

Réflexions autour du corps de l'acteur en Espagne au tournant des XIX^e et XX^e siècles

Adeline Chainais

Université Paul-Valéry Montpellier III – Laboratoire L.L.A.C.S. EA 4582

Résumé : Nous proposons dans cet article une synthèse des principales théories relatives à l'art et, en particulier, au corps de l'acteur à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles en Espagne, notamment à Barcelone et à Madrid. Nous avons pu dégager une tendance commune à l'autonomisation du langage corporel par rapport au langage verbal ainsi qu'à la recherche de nouveaux codes scéniques, impliquant une évolution de la formation des acteurs et des institutions prévues à cet effet, de la place dévolue aux comédiens dans le spectacle théâtral et de la manière d'envisager leur métier et leur travail au quotidien, ainsi que leur éthique. Le corps de l'acteur devient alors un élément central de la représentation et fait l'objet d'une attention particulière des théoriciens et des praticiens du théâtre qui, à cette période, souhaitent rénover l'art scénique.

Mots-clés : théâtre, acteur, symbolisme, avant-gardes, Madrid, Barcelone, Espagne.

Resumen: En este estudio se propone una síntesis de las principales teorías relativas al arte y, en particular, al cuerpo del actor a finales del siglo XIX y principios del XX en España, especialmente en Barcelona y en Madrid. Se ha podido destacar una tendencia común a la autonomización del lenguaje corporal respecto al lenguaje verbal así como a la búsqueda de nuevos códigos escénicos, lo cual implica una evolución de la formación de los actores y de las instituciones dedicadas a esta tarea, del lugar que ocupan los cómicos en el espectáculo teatral y de la manera de considerar su oficio, su trabajo cotidiano y hasta su ética. El cuerpo del actor se convierte entonces en un elemento clave de la representación y es objeto de una atención específica por

parte de los que, en aquel período, pretenden renovar el arte escénico tanto desde la teoría como desde la práctica.

Palabras clave: teatro, actor, simbolismo, vanguardias, Madrid, Barcelona, España.

Tandis qu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles se développe en Europe une pensée qui réhabilite le corps comme moyen d'accès au monde et à la connaissance, voire à la vérité, le théâtre connaît une révolution de grande ampleur – la révolution symboliste –, commune à tous les arts, qui affectera durablement les différents aspects de la création théâtrale, de l'écriture à la mise en scène et à l'édition, en passant, par le métier d'acteur. Ce dernier, dont la vocation est d'*incarner* le personnage, de lui *donner corps* sur scène, constitue, à cette période, un des principaux centres d'attention de celles et ceux qui souhaitent rénover la représentation théâtrale. Nombreux, en effet, sont les artistes qui, à cette période, publient des articles ou essais théoriques sur l'art de l'acteur et expérimentent de nouvelles formules dans ce domaine, proposant ainsi un modèle alternatif à la tradition héritée du XIX^e siècle caractérisée par la déclamation et une certaine emphase lyrique, un modèle qui s'oriente dans deux directions : l'une, qualifiée de « naturaliste », privilégie l'illusion réaliste, ou la recherche du naturel sur scène, et propose aux acteurs une méthode réaliste et psychologue fondée sur la recherche de l'intériorité. Elle est portée, entre autres, par le Français André Antoine, la compagnie allemande des Meiningen, ou encore les Russes Constantin Stanislavski et Vladimir Némirovitch-Dantchenko. L'autre, symboliste puis avant-gardiste, rejette le réalisme et met au contraire en exergue l'artificialité du spectacle théâtral, en laissant une large place à la convention, au mouvement, au rythme, à la musique et à une corporéité stylisée. Ses figures emblématiques sont, entre autres, Aurélien Lugné-Poe, Jacques Copeau, Louis Jouvet et Antonin Artaud en France, Edward Gordon Craig en Angleterre, Adolphe Appia en Suisse et Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt et Bertolt Brecht en Allemagne.

Si l'Espagne semble, à première vue, être restée en marge de cette réflexion, dans la mesure où aucun théoricien n'a fait date, au-delà de ses frontières, dans ce domaine, il importe toutefois de nuancer ce premier constat et d'observer la manière dont ces différentes approches ont pénétré dans le pays et influencé la création scénique espagnole contemporaine, qui connaît, à cette période, un mouvement de rénovation comparable au Théâtre d'Art européen¹. En Espagne comme ailleurs, la question du jeu de l'acteur fait l'objet d'une attention particulière, comme en témoigne l'augmentation notable, dans les dernières années du XIX^e siècle et les premières du XX^e, du nombre de traités théoriques publiés sur la question, et dont les auteurs interrogent le ou, plutôt, les langages qui sont à la disposition du comédien pour lui permettre de réaliser le plus parfaitement possible la tâche qui lui est assignée dans la représentation théâtrale². Il n'existe certes pas une école théorique spécifiquement espagnole en matière de mise en scène ou de jeu de l'acteur, mais les différents questionnements européens sont repris par certains créateurs soucieux de sauver l'art de Thalie de sa décadence annoncée. Le métier d'acteur connaît alors une (r)évolution indéniable et nous postulerons que si le XIX^e siècle

1 Sur ce concept et les réalités qu'il recouvre, voir DUSIGNE, Jean-François (réunis et présentés par), *Du théâtre d'art à l'art du théâtre : anthologie des textes fondateurs*, Paris, Éditions théâtrales, 2002 [1997]. Sur le *Teatro de Arte* espagnol, consulter RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

2 Jesús Rubio Jiménez recense 19 traités de déclamation pour la période 1751-1859 et 31 pour la période 1864-1914. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época », in LISSORGUES, Yvan (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 279-282.

a vu la consécration du modèle de la déclamation, c'est-à-dire l'art de réciter des textes, notamment en vers, le XX^e siècle voit émerger une nouvelle conception de l'art de l'acteur, dans laquelle le langage du corps n'est plus subordonné au langage verbal mais est envisagé comme un art à part entière.

