



**HAL**  
open science

## Kandinski : pour un théâtre de l'invisible

Dominique Massonnaud

► **To cite this version:**

Dominique Massonnaud. Kandinski : pour un théâtre de l'invisible. B. Bost, J. Fr. Louette et B. Vibert (dir.). Impossibles Théâtres XIX-XXe siècles, Éditions Comp'Act, p. 156-163, 2005, ISBN-10 : 2876613301. hal-01389808

**HAL Id: hal-01389808**

**<https://hal.science/hal-01389808>**

Submitted on 16 Jun 2017

**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.

Copyright

Dominique MASSONNAUD « Kandinsky : pour un théâtre de l'invisible », dans B. Bost, J.-Fr. Louette et B. Vibert (dir.), *Impossibles théâtres XIX-XX<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, Éditions Comp'Act, « L'acte même », 2005, p. 156-163.

## Kandinsky : pour un théâtre de l'invisible

Les pièces de théâtre signées de Kandinsky, composées pour l'essentiel entre 1908 et 1914, sont, d'emblée, présentées comme les œuvres d'un peintre que l'on connaît pour sa première aquarelle abstraite (1910) et les expériences du *Blau Reiter*. Liées, chronologiquement et théoriquement, aux textes qui prônent la synthèse des arts : *Du spirituel dans l'art* (1911), *De la Composition scénique* (1911) ou *Synthèse scénique abstraite* (1923). Ces manifestes concomitances incitent à développer une lecture de textes de théâtre originaux – où le dialogue le dispute souvent aux croquis<sup>1</sup>, aux gouaches, aux indications d'éclairage ou d'atmosphère – sous l'angle d'un théâtre de peintre. Il est vrai que la réception première du lecteur convoque l'imaginaire de toiles en mouvement : la dynamique dramatique ferait alors du théâtre de Kandinsky l'ancêtre d'un art cinétique ou le laboratoire de sa recherche en matière d'abstraction<sup>2</sup>.

Il convient de noter que le contexte privilégie la référence franco-belge et en particulier Maeterlinck<sup>3</sup> : d'emblée, le projet de Kandinsky peut être placé dans la lignée d'un théâtre symboliste, fondé sur des jeux synesthésiques. Les titres des deux premières grandes compositions, *Sonorité jaune* et *Sonorité verte* (1909), invitent à cette lecture d'un art où les couleurs, les parfums et les sons se répondent, où l'on invente la couleur des voyelles. Dans le texte *À travers le mur* (1914), le metteur en scène se fait proprement « voyant » et développe une recherche (en russe) de sonorités sur le modèle rimbaldien<sup>4</sup>. La référence à Maeterlinck est reprise dans les notes de mise en scène de la première version de *Sonorité jaune* (encore titrée *Géants*) mais il s'agit alors de préciser un effet scénique :

*Les changements de décor auront lieu pendant les entractes musicaux, comme dans le Pelléas : tout doit se passer comme dans un rêve et l'atmosphère ne doit pas être brisée.*<sup>5</sup>

L'art synthétique – entendu comme synesthésique – fait fréquemment référence au rêve. Il propose une initiation à une réception « autre » qui procéderait du mécanisme de condensation et abolirait l'hégémonie de la raison.<sup>6</sup>

À partir de ces premiers constats, la proposition d'analyse que je souhaiterais développer ici tend à rendre à Kandinsky sa place de penseur et de praticien du théâtre plutôt que voir en lui un peintre qui se serait essayé à l'art dramatique, comme les mises en scène de *Sonorité jaune* et de *Violet* dans le contexte du Metropolitan Museum, en 1972, pouvaient le laisser penser.

