



HAL
open science

Le processus de mise en représentation par le décor dans le lieu théâtral: Macbeth (1888), ensemble décoratif immersif et œuvre visuelle

Barbara Bessac

► To cite this version:

Barbara Bessac. Le processus de mise en représentation par le décor dans le lieu théâtral: Macbeth (1888), ensemble décoratif immersif et œuvre visuelle. École de Printemps, Réseau international de formation en histoire de l'art, May 2019, Montréal Québec, Canada. hal-04490764

HAL Id: hal-04490764

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04490764v1>

Submitted on 5 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le processus de mise en représentation par le décor dans le lieu théâtral : *Macbeth* (1888), ensemble décoratif immersif et oeuvre visuelle.

Barbara Bessac (Université Paris Nanterre/University of Warwick)

Résumé FR : Prolongement de l'espace domestique ou lieu de monstration extraordinaire, la scène de théâtre convoque des artistes variés travaillant à la matérialisation de l'environnement d'une performance. Véritable ensemble décoratif animé, l'espace scénique devient le mirascope d'un monde fictionnel qui, lors de la seconde moitié du XIX^e siècle, se veut le plus réaliste possible. Néanmoins, le lieu théâtral oblige les artistes décorateurs à s'adapter à ses contraintes : il est éphémère, distancié du spectateur, et doit évoquer un univers précis en relation avec la performance. L'ensemble décoratif participe ainsi, dans le lieu scénique, au processus actif d'une mise en représentation de la pièce. Aussi, la scène devient une oeuvre et un lieu en soi, fusionnant les décors, les costumes et les acteurs dans la création d'un tableau visuel, en transformant la matérialité de l'ensemble décoratif en un support en deux dimensions. L'artisanat théâtral questionne la relation du spectateur au lieu de la représentation. Quel rapport entretient le public à la réalité des décors dans un lieu où tout est fiction ? La scène montre-t-elle l'objet décoratif ou bien ce qu'il représente ? La communication se concentrera sur le dernier élan du théâtre réaliste et spectaculaire, dans lequel le sens du détail et la profusion décorative sont inhérents à la conception des décors, avec l'exemple de *Macbeth* (1888) au Lyceum Theatre de Londres. Cette tendance de « *pictorialisation* » (BOOTH) dans la création dramatique se poursuit jusqu'au tournant conceptuel qui s'opère avec E.G. Craig. Depuis les avant-gardes, le décor théâtral continue néanmoins à être représentatif d'ensembles décoratifs réels. L'espace scénique peut s'observer comme un « topos de notre imaginaire collectif », selon le collectif Encheval qui crée en 2018 une exposition pour la Société d'Histoire du Théâtre, à partir d'une pensée attribuée à Walter Benjamin « Rien ne condense mieux une époque que la mise en scène qu'elle fait d'elle-même. Fantasmes comme matérialité n'y font qu'un. »

Abstract EN: Extension of the domestic sphere or an extraordinary exhibition space, the theatrical stage features works from various artists materialising of the performance environment. As an animated decorative ensemble, the scenic space becomes the mirascope of a fictional world, aiming to be as realistic as possible during the second half of the 19th century. However, the theatrical space forces decorative artists to work within its constraints: it is ephemeral, required to be viewed from a distance, and must immerse the audience into a specific universe. Hence, the decorative set contributes to the dynamic process of representation of a play in the scenic place. Moreover, the stage becomes an artwork and a site itself, merging scenery, costumes, and actors into the creation of a living picture. It transforms the decorative materiality into a two-dimensional medium. Stage craftsmanship questions the relationship between the viewer and the representation site. How does the audience engage with the sets' reality in a place where everything is fiction? Does the stage shows the decorative object itself or what it represents? The communication will focus on the last impetus of the realistic and spectacular theatre, in which the taste for details and the decorative profusion are inherent to set designing, with the example of *Macbeth* (1888) at the Lyceum Theatre in London. This trend of « *pictorialisation* » (BOOTH) in the dramatic language continues until the conceptual turn occurring with E.G. Craig. Since the avant-gardes, the theatrical decor however has continuously been representative of actual decorative ensembles. The scenic site can be observed as a « topos of our collective psyche », according to the artistic collective, *Collectif Encheval*. They created in 2018 an exhibition for the Société d'Histoire du Théâtre, from a thought attributed to Walter Benjamin « Nothing condenses better an era than the stage direction it makes of itself. There, fantasies and materiality are but one. »

Communication :

Espace circonscrit - la salle de spectacle - défini par les oeuvres et les objets présentés, le lieu théâtral entre dans la définition du « lieu de pensée » établie lors du colloque au Musée de l'Homme intitulé « Ces lieux où l'on pense » en juin 2018¹. La place de la notion de lieu dans le processus de création théâtrale est multiple : lieu physique, la scène devient aussi un lieu imaginaire, éphémère et symbolique composé par les objets qu'elle expose. Elle fusionne ces derniers avec la performance, créant ainsi une oeuvre globale.