La dimension corporelle n'est certes pas absente de la réflexion sur le jeu de l'acteur au XIX^e siècle, qu'il s'agisse de la question des émotions – l'incontournable paradoxe du comédien de Diderot : l'acteur doit-il ressentir les émotions du personnage ou doit-il, au contraire, les feindre ? – ou de la gestuelle qui doit accompagner le verbe pour en rehausser l'éclat ou lui donner une apparence de naturalité ; mais ce à quoi l'on assiste dès la fin du XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e, sous l'influence des modèles étrangers, c'est à une autonomisation de l'expression corporelle, considérée désormais comme un langage véritable, indépendant de la parole – un phénomène à mettre en relation avec la théorie saussurienne et l'attention croissante accordée tant par les linguistes que par les écrivains au signifiant par rapport au signifié, c'est-à-dire à la matérialité du signe. Cette tendance, qui se développe notamment en Catalogne, où le modernisme s'est implanté très tôt sous l'impulsion des Fêtes modernistes de Sitges organisées par Santiago Rusiñol entre 1892 et 1899, apparaît également dans les articles publiés dans la presse madrilène de la première décennie du XX^e siècle, qui se font l'écho des expériences menées à cette époque dans le reste de l'Europe, notamment à Paris. Dans le contexte des avant-gardes, le langage corporel deviendra progressivement premier par rapport au langage verbal. L'attention portée au corps passera alors au premier plan et se traduira par des expérimentations scéniques novatrices s'inspirant de la danse, de la pantomime, du théâtre de marionnettes ou de la *commedia dell'arte*.

Ce changement fondamental de paradigme dans la façon d'envisager le métier d'acteur sur le plan théorique aura de nombreuses conséquences sur le plan pratique, qu'il s'agisse de la formation des comédiens et des institutions prévues à cet effet, ou de l'organisation des compagnies et du rôle dévolu au metteur en scène – un concept qui émerge précisément à cette période –, mais également sur le plan social, dans la mesure où l'on assiste à une revalorisation du statut du comédien et, dans le même temps, à une réflexion sur son éthique personnelle. C'est, enfin, un enjeu national que beaucoup confèrent à cette question, nombreux étant ceux qui envisagent le théâtre comme élément de définition d'une identité collective et s'interrogent sur les spécificités du jeu des acteurs espagnols, en d'autres termes, sur les caractéristiques de l'*espagnolité* (ou de la *catalanité*) dans ce domaine.

Ce sont toutes ces problématiques que nous nous proposons d'étudier ici, en exposant les recherches qui ont été menées, tant sur le plan théorique que pratique, par les rénovateurs de la scène espagnole du premier tiers du XX^e siècle, et en tentant de mettre au jour les jalons majeurs d'une pensée et d'une pratique de l'acteur à cette période. Nous nous sommes appuyée, pour mener cette étude, sur les travaux déjà existants d'universitaires, principalement espagnols, qui se sont penchés sur ces questions, mais également sur les textes des différents artistes et critiques de la période étudiée, parfois réunis en anthologie³. La synthèse proposée n'est qu'une première mise en forme d'une réflexion sur un sujet particulièrement vaste et complexe, qui mérite d'être approfondie mais dont nous livrons déjà quelques conclusions ici.

3 C'est le cas, par exemple, des textes réunis par Jesús Rubio Jiménez ou Jorge Saura : RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998 ; SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes*, vol. 2 (1863-1914), Madrid, Fundamentos, 2006-2007.

Le modèle espagnol de la déclamation au XIX^e siècle : la primauté de « lo vivencial »

Si la réflexion autour de l'acteur s'intensifie à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, elle n'est toutefois pas inexistante auparavant, comme le montre, entre autres, Guadalupe Soria Tomás dans l'important volume qu'elle consacre à la formation des acteurs espagnols entre 1831 et 1857⁴. Le modèle qui s'impose au XIX^e est celui de la déclamation, c'est-à-dire d'une pratique fondée avant tout sur l'art de *dire* le texte. Enrique Funes, en 1895, la définit comme « el arte de expresar bellamente la palabra por medio del tono de la voz⁵ » et la compare à la prosodie. Il l'associe par ailleurs à la mimique, « [el] arte de expresar la idea y los afectos del ánimo por medio de la acción y del gesto; [la] realización de la belleza por medio del movimiento del hombre⁶ ». Les différents ouvrages théoriques relatifs à l'art de l'acteur au XIX^e siècle accordent une attention au corps et révèlent un véritable intérêt pour des sciences comme la physiognomonie statique, « que infería el carácter de un individuo a partir de sus rasgos fijos, principalmente faciales⁷ », la pathognomonie (ou physiognomonie dynamique), « que entendía que los diferentes estados anímicos se manifestaban en una gestualidad cambiante⁸ » (les deux sont évoquées par Vicente Joaquín Bastús y Carrera dans le traité qu'il publie en 1848⁹), ou encore la phrénologie, c'est-à-dire l'étude du caractère d'un individu d'après la forme de son crâne¹⁰. Toutefois, c'est bel et bien le terme « declamación » qui est retenu pour désigner métonymiquement le jeu de l'acteur tout au long du siècle, ce qui révèle la primauté du langage verbal sur le langage corporel, et l'ouvrage de référence de la seconde moitié du siècle, celui de Julián Romea¹¹, n'accorde aucune importance à ces questions.

