zijn eigen, individuele opdracht en om de dramatische werking zo hoog mogelijk op te voeren was de aanwezigheid van goede acteurs van groot belang.”¹⁰⁵ Het resultaat is volgens Antoine een overtuigende overdracht van een waarheidsdispositief: hij spreekt van “des groupements d’une vérité extraordinaire”.¹⁰⁶

Een aantal critici die het theater van de Meiningen een artificieel karakter verwijten, wordt door Antoine tegengesproken:

Le mot de *mécanique* dont s'est servi M. Claretie ne me semble pas très juste. Est-ce qu'à la Comédie, où certaines œuvres se répètent des mois entiers, tout n'est pas réglé mécaniquement? La mécanique des figurations est supérieurement perfectionnée dans les foules des Meininger, voilà tout.¹⁰⁷

Het samenspel oogt net zoals de acteerprestaties in het algemeen trouwens minder artificieel dan het geval is bij het gangbare plansysteem in het traditionele Franse theater. In tegenstelling tot de declamatorische stijl van de Franse acteurs, die zich dicht tegen het voetlicht begeven om hun mimiek en gestiek beter te laten uitkomen, betreden de acteurs van de Meiningeren het proscenium niet. De acteurs kijken ook nooit de zaal in, die trouwens verduisterd is. De figuranten spelen af en toe zelfs met de rug naar het publiek toe, om hun blik te richten op een belangrijke scène.¹⁰⁸ Dit inspireert Antoine ongetwijfeld in zijn theorie van het beginsel van de vierde wand, "le fameux jeu de dos" en zijn wens om een hecht ensemble samen te stellen. Naar aanleiding van het nieuwe theaterseizoen in het Théâtre Libre, schrijft Antoine in 1890:

Le Théâtre-Libre comportera une troupe de trente-cinq artistes des deux sexes. Ils recevront des appointements annuels et jouiront de la participation aux bénéfices. Ils joueront tous les emplois que la direction leur assignera. Les rôles importants seront remplis tour à tour dans le même ouvrage par plusieurs artistes. Les noms de ces artistes ne paraîtront jamais sur les affiches publiques, lesquelles mentionneront simplement l'heure du spectacle, l'ouvrage représenté et l'auteur de cet ouvrage.¹⁰⁹

Antoine verkiest het hechte ensemble boven de individuele acteur; hij streeft een "troupe d'élite" na die niet gedwarsboemd wordt door de kapsones van vedetten. De acteur moet zich een waarachtige speelstijl aanmeten om zo te 'verdwijnen' in een hecht samenspel.

Maar Antoine uit ook zijn kritiek op de Meiningeren. De manier waarop de figuranten in koor dezelfde zin uitroepen, heeft volgens hem een minder waarheidsgetrouw effect – "l'effet *général* et *vrai* ne se produisit."¹¹⁰ Hij begrijpt niet dat de gediversifieerde houdingen en gebaren van de figuranten niet gekoppeld worden aan een soortgelijke verbale nuance. Geïnspireerd door Wagner stelt hij het alternatief voor van de meervoudige koren – "des chœurs à multiples parties et [...] chaque série de choristes personnifiait un élément distinct de la foule."¹¹¹ Dit zal volgens Antoine de geloofwaardigheid en de waarachtigheid van het massaspel ongetwijfeld ten goede komen. Ook de lichteffecten vindt hij niet geslaagd; ze worden uitgevoerd "avec une naïveté épique".¹¹² Maar al bij al vindt hij het een waardig en na te volgen initiatief; "très théâtre-libre", besluit hij.¹¹³

Voor de encensering van het historisch drama *La Patrie en Danger* van Edmond de Goncourt, in 1889, tracht Antoine deze perfectie wel te bereiken. Hij laat om en bij de vijfhonderd figuranten aanrukken en combineert dit massaspel met een ingenieuze bovenverlichting:

L'éclairage par le haut, avec des lampes éclairant la foule grouillante [...]. Dans un décor assez petit, j'ai fait couler, par une seule porte, près de cinq cents figurants, qui filtraient lentement, comme une marée surnoise, finissant par tout submerger, depuis les meubles jusqu'aux personnages, et dans cette pénombre, avec les lueurs tombant de place en place sur une foule grouillante, l'effet était extraordinaire.¹¹⁴

Dit geeft een ander beginsel aan in de theaterpraktijk van Antoine: de zorg voor een ingenieus lichtspel dat de waarachtigheid in de opvoering ondersteunt.



Schets van Georg II voor *Julius Caesar* (Shakespeare), Meiningen, 1874.
 (© Hekman Digital Archive)



Schets van Georg II voor *Prinz von Hamburg*, Meiningen, 1878.
 (© Hekman Digital Archive)



Maria Stuart, Act II
 Meiningen, 1884
 (© Hekman Digital Archive)



Emma Teller-Habelmann als Elizabeth in *Maria Stuart*
Meiningen, 1884
(© Hekman Digital Archive)



Schets voor de proloog van *Die Jungfrau von Orleans* (Schiller)
Meiningen, 1887
(© Hekman Digital Archive)



Definitieve schets voor de proloog van *Die Jungfrau von Orleans* (Schiller)
Meiningen, 1887
(© Hekman Digital Archive)



Schets van de voorbereidingen van de kroning in *Die Jungfrau von Orleans* (Schiller)
Meiningen, 1887
(© Hekman Digital Archive)



Schets van de kroning in *Die Jungfrau von Orleans* (Schiller)
Meiningen, 1887
(© Hekman Digital Archive)



Schets van Amanda Lindner als de meid van Orleans in
Die Jungfrau von Orleans (Schiller), Meiningen, 1887.
(© Hekman Digital Archive)

I.3.5. “Et maintenant, éclairons!”¹¹⁵

Om de natuurlijkheid in het acteren en de werking van de waarachtige decors niet te verstoren, wil Antoine af van de brutale verlichting van het voetlicht, die hij dan ook afzwakt in het voordeel van de bovenverlichting.¹¹⁶ Hij stelt dat met de uitvinding van de elektriciteit het tijdperk van de petroleumlamp, de kaarsen en de gasverlichting afgelopen is. Een subtiel gebruik van een lichtorgel moet de ziel van de mise-en-scène tot leven wekken: “La lumière, c’est la vie du théâtre, c’est la grande fée de la décoration, l’âme du mise en scène. Elle seule, intelligemment maniée, donne l’atmosphère, la couleur d’un décor, la profondeur, la perspective.”¹¹⁷ Ook hier haalt hij de mosterd uit het buitenland. Met name Windham, Irving en Lessing genieten op dit vlak zijn bewondering.¹¹⁸

Novembre 1893. – J’ai couru les spectacles berlinois le plus possible. Partout la mise en scène réserve des surprises, surtout en matière d’éclairage et de plantations. Dès le jour de notre arrivée, nous eûmes au Lessing une magnifique représentation de la *Jeanne d’Arc* de Schiller. [...] *L’Assomption d’Hannele Mattern* est un poème de toute beauté, dont la réalisation scénique est vraiment admirable. Le directeur du Schauspielhaus, [...] m’a fait assister à une répétition de travail à dix heures du matin. J’ai pu observer une installation technique de la grande scène officielle dont aucun théâtre parisien ne peut donner l’idée.¹¹⁹

Wanneer hij in 1888 *La Mort du duc d’Enghien* van Léon Hennique ensceneert, beoogt Antoine een vernieuwing van het historisch drama door het te ensceneren volgens de codes van de realistische school.¹²⁰ Het beginsel van authenticiteit dat Antoine consequent hanteert, vereist een subtiel bovenverlichting in combinatie met het gebruik van een dramaturgisch verantwoorde lichtbron op scène, namelijk stoklantaarns.¹²¹ Deze zijn niet alleen een verwijzing naar de tijd waarin het stuk zich afspeelt, maar vormen tegelijkertijd een middel tot focalisatie; hulpmiddelen die de blik van de toeschouwer naar de essentie van het decor en het spel sturen.