### Situation du théâtre de Kandinsky

Le travail et les propositions de Kandinsky se fondent sur l'analyse très pessimiste d'une situation théâtrale en crise. Cette idée d'un déclin des formes du drame est développée sur des modes très proches par Gordon Craig et Antonin Artaud. Le texte *De la synthèse scénique abstraite* (1919-23) qui sera repris dans *La Synthèse des arts*, commence par le constat suivant :

*Il s'est formé une gangue dure, froide, autour de l'essence profonde du théâtre. De nos jours, précisément, cette gangue est devenue si résistante, si épaisse, si froide que la force vivante intérieure semble paralysée pour des siècles. [...] les formes théâtrales anciennes – drame, opéra, ballet – sont devenues des formes muséales, figées : elle ne peuvent plus avoir d'effet.<sup>7</sup>*

Lorsque Abirached analyse sous l'angle de « la crise du personnage de théâtre » l'état des années 1880-1925, il propose comme éléments déterminants la « disqualification des apparences », la « mise en cause des principes de causalité » liées toutes deux aux découvertes de la physique du temps et à la modification de la notion de sujet apportée par la psychanalyse. De fait, il reste aux représentations théâtrales l'obligation de se confronter aux forces obscures, à « l'invisible, quel que soit le nom qu'on lui donne », devenu l'enjeu d'un art contraint de se renouveler. Le choix explicatif repose ici sur une conception mimétique de la fonction du théâtre : miroir qui reflète et réfléchit un monde dans lequel le champ recouvert par la notion de réalité s'est déplacé. Il importe néanmoins de constater que cet « invisible » est aussi l'objet visé par le théâtre de Kandinsky, dans le texte précédemment cité : invisible serait alors l'autre nom de l'abstraction.

Le contexte de production des étranges textes de théâtre que nous a laissés le peintre reste alors à préciser puisqu'on y associe la révélation de 1910 qui permettra la production de la première aquarelle abstraite. Cette révélation est rapportée dans *Regards sur le passé*<sup>8</sup>, en 1913. L'observation d'une de ses toiles, accrochée à l'envers, fait apparaître un espace inexploré par la peinture : la figuration nuit à l'expression et quelque chose doit venir remplacer l'objet, en évitant un jeu de stylisation des formes ou le travail de type décoratif sur les motifs. Il s'agit alors de trouver « une enfance hors code ». À cette époque, les travaux de Kandinsky s'inscrivent dans une recherche qui mobilise les éléments primaires : au sens des couleurs, certes, mais aussi des formes – le carré, le triangle et le rond, associés respectivement au rouge, jaune et bleu<sup>9</sup> – et du matériau sonore. « Couleurs, tons, sonorités », comme l'indique, par exemple, le titre d'un recueil de trente-huit poèmes<sup>10</sup> qui constituent une sorte de babil dadaïste.

Il importe de saisir avec précision les enjeux de la recherche menée sur les liens entre sensations visuelles et auditives, afin d'approcher une compréhension du théâtre proposé par Kandinsky. Un épisode biographique rapporté est, là encore, éclairant. En 1911, après le premier concert de Schönberg à Munich, le peintre produit une toile, *Impression I*, ainsi commentée :

*Le jaune inquiète l'homme, le pique, l'irrite et montre le caractère de la puissance exprimée dans la couleur, puissance qui agit finalement sur l'âme de façon insolente et inopportune.*

Cette couleur est associée à « un son de trompette aiguë, qui jette un son de plus en plus fort » alors que le noir « se fait éternel silence, sans avenir ni expérience, la couleur la moins sonore extérieurement sur laquelle les autres couleurs sonnent de ce fait, avec une force et une précision accrues. »

Ces recherches sont à replacer dans le contexte de la réflexion esthétique en Allemagne, qui vise la séparation entre l'art et l'imitation de la nature ; les analyses de Worringer<sup>11</sup> signalent que cette pensée, initialement influencée par Alois Riegel (qui développe le concept de *Kunstwollen*) est développée par Lipps dont l'esthétique psychologique constitue la base de la réflexion de Kandinsky. À partir de la théorie des couleurs de Goethe, il s'agit de mettre en place une sorte de grammaire des perceptions, selon une phénoménologie improvisée, liée davantage aux théories des formalistes russes qu'aux directions ouvertes par les néo-impresionnistes français.

Les notions spécifiques de synthèse et d'abstraction, récurrentes dans les propos théoriques de Kandinsky, restent alors à éclairer au regard des productions théâtrales, esquissées ou proposées.