Le véritable enjeu qui se pose, au XIX^e siècle, pour les auteurs de traités théoriques sur l'art de l'acteur est celle de son identification ou non aux passions du personnage, et la recherche de vraisemblance, de naturalité et de vérité apparaît comme une constante tout au long du siècle. Selon Jesús Rubio Jiménez, qui analyse le contenu des différents manuels de déclamation parus à cette période, c'est la recherche d'un « juste milieu » entre deux positions extrêmes qui prédomine : « El vaivén entre naturalidad y artificio, entre espontaneidad y oficio es acaso irresoluble. [...] La tendencia dominante – que realmente es la que mejor corresponde a la sociedad burguesa – fue la búsqueda constante del justo medio entre ambas¹² ». Toutefois, la tendance à la spontanéité et à une certaine

4 SORIA TOMÁS, Guadalupe, *La formación actoral en España: la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010, p. 25.

5 FUNES, Enrique, *La declamación española. Bosquejo histórico-crítico*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1895, p. 8

6 *Ibid.*, p. 10.

7 SORIA TOMÁS, Guadalupe, *op. cit.*, p. 380.

8 *Id.*

9 *Id.*

10 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « Las enseñanzas teatrales del siglo XIX », in GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.), *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, Publicán, 2010, p. 26.

11 ROMEA, Julián, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Imprenta de F. Abienzo, 1859.

12 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op.cit.*, 1988, p. 271.

emphase semble être l'un des éléments constitutifs d'une certaine *españolité*, tantôt revendiquée, tantôt critiquée. Dès 1835, en plein âge d'or de la sensibilité romantique, Andrés Prieto, comparant le jeu des comédiens espagnols à celui des comédiens français évoque « el fuego natural español¹³ ». On retrouve cette primauté de l'émotion sur la fiction chez Julián Romea, autre figure emblématique de l'exaltation romantique, dont le *Manual de declamación* fut réédité à plusieurs reprises et servit de support de cours à la *Real Escuela Superior de Arte Dramático* (RESAD) jusqu'à la fin du XIX^e siècle : « El verdadero artista encontrará [las reglas] en su instinto, en su corazón y en su talento. El que no reúna las dotes antes indicadas; el que no sienta dentro de sí esa *espontaneidad intuitiva* que llega hasta adivinar lo desconocido, ese no es artista, y todas las reglas del mundo no le harán ver lo que no ve¹⁴ ». Romea évoque également l'inspiration, d'ordre divin, qui doit guider l'acteur ainsi que « la corriente magnética¹⁵ » qu'il doit établir avec le public. Pour lui, le jeu de l'acteur ne doit pas être bridé par des règles trop strictes, et c'est par la sensibilité plus que par l'intelligence qu'il peut atteindre la « vérité du personnage¹⁶ ».

À la fin du siècle, c'est-à-dire bien au-delà de la période romantique et à un moment où triomphe l'*alta comedia* de José Echegaray, Enrique Funes réaffirme cette fougue et cette expressivité qui font la spécificité du jeu de l'acteur espagnol :

[...] el sol y el estro de los españoles han de aplastar el epiléptico rabo que el reptil de los bufos franceses dejó en las tablas, y han de afirmar que en ésta, como en todas sus manifestaciones, siempre es uno, independiente y substantivo el espíritu español, el cual, en el arte sublime de la interpretación del poema escénico, simboliza, por lo íntimo y lo fogoso de su expresión, el predominio del *sujeto, el cómico sobre el personaje*¹⁷.

C'est précisément cette emphase et cette exagération typiquement espagnoles que critique Clarín, cité par le critique de théâtre José Yxart en 1886 :

Clarín, posteriormente, ha llegado a equiparar aquellas emociones teatrales a las de las corridas de toros (echando la comparación a buena parte) viendo en ellas semejanzas con los bruscos sobresaltos y escalofríos de la visión de la muerte en la plaza, y con la arrebatada pasión de los españoles por cuanto sea valor, arrojo, y gallardía en el acometer y desafiar el peligro: un género nacional, en fin, más nacional y genuino que otro alguno, que se renueva y persiste a despecho de todos los cambios¹⁸.

Dans son ouvrage *El arte escénico en España*, Yxart dénonce lui aussi cette dérive de la scène espagnole contemporaine en commentant les œuvres d'Echegaray interprétées, entre autres, par Rafael Calvo : « Vuelve a quedar reducido el arte a la pura dicción, a la declamación musical,

13 SORIA TOMÁS, Guadalupe, *op. cit.*, p. 396.

14 ROMEA, Julián, *op. cit.*, p. 71. Nous soulignons.

15 *Ibid.*, p. 66.

16 *Ibid.*, p. 75.

17 FUNES, Enrique, *op. cit.*, p. 602.

18 YXART, José, *El arte escénico en España*, 2 vols., Barcelona, Impr. La Vanguardia, 1896-1898, p. 69.

bien pronto amanerada, sonora combinación de cantantes rimas, prolongándose en arrebatados *crescendos*, en rápidos cambios de tono, no inesperados, sino muy esperados por todo el público, y en modulaciones de la voz, mojada en lágrimas¹⁹ ». Il annonce d'ailleurs le déclin de cette formule théâtrale fondée sur la grandiloquence et rêve de trouver dans son pays des équivalents aux expériences menées dans le cadre du théâtre symboliste européen²⁰.

Le tournant du siècle : les Catalans à la recherche de l'intériorité

C'est bel et bien ces expériences symbolistes, mais également naturalistes, que vont suivre les rénovateurs de la scène et de l'art de l'acteur en Espagne au tournant des XIX^e et XX^e siècles. En Catalogne, par exemple, Eduardo Minguell y Tey, Narcís Oller, Lluís Millá, Enric Giménez et, surtout, Adrià Gual, explorent de nouvelles voies fondées, d'une part, sur l'exploration de l'intériorité et, d'autre part, sur l'élaboration d'un langage corporel indépendant du langage verbal. Dès 1885, dans un article qui sera repris dans le premier volume, intitulé *Gramática mímica*, de sa série *Mímicas melodramáticas: bocetos didácticos*, Eduardo Minguell y Tey affirme que l'acteur dispose de deux langages différents, bien que liés l'un à l'autre : « el uno sonante y es el de la palabra, el otro mudo y es el mímico²¹ ». Selon lui, le langage mimique possède deux avantages par rapport aux autres formes de langage : « por una parte, es universal, y, por otra, se funda en lo bello de la naturaleza²² ». Dans la conclusion de son ouvrage, il considère le langage corporel comme un langage à part entière, qu'il compare à celui de la peinture :

Todos los movimientos reseñados, todas las *actitudes* expuestas suministran al artista lírico un conjunto de recursos análogos a los que obtiene con los colores el pintor; pero, así como a este no le bastan, al componer un cuadro, la bondad y riqueza de aquellos [...] así también de genio y talento ha de hallarse dotado el artista lírico para la combinación armónica y la buena aplicación, en el melodrama, de los *ademanes*, *posiciones* y *actitudes*, que ricamente le facilita la mímica, al desempeñar en la escena el papel o personaje que se le confía²³.