Dit is een nieuw gegeven voor de toeschouwer van die tijd. Bovendien is het in de Franse theaters van dat moment nog gangbaar het zaallicht aan te laten tijdens de voorstelling. Het is niet ongebruikelijk om de blik tijdens de voorstelling af te laten dwalen naar de andere toeschouwers. Theater is voor Antoines tijdgenoten immers niet alleen een zaak van kijken, maar ook en vooral een spel van bekluren en bekeken worden. Net zoals Wagner in zijn theater van Bayreuth, opteert Antoine voor een verduisterd auditorium tijdens de voorstelling om de blik van de toeschouwer te leiden naar de speelruimte. Een van de belangrijkste beslissingen die Antoine neemt tijdens de renovaties van de zaal van zijn Théâtre Antoine in de Boulevard de Strasbourg bestaat er dan ook uit de pompeuze luster te verwijderen en een ingenieus elektronisch lichtorgel aan te schaffen.

19 juillet 1901. – Les travaux dans la salle du boulevard de Strasbourg marchent grand train. C’est une réflexion presque totale qui m’entraînera beaucoup plus loin que je ne le pensais. Il a fallu refaire le proscenium, supprimer le lustre si gênant pour le petit public des galeries, remplacer les vieux fauteuils par un nouveau modèle en cuir, pratique et confortable repeindre la salle et surtout procéder à une installation moderne d’éclairage électrique.¹²²

Ook wanneer hij het directoraat van het Théâtre de l’Odéon aanvaardt, betekent dit al snel dat de opzichtige luster uit het auditorium verdwijnt en een mobiel elektronisch bestuurd lichtorgel in gebruik wordt genomen. Het zaallicht wordt consequent uitgeschakeld bij iedere voorstelling.

I.3.6. Théâtre de l'Odéon

Antoine zet zijn naturalistisch discours van het onafhankelijke Théâtre Libre verder eens hij directeur van het Théâtre de l'Odéon wordt, een van de meest gerenommeerde theaterhuizen van Frankrijk.¹²³ Zo blijft hij natuurlijkheid in het acteren – “une interprétation vivante”¹²⁴ – nastreven, ook in de encensering van de grote klassieken. “Quand j'ai été nommé à l'Odéon [...] j'ai monté les classiques non avec des marionnettes ou des statues, mais avec des êtres vivants, palpitants, sans pour cela enlever de leur grandeur ou les encombrer des réalités dégradantes.”¹²⁵ Dat hij bij het vaste ensemble van de grote theaterhuizen op enige weerstand botst, spreekt voor zich. Dat zal hij bijvoorbeeld ondervinden wanneer hij voor *Les Perses* het Meininger-principe van de geofende figurant ook wil toepassen op de grote scène. In zijn memoires herinnert Antoine zich: “J'avais exigé que les chœurs, si importants pour *Les Perses*, fussent joués non point par des figurants ou des artistes de second plan, mais par les acteurs les plus expérimentés du théâtre. [...] Mais je sens des résistances”.¹²⁶

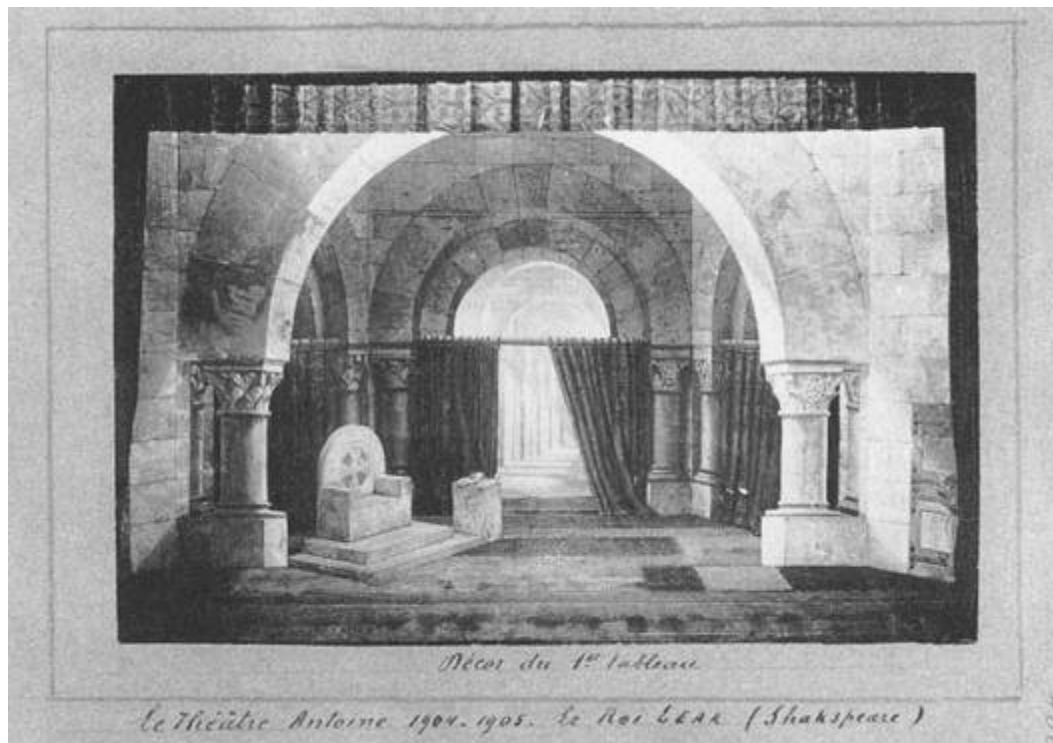
Ook de continuïteit in het verloop van de voorstelling blijft een primaire bezorgdheid. Dit komt al nadrukkelijk tot uiting in de encensering van *King Lear* in 1904, waarbij Antoine er dankzij een ingenieus systeem van kamerschermen (paravents) en beschilderde doeken in slaagt om het stuk – dat in zijn integrale versie niet minder dan achtentwintig decorwissels kent – op te voeren in minder dan drie uur.

une série de décorations rapides renouvelées sans bruit derrière une avant-scène garnie de draperies de style et offrant au fond convenable aux scènes intermédiaires. [...] le spectacle, monté comme un véritable mécanisme d'horlogerie, a fait un effet foudroyant. [...] Pour la première fois chez nous, on a eu la sensation complète du drame shakespearien, déroulant ses tableaux sans arrêt, dans le rythme de l'œuvre et dans le temps ordinaire d'une représentation française. C'est au point que nous pourrions lever la toile à 9 heures du soir et renvoyer notre monde avant minuit. Il n'y a que deux entr'actes d'un petit quart d'heure et le public est enchanté.¹²⁷

Met de keuze voor deze Shakespeareaanse tragedie uit André Antoine de wens om naast de naturalistische koers die hij vaart, ook de grote klassieken aan te pakken. Die wens koestert hij al lang voordat hij in 1906 het directoraat van het Odéon aanvaardt en nog zijn volop naturalistische Théâtre Antoine leidt. In juni 1903 al leest hij met grote interesse de vertaling van *King Lear* van de hand van Pierre Loti en Émile Vedel. Hij droomt er op dat moment van om zijn naturalistische ideeëngoed naar de grote scène en de grote klassieken te vertalen. “Ma besogne, c'est d'achever, sur un théâtre officiel, la révolution que nous avons faite sur les scènes de genre”, aldus Antoine.¹²⁸ “J'aimerais m'attaquer aux grandes œuvres classiques ou étrangères pour y porter le même esprit d'évolution que dans le répertoire moderne.”¹²⁹ Zijn *King Lear* in het Théâtre Antoine is met andere woorden een sollicitatiebrief voor het Théâtre de l'Odéon:

30 septembre 1904. – Je monte dans des conditions tout à fait particulières *le Roi Lear*, de Shakespeare. Si le coup réussit, il doit me porter à l'Odéon dans les années qui suivront et ce ne sera alors la délivrance et toute une aventure qui me passionne à l'avance.¹³⁰

Antoine ziet het groots. Hij geeft Claude Debussy zelfs de opdracht om “un musique de scène” te componeren.¹³¹ Maar Debussy krijgt zijn compositie niet op tijd klaar, waardoor Antoine zich op de valreep genoodzaakt ziet om terug te vallen op een partituur van Edmond Missa, “un ancien prix de Rome tombé dans l'opérette et qui, dans sa jeunesse, avait esquissé



Encscenering van *Le Roi Lear* (Shakespeare) door het Théâtre Antoine in 1904.
 (© Bibliothèque Nationale de France, département des arts du spectacle, *Recueils Mosnier*, n° 4.)