### **Les compositions scéniques**

Les textes de Kandinsky qui sont projets de représentations se présentent comme un matériau composé et composite. L'édition des états successifs, dossiers et variantes, pour chaque texte, témoigne d'une recherche documentée, reprise et continuée dans la durée : assurément le domaine de la production théâtrale n'est pas mineur, pendant les années 1907-1928<sup>12</sup>.

Le caractère composite de ces objets est sensible à différents égards. On constate tout d'abord l'aspect fragmentaire des textes : parties de discours (dialogué ou monologique), prêtées à des instances diverses, sont mêlées aux notations de lumière, aux indications de vibrations colorées ou sonores. Le texte de théâtre se fait avant tout récit matriciel d'une représentation imaginaire qui va privilégier les émotions internes et intimes du spectateur, devenues « l'essence du drame »<sup>13</sup> et le moteur de l'action scénique.

Aux volumes des corps d'acteurs ou de figures s'ajoutent, sans hiérarchisation, des formes naturelles ou architecturées : collines et remparts, par exemple. Le travail de Kandinsky se démarque, à cet égard, de l'ambition wagnérienne à laquelle il reproche la présence d'adjuvants et la subordination des éléments du drame : ainsi, « la soumission de la musique au texte »<sup>14</sup>. En revanche, la tentative de Wagner pour trouver des solutions afin de lier organiquement les parties isolées de l'opéra est saluée<sup>15</sup>.

La lecture fait apparaître des récurrences dans le *corpus* des éléments théâtraux élaborés par Kandinsky : le bateau dans la tempête, le rempart, la figure

christique d'un mendiant. La composition intitulée *À travers le mur* va développer le thème – l'idée – de la « coopération des objets » (*Beiwirkung*)<sup>16</sup>. Ce matériau disparate est réorganisé selon des combinatoires diverses : manière qui sera développée dans les actions du Bauhaus, établissant des « grammaires »<sup>17</sup> du corps, du geste, des formes, des couleurs. Les agencements successifs, proposés par Kandinsky, font se disperser ou fusionner les éléments : le « montage » (*Aufbau*) applique « la règle principale qui doit être celle du contraste, au sens d'une convergence et d'une divergence des éléments »<sup>18</sup>. Le lien est opéré par un rythme, organisé et organisateur.

La composition scénique intitulée *Le Rideau violet* (1914), puis *Violet*, « Composition scénique romantique » (1927) est, à cet égard, remarquable : en sept tableaux, dont un « prélude » initial, elle réorganise, par exemple, des personnages-types empruntés au théâtre bourgeois, dans une temporalité tout à fait particulière. La notion de scansion, importante dès les premiers projets majeurs (*Sonorité jaune*, *Sonorité verte*), devient l'élément déterminant de l'action dramatique : les pauses, les silences sont alors quantifiés, notés, en secondes, dans ce qui devient, proprement, une partition théâtrale.

De fait, l'entrée dans une dynamique réciproque des éléments permet de réorganiser, selon un nouvel ordre, le chaos de formes qu'est, selon Kandinsky, le théâtre hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. Il apparaît donc que la « pulsation » (*Pulsieren*) est déterminante dans cet espace expérimental et doit permettre d'atteindre « l'enfance hors code », mentionnée comme l'objet de la recherche de (et par) l'abstraction dans *Regards sur le passé*. Le vocabulaire des textes théoriques tend à faire du théâtre un phœnix devant ainsi renaître de ces cendres, afin de créer « l'œuvre vivante »<sup>19</sup>, dans un théâtre redevenu un champ de forces et un espace magique.