Il s'agit là d'un phénomène très large qui est la création d'une véritable *grammaire corporelle*, commune à la plupart des pays d'Europe et qui prendra des formes diverses selon les théoriciens²⁴.

19 *Ibid.*, p. 76.

20 *Ibid.*, p. 93.

21 MINGUELL Y TEY, Eduardo, *Mímicas melodramáticas: bocetos didácticos. Primera serie. Gramática mímica*, Barcelona, Luis Tasso Serra, 1888, p. 9.

22 *Ibid.*, p. 11.

23 *Ibid.*, p. 89.

24 Sur cet aspect, consulter l'article très éclairant de Maite Villar Martínez: VILLAR MARTÍNEZ, Maite, « La corporalidad del actor », in AMO, Antònia, MESTRES, Albert (eds.), *L'interpret: del teatre*

Parmi les recommandations que donnent Narcís Oller, Lluís Millá et Enric Giménez dans leurs ouvrages respectifs²⁵, plusieurs aspects se dégagent : tout d'abord, le refus de l'exagération et de l'emphase (et ce, dès le choix de la pièce à représenter, selon les conseils de Narcís Oller²⁶), lequel va de pair avec la recherche du naturel dans l'expression des sentiments. Narcís Oller et Lluís Millá conseillent ainsi aux acteurs de ne pas multiplier outre-mesure les mouvements et les gestes, et Enric Giménez condamne les acteurs qui continuent de déclamer leur texte tandis que leur personnage est à l'agonie. Ce qu'il s'agit d'atteindre, pour ces trois auteurs, c'est une forme de réalisme, une illusion scénique, qui repose sur l'étude psychologique et physique²⁷ des personnages et des situations (pour Lluís Millá, il s'agit de « comprendre la situació, penetrar el personatge » plutôt que de « sentir el paper » et « deixarse arreballar per l'impuls de les passions²⁸ »). Cette recherche d'une « naturalité artistique²⁹ » implique un ensemble de modifications dans l'organisation habituelle des compagnies et de leur mode de travail : les différents auteurs insistent sur la nécessité pour les acteurs de s'écouter entre eux et de ne pas chercher à se mettre en lumière de façon individuelle, ce qui, concrètement, implique de ne pas s'approcher de la rampe et regarder le public alors qu'ils s'adressent à un autre acteur (autant d'aspects qui diffèrent fondamentalement du système commercial traditionnel qui repose sur la valorisation des vedettes). En outre, Lluís Millá et Enric Giménez insistent sur le rôle du metteur en scène dans l'organisation globale du spectacle et, en particulier, dans la direction d'acteurs – une notion qui va se développer dans les premières années du XX^e siècle – ainsi que sur l'importance des répétitions avant la création du spectacle.

L'artiste catalan qui a mené le plus loin ses recherches théoriques sur le sujet est Adrià Gual, un homme de théâtre aux multiples facettes, grand connaisseur des théories théâtrales européennes (il entretenait des liens, entre autres, avec Aurélien Lugné-Poe et Firmin Gémier, et était familier de la méthode stanislavskienne dont il s'est largement inspiré). Dès 1898, il crée le *Teatre Íntim*³⁰ dans une intention résolument moderne et nourrie par l'art total de Wagner et des symbolistes européens. Il s'agit pour lui de créer un théâtre national catalan en marge des circuits de production commerciaux hermétiques à la nouveauté et à l'expérimentation. La dimension intimiste de ce théâtre le rapproche des expériences symbolistes et en fait un théâtre de l'âme et du sentiment, bien loin de l'héritage du XIX^e siècle. La devise de ce théâtre (« pel-tema-a-l'esperit-pel-color-als-ulls-i-a-l'esperit-per-la-música-a-l'orella-i-a-l'esperit encara »³¹) révèle également la dimension sensorielle

naturalista a l'escena digital, València, Universitat de València, col. « Teatro Siglo XX », Serie « Crítica », 2015, p. 205-220, ainsi que celui de Lluís Masgrau Peya : MASGRAU PEYA, Lluís, « La recerca de l'actor creatiu: alguns fonaments i paradoxes », *ibid.*, p. 191-203.

25 OLLER, Narcís, *Teatre d'aficionats: comedias y monolechs*, Barcelona, Imp. Fidel Giró, 1900 ; MILLÁ, Lluís, *Manual pràctich de l'actor*, Barcelona, Imp. La Neotípiia, 1900 ; pour les travaux d'Enric Giménez, consulter les n° 18 à 32 de la revue *Assaig de teatre* qui en a publié des extraits.

26 OLLER, Narcís, *op. cit.*, p. XI.

27 Enric Giménez propose ainsi une étude des cas pathologiques. GIMÉNEZ, Enric, « Reproducció de casos patològics en escena », in *Assaig de teatre*, n° 32, juny 2002, p. 159-161.

28 MILLÁ, Lluís, *op. cit.*, p. 12.

29 Lluís Millá insiste sur ce point : « Naturalitat sempre, sí: però naturalitat artística, puig d'altra manera'l teatre deixaria d'esser art per quedar convertit en un munt d'idees contradictories ». *Ibid.*, p. 5.