Door te kiezen voor de grote klassieken moet Antoine echter zijn naturalistische aspiraties enigszins bijshaven. Ook het waarheidsdiscours zal daardoor een nieuwe wending nemen. Zijn encscenering van klassiekers past immers in een ander waarheidsdispositief; dat van de re-enactment; “revenir en arrière et restituer à nos chefs-d’oeuvre le cadre vrai qui leur convient, celui de leur temps.”¹³⁴ Zelf spreekt Antoine in termen van “réconstituer” en “réproduire le dispositif primitif”.¹³⁵ “Cette recherche du réalisme le plus sévère, appliqué à l’Histoire.”¹³⁶ De encscenering van grote klassiekers is dus voor André Antoine in de eerste plaats een theaterhistoriografisch onderzoek. Werkelijkheidsgetrouwheid betekent voor hem in die zin een getrouwheid aan de originele opvoeringscondities van het stuk. “La vérité relative à l’ouvrage.”¹³⁷ Dat betekent in eerste instantie de integrale opvoering van *King Lear*, zonder te schrappen in de tekst – “sans les mutilations, les adaptations, les transpositions qui, depuis un siècle et demi, ont, chez nous, su profondément dénaturé le grand Will”.¹³⁸ In tegenstelling tot de vertaling die Schwob voor Sarah Bernhardt maakte, en die in de eerste plaats een heldere versie moest zijn, blijft de vertaling nu zo trouw mogelijk aan het origineel. “Pierre Loti et Émile Vedel [...] ont laissé au *Roi Lear* son intégrité, sa rapidité et les croisements de son action multiple. [...] Shakespeare est possible chez nous sans tripatouillages”, schrijft Antoine tevreden naar aanleiding van de première.¹³⁹

De opvoering van de originele tekst in zijn integrale versie is de eerste regel waaraan de regisseur van klassiekers zich volgens Antoine dient te houden. Daarnaast is de inbedding van de voorstelling in zijn historische context van belang. Doorgaans laat Antoine de opvoering voorafgaan door een lezing of *conférence*, soms door hemzelf geschreven en voorgedragen, waarin de toeschouwer bij wijze van inleiding op het stuk geïnformeerd wordt over de historische context van het stuk.

1er novembre 1896. – [...] J’avais demandé à Richepin un prologue qui, avant la représentation des *Perses*, devait être dit par Mme Segond-Weber dans un décor représentant l’état actuel des ruines illustres du Théâtre de Bacchus. Et après ce prologue,

un changement à vue devait faire voir l'Acropole et le Théâtre de Bacchus reconstitués tels qu'ils furent autrefois. Tout cela a été saccagé avec une joie de vandale.¹⁴⁰

Ten derde moet de regisseur het contemporaine historische en filosofische perspectief huldigen door de grootst mogelijke exactheid na te streven. Regie wordt in die zin gezien als een hefboom voor een doorgedreven theaterhistoriografisch onderzoek.

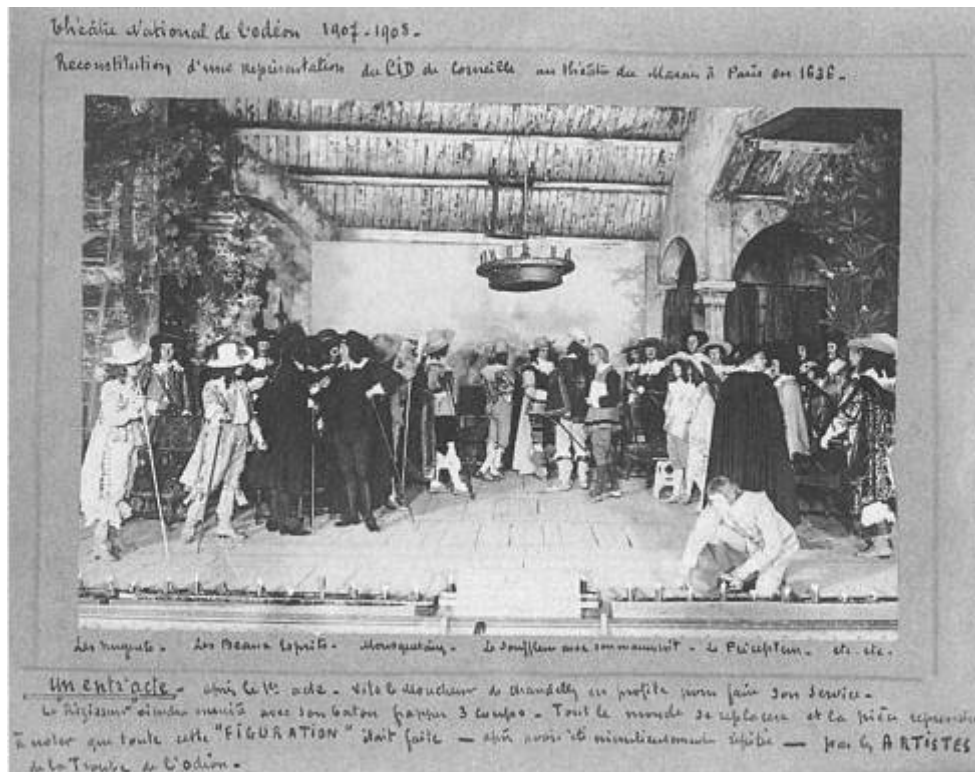
Pour les costumes, je n'ai reculé devant rien et cela a été fort beau en même temps que très simple. L'intérêt encore de cette tentative était de jouer Shakespeare non plus dans la tradition romantique ou avec les pompes classiques, mais en y mettant le plus de vérité, de sincérité et de vie possibles.¹⁴¹

Deze exactheid betreft niet alleen de kostuums, maar ook de plaats van handeling. Voor de encensering van Griekse tragedies gaat Antoine zelfs zover om het theater van Bacchus in Athene na te bouwen:

15 septembre 1896. – Je compte inaugurer nos séries du théâtre grec, de façon brillante; j'ai conçu un décor passe-partout pour les nombreux spectacles de ce genre aux matinées classiques de cette année et des suivantes. J'ai fait reconstituer par Henri Rivière, le dessinateur du Chat-Noir, le théâtre de Bacchus à Athènes, sur lequel furent créés ces chefs-d'œuvre. Nous en avons dressé une admirable maquette avec le panorama de la ville antique et, pour reproduire le dispositif primitif nécessaire aux évolutions du chœur, nous avons établi une décoration qui déborde au delà de la rampe, avec des escaliers descendant dans l'orchestre, isolés par une balustrade de marbre.¹⁴²

Antoine zal heel wat klassiekers aanpakken. In het Théâtre de l'Odéon zijn er encenseringen van onder andere *Don Carlos* van Schiller, *Tartuffe* van Molière, *Les Perses* van Aischylos en *Les Euménides* van Euripides.¹⁴³ Tussen 1906 en 1913 encenseert Antoine verschillende klassiekers van Shakespeare; *Jules César* (1906), *Roméo et Juliette* (1910), *Coriolan* (1910), en *Troilus et Cressida*. Ook de Franse klassieken – Corneille, Racine en Molière – worden onder handen genomen

Voor de encensering van deze klassiekers 'zondigt' Antoine zelfs tegen de basisprincipes van zijn naturalistische theater. *Le Cid* (1907) en *Andromaque* (1909) laat hij bijvoorbeeld bij kaarslicht – "aux chandelles" – spelen. Antoine, die voorheen zwoer bij de mogelijkheden van het elektrische licht en de tijd van de olielamp tot een ver verleden katapulteerde, komt op zijn stappen terug.



Encensering van *Le Cid* (Corneille) in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
 (© Bibliothèque Nationale de France, département des arts du spectacle, *Recueils Mosnier*, n° 5.)