Le rôle de l'ensemble décoratif dans ce processus est primordial dans la seconde moitié du XIX^e siècle : il matérialise l'univers de la performance. C'est par le concours de la collaboration de nombreux artistes que le décor voit le jour ; il s'agit un assemblage d'objets en trois dimensions sur un fond peint qui devient, par le prisme de la rampe, un ensemble visuel.

Les relations entre les notions de lieu et le théâtre sont l'objet de multiples recherches depuis la fin du XX^e siècle. Ces interactions ont d'abord été étudiées à travers le rapport entre le corps et l'espace qu'il crée sur la scène. En effet, les penseurs antiques - notamment Aristote - considèrent que le jeu des acteurs et leurs mouvements ouvrent un lieu : « un espace où l'action peut prendre place et avoir lieu »². Dans la tragédie grecque, la présence du chœur sur scène, dont les chants et mouvements s'adaptent à l'action se déroulant sur le proscenium, constitue un lieu en soi³. Au XIX^e siècle, l'environnement est au contraire matérialisé par l'omniprésence d'objets. La particularité de ce théâtre spectaculaire et réaliste est sa volonté de s'épanouir à la fois sur une scène aussi vraie que nature tout en considérant cette scène comme un tableau⁴. Cette profusion décorative répond à un besoin d'images concrètes dans la *visuabilité* du public de l'époque, c'est à dire dans sa manière de voir⁵. Elle se manifeste par la reconstitution quasi-archéologique d'un lieu réel ou fantasmé sur la scène. Les objets du quotidien - meubles, accessoires - côtoient les créations des décorateurs et composent un tableau tridimensionnel. Ainsi l'étude d'un décor de théâtre sous-entend l'appréhension de l'objet décoratif sous ses deux aspects : l'objet en tant qu'élément réel physique - une création artisanale - et l'objet en tant que producteur de sens - un élément de représentation.

A travers l'exemple de la mise en scène de *Macbeth* en 1888 par Henry Irving et Ellen Terry au Lyceum Theatre de Londres, la communication interrogera le rôle des interactions entre l'ensemble décoratif et la scène théâtrale : comment fusionnent l'objet et le lieu dans une seule et même oeuvre expérimentée par le public ? Après avoir abordé le processus de transformation d'un lieu physique en une oeuvre visuelle, nous étudierons la scène en tant que lieu de l'imaginaire collectif,

¹ Flore GARCIN-MARROU, François MAIRESSE, Aurélie MOUTON-REZZOUK (dir.), *Des lieux pour penser*, Actes du colloque du 20 au 22 juin 2018 au Musée de l'Homme, ICOFOM, 2018, p.12.

² Augustin BERQUE, Philippe NYS (dir.), *Logique du lieu et oeuvre humaine*, Introduction, Bruxelles : Ousia, 1997, p. 7.

³ Nakamura YŪJIRŌ, « Logique du lieu et savoir théâtral », in Augustin BERQUE, Philippe NYS (dir.), *op.cit.*, p.108.

⁴ Michael R. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910*. Theatre Production Series. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981, p.16.

⁵ Hal FOSTER (ed.), *Vision and Visuality, Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press, 1987.

pour comprendre les mécanismes de fusion de l'oeuvre et du lieu qui s'opèrent dans le théâtre de cette époque.

I. Du lieu matériel à l'oeuvre visuelle : le statut des oeuvres théâtrales et décoratives en leur lieu

Afin de comprendre leurs interdépendances, il convient d'interroger la place des arts décoratifs dans le lieu théâtral. Les arts décoratifs ont par définition besoin de lieu, et le théâtre a besoin des arts décoratifs. Le théâtre est à la fois un lieu et un non-lieu, car comme le rappelle François Barré, « le non-lieu est une catégorie de lieu, un autre lieu » qui ne dispose pas d'une identité propre et permanente⁶. La scène théâtrale, toile vierge des décorateurs, possède une identité de lieu temporaire et constamment changeante.