30 Sur le *Teatre Íntim*, consulter l'ouvrage de Carles Batlle i Jordà : BATLLE I JORDÀ, Carles, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

31 BONNÍN, Germann, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1974, p. 6.

de ce projet, dans lequel l'acteur joue un rôle primordial, comme en témoigne la fondation par Adrià Gual, en 1913, de l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic*, qu'il dirigea jusqu'en 1934³². Adrià Gual développe une théorie de l'acteur fondée sur la « consciència íntima », une auto-connaissance de l'acteur qui n'est pas sans rappeler les fondements de la méthode stanislavskienne³³. L'école dont il rêve favoriserait cette connaissance intérieure, à la fois dans l'atmosphère monacale qui y règnerait et dans le lien privilégié qu'y entretiendraient les étudiants avec la nature³⁴. Toutefois, cette approche psychologue, voire spirituelle, fondée sur l'introspection, va de pair, chez Gual, avec l'attention toute particulière qu'il accorde au corps de l'acteur : d'une part, dans le rôle qu'il lui confère dans l'économie de la mise en scène qui, selon lui, repose sur l'harmonisation, au sens musical du terme, d'un rythme formé de paroles et de silences, et d'un autre composé de volumes et de mouvements³⁵. À l'intérieur de ce tout sonore et visuel, l'acteur est envisagé comme « l'instrument emisor de sons purs o articulats, i el volum en moviment que modifica l'espai escènic³⁶ », ou encore comme « un element auditiu i un volum-cos que ha de ficar-se en relació amb el "tot" sonor i d'espai d'escenari³⁷ ». D'autre part, Adrià Gual va inclure dans le cursus de l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic* des enseignements relatifs au corps (autres que l'escrime enseignée à la RESAD dès le XIX^e siècle), comme par exemple un cours de gymnastique rythmique assuré par Joan Llongueres, l'un des diffuseurs des théories et de la méthode de Jacques Dalcroze en Catalogne à cette période³⁸, mais également des cours d'éducation musicale.

Malgré cet intérêt, tout à fait novateur pour l'époque, pour le corps de l'acteur envisagé dans une conception rythmique, picturale et musicale, Adrià Gual, qui cherche à atteindre une forme artistique idéale, voire liturgique, semble cependant encombré par la corporéité de l'acteur, qu'il souhaite le plus éthérée possible, comme le raconte par exemple Margarita Xirgu. Elle évoque son succès dans une pièce montée par le *Teatre Íntim*, *La campana sumergida* de Gerhart Hauptmann, et explique : « A mí me repartieron el Hada... [...] Un hada con los brazos de espuma y el cabello de oro, que debe cantar y no hablar, que no debe andar, sino deslizarse, y que lleva la primavera en los ojos y el amor en los labios³⁹ ». Le corps de l'acteur ne permettant pas de donner forme aux personnages évanescents du théâtre symboliste, Adrià Gual explorera d'autres possibilités, comme, par exemple, l'emploi des masques de la *commedia dell'arte* dont il exploitera sur scène les potentialités purement plastiques⁴⁰. Il importe de préciser ici que pour les Catalans du tout début du XX^e siècle, inspirés par le symbolisme, l'âme ou l'esprit priment encore sur la matière, comme l'affirme par exemple Enric Giménez, qui a enseigné à l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic* pendant vingt-cinq années : « yo siempre he creído y seguiré creyendo que en el teatro lo que tiene más importancia es el alma, no el cuerpo, es el espíritu, no la materia⁴¹ ».

32 Sur l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic*, consulter les deux ouvrages d'Hermann Bonnín : *Id* ; BONNÍN, Hermann, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1976.

33 BATLLE I JORDÀ, Carles, *op. cit.*, p. 338. Sur le système stanislavskien, consulter également RUFFINI, Franco, « El sistema Stanislavski », *ADE-Teatro*, n° 87, 2001, p. 34-36.

34 BONNÍN, Hermann, *op. cit.*, 1974, p. 6.

35 *Ibid.*, p. 33.

36 *Ibid.*, p. 31.

37 *Ibid.*, p. 32.

38 Sur ce sujet, voir l'article d'Hélène Frison dans ce volume.

39 SAURA, Jorge, *op. cit.*, p. 102.

40 BONNÍN, Hermann, *op. cit.*, 1974, p. 36.

41 GIMÉNEZ, Enric, *op. cit.*, p. 159.

Madrid et les avant-gardes : l'élaboration d'un langage corporel entre réalisme et artifice

Si la Catalogne a été, dès la fin du XIX^e siècle, un terreau fertile pour les expérimentations naturalistes et modernistes en matière de théâtre, la capitale de l'Espagne n'a pas été imperméable à ces différentes innovations. Dès 1891, Luis Ruiz Contreras fait du corps un élément-clé du métier d'acteur, ce dernier étant celui qui « para divertirnos vese obligado a ofrecer y transformar su cuerpo⁴² » et dont il définit le rôle en ces termes : « evocando el sueño del poeta, sin limitarse a la obra escrita, procura ofrecernos absoluta y corpórea la realidad soñada⁴³ ». Il est donc celui qui « encharne⁴⁴ » le rêve du poète sur scène. En outre, Jesús Rubio Jiménez a montré que des critiques et théoriciens tels qu'Eduardo Zamacois, *Alejandro Miquis* ou Enrique Gómez Carrillo ont commencé à diffuser très tôt dans la presse madrilène les nouveautés, notamment parisiennes, en matière de mise en scène⁴⁵, un phénomène qui va de pair, selon lui, avec une consolidation de la considération sociale de l'acteur⁴⁶. Alors que les Catalans ont fait le choix, comme nous l'avons vu, d'explorer l'intériorité de l'acteur, les Madrilènes s'orientent davantage vers la caractérisation, un concept qui regroupe les différents artifices qu'utilisent les comédiens pour donner forme à leurs personnages, qu'il s'agisse du maquillage, des costumes ou des accessoires. Ainsi, Eduardo Vicenti plaide pour la mise en place d'un cours d'*Indumentaria* au *Conservatorio de Música y Declamación*⁴⁷, cours qui sera mis en place en 1911⁴⁸. Quant à Eduardo Zamacois et Marcos Jesús Bertrán, ils appellent à la création d'une chaire de maquillage, celui-ci étant une étape essentielle dans l'appropriation, par l'acteur, de son personnage⁴⁹. Des conseils lui sont alors donnés quant à l'hygiène, comme le fait par exemple Eduardo Zamacois : « los actores, antes de maquillarse, deberán afeitarse cuidadosamente y frotarse bien la cara con manteca de cacao⁵⁰ ». Mais c'est surtout sur la dimension esthétique de cette caractérisation qu'insistent les différents critiques, à l'instar de Marco Jesús Bertrán qui propose de mettre en place des conférences à l'intention des acteurs dans les salles de musée⁵¹.