Deze toegift doet Antoine ten behoeve van de historische geloofwaardigheid van het stuk. “Je voudrais Racine représenté avec les habits du cour de l’époque, dans des décors simples et harmonieux, sans appareil extérieur qui puisse atténuer l’effet de son genie”, stelt hij.¹⁴⁴ En dus wordt *Le Cid* opgevoerd in de geest van zijn oorspronkelijke opvoering in het Théâtre de Marais in 1636. Op de scène zitten ‘toeschouwers’ in kostuums volgens de mode van de zeventiende eeuw, omringd door kaarslicht. Ook de *Andromaque* van Racine in een versie van Antoine is een soortgelijke re-enactment van de originele opvoering in het Louvre in november 1667.¹⁴⁵ In plaats van het gebruikelijke paleis van Pyrrhus vorm te geven op het toneel als plaats van handeling, toont Antoine een groot, rechthoekig salon dat verlicht wordt met kaarsen op prachtige, grootse lusters. In deze evocatie van de oorspronkelijke opvoeringscontext van het zeventiende-eeuwse hoftheater speelt zich het antieke drama van *Andromaque* af, geïnspireerd op de *Ilias* van Homerus. De acteurs zijn gehuld in kostuums die het midden houden tussen zeventiende-eeuwse hofkledij en antieke militaire klederdracht.

Het resultaat is een complexe en op zijn minst bevreedende – zo niet lachwekkende – gelaagdheid in de kostuums. Op het hoofd van Pyrrhus, koning van Epirus, prijkt niet alleen een laurierkrans maar ook een zeventiende-eeuwse pruik. Vanonder zijn antieke toga, die gedrapeerd is over een tunica met borstspantser, komt ongegeneerd een brede, met kant afgezette mouw tevoorschijn. En de lederen sandalen uit de oudheid lijken verdacht veel op de gesloten hakschoenen met gesp uit de zeventiende eeuw. Deze bevreedende mix evoceert volgens Antoine echter perfect oorspronkelijke opvoeringscontext van het hoftheater waarbinnen men immers het antieke verleden tot leven trachtte te wekken. Antoine plaatst de opvoering van *Andromaque* zo bewust binnen een zeventiende-eeuws kijkkader, wat een vervreemdingseffect genereert en een studie van de zeden en theatrale gewoonten van die tijd stimuleert. Het venster op de wereld dat hij voorheen met zijn beginsel van de vierde wand trachtte te creëren, wordt hier een venster op een zeventiende-

eeuwse voorstellingstraditie. Hij plaatst dit kijkkader ook nadrukkelijk op de scène; bij wijze van voetlicht worden vooraan op de scène reeksen gele kaarsen geplaatst. De zogenaamde lakeien doven de kaarsen bij elke entr'acte. Aan weerszijden van het salon zijn er oplappende zitbanken waarop acteurs zich gedragen als toeschouwers uit die tijd; “grands seigneurs et gens de lettres [...] revêtus de costumes semblables à ceux que portaient sous le ‘grand roi’”.¹⁴⁶ Antoine gaat hierbij zeer minutieus te werk. De acteurs zijn voorzien van de historisch correcte handschoenen, waaiers, zakdoekjes, wandelstokken, pruiken en snorren. Hier geen bevreemdende mix van klederdracht, maar een getrouwe zeventiende-eeuwse reconstructie van het hofleven. Dat het waarheidsparadigma van het positivisme ook in deze re-enactments niet ver weg is, bewijst het volgende citaat van Taine dat Émile Mas maar al te graag opneemt in zijn lovende recensie:

Si j'étais duc et millionnaire [...] j'ouvrerais quelque haut salon de panneaux sculptés et de longues glaces un peu verdâtres, et j'engagerais mes hôtes à se donner le plaisir de représenter les mœurs de leurs aïeux. Je me garderais de leur serrer les mollets dans des maillots et de faire saillir leurs coudes pointus pour imiter la nudité antique. Je laisserais là les malheureux travestissements grecs que Lekain, puis Talma ont imposés à notre théâtre, je leur proposerais de s'habiller comme les courtisans de Louis XIV, d'augmenter la magnificence de leurs broderies et de leurs dorures, tout au plus d'accepter de temps en temps un casque à demi antique et de le dissimuler par un gros bouquet de plumes chevaleresques. Je demanderais en grâce aux dames de vouloir bien parler comme à leur ordinaire, de garder toutes leurs finesses, leurs coquetteries et leurs sourires, de se croire dans le salon d'une vraie cour. Alors, pour la première fois, je verrais le théâtre de Racine et je penserais enfin l'avoir compris.¹⁴⁷



Enscenering van *Andromaque*, Act I (Racine)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1909.
(© *Le Théâtre*, août 1909)



Enscenering van *Andromaque*, Act III (Racine)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1909.
(© *Le Théâtre*, août 1909)

Ook het ‘funeste proscenium’ dat Antoine vroeger zo verachtte, wordt met de re-enactments weer betreden. Tussen het derde en het vierde bedrijf van *Le Cid* zingt een actrice oude liederen, voor het gesloten doek van het toneel, vooraan op het speelvlak, terwijl achter het doek een scènewissel plaatsvindt. Dit principe wordt herhaald in de voorstelling van *Monsieur de Pourceaugnac* (1910). Naar aanleiding van de zangpartijen in deze twee voorstellingen stelt Antoine in zijn voorafgaande *conférence*: “J’estime que ce que nous faisons aujourd’hui est proprement dans la tradition classique.”¹⁴⁸ Hij wil met name aantonen

que le véritable tradition de la farce se retrouvait aujourd’hui chez les artistes de café-concert, ceci afin d’expliquer le choix de M. Vilbert, chargé d’incarner le grotesque Limousin [...] s’efforçant de justifier l’attribution à des ‘farceurs’ des personnages de *Monsieur de Pourceaugnac*, en invoquant le souvenir de Turlupin, de Goultier-Garguille et de Gros-Guillaume.¹⁴⁹



Enscenering van *Monsieur de Pourceaugnac*, Act I (Molière)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, novembre 1910)



Enscenering van *Monsieur de Pourceaugnac*, Act II (Molière)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, novembre 1910)



Enscenering van *Monsieur de Pourceaugnac*, Act III (Molière)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, novembre 1910)

Sarrazac ziet in deze terugkeer naar het proscenium een afbrokkeling van het principe van continuïteit. Met name de “compartimentage de la scène” zou de overhand nemen. Het principe van de simultaneïteit komt in de encensering van de elizabethaanse tragedies met andere woorden naast het principe van de continuïteit te staan en zal dat soms zelfs belagen. Sarrazac noemt het decor van *Coriolan* (1910) in die context “un véritable décor de montage et de convention, puisqu’il juxtapose sur la scène, sans solution de continuité, des lieux très éloignés les uns des autres.”¹⁵⁰ In *Coriolan* is er inderdaad sprake van een onderverdeling van de theatrale ruimte in zones waarvan de plaats van handeling pas duidelijk wordt wanneer de actie er plaatsvindt. *Côté jardin* biedt een zicht op Rome, maar een pad ernaast geeft ook een uitweg aan richting platteland. *Côté cour* representeert het bolwerk van Coriolanus. In het midden van de scène leidt een trap van vier brede treden naar een Romeins portiek of *portico* waarop *praticables* staan. Het gordijn dat tussen twee zuilen opgehangen is, ontnemt op het gepaste moment het zicht op het platform zodat er onopvallend een scènwissel kan plaatsvinden zonder dat de acteurs in het lager gelegen speelvlak hun spel hoeven te onderbreken. Het platform evoceert zo afwisselend het Forum, het legerkamp, de Senaat en een buitenwijk van Rome, waar Anfidius zich bevindt.¹⁵¹



Encensering van *Coriolan* (Shakespeare) in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910. (© Bibliothèque Nationale de France, département des arts du spectacle, *Recueils Mosnier*, n° 5.)