### Le théâtre de l'invisible

La proximité des problématiques développées par Gordon Craig, en amont, puis par Antonin Artaud<sup>20</sup> peut permettre de guider ici l'analyse. Ces conceptions théâtrales sont nées du même souci, se placent aux extrêmes limites de la représentation : théâtres quasi invisibles qui assument le risque de leur difficulté ou de leur impossibilité concrètes. À cet égard, une lettre de Kandinsky à Walden est éclairante. Elle évoque le projet de la mise en scène de *Sonorité jaune* au Cercle d'Art de Cologne, au tout début de l'année 1914, et montre le désir de profiter du succès des toiles pour faire accepter la pièce. Un mois plus tard la seconde lettre rapporte les circonstances du refus :

*Lors de l'inauguration de mon exposition à Cologne quelques passages des Klänge furent déclamés par une actrice, ce qui provoqua la risée du public. Mais les tableaux furent pris très au sérieux ; là, le temps d'en rire est déjà passé...<sup>21</sup>*

La première guerre mondiale, pour Kandinsky comme pour Craig, fera obstacle à la concrétisation des projets de théâtre : *Sonorité jaune*, déjà refusée

par Stanislavki au Théâtre d'Art de Moscou en 1910, aurait finalement dû être donnée à l'automne 1914 à Munich. La pièce sera créée en... 1972 à New York, et reprise en France, en 1975. Si l'on n'en reste pas à une analyse fondée sur le critère de réussite immédiate, comme garantie de valeur, il devient alors nécessaire de se doter d'outils afin de rendre compte de la particularité des propositions de Kandinsky, et de leurs difficultés de réception.

Les discours sur ce théâtre « de l'avenir », ainsi que les choix du « compositeur » – comme ceux du « régisseur » chez Craig – font apparaître une série de déterminations récurrentes qui peuvent être saisies sur le mode d'une logique autre, fondée sur la notion d'authenticité. Le projet théâtral de Kandinsky, en risque de marginalisation, de minoration ou d'oubli, peut être ressaisi dans une cohérence éclairante si l'on observe la pensée d'ordre magique – telle que l'anthropologie la définit – qui le sous-tend.

Dans les textes théoriques, on constate la prégnance du vocabulaire des énergies et des flux : le plus remarquable est à cet égard l'ouverture de « De la Synthèse scénique abstraite » :

*Le théâtre renferme un étrange aimant qui exerce une force étrange et secrète. Plus d'une fois la force d'attraction de cet aimant a atteint une intensité telle qu'elle a réussi apparemment à susciter une participation plus intense.*<sup>22</sup>

La recherche théâtrale procède donc d'un vitalisme énergétique opposé à la crise passée, perçue comme une pétrification : la « gangue dure » que brisera « la pulsation »<sup>23</sup>. Il convient d'observer que, parmi les motifs organisés dans les compositions scéniques, le rempart à abattre, présent dans les trois premières pièces, devient central dans *Au-delà du mur*. Il se charge ainsi d'une valeur symbolique : figuration concrète adéquate qui correspond à la visée théorique. L'espace scénique est un champ de forces, marqué par une bipolarisation Nord/Sud, qui procède de la logique binaire que l'on retrouve à tous les niveaux d'un agencement pensé sur le mode du contraste. Il est le lieu d'une homologie entre macrocosme et microcosme et permet une communion entre le corps individué et le cosmos<sup>24</sup>. Marqué par le souci constant de la liaison, des « analogies internes », de « l'intégrité intérieure des simples éléments séparés de la scène [...] prise comme fondement des compositions »<sup>25</sup>, le théâtre devient un champ où l'on peut tenir ensemble ce qui demeurerait en état de chaos. Ce souci d'unité et de totalité qui cherche à renouer le disparate relève de l'analyse proposée par Levi-Straus dans « L'Anthropologue, le poète, l'artiste » : une quête du primordial et de l'universel, opérée dans « la synthèse des arts ».

Les éléments agencés selon cette logique vont entrer en résonance (selon une traduction plus juste de *Klänge*) : éléments naturels ou artéfacts, sons ou silences. *Sonorité jaune* distribue des Géants, des êtres en vêtements flottants, un enfant, un homme, un chœur. Dans l'espace scénique ainsi entendu, l'homme appartient à la série de motifs récurrents, sans hiérarchisation. La force que pourrait lui

conférer son aspect extérieur, sa visibilité et sa matérialité devient l'indice d'une force égale, analogue et en contraste : celle opposée de l'invisible, de l'immatériel, du spirituel. Le corps, comme tout objet dans ces représentations, porte en lui le couple des forces, l'alliance des contraires. Il devient le *medium*, point de passage et de transmission, médiateur au carrefour des oppositions binaires qui restent déliées hors du théâtre : l'humain et le divin, le passé et le présent, la vie et la mort. Un fragment textuel récurrent, lié au motif du mendiant/sauveur est particulièrement significatif :