De la même manière que les Catalans, les Madrilènes s'intéressent au langage corporel comme un langage à part entière, défini par une grammaire. C'est le cas, par exemple, d'Enrique Gómez Carrillo dans deux articles intitulés « El teatro en París. Un profesor de gestos » et « El teatro

42 RUIZ CONTRERAS, Luis (*Palmerín de Oliva*), *Dramaturgia castellana: estudio sintético acerca del teatro nacional*, Sáenz de Jubera Hermanos, 1891, p. 179.

43 *Id.* Nous soulignons.

44 Nous empruntons ce concept d'« encharnement » au philosophe Emmanuel Mounier comme le fait Camille Lacau Saint Guily dans son ouvrage sur l'Antigone zambranienne. LACAU SAINT GUILY, Camille, *María Zambrano, La tumba de Antígona*, Paris, PUF-CNED, série « Espagnol », 2013, p. 73.

45 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, 1998.

46 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo », in SALAÜN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos-Espiral Hispanoamericana-CREC, 2005, p. 219-226.

47 *Ibid.*, p. 286.

48 GRANDA, Juan José, *Historia de una escuela centenaria*, Madrid, RESAD, 1994, p. 16.

49 *Ibid.*, p. 299.

50 *Ibid.*, p. 298.

51 *Ibid.*, p. 307.

en París. La gramática del gesto » parus dans *Los lunes del Imparcial* en 1907, dans lesquels il divulgue les enseignements du professeur Trimouille, fondateur à Paris du Conservatoire du Geste⁵².

Outre ces aspects esthétiques, les critiques madrilènes insistent également sur le rôle du metteur en scène dans la direction des acteurs, comme par exemple Sebastián Carner, qui considère que le metteur en scène doit se charger de l'attribution des rôles de la pièce aux acteurs, veiller à la bonne diction du texte et à l'adéquation entre les gestes et mouvements des acteurs et la situation dramatique, et s'assurer de la vraisemblance des entrées et sorties des acteurs et de leur bonne mobilité sur scène. Ces auteurs insistent également, comme les Catalans cités plus haut, sur la nécessaire discipline des acteurs dans l'exercice de leur métier, ainsi que sur les méfaits de la vanité de certains acteurs-vedettes.

L'une des figures qui a le mieux mis en pratique ces différents conseils dans les années 1910 a été Gregorio Martínez Sierra, qui incarne le metteur en scène tel qu'il se configure à cette période. Influencé lui aussi par le système stanislavskien, il privilégie une technique intimiste et introspective, proche de celle d'Adrià Gual, et que l'actrice Catalina Bárcena, pilier de sa *Compañía cómico-dramática*, développera avec beaucoup de succès sur les scènes espagnoles et latino-américaines. Comme le révèle son abondante correspondance avec son épouse María de la O Lejárraga, Gregorio Martínez Sierra accordait une importance majeure à la direction d'acteurs et passait de longues heures à répéter les œuvres qu'il montait. Son but étant de créer un *Teatro de Arte* en Espagne, il orienta ses recherches en matière d'interprétation vers la naturalité et la reproduction de la vie, mais sans pour autant laisser de côté les aspects esthétiques de la mise en scène. Cet extrait d'une lettre de 1927 à María de la O confirme ce souci du rythme de la mise en scène, qui n'est pas sans rappeler la conception d'Adrià Gual : « Es difícil porque me he propuesto sacarle mucho jugo, dándole un ritmo especial a la interpretación. Muy matizada, con muchas pequeñas pausas y de cuando en cuando aceleramientos expresivos. Quiero que dé la sensación de la vida misma⁵³ ».

À partir des années 20, l'affirmation du corps par rapport au texte va croissant, et de nouvelles formes théâtrales sont explorées dans le contexte des avant-gardes. Jesús Rubio Jiménez évoque notamment le cas de la pantomime⁵⁴, un genre qui se développe au début du XX^e siècle, ou de certaines formes de danses exotiques – on peut citer ici l'exemple de Tórtola Valencia. La collaboration de *La Argentinista* avec des dramaturges et metteurs en scène comme Gregorio Martínez Sierra ou Federico García Lorca en est un autre exemple. Le travail de Cipriano Rivas Cherif et celui de l'actrice Margarita Xirgu, qu'il a dirigée, illustre également la manière dont le corps devient peu à peu prépondérant au cours du premier tiers du XX^e siècle dans l'évolution de l'art de l'acteur. Sur le plan théorique, Rivas Cherif s'inspira, entre autres, des réflexions d'Edward Gordon Craig – notamment de son concept de « super-marionnette » – et de Jacques Copeau. Sa fascination pour le mime, les marionnettes et la danse le conduisit à s'intéresser aux artistes les plus avant-gardistes en la matière comme le marionnettiste russe Obrasof, qu'il fit jouer chez lui, Marcel Marceau, Serge Diaghilev (le fondateur et directeur des Ballets Russes), la danseuse américaine Isadora Duncan, ou encore l'Italien Podrecca et son *Teatro dei Piccoli*, qu'il fit venir à Madrid et dont il organisa la tournée en Espagne. Son travail s'apparente en cela à celui d'autres metteurs en scène espagnols de cette

52 *Ibid.*, pp. 289-295.