Enscenering van *Coriolan*, Act I (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, juin 1910)



Enscenering van *Coriolan*, Deel II, scène 10 (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, juin 1910)

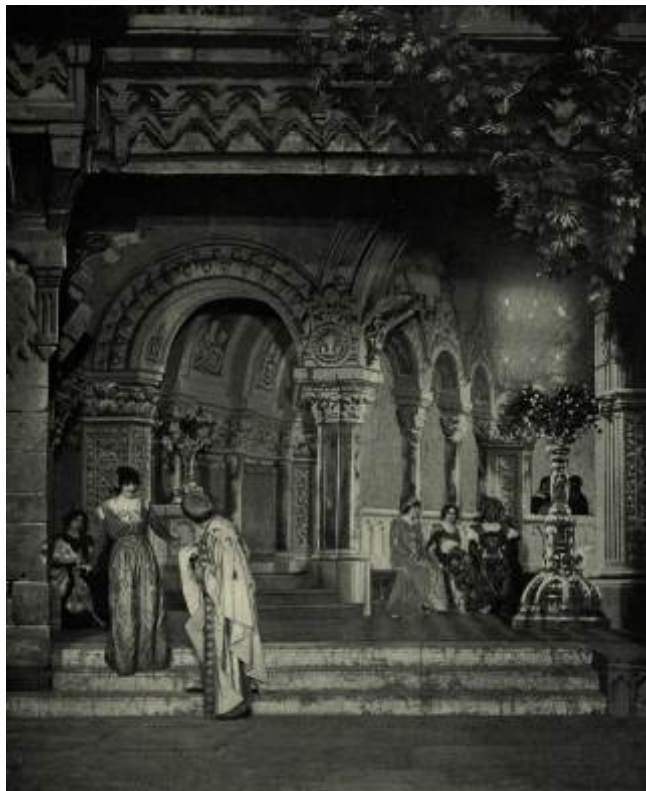


Enscenering van *Coriolan*, Deel II, scène 13 (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, juin 1910)



Enscenering van *Coriolan*, Deel II, scène 13 (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, juin 1910)

Dit principe van simultaneïteit wordt ook gehanteerd in de encenering van *Roméo et Juliette* (1910) waarin volgens Sarrazac “simultanéité et successivité du décor se mettent en synergie”.¹⁵² De voorstelling toont voor het overgrote deel van het verloop één decor dat uit drie delen bestaat. *Côté cour* is er Juliettes balkon dat uitziet over een tuin. *Côté jardin* is de straat van Verona. Deze decorelementen veranderen niet. In het midden van het speelvlak bevindt zich het huis van de Capuletti's dat vooraan voorzien is van een grote deur die op en neer kan schuiven. Dit centrale decorelement fungeert tevens als een soort van klein mobiel theater. Wanneer de deur neergelaten is, kan er ongemerkt een scènewissel plaatsvinden terwijl de handeling onafgebroken verdergaat op de rest van het speelvlak. Wanneer de deur na een tijdje weer omhoog gaat, toont ze een andere plaats van handeling; de danszaal van de Capuletti's, de kamer van Juliette, de cel van Lawrence, ... Enkel tijdens het laatste bedrijf is er een decorwissel. Het centrale huis verdwijnt om achtereenvolgens de straat van Mantua, het kerkhof en het graf te tonen.



Encenering van *Roméo et Juliette*, Deel I, ‘Une fête chez Capulet’ (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, février 1911)



Enscenering van *Roméo et Juliette*, deel I, 'La mort de Tybalt' (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, février 1911)



Enscenering van *Roméo et Juliette*, 'Le cellule de frère Laurence' (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, février 1911)



Enscenering van *Roméo et Juliette*, Deel II, 'Une rue de Mantoue' (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, février 1911)



Enscenering van *Roméo et Juliette*, Deel II, 'La Cimetière' (Shakespeare)
in een regie van André Antoine voor het Odéon in 1910.
(© *Le Théâtre*, février 1911)

Deze ‘modernistische’ ingrepen van simultaneïteit en montage worden echter ingegeven door de wens om de oorspronkelijke opvoeringscontext te evoceren en doen geen afbreuk aan de vooropgestelde eenheid van het stuk en het waarheidsparadigma van re-enactment. Jacques Copeau, die de voorstelling van *Coriolan* bijwoont, spreekt van een goed geïntegreerd stuk waarin de kunst van de regisseur erin bestaat de individuele elementen niet dispaaraat te ensceneren.

Les vingt-neuf scènes de *Coriolan* se déroulent dans un décor unique, essentiel, *synthétique*. L’habileté de l’architecture consiste à n’en point faire paraître les éléments trop disparats. [...] Grâce à cette rapidité, à ce mouvement interrompu, [...] la tragédie de Shakespeare prend un relief, une cohésion, une grandeur que ceux qui la connaissent le mieux n’avaient peut-être pas aussi bien sentis avant qu’elle fût représentée.¹⁵³

Ook Patti Peete Gillespie benadrukt de eenheid die het geheel uitstraalt: “The huge portico at the stage center integrated the entire scene and gave it the appearance of a single, three-panelled triptych”.¹⁵⁴ Ook het uitgekiende samenspel in de massascènes komt de eenheid van het stuk ten goede:

L’interprétation d’ensemble complète cette impression. [...] La figuration n’étant pas trop nombreuse, ne gêne pas les mouvements expressifs de la foule et les évolutions militaires qui sont réglés à merveille. De claire fanfares enveloppent les premières scènes, rythment leur élan, soutiennent leur enthousiasme. [...] Il n’est pas un soldat, pas un homme du peuple, pas un sénateur ou seigneur de petite importance, qui ne joue consciencieusement son rôle.¹⁵⁵

Antoine stelt bovenal de educatieve waarde van deze waarachtige vorm van historisch drama voorop: “le théâtre [...] redevient un moyen d’enseignement, la tribune, la chaire retentissante où se débattent les éternelles vérités.”¹⁵⁶ Naar aanleiding van zijn aanstelling als directeur aan het Odéon in 1906 stelde hij al nadrukkelijk:

A l’époque, chez nous, le théâtre historique est à peu près complètement délaissé. [...] J’entrevois pour le répertoire classique, non point une modernisation, mais une adaptation aux publics actuels. Notre vieux répertoire est devenu un véritable pensum pour collégiens, [...] le second Théâtre-Français doit être un instrument d’enseignement et d’éducation littéraire.¹⁵⁷

De rode draad doorheen de theatrale missie van André Antoine is het verzet tegen het romantische, artificiële spektakeltoneel dat er een onnatuurlijke speelstijl op nahield en een praalziek sterrensysteem in stand hield. Antoine positioneert zich “[f]ace au gigantisme empâté des dramaturgies bourgeoises et postromantiques – Dumas fils, Augier, Sardou –, face à un théâtre mécanique et déclamatoire, le Théâtre-Libre fait figure d’ascète.”¹⁵⁸ Het theateravontuur in het Odéon duurt tot 1914, het jaar waarin André Antoine de deuren van het theater van overheidswege moet sluiten. Het einde van zijn directoraat is vooral te wijten aan het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, veeleer dan aan een artistieke malaise. Tot en met de laatste voorstelling kennen de ensceneringen een grote toeloop. Maar Antoine kent ook zijn verwoede tegenstanders. Met name in de neo-romantische reflex die rond de eeuwwisseling al de kop opsteekt, ziet Antoine een geduchte tegenstander.

Een belangrijk moment in het neo-romantische discours is volgens Antoine de première van *Cyrano de Bergerac* van de hand van Edmond Rostand die plaatsvindt op 28 december 1897. Het enorme succes van dit romaneske theater zal volgens Antoine de middelmatige romantici een hart onder de riem steken en hen doen volharden in hun

voorbijgestreefde, oppervlakkige spektakeltoneel. Antoine vreest dat de romantiek uit zijn as zal herrijzen.