Les arts décoratifs quant à eux sont empreints de lieu : un vitrail est fait pour se situer dans le cadre d'une fenêtre, du papier peint sur un mur, des meubles dans une pièce. L'ensemble décoratif est aussi l'oeuvre qui parachève l'oeuvre. Il est ainsi assigné à la « réserve » dans la conception architecturale (François Barré en donne l'exemple avec les niches destinées à accueillir les sculptures⁷) comme dans la conception théâtrale (les toiles peintes sont uniquement destinées aux supports et machineries du théâtre). Dans les arts vivants, les oeuvres sont aussi conçues pour un lieu : le théâtre oblige les artistes décorateurs à travailler en collaboration et à s'adapter à ses contraintes. Leurs créations sont éphémères et faites pour être vues de loin, comme un ensemble, tout en évoquant un univers précis.

Le théâtre londonien de la fin du XIX^e siècle fonctionne autour d'une figure-clé aujourd'hui disparue : l'acteur-manager. La période de 1878 à 1902 au Lyceum est ainsi marquée par la direction artistique de Henry Irving, qui interprète les rôles-titres et coordonne le travail des décorateurs et des acteurs. La comédienne Ellen Terry, sa collaboratrice récurrente, participe activement aux pièces dans lesquelles elle joue en introduisant ses propres artistes et notamment sa costumière, Alice Comyns-Carr. Le style d'Irving se caractérise par une scène architecturale illusionniste et convoque les arts décoratifs non pas pour parachever l'oeuvre littéraire, mais pour lui donner vie.

L'ensemble décoratif enclenche un processus de mise en représentation d'une performance par la matérialité, mais la configuration du lieu théâtral, et notamment la place du public par rapport à la scène transforme la composition tridimensionnelle en oeuvre visuelle.

A l'époque victorienne, les interactions entre la peinture et le décor de théâtre sont multiples, comme en témoignent les nombreux décorateurs à la carrière de peintres ou les peintres s'essayant à la décoration de scène. Hubert Von Herkomer, appartenant à cette dernière catégorie, écrit d'ailleurs que « le proscenium doit être au tableau scénique ce que le cadre est au tableau de cheval »⁸. Pour Henry Irving, la matérialité du décor n'a vocation qu'à créer un ensemble visuel : tout

⁶ Il ajoute « L'éphémère de l'oeuvre dans le lieu doit tenir par l'intensité et la densité. » François BARRE, « Contours et Alentours », in Anne-Marie CHARBONNEAUX et Norbert HILLAIRE, *Oeuvre et lieu : essais et documents*, Paris : Flammarion, 2002, pp.15-16.

⁷ *Ibidem*, p.14.

⁸ Sir Hubert von HERKOMER, *An Idyl: A Pictorial- music-play*, Novello, Ewer and Company, 1889, p.316.

est conçu pour le point de vue du spectateur. Pour garantir la profondeur de champ, les éléments architecturaux sont construits de différentes tailles selon leur ordre dans la perspective⁹. Grâce à l'introduction de l'électricité, la lumière est travaillée pour créer des effets d'atmosphère, selon le « medium principle », technique mise au point par le décorateur du Lyceum, Hawes Craven¹⁰. Ce dernier collabore avec d'autres artistes, et notamment des peintres de chevalet comme Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones ou Lawrence Alma Tadema, transposant leurs dessins en tableaux scéniques tridimensionnels¹¹. Charles Cattermole, dessinateur des costumes d'Henry Irving et d'autres acteurs de la troupe pour *Macbeth*, est un peintre et aquarelliste de carrière ayant fréquemment exposé à la Royal Society of Artists et à la Royal Academy entre 1858 et 1893¹².

Cette analogie se retrouve également dans la tendance du tableau vivant à cette époque : performance en soi, il est aussi intégré aux oeuvres théâtrales. En effet, les pièces d'Irving sont rythmées par des moments culminants de l'action où les acteurs se figent sur scène, cristallisant ainsi l'effet visuel de l'oeuvre. Ces instants figés sont pensés en amont par le metteur en scène Henry Irving et imagés par le décorateur Hawes Craven. Les vignettes créées pour *Macbeth* (fig.) montrent comment la lumière et les effets de composition sont pensés en amont, à la manière d'études pour un futur tableau. Hawes Craven n'envisage pas le décor sans les acteurs : le lieu scénique fonctionne comme un ensemble vivant destiné au point de vue du spectateur.