53 *Id.*

54 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, 2005, p. 233.

période, tels Rafael Dieste, Salvador Bartolozzi et, bien évidemment, Federico García Lorca. Cipriano Rivas Cherif mena un important travail de réflexion théorique sur le métier d'acteur, comme en témoigne l'ouvrage intitulé *Cómo hacer teatro* qu'il écrivit en prison et dans lequel il consacre un chapitre entier à « La técnica del actor⁵⁵ ». Il y revient sur le paradoxe du comédien, et s'oriente vers une non-identification de l'acteur aux passions du personnage. Il y affirme également l'importance de l'éducation physique de l'acteur pour développer une agilité de son corps ; il évoque ainsi « la conveniencia elemental de que el aprendiz se enseñe en la gimnasia sueca, la gimnasia rítmica y el baile en sus nociones capitales⁵⁶ ». Pour Rivas Cherif, en effet, « el actor ha de educarse primeramente en el sano ejercicio de sus miembros corporales⁵⁷ ». Il préconise ainsi la pratique de différents sports (équitation, chasse, tir, natation, pelote basque, tennis et golf) dont il considère qu'ils devraient précéder l'apprentissage de la diction, de l'éloquence, de la lecture expressive et de l'improvisation⁵⁸. Plus loin, il insiste sur la nécessaire économie de mouvements dont doit faire preuve le comédien (il parle de « continencia expresiva⁵⁹ »), lequel doit chercher davantage dans la durée du geste que dans sa multiplication son adéquation avec le texte⁶⁰.

Rivas Cherif mit en pratique ses théories dans le *Teatro Escuela de Arte* qu'il fonda en 1932, et, dans un article publié dans *El Sol* dans lequel il définit son projet, il propose d'y inclure des cours d'acrobatie, de musique et de danse⁶¹. Il y évoque ce qu'il appelle « el nuevo actor », « un actor nuevo, disciplinado y consciente⁶² », qui doit se soumettre entièrement au metteur en scène et faire preuve d'un véritable sens du sacrifice pour créer le théâtre national tant attendu, auquel Rivas Cherif ajoute également une dimension populaire. Parmi les premiers collaborateurs de l'école fondée par Rivas Cherif, figurait Ramón del Valle Inclán, homme de théâtre avant-gardiste s'il en est, très inspiré, lui aussi, par l'univers des marionnettes. Les enseignements proposés aux trente-cinq apprenti.e.s acteurs et actrices de l'école comptaient, entre autres, des cours de gymnastique, d'escrime, de chant et de danse, mais également de mise en scène et de scénographie⁶³.

Toutefois, la conception du théâtre de Rivas Cherif restait éminemment spirituelle, et, selon lui, l'acteur devait être guidé par la foi (« El actor ha de ir a la profesión de tal con la vocación religiosa pertinente a toda obra hecha en comunidad⁶⁴ »). Sa référence en matière de théâtre était *El gran teatro del mundo* de Calderón, l'œuvre qui, selon lui, révèle le mieux l'inspiration divine de l'art théâtral, et dans laquelle « la idea teológica del Autor Supremo trasciende a la vida humana, hechos carne mortal y precederá los símbolos, y redimidos o condenados en el Juicio Final los hombres que en cuerpo y alma existen para la inteligencia y los cinco sentidos »⁶⁵. Mais c'est précisément cette conception qui le conduisit à placer le corps de l'acteur comme élément-clé de la représentation – on

55 RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición al cuidado de Enrique de Rivas, Valencia, Pre-textos, 1991.

56 *Ibid.*, p. 173.

57 *Ibid.*, p. 135.

58 *Id.*

59 *Ibid.*, p. 139.

60 *Ibid.*, p. 177.

61 AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p. 307.

62 *Id.*

63 *Ibid.*, p. 316.

64 RIVAS CHERIF, Cipriano de, *op. cit.*, p. 135.

65 *Ibid.*, p. 173.

retrouve ici la notion d'« encharnement » évoquée précédemment. Par ailleurs, cette dimension religieuse et collective influença sa manière d'envisager la troupe de théâtre sur un modèle coopératif. Enfin, la discipline professionnelle de l'acteur devait aller de pair, selon lui, avec une exemplarité dans sa vie privée et la modestie comme ligne de conduite⁶⁶.

L'actrice Margarita Xirgu développa des idées très proches de celles de Rivas Cherif, qui dirigea sa compagnie dans les années 1930 : celle du « nuevo actor », qui doit se soumettre à la volonté du metteur en scène et ne doit en aucun cas s'abandonner aux passions ni chercher à représenter son rôle de façon réaliste. Pour Margarita Xirgu, le corps a son propre langage, qui prend le relais de la parole pendant les pauses, « que sirven para hablar con una contracción de músculos, con una sonrisa, con un movimiento de ojos⁶⁷ ». Tout comme Cipriano Rivas Cherif, Margarita Xirgu était favorable à l'introduction de cours de danse, de chant et d'acrobatie dans la formation de base des acteurs, et l'*Escuela Municipal de Arte Dramático* de Montevideo qu'elle dirigea et où elle assurait elle-même des cours faisait la part belle aux enseignements physiques et artistiques : un cours de « Gimnasia Rítmica » en cours préparatoire, puis un cours de « Gimnasia Rítmica » et un autre de « Gimnasia de Labor » en première et en deuxième année. En troisième année, cette matière disparaissait mais un cours d'escrime était proposé, ainsi qu'un cours de caractérisation, un cours de dessin (déjà présent en deuxième année), un cours de mise en scène, et un autre intitulé « Historia del actor⁶⁸ ». L'importance accordée au corps de l'acteur dans ces différents enseignements, tant sur le plan physique qu'esthétique, est un bel exemple de l'institutionnalisation de la réflexion et de l'expérimentation menées par les symbolistes puis par les créateurs d'avant-garde dans ce domaine pendant les trente premières années du XX^e siècle.