Je perçois tout de suite l'espèce de catastrophe pour nous que va être cette réaction du public retournant tout à coup au théâtre romanesque, et comme la pièce, à ce que l'on dit, est un chef-d'œuvre de grâce et de pittoresque, c'est autour d'elle que va se faire la concentration de toutes les forces éparses depuis quelques années contre notre mouvement réaliste. C'est un accident tertiaire du romantisme que sentaient bien venir Richépin, Mendès, Bergerat, Banville, d'autres encore, en tenant, depuis un quart de siècle, la grande pièce lyrique et en cherchant le vers comique, sans réaliser le miracle que vient d'accomplir Edmond Rostand.¹⁵⁹

Het anti-naturalistische Comité des Poètes zal onder impuls van de jonge dichter Paul Fort een vaste stek vinden in diens Théâtre d'Art en zijn artistieke slagkracht verder uitbouwen in het Théâtre de l'Oeuvre van Lugné-Poe. Zij positioneren zich onomwonden en radicaal tegenover Antoine. Ook letterlijk; Antoine beschrijft in zijn mémoires hoe het Théâtre d'Art vlak tegenover zijn Théâtre Antoine haar deuren opent. Hun ensceneringen van Maeterlinck en Mallarmé betekenen een volmondig 'ja' tegenover het symbolistische discours dat een ereherstel van de tekst eist en – sterk onder invloed van Wagner, zoals duidelijk wordt in hun *Revue wagnerienne* – een aantal neo-romantische idealen koestert. Het werk van Wagner is in die zin een hefboom voor de idealistische, anti-naturalistische tendensen die zich in de loop van de vroege twintigste eeuw ontwikkelen. Daarmee staan de symbolisten diametraal tegenover de naturalisten. De symbolistische dichter Pierre Quillard, bijvoorbeeld, doet in zijn manifest van het symbolisme bijzonder smalend over de “mise en scène exacte” van André Antoine.¹⁶⁰

Noten

- ¹ Émile Zola, “J’Accuse...! Lettre au président de la république,” *L’Aurore*, 13 januari 1898, 2.
- ² Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* (Paris: Bachelier, 1830-1842), 1: leçon 1, p. 14.
- ³ Hyppolyte Taine, *Philosophie de l’art* (Paris: Hachette, 1909), 41-42.
- ⁴ André Antoine, een groot bewonderaar van Zola, sprak over “de halve mislukking van *Thérèse Raquin*” (“le demi-échec de *Thérèse Raquin*”). (André Antoine, “Conférence de Buenos Aires (août 1903),” in *Antoine, l’invention de la mise en scène: Anthologie des textes d’André Antoine*, ed. Jean-Pierre Sarrazac & Philippe Marcerou (Paris: Centre National du Théâtre / Actes-Sud-Papiers, 1999), 130.)
- ⁵ André Antoine, *Le théâtre* (Paris: Les Editions de France, 1932), 1:88-89.
- ⁶ “Busnach, vieux routinier, savait découper dans ces grandes fresques les tableaux essentiels, reconstituer les milieux, ne point trop défigurer les personnages, comme dans cet *Assommoir* dont le succès fut immense à la première.” (André Antoine, “Émile Zola et le théâtre (août 1924),” in Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 208.)
- ⁷ Antoine, *Le théâtre*, 1:108.
- ⁸ *Ibid.*, 1:133.
- ⁹ Geciteerd in Antoine, “Émile Zola,” 208.
- ¹⁰ Antoine, *Le théâtre*, 1:151-152.
- ¹¹ *Ibid.*, 1:183.
- ¹² *Ibid.*, 1:204-205.
- ¹³ Geciteerd in Antoine, *Le théâtre*, 1:204.
- ¹⁴ Antoine, “Émile Zola,” 203.
- ¹⁵ André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre* (Paris: Fayard, 1921), 13.
- ¹⁶ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 289.
- ¹⁷ André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur L’Odéon (première direction)* (Paris: Bernard Grasset, 1928), 102-103.
- ¹⁸ Antoine, “Conférence,” 126, 130.
- ¹⁹ *Ibid.*, 133.
- ²⁰ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 63.
- ²¹ André Antoine, “Causerie sur la mise en scène (avril 1903),” in Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 110.
- ²² Antoine, “Conférence,” 136.
- ²³ Antoine, “Causerie,” 110.
- ²⁴ Antoine, “Conférence,” 125.
- ²⁵ Antoine, “Causerie,” 110.
- ²⁶ Antoine, “Émile Zola,” 211.
- ²⁷ *Ibid.*, 230.
- ²⁸ Antoine, *Le théâtre*, 1:34-35.
- ²⁹ “de regarder, au lieu d’imaginer, d’observer de la vie autour de soi, au lieu d’en inventer.” (Antoine, “Conférence,” 135.)
- ³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, “Introduction,” in Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 12.
- ³¹ Antoine, *Théâtre Antoine*, 186.
- ³² *Ibid.*, 184.
- ³³ Brieux, “qui utilise la scène à sa vulgarisation de vitales questions d’hygiène et de morale”, aldus André Antoine (“Conférence,” 136). “Dès cette première pièce perce déjà l’ambition de porter à la scène les graves problèmes sociaux. [...] Brieux ne comprend pas le théâtre sans un but utilitaire. Chacune de ses pièces est comme une bonne action. Pour lui, les auteurs dramatiques doivent être, – il les a appelés ainsi, – les commis-voyageurs des idées, devant porter un soulagement moral, physique même, à l’humanité.” (Adolphe Thalasso, *Le Théâtre Libre: Essai critique, historique et documentaire* (Paris: Mercure de France, 1909), 127-128.)
- ³⁴ Antoine, “Conférence,” 136.
- ³⁵ Antoine, “Causerie,” 112.

- ³⁶ Porel had naar aanleiding van een Congrès de l'Exposition Théâtrale in 1900 het concept van de mise-en-scène gedefinieerd. André Antoine citeert hem uitgebreid in zijn "Causerie sur la mise en scène". (Ibid., 107.)
- ³⁷ Ibid., 108.
- ³⁸ Het concept van *clôture* komt erop neer "de *contenir* entre quatre murs dont l'un [...] est virtuel." (Sarrazac, "Introduction," 13.)
- ³⁹ Antoine, "Causerie," 113, 116.
- ⁴⁰ André Antoine, "Le Théâtre-Libre (1890)," in Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 85.
- ⁴¹ Antoine, "Causerie," 115.
- ⁴² André Antoine in een brief aan Sarcey van 24 november 1890, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 200.
- ⁴³ Wanneer auteur, journalist en theaterrecensent Jean Jullien zijn toneelteksten bundelt die in het Théâtre-Libre in première gingen, laat hij die voorafgaan door een essay/manifest over "Le théâtre vivant" (Paris: Charpentier, 1892). Daarin zet hij niet alleen zijn eigen stukken in de verf, maar komt hij ook tot een beschouwing van het naturalistische theater.
- ⁴⁴ Antoine, "Théâtre-Libre," 82.
- ⁴⁵ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 28.
- ⁴⁶ Ibid., 54, 84.
- ⁴⁷ Eugène-Melchior de Vogüé geciteerd in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 89. Zie ook Vogüé, "La Puissance des ténèbres: Réflexions d'un spectateur." *La revue des deux mondes* 86 (15 maart 1888): 434.
- ⁴⁸ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 54, 117.
- ⁴⁹ Ibid., 117.
- ⁵⁰ Antoine, *Théâtre Antoine*, 212-213.
- ⁵¹ Antoine, *Le théâtre*, 1:223-224.
- ⁵² Sarrazac, "Introduction," 18.
- ⁵³ Antoine, "Causerie," 114.
- ⁵⁴ Ibid.
- ⁵⁵ Ibid.
- ⁵⁶ Het vastpinnen van André Antoinés theatercarrière op het naturalisme is trouwens een reductie. Toen Antoine zich tot het theater wendde, liep het naturalisme in feite al op zijn laatste benen. Naast behoeder van de nieuwe generatie Franse en buitenlandse naturalistische auteurs (Jean Jullien, Gerhart Hauptmann, ...) profileerde hij zich dan ook als een beschermheer van een nieuwe generatie binnen- en buitenlandse theaterauteurs die in andere theaters bot vingen. Zo introduceerde hij het brutale drama van Henry Bernstein op de planken en verzorgde hij de Franse première van stukken van Ibsen (*Les Revenants* in 1890 en *Le Canard Sauvage* in 1891), *Mademoiselle Julie* van Strindberg in 1893, *La Compagne* van Arthur Schnitzler in 1902, ... Het Théâtre Antoine gaf in november 1898 zelfs een podium aan Catulle Mendès en Gustave Kahn, die Antoine vroegen om een poëzieprogramma te brengen. (Antoine, *Théâtre Antoine*, 135-136.)
- ⁵⁷ Sarrazac, "Introduction," 21.
- ⁵⁸ "des tableaux très courts, intitulés *Les Quarts d'Heure*, premiers modèles de ces fameuses 'tranches de vie' qui devaient devenir l'une des formules du théâtre naturaliste." (Antoine, *Le théâtre*, 1:223; naar aanleiding van de opvoering *Pierrot assassin de sa femme* in maart 1888.)
- ⁵⁹ Antoine, "Conférence," 134.
- ⁶⁰ Sarrazac, "Introduction," 25.
- ⁶¹ Ibid., 12.
- ⁶² André Antoine in een brief aan Sarcey, 24 november 1890, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 200.
- ⁶³ Antoine, "Causerie," 116.
- ⁶⁴ Edmond de Goncourt geciteerd in Sarrazac, "Introduction," 19.
- ⁶⁵ Antoine, *Théâtre Antoine*, 241.
- ⁶⁶ Karel Vanhaesebrouck merkt bijvoorbeeld net zoals Sarrazac terecht op: "Naar analogie met de montagetechniek koos Antoine in zijn Odéon-periode – ondanks zijn streven naar een merkwaardig soort theatraal positivisme – steevast voor een fragmentarische representatie. Ritme en focus waren