II. La scène, lieu de l'imaginaire collectif

La scène devient le lieu du réel fantasmé grâce à la reconstitution rigoureuse d'un ensemble décoratif réaliste. Visuellement cohérent et fidèle à la pièce, le plateau et le décor créent ensemble « une image toujours plus précise de la réalité et [permettent] d'unir plus étroitement l'acteur à la représentation du lieu dramatique », comme le souligne Denis Bablet¹³. Cette tendance est une constante dans tous les domaines de la création de cette époque qui voue un culte à l'accumulation et au soin précis des détails¹⁴. La conception réaliste dans les oeuvres littéraires et visuelles induit chez le spectateur l'impression et la croyance que le monde représenté est la continuité du leur. Pour Mark Seltzer, les techniques du réalisme, focalisant sur une vision omnisciente, répondent à la « volonté de voir, et de voir en détail. »¹⁵

⁹ Laurence IRVING, *Henry Irving: The Actor and His World*, New York, 1952, p.368.

¹⁰ Percy FITZGERALD, *Henry Irving: a record of twenty years at the Lyceum Theatre*, Londres : Chapman and Hall, 1893, p.56.

¹¹ Respectivement pour les pièces suivantes : *King Lear*, *King Arthur* et *Cymbeline*.

¹² Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, tome 2, Paris : Gründ, 1939, p.377.

¹³ Denis BABLET, « Des décors vrais » in *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Editions CNRS, Paris, 1975, p.109.

¹⁴ Kate FLINT, „The visible and the unseen“, in *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge University Press, 2000, p. 19.

¹⁵ Mark SELTZER, *Henry James and the Art of Power*, Cornell University Press, 1984, p.50.

Pour *Macbeth*, Alice Comyns Carr consulte les ouvrages illustrés d'Eugène Viollet-Leduc¹⁶. Hawes Craven dessine des décors dont les paysages, les éléments d'architecture et les motifs évoquent l'Ecosse médiévale (fig.). Les metteurs en scène et dramaturges ont recours à des experts pour les conseiller dans la création d'une mise en scène plus vraie que nature. Henry Irving est assisté par Alexander Murray, conservateur des antiquités grecques et romaines au British Museum et James Knowles, architecte. Pour la production de *Faust* en 1885, l'acteur-manager organise un voyage à Nuremberg avec Ellen Terry, Alice Comyns-Carr et Hawes Craven afin d'en restituer au mieux l'atmosphère sur scène¹⁷. Motivés par le même désir de créer un effet visuel fidèle, Ellen Terry et Henry Irving se rendent en Ecosse en 1888 pour « avoir une meilleure idée de la mise en scène »¹⁸.

Alors que dans ces sociétés désormais massivement industrialisées, le développement des musées, et notamment d'arts décoratifs, sacralise l'oeuvre unique, la dépayse et l'autonomise en la retirant de son contexte premier d'utilisation, le théâtre favorise la réalité physique à l'imaginaire¹⁹. La performance dramatique semble répondre à un besoin de reconstitution où la scène recrée un contexte décoratif à la manière d'une *period-room*. L'inscription d'un objet dans le lieu-même de son usage, même fictionnel, lui confère un sens propre. Il devient l'élément d'un décor, une oeuvre *in situ* qui « fait voir plus qu'elle ne se donne à voir »²⁰. La vocation du décor est ainsi soit une immersion dans un univers lointain reconstitué avec exactitude, soit le prolongement de l'intérieur domestique propre au public²¹.

Par la fidélité historique des décors, les scènes spectaculaires deviennent musées, à la fois illustrant l'Histoire mais aussi lieux d'exposition de prouesses décoratives. L'avantage du lieu théâtral dans la monstration d'objets d'art est qu'elle permet la rencontre de nouveaux regardeurs. La fonction de la scène dans l'éducation aux arts est reconnue par l'un des pionniers des mouvements réformateurs des arts décoratifs à l'époque, John Ruskin. Il écrit à Wilson Barrett après avoir assisté à sa production de *Claudian* qu'« avec de tels décors, le Princess's Theatre fait bien plus pour l'éducation à l'art que tous les musées et les professeurs de la Chrétienté »²². En réalisant des décors et costumes détaillés et mirifiques, la mise en scène d'Ellen Terry et Henry Irving réussit le pari de

¹⁶ Notamment son *Dictionnaire du Mobilier Français*, Alice COMYNS-CARR, *Mrs J. Comyns Carr's Reminiscences*, Londres : Hutchinson and Co., 1926.