Je suis malade. Je suis misérable.  
Il m'est impossible avec mes mains de distinguer la lumière de l'obscurité  
Mais peut être la lumière est-elle déjà éteinte  
Avant de naître j'étais privé de la vue  
Je mourrai seul  
Je ne vis que pour les masses  
Que de gens n'ai-je pas sauvés avant de naître

L'écho de Sophocle vient ici ressaisir le passé et l'avenir du théâtre. La parole invite à reprendre contact avec un temps originaire dans le suspens du déroulement diachronique. L'adéquation micro et macro-structurale de ce travail de Kandinsky, fondé sur l'analogie discrète et souterraine, permet d'entendre la réitération des motifs et la récurrence des éléments scéniques, d'une composition à l'autre, comme le retour cyclique qui donne au théâtre un espace-temps ritualisé. Enfin, le lien du particulier – ou du singulier – à la totalité, constitue la caractéristique principale de l'art théâtral, tel que Kandinsky tente de le mettre en œuvre. *De la Composition scénique* présente, dès ses premières pages, une analyse de la réception de l'art qui fonde l'ensemble des choix esthétiques :

*L'objectif final (la connaissance) est atteint dans l'âme humaine au moyen des vibrations les plus fines de l'âme.<sup>26</sup>*

Après un état des lieux de la situation artistique, mené selon ce point de vue, le projet fondateur d'un art « révolutionnaire » est ensuite défini :

*L'essence du drame ou de l'action scénique cessera d'être le développement extérieur d'une action extérieure quelconque, ou d'un événement. L'ensemble des émotions dans l'âme du spectateur (somme des vibrations de l'âme) devient l'essence du drame.<sup>27</sup>*

De fait, la représentation théâtrale devient l'espace-temps privilégié qui fait sortir le récepteur de sa position de passivité, par le recours à la synesthésie (entendue là comme une perception collective) et à l'empathie, fédératrices d'une communauté. Le travail de l'espace bi-frontal dans *Sonorité verte* met en évidence la recherche d'un corps ainsi parcouru par les vibrations organisées selon une commune pulsation : il constitue la mise en pratique du projet ensuite théorisé en ces termes :

*Dans ce monde tendu, coupé de tout, est contenu un autre monde coupé de tout, vers lequel se tournent les yeux et les oreilles – la scène.*

*C'est le centre prometteur du théâtre qui par la tension suprême de sa propre vie doit libérer le public de la tension extrême qu'est son attente.*

*La capacité d'absorption de ce centre est infinie – il fait passer, par les tensions les plus extrêmes, les forces réunies de tous les arts réunis dans les rangs de ceux qui attendent.*<sup>28</sup>

Les définitions du théâtre qui l'associent à un espace rituel ou spirituel, au lieu du passage par le souffle, le silence ou la transe, espace où le mouvement, la dynamique et l'énergie doivent se donner à voir, font ainsi du spectateur, un récepteur, placé dans la position de l'« observation participante », transformative et active, telle qu'elle sera définie par l'anthropologie.

Le théâtre de Kandinsky n'est donc pas une entreprise isolée, mais il s'inscrit dans une communauté de pensée et de propositions, déterminante au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit, de retrouver une fonction essentielle pour la communauté : selon le mot de Gropius à propos d'Oskar Schlemmer, l'homme de théâtre est « maître-magicien »<sup>29</sup>. Son importance est liée, sur le plan théorique, à une tentative de sortir de l'hégémonie – et de l'économie – du signe, pour retrouver la place d'une logique autre : celle de l'ordre symbolique.

Entendu non comme théâtre « impossible » mais comme théâtre de l'invisible, le rêve de composition scénique de Kandinsky nourrit, par exemple, les visions de Peter Brook : dans l'installation d'un cercle magique où « traduire l'intraduisible est un des rôles du théâtre, sa responsabilité »<sup>30</sup>.