dan ook kernbegrippen in zijn tentatieve regietheorie, die zich zowat simultaan ontwikkelde met de toenmalige opkomst van de narratieve cinematografie. Precies die merkwaardige symbiose tussen naturalistische real-life-anekdotek enerzijds en zijn knip-en-plakwerk als regisseur anderzijds, maken Antoine tot een belangrijke exponent van het Franse theatrale modernisme.” (Karel Vanhaesebrouck, “Het scharniermoment van André Antoine. Tussen naturalisme en modernisme,” in *Modernisme(n) in de Europese letterkunde. Een ander meervoud*, red. J. Baetens e.a. (Leuven: Peeters, 2005), 49-50.) Zie ook Sarrazac: “Le spectateur d’Antoine, plutôt qu’une (re)composition, est convié à une décomposition, à une déconstruction de la réalité, où s’impose la dialectique du plan général et des détails. [...] Cette postulation d’un espace resserré n’est qu’une première étape dans la voie du *montage*. Dans la voie d’une représentation fragmentaire. Moderne parce que fragmentaire.” (Sarrazac, “Introduction,” 18-19.)

⁶⁷ Sarrazac, “Introduction,” 14.

⁶⁸ Antoine, “Causerie,” 117.

⁶⁹ Sarrazac, “Introduction,” 14.

⁷⁰ *Ibid.*, 18.

⁷¹ Antoine, “Causerie,” 117.

⁷² Sarrazac, “Introduction,” 20.

⁷³ Antoine, *Théâtre Antoine*, 179.

⁷⁴ *Ibid.*, 212-213.

⁷⁵ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 78-79.

⁷⁶ Antoine, “Émile Zola,” 225.

⁷⁷ Sarrazac, “Introduction,” 12.

⁷⁸ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 78.

⁷⁹ “C’est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu”, aldus Antoine in zijn *Causerie sur la mise en scène*. (Antoine, “Causerie,” 113.) Of ook: “les décors exacts s’imposent comme le milieu nécessaire de l’œuvre.” (Antoine, “Émile Zola,” 226.)

⁸⁰ André Antoine in een brief aan Sarcey, 24 november 1890, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 201.

⁸¹ *Ibid.*, 201-202.

⁸² Antoine, “Causerie,” 119.

⁸³ *Ibid.*, 110.

⁸⁴ “la complication, la variété, les nuances, la vie du dialogue moderne, ses tours de phrases, ses intonations indirectes, ses dessous, ses silences éloquents.” (*Ibid.*, 118.)

⁸⁵ *Ibid.*, 119.

⁸⁶ Antoine in een brief aan Sarcey, 24 november 1890, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 199.

⁸⁷ Antoine, “Émile Zola,” 225.

⁸⁸ Sarrazac, “Introduction,” 17.

⁸⁹ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 79.

⁹⁰ Antoine, “Causerie,” 110.

⁹¹ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 77.

⁹² Antoine aan Sarcey, 24 november 1890, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 199.

⁹³ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 77.

⁹⁴ Sarrazac, “Introduction,” 17.

⁹⁵ De acteurs die in het Théâtre-Libre de scène bevolkten, waren dan ook voor het overgrote deel amateurs; “de simples employés ou ouvriers, s’astreignant à un travail par amour du théâtre”. (Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 73-74.)

⁹⁶ *Ibid.*, 77.

⁹⁷ *Ibid.*, 80.

⁹⁸ Antoine, “Causerie,” 119.

⁹⁹ Antoine aan Sarcey, 24 november 1890, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 199.

¹⁰⁰ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 81.

¹⁰¹ Antoine in een brief aan Sarcey, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 108.

- ¹⁰² Ibid., 108-109. Marvin Carlson beaamt: “The late nineteenth-century theatre generally handled anonymous crowds in the manner of an operatic chorus, trained to function as a unit and difficult to utilize in the dramatic scene without occasioning a certain feeling of the ridiculous.” (Marvin Carlson, “Meiningen Crowd Scenes and the Theatre-Libre,” *Educational Theatre Journal* 13, no. 4 (Dec. 1961): 245.
- ¹⁰³ Antoine aan Sarcey, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 109.
- ¹⁰⁴ Ibid.
- ¹⁰⁵ B. Hunningher, *De opkomst van modern theater: Van traditie tot experiment* (Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1983), 23.
- ¹⁰⁶ Antoine aan Sarcey, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 109.
- ¹⁰⁷ Ibid., 110.
- ¹⁰⁸ Ibid.
- ¹⁰⁹ Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 87.
- ¹¹⁰ Antoine aan Sarcey, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 110.
- ¹¹¹ Ibid.
- ¹¹² Ibid., 111.
- ¹¹³ Ibid., 112.
- ¹¹⁴ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 139.
- ¹¹⁵ Antoine, “Causerie,” 117.
- ¹¹⁶ “la lumière de la rampe [...] sera [...] une partie discrète et inaperçue de l’éclairage total.” (Ibid., 118.)
- ¹¹⁷ Ibid., 117.
- ¹¹⁸ “Windham, au Criterion de Londres, dispose d’un plancher mouvant machiné très simplement et très commodément pour opérer à l’infini et sans bruit les changements les plus compliqués. Irving a fait mouvoir les figurations avec un soin patient et un ensemble qui émerveillent les voyageurs.” (Antoine, “Le Théâtre-Libre,” 85.)
- ¹¹⁹ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 296.
- ¹²⁰ De voorstelling was een groot succes. Adolphe Thalasso rapporteert: “Ce drama ouvre une voie nouvelle au drame historique. Par l’exactitude des faits, la vérité des caractères, la rapidité de l’action, ces trois tableaux font tomber comme châteaux de cartes le drame historique de Scribe et de Dumas père, et ébranle même le *théâtre en prose*, génial pourtant, de Victor Hugo.” (Thalasso, *Le Théâtre Libre*, 124-125.)
- ¹²¹ Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 124.
- ¹²² Antoine, *Théâtre Antoine*, 178-179.
- ¹²³ De grote theaterhuizen waren Le Grand Opéra, L’Opéra-Comique, Le Théâtre Français en het Odéon.
- ¹²⁴ Antoine, *Théâtre Antoine*, 245.
- ¹²⁵ Antoine geciteerd in Sarrazac, “Introduction,” 25.
- ¹²⁶ Antoine, *Théâtre Antoine*, 57.
- ¹²⁷ Ibid., 244.
- ¹²⁸ Ibid., 248.
- ¹²⁹ Ibid., 255.
- ¹³⁰ Ibid., 240-241.
- ¹³¹ Ibid., 228.
- ¹³² Ibid., 239-240.
- ¹³³ Ibid., 244.
- ¹³⁴ Antoine, “Causerie,” 120.
- ¹³⁵ Antoine, *Théâtre Antoine*, 56.
- ¹³⁶ Ibid., 252.
- ¹³⁷ Antoine, “Émile Zola,” 224.
- ¹³⁸ Antoine, *Théâtre Antoine*, 244.
- ¹³⁹ Antoine, *Le théâtre*, 1:473.
- ¹⁴⁰ Antoine, *Théâtre Antoine*, 80.
- ¹⁴¹ Ibid., 244-245.