Dans le courant qui, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, revalorise le métier d'acteur et lui confère, dans l'élaboration du spectacle théâtral, un rôle de créateur au même titre que l'auteur ou le metteur en scène, le corps apparaît donc comme le centre d'une attention grandissante de la part des théoriciens et praticiens du théâtre. À l'extériorité grandiloquente du XIX^e siècle, on oppose à partir des premières années du XX^e siècle une intériorité mesurée qui doit s'exprimer dans un langage subtil et adapté à la situation dramatique. Ce mouvement du dedans vers le dehors qui se manifeste tant dans le geste que dans la caractérisation⁶⁹ des acteurs s'accompagne d'une revendication du caractère artificiel de l'art du théâtre, qui fonctionne selon des mécaniques qui lui sont propres et dont le corps de l'acteur devient alors une pièce-maîtresse, renversant la traditionnelle hiérarchie selon laquelle le verbe serait plus noble que le corps, le texte théâtral supérieur à la représentation. Pour autant, comme nous l'avons vu, cette affirmation du corps, en Espagne, n'est pas exempte d'une dimension spirituelle, voire religieuse, qui propose, certes, une réconciliation de l'âme et du corps, de l'esprit et de la matière, mais qui conduit aussi à la condamnation morale de formes artistiques qui n'obéissent à aucune recherche de transcendance mais qui n'en demeurent pas moins intéressantes et

66 *Ibid.*, p. 180-181.

67 SAURA, Jorge, *op. cit.*, p. 98.

68 RODRIGO, Antonina, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 359-350.

69 Voir les réflexions d'Eduardo Zamacois sur le sujet : « La caracterización ha de ser de dentro afuera, no meramente exterior ». RIVAS CHERIF, Cipriano de, *op. cit.*, p. 171.

fécondes sur le plan esthétique⁷⁰. L'histoire du corps dans le spectacle vivant espagnol de cette période reste encore à écrire, mais ce sont là quelques pistes que nous nous proposons de continuer à explorer.

Bibliographie :

- AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- BATLLE I JORDÀ, Carles, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- BONNÍN, Germann, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1974.
- , *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1976.
- DUSIGNE, Jean-François (réunis et présentés par), *Du théâtre d'art à l'art du théâtre : anthologie des textes fondateurs*, Paris, Éditions théâtrales, 2002 [1997].
- FUNES, Enrique, *La declamación española. Bosquejo histórico-crítico*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1895.
- GIMÉNEZ, Enric, « Reproducción de casos patológicos en escena », in *Assaig de teatre*, n° 32, juny 2002, p. 159-161.
- GRANDA, Juan José, *Historia de una escuela centenaria*, Madrid, RESAD, 1994
- LACAU SAINT GUILY, Camille, *María Zambrano, La tumba de Antígona*, Paris, PUF-CNED, série « Espagnol », 2013.
- MASGRAU PEYA, Lluís, « La recerca de l'actor creatiu: alguns fonaments i paradoxes », in AMO, Antònia, MESTRES, Albert (ed.), *L'intèrpret: del teatre naturalista a l'escena digital*, València, Universitat de València, col. « Teatro Siglo XX », Serie « Crítica », 2015, p. 191-203.
- MILLÀ, Lluís, *Manual pràctich de l'actor*, Barcelona, Imp. La Neotípia, 1900.
- MINGUELL Y TEY, Eduardo, *Mímicas melodramáticas: bocetos didácticos. Primera serie. Gramática mímica*, Barcelona, Luis Tasso Serra, 1888.
- OLLER, Narcís, *Teatre d'aficionats: comedias y monolechs*, Barcelona, Imp. Fidel Giró, 1900.

70 Nous pensons ici à la manière dont ont été critiquées à cette période les représentantes d'« el arte frívolo », comme par exemple Tórtola Valencia, durement attaquée par l'Église.

- RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición al cuidado de Enrique de Rivas, Valencia, Pre-textos, 1991.
- RODRIGO, Antonina, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988.
- ROMEA, Julián, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Imprenta de F. Abienzo, 1859.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- , « El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época », in LISSORGUES, Yvan (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 257-286.
- , « Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo », in SALAÜN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos-Espiral Hispanoamericana-CREC, 2005, p. 217-249.
- , *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- , « Las enseñanzas teatrales del siglo XIX », in GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (eds.), *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, Santander, Publicán, 2010, p. 261-284.
- RUFFINI, Franco, « El sistema Stanislavski », *ADE-Teatro*, nº 87, 2001, p. 34-36.
- RUIZ CONTRERAS, Luis (*Palmerín de Oliva*), *Dramaturgia castellana: estudio sintético acerca del teatro nacional*, Sáenz de Jubera Hermanos, 1891.
- SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación: antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes*, vol. 2 (1863-1914), Madrid, Fundamentos, 2006-2007.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe, *La formación actoral en España: la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- VILLAR MARTÍNEZ, Maite, « La corporalidad del actor », in AMO, Antònia, MESTRES, Albert (ed.), *L'interprète: del teatre naturalista a l'escena digital*, València, Universitat de València, col. « Teatro Siglo XX », Serie « Crítica », 2015, p. 205-220.
- YXART, José, *El arte escénico en España*, 2 vols, Barcelona, Impr. La Vanguardia, 1896-1898.