¹⁷ *Ibidem*, p.149.

¹⁸ Edith CRAIG & Christopher ST JOHN, *Ellen Terry's Memoirs*, Londres : Greenwood Press, 1970, p. 61.

¹⁹ "To touch our imaginations, we need not the imaginatively true, but the physical real." William BODHAM DONNE, *The Drama, Past and Present in Essays on the Drama and Popular Amusements*, John Parker and Son, Londres, 1858, p.206.

²⁰ Françoise GAILLARD, « Lieu et non lieu de l'oeuvre », in Anne-Marie CHARBONNEAUX et Norbert HILLAIRE, *Oeuvre et lieu : essais et documents*, Paris : Flammarion, 2002, p. 91.

²¹ Hugh MAGUIRE, « The Victorian Theatre as a Home from Home », *Journal of Design History*, Vol. 13, No. 2 Oxford University Press, 2000, pp. 107-121.

²² Cité dans Henry HERMAN « Art in the Theatre. The Stage as a School of Art and Archaeology », in *The Magazine of Art*, 1888, p.332.

plaire autant aux classes moyennes et aisées plutôt éduquées qu'à un public plus élargi, grâce à l'aspect purement divertissant de cette production de *Macbeth*²³. La scène devient lieu de transmission rend accessible un savoir historique en l'illustrant concrètement.

III. Oeuvre théâtrale, oeuvre totale : fusion de l'oeuvre et du lieu

Les arts décoratifs et le théâtre se rejoignent dans la multiplicité des techniques et la collaboration d'acteurs qu'ils requièrent, ainsi que dans leur volonté de créer une oeuvre immersive et totale. Ainsi, le lieu théâtral est à la fois le point d'ancrage de la création décorative et le carrefour des trajectoires d'artistes. La grande proximité des artisans et designers du Lyceum avec le milieu artistique londonien de l'époque témoigne de la porosité des centres de création dans l'Angleterre victorienne. Se rencontrent au théâtre écrivains, peintres, artisans, acteurs, sculpteurs, bijoutiers et couturiers. La production d'une performance requiert le travail artistique collaboratif au moment de la création, mais convoque d'autres artistes *a posteriori* : photographes, illustrateurs, et peintres qui immortalisent et diffusent l'oeuvre pourtant limitée à un temps et un espace donnés. Plus qu'une performance des années 1880, *Macbeth* est devenue une icône, par la peinture de John Singer Sargent et ses reproductions photographiques (fig.).

Perçu dans sa relation avec la performance, le décor n'est pas un environnement, un fond, ou un effet spécial indépendant. Il n'est pas non plus une architecture permanente et conventionnelle comme au théâtre classique, ou abstraite et adaptable, comme le théâtre de nos jours²⁴. Avant même les avant-gardes, des metteurs en scène tels que Henry Irving crée des oeuvres performatives entières. Le jeu des acteurs fait partie du décor ; il écrit d'ailleurs en 1893 qu'il est avant tout indispensable pour un acteur qu'il sache « qu'il est une silhouette dans l'image »²⁵. L'appréhension de l'oeuvre par le spectateur ne se limite ainsi pas à la contemplation, il s'agit d'une expérience sensorielle entière permise par le lieu qu'est le théâtre : c'est le seul endroit où elle se situe à un instant précis. La relation entre oeuvre théâtrale et lieu théâtral, si elle est essentielle, est passagère et ancrée dans l'instant. L'expérience du spectateur est quant à elle toujours construite à partir d'un mouvement dialogique entre ses représentations individuelles et l'expérience collective²⁶. Les arts décoratifs font appel à des schémas connus des spectateurs - le décorateur ne représente pas la structure ou la forme globale de la bâtisse, mais le détail ornemental qui permet de l'identifier - et implante de nouvelles représentations de mondes lointains. Les relations du spectateur avec l'espace, comme avec le temps, « interfèrent directement dans la production de sens »²⁷. La réception

²³ Valerie CUMMINGS, "Macbeth at the Lyceum 1888: A late nineteenth-century approach to theatre costume", *Costume Society*, 12:1, p.62.

²⁴ Martin MEISEL, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton University Press, 1983, p.415.

²⁵ "It is most important that an actor should learn that he is a figure in a picture", Henry IRVING, *The Art of Acting*, Londres, 1893, pp.63-64.

²⁶ Leonel Martins CARNEIRO, « L'espace et la matérialité de l'expérience du spectateur », in Flore GARCIN-MARROU, François MAIRESSE, Aurélie MOUTON-REZZOUK (dir.), *op.cit.*, p. 89.