-
- ¹⁴² Ibid., 56.
- ¹⁴³ Ibid., 48.
- ¹⁴⁴ Antoine, "Causerie," 120.
- ¹⁴⁵ Émile Mas spreekt over het Hôtel de Bourgogne. Zie Émile Mas, "Théâtre National de l'Odéon: *Andromaque*," *Le théâtre* no. 256 (Aug. 1909): 8.
- ¹⁴⁶ Mas, "Odéon: *Andromaque*," 8-9.
- ¹⁴⁷ Taine geciteerd in Mas, "Odéon: *Andromaque*," 10.
- ¹⁴⁸ André Antoine, "*Monsieur de Pourceaugnac* (octobre 1910)," in Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 150.
- ¹⁴⁹ Émile Mas, "Théâtre National de l'Odéon: *Monsieur de Pourceaugnac*," *Le théâtre* no. 285 (Nov. 1910): 6.
- ¹⁵⁰ Antoine geciteerd in Sarrazac, "Introduction," 20.
- ¹⁵¹ Jacques Copeau, "Théâtre Nationale de l'Odéon: *Coriolan*," *Le théâtre* no. 275 (Juni 1910): 17.
- ¹⁵² Sarrazac, "Introduction," 20.
- ¹⁵³ Copeau, "Odéon: *Coriolan*," 17-18.
- ¹⁵⁴ Patti Peete Gillespie, "Antoine at the Odéon," *Educational Theatre Journal* 23, no. 3 (Oct. 1971): 284.
- ¹⁵⁵ Copeau, "Odéon: *Coriolan*," 18.
- ¹⁵⁶ Antoine, "*Monsieur de Pourceaugnac*," 150.
- ¹⁵⁷ Antoine, *Théâtre Antoine*, 252, 285.
- ¹⁵⁸ Sarrazac, "Introduction," 8.
- ¹⁵⁹ Antoine, *Théâtre Antoine*, 126.
- ¹⁶⁰ Sarrazac, "Introduction," 21.

Bibliografie

- Aderer, Adolphe. "Théâtre National de l'Odéon: *Antar*." *Le théâtre* no. 269 (Mars 1910, I): 12-16.
- Antoine, André. "Causerie sur la mise en scène (Avril 1903)." In Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 106-120.
- . "Conférence de Buenos Aires (Août 1903)." In Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 121-137.
- . "Émile Zola et le théâtre (Août 1924)." In Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 201-231.
- . *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)*. Paris: Bernard Grasset, 1928.
- . *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Fayard, 1921.
- . "Monsieur de Pourceaugnac (Octobre 1910)." In Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 142-151.
- . *Le théâtre*. 2 vols. Paris: Les Editions de France, 1932.
- . "Le Théâtre-Libre (1890)." In Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 61-99
- Bablet, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965.
- . *Les révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris: XXe Siècle, 1975.
- Benoist-Hanappier, Louis. *Le drame naturaliste en Allemagne*. Paris: F. Alcan, 1905.
- Bloom, Harold, ed. *Emile Zola*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004.
- Borghart, Pieter. *In het spoor van Emile Zola: De narratologische code(s) van het Europese naturalisme*. Gent: Academia Press, 2006.
- Carlson, Marvin. "Meiningen Crowd Scenes and the Theatre-Libre." *Educational Theatre Journal* 13, no. 4 (Dec. 1961): 245-249.
- Copeau, Jacques. "Théâtre National de l'Odéon: *Coriolan*." *Le théâtre* no. 275 (Juin 1910): 16-19.
- . "Théâtre National de l'Odéon: *Mademoiselle Molière*." *Le théâtre* no. 282 (Sept. 1910, II): 10-11.
- Comte, Auguste. *Appel aux conservateurs*. Paris: Dalomt, 1855.
- . *Appendice général du système de politique positive contenant tous les opuscules primitifs de l'auteur sur la philosophie sociale*. Paris: Thunot, 1854.
- . *Catéchisme positiviste ou sommaire exposition de la religion universelle*. Paris: Garnier, 1922.
- . *Cours de philosophie positive*. 6 vols. Paris: Bachelier, 1830-1842, leçon 1.
- . *Discours sur l'esprit positive*. Paris: Carilian-Goeury, 1844.
- . Fonds I.C.265. Collectie Vliegende Bladen/Ephemera. Universiteitsbibliotheek Gent.
- . Fonds II.C.043. Collectie Vliegende Bladen/Ephemera. Universiteitsbibliotheek Gent.
- . *Opuscules de philosophie sociale 1819-1828*. Paris: Leroux, 1883.
- . *Sociologie*. Ed. Jean Laubier. Paris: PUF, 1957.
- . *Système de politique positive: ou, Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*. Paris: Imprimerie nationale, 1890.
- De Miomandre, Francis. "Le 272me anniversaire de la naissance de J. Racine: Comédie Française: *Les plaideurs* – *Andromaque* – *Les cloches de Port-Royal*. Odéon: *Britannicus* – *Les Plaideurs* – *Madame Dandin*." *Le théâtre* no. 317 (Mars 1912, I): 4-5.
- Gillespie, Patti Peete. "Antoine at the Odéon." *Educational Theatre Journal* 23, no. 3 (Oct. 1971): 277-288.
- Hunningher, Benjamin. *De opkomst van modern theater: Van traditie tot experiment*. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1983.
- Innes, Christopher D., ed. *A Sourcebook on Naturalist Theater*. London: Routledge, 2000.

- Jullien, Jean. *Le théâtre vivant*. 2 Vols. 1 en 2, *Théorie critique*. Paris: G. Charpentier & E. Fasquelle, 1892-1896.
- Labrie, Arnold. *Zuiverheid en decadentie: Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa 1870-1914*. Amsterdam: Bert Bakker, 2001.
- Mas, Émile. "Théâtre National de l'Odéon: *Andromaque*." *Le théâtre* no. 256 (Aug. 1909, II): 8-10.
- . "Théâtre National de l'Odéon: *Monsieur Pourceaugnac*." *Le théâtre* no. 285 (Nov. 1910, I): 6-8.
- Montillet, Louis. "André Antoine: Critique dramatique." *Revue d'histoire du théâtre* 54, no. 1-2 (Janv. 2002): 119-126.
- Olson, Richard G. *Science and Scientism in Nineteenth-Century Europe*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Osborne, John. *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.
- Pruner, Francis. *Les lutes d'Antoine au Théâtre Libre*. Paris: Minard, 1964.
- Renouard, Jean. "Théâtre National de l'Odéon: *Roméo et Juliette*, de Shakespeare." *Le théâtre* no. 291 (Févr. 1911, I): 12-17.
- Roussou, Matei. *André Antoine*. Paris: L'Arche, 1954.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Introduction." In Sarrazac & Marcerou, *Antoine*, 5-27.
- Sarrazac, Jean-Pierre & Philippe Marcerou, ed. *Antoine, l'invention de la mise en scène: Anthologie des textes d'André Antoine*. Paris: Centre National du Théâtre / Actes-Sud-Papiers, 1999.
- Schumacher, Claude, ed. *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Taine, Hippolyte. *De l'idéal dans l'art*. Paris: Germer Baillière, 1867.
- . *Philosophie de l'art*. Paris: Hachette, 1909.
- Thalasso, Adolphe. *Le Théâtre Libre: Essai critique, historique et documentaire*. Paris: Mercure de France, 1909.
- Vanhaesebrouck, Karel. "Het scharniermoment van André Antoine: Tussen naturalisme en modernisme." In *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: Een ander meervoud*, red. J. Baetens, S. Houppermans & A. Langeveld, 49-62. Leuven: Peeters, 2005.
- Vogüé, Eugène-Melchior de. "*La Puissance des ténèbres*: Réflexions d'un spectateur." *La revue des deux mondes* 86 (15 Mars 1888): 426-450.
- Weisberg, Gabriel P., e.a. *Illusie en werkelijkheid: Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*. Brussel: Mercatorfonds, 2010.
- Zola, Émile. "J'Accuse...! Lettre au président de la république." *L'Aurore*, 13 janv. 1898, 1-2.
- . Fonds F.I.Z.002. Collectie Vliegende Bladen/Ephemera. Universiteitsbibliotheek Gent.
- . *Le naturalisme au théâtre: Les théories et les exemples*. Paris: Charpentier, 1881.
- . *Oeuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. Paris: Cercle du livre précieux, 1966-1969.
- . *Thérèse Raquin: Drame en 4 actes avec une préface*. Paris: Charpentier, 1873.