## NOTES

1. Pour l'exemple, on peut se reporter à *Composition scénique II*, rebaptisé *Voix* (1908-1909), qui comporte deux dessins à l'encre de Chine et des schémas d'orchestration du son de la couleur et du mouvement ou à *Noir et Blanc* (1908-1909) qui comportait une gouache pour chacun des quatre tableaux. Cf. l'édition trilingue rassemblant la totalité des manuscrits de et sur le théâtre : Kandinsky, *Du Théâtre*, éd. par J. Boissel et J. C. Marcadé, Paris, Adam Biro, 1998, p. 322 et 324.

2. Ce point est développé par F. Thürelmann, « Kandinskys Bühnenkomposition Der Gelbe Klang », *Neue Zürcher Zeitung*, n° 93, 24/24, avril 1982, cité dans Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 47.

3. Mentionné dans *Du spirituel dans l'art* (1911), trad. française, Pierre Volboudt, Paris, éd. de Beaune, 1954, rééd. Denoël-Gontier, Médiations, 1969.

4. Voir sur le son [e], Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 210. La théorie du signe et du mot chez Kandinsky, et ses rapports avec le cours de Saussure sont analysés dans l'ouvrage d'Éric Michaud, *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, Lausanne, La Cité, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978 (en particulier p. 42-43).

5. Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 318.

6. Voir par exemple l'exergue tirée de *La Femme de trente ans* de Balzac, choisie pour *À travers le mur*, Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 196.

7. Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 282.

8. Kandinsky, *Rückblicke* (1913), *Regards sur le passé*, Paris, 1946, rééd. J. P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974.

9. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art* (1911), éd. cit., p. 93-144.

10. Kandinsky, *Farbe, Tone, Klänge* (1908-1912), Munich, Piper & C° Verlag, 1912.

11. W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung* (1907-Thèse de doctorat), Munich, Piper & C° Verlag, 1911, 1<sup>re</sup> trad. française, E. Martineau, 1978, avec préface de Dora Vallier, Paris, Klincksieck, « L'esprit et les formes », réed. 1986.
12. Les dates indiquées constituent l'éventail chronologique le plus large pour une production théâtrale qui part donc de *Soirée*, saynète mettant en scène deux chats, écrite en allemand, jusqu'à la description détaillée de la mise en scène à Dessau pour *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky.
13. Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 182.
14. Voir, pour ces analyses, « De la Composition scénique » texte théorique dont la première version paraît dans l'Almanach du *Blau Reiter* en 1912, repris en français dans *Regards sur le passé*, éd. par J. P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 168-175, et dans Kandinsky, *Écrits complets*, t. III, p. 43-51. Le texte russe de 1918 disponible dans Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 162-184, comporte de nombreux ajouts.
15. Pour ces références à Wagner, Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 172 et 170.
16. Kandinsky, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 204.
17. Le mot est à entendre ici au sens où Levi-Strauss l'entend, lorsqu'il établit une grammaire propre aux mythes.
18. Kandinsky, « De la Synthèse scénique abstraite » (1923), in *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 288.
19. *Ibid.*, p. 282, pour les deux expressions citées.
20. Pour l'analyse approfondie des rapports entre Artaud et la pensée anthropologique, voir l'ouvrage de Monique Banu-Borie, *Artaud et le retour aux sources*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1986.
21. Kandinsky, lettres conservées à la *Stadtsbibliothek* de Berlin, citées dans *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 319.
22. Kandinsky, « De la Synthèse scénique abstraite » (1923), in *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 282.
23. *Ibid.*
24. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, (1911), éd. cit., p. 55.
25. Kandinsky, « De la Composition scénique » (1911-18), in *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 154.
26. Kandinsky, « De la Composition scénique » (version de 1918, en russe), in *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 162.
27. *Ibid.*, p. 182.
28. *Ibid.*, p. 284.
29. Cité dans Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, *op. cit.*, p. 69.
30. Peter Brook, *Points de Suspension* (1987), trad. française 1992, Seuil, « Fiction & C° », p. 221.