²⁷ *Ibidem*, p.91.

de *Macbeth* illustre cette interaction : on retrouve par exemple dans la critique des analogies de la pièce à des tableaux existants. Le journaliste E.R. Russell assimile l'apparence d'Ellen Terry costumée dans le décor à « une femme telle que Rossetti l'aurait peinte »²⁸. Les commentaires d'Oscar Wilde, ayant toutefois trouvé la pièce « magnifique », ironisent sur le contraste entre la modestie des costumes de la troupe et la superbe de ceux de Lady Macbeth : « A la scène du banquet, Lady Macbeth semble être une maîtresse de maison bien économe, et de toute évidence fréquente les fabricants locaux pour les vêtements de son mari et des servants, alors qu'elle fait ses propres emplettes à Byzance »²⁹. Derrière l'apparente trivialité de la remarque, l'écrivain nous montre que les efforts du metteur en scène ont eu l'effet escompté : l'oeuvre performative est un lieu immersif qui convoque d'autres lieux de l'imaginaire des spectateurs.

La relation d'interdépendance entre l'ensemble décoratif et le lieu théâtral est en cela évidente : elle crée une distorsion de la perception du spectateur, en transformant une installation tridimensionnelle en tableau scénique. Plus largement, la scène en tant que lieu réel symbolisant un espace imaginaire peut se lire comme une illustration de la pensée de Maurice Halbwachs sur la construction de la mémoire chez les individus. La pensée individuelle se situe dans le cadre de la mémoire collective autant qu'elle y participe³⁰. Henry Irving et Ellen Terry restituent sur scène leurs souvenirs personnels d'Ecosse mêlés aux représentations viollet-leduciennes idéalisées du Moyen Age piochées par les artistes du Lyceum. Le dispositif de la salle de spectacle ajoute la dimension mnémonique collective au sédiment des souvenirs individuels. Le théâtre spectaculaire et éminemment visuel de la fin du XIX^e siècle, en tant que lieu de création et de monstration, cristallise les représentations collectives de mondes disparus et par le concours de nombreux artistes, donne à voir une oeuvre unique, vivante et totale.

, p. 163-178.

Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Editions CNRS, Paris, 1975.

Augustin BERQUE, Philippe NYS (dir.), *Logique du lieu et oeuvre humaine*, Introduction, Bruxelles : Ousia, 1997.

Michael R. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910*. Theatre Production Series. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981.

Leonel Martins CARNEIRO, « L'espace et la matérialité de l'expérience du spectateur », in Flore GARCIN-MARROU, François MAIRESSE, Aurélie MOUTON-REZZOUK (dir.), *Des lieux pour penser*, Actes du colloque du 20 au 22 juin 2018 au Musée de l'Homme, ICOFOM, 2018.

Anne-Marie CHARBONNEAUX et Norbert HILLAIRE, *Oeuvre et lieu : essais et documents*, Paris : Flammarion, 2002.

Alice COMYNS-CARR, *Mrs J. Comyns Carr's Reminiscences*, Londres : Hutchinson and Co., 1926.

²⁸ E. R. RUSSELL, *Liverpool Daily Post*, 31/12/1888.

²⁹ 'Judging from the banquet Lady Macbeth seems an economical housekeeper, and evidently patronises local industries for her husband's clothes and servants' liveries; but she takes care to do all her own shopping in Byzantium', Oscar WILDE cité dans Roger MANVELL, *Ellen Terry*, Londres : Heinemann, 1973, p.198.

³⁰ Marie JAISSON, « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1999/1 (no 1), p. 163-178.

Valerie CUMMINGS, "Macbeth at the Lyceum 1888: A late nineteenth-century approach to theatre costume", *Costume Society*, 12:1, 1978.

Kate FLINT, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge University Press, 2000.

Françoise GAILLARD, « Lieu et non lieu de l'oeuvre », in Anne-Marie CHARBONNEAUX et Norbert HILLAIRE, *Oeuvre et lieu : essais et documents*, Paris : Flammarion, 2002.

Henry IRVING, *The Art of Acting*, Londres, 1893.

Marie JAISSON, « Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1999/1 (no 1).

Hugh MAGUIRE, « The Victorian Theatre as a Home from Home », *Journal of Design History*, Vol. 13, No. 2 Oxford University Press, 2000

Martin MEISEL, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton University Press, 1983.