

Grégoire INGOLD, Metteur en scène, Dir. de la Compagnie [Balagan Système](#)
Maurizio MELAI, Agrégé, Docteur ès Lettres, Prof. CPGE, [Lycée F. Mistral](#), Avignon
Pierre LEVEAU, Prof. de philosophie, IAN Philosophie, DANE ac.- Aix-Marseille

Cours interactif donné dans le cadre du Programme *Europe, Éducation, École*
Diffusé en visioconférence le 11 janvier 2018 de 10h10 à 12h00

En direct : <http://melies.ac-versailles.fr/projet-europe/visio/>

En différé : <http://www.proejt-eee.eu> - <http://www.dailymotion.com/projeteee>

Programme : <http://www.coin-philos.net/eee.17-18.prog.php>

Nos cours en ligne : http://www.coin-philos.net/eee.13-14.cours_philo_en_ligne.php

Contact : E-mail : europe.education.ecole@gmail.com

INTERPRÉTATION ET CRITIQUE THÉÂTRALE

Qu'est-ce que "interprétation", pris comme processus ? C'est une double opération de déchiffrement et de traduction, qui requiert chacune une technique bien spécifique. Dans les sciences exactes et les sciences humaines, ou dans la composition d'un matériau qui mêle réel et imaginaire, cette double opération de déchiffrement-lecture et de traduction-translation se répète autant de fois que nécessaire, du réel au destinataire. Mais pour chaque discipline, la question centrale reste celle de l'exactitude : comment coller au plus juste au réel du phénomène ? Comment conserver intact le matériau initial à travers cette succession de déchiffrements et de traductions ?

Chaque discipline résout la question à sa façon. Les sciences exactes répondent à cet impératif en inventant un langage symbolique qui prétend à l'objectivité en liquidant les marges d'erreur. Avec les sciences sociales, la question du point de vue s'impose et un même événement peut servir à construire différents discours. Cette possibilité d'un changement de point de vue ouvre l'espace d'un dialogue critique. Or, dans les productions composant le réel et l'imaginaire, la double question du déchiffrement et de la traduction relève de cette même ambivalence, entre exactitude et point de vue.

Les arts vivants cherchent ainsi, chacun selon leurs moyens d'expression, une écriture qui optimise l'exactitude du déchiffrement et de la traduction de l'œuvre. La musique, le chant, la danse ont recours eux aussi à des modes d'écritures exactes - la partition. De la versification métrique à la versification libre et à la prose, la poésie s'essaye à différents modes qui sont autant de réponses formelles à cette question.

La création théâtrale présente quant à elle un processus le plus long, qui passe par le triplement des opérations d'interprétations : du réel/imaginaire de l'auteur à la production de l'œuvre ; puis du déchiffrement de l'œuvre, par le metteur en scène et l'acteur, à sa traduction en actions ; du déchiffrement de l'œuvre à sa traduction-réécriture finale, dans une forme scénique générale qui ajoute au jeu de l'acteur une écriture scénique complexe (scénographie, lumière et son).

Ce que nous nommons « écoles d'interprétations » au théâtre, sont les différentes techniques de déchiffrement et de traductions des œuvres, qui donnent lieu, à chaque intervalle du processus, à autant de dialogues critiques avec elles.

La conférence posera la question de l'interprétation théâtrale en nouant dans les intervalles de ce processus les fils du dialogue qui relie l'œuvre et l'auteur d'une part au triple point de vue du metteur en scène, de l'acteur et du public d'autre part. Pourquoi et comment « interpréter » une œuvre, un rôle ou une mise en scène ? Pour élever le public : l'éduquer et le faire réfléchir ? Ou pour le bousculer : le choquer et le faire réagir ? L'interprétation n'a-t-elle pas aussi pour fonction de faire venir au théâtre de nouveaux types de public, qu'il s'agisse de classes sociales ou d'aires géographiques ? Entre traduction et transmission, comment la distinguer alors de l'œuvre elle-même ? Peut-elle s'y réduire et comment penser leurs rapports ?

Textes

I. Sur l'interprétation du metteur en scène

1. André Antoine : *Causerie sur la mise en scène* (1903)

II. Sur l'interprétation de l'acteur

2. Constantin Stanislavski : *La formation de l'acteur* (1926)
3. Bertolt Brecht: *L'achat du cuivre* (1939-40)
4. Denis Diderot : *Paradoxe sur le comédien* (1777/1820)

III. Sur l'interprétation du public

5. Jean Vilar : *Le Théâtre service public et autres textes* (1975)
6. Antonin Artaud : *Œuvres* (1927/1937)

1. André Antoine, « *Causerie sur la mise en scène* » (1903)

Revue de Paris, 1er avril 1903, Paris, p. 603-4 et 609-11

« Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue. Il m'a donc paru d'abord utile, indispensable, de créer avec soin, et sans aucune préoccupation des événements qui devaient s'y dérouler, le décor, le milieu. - Car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu. Cette simple phrase n'a l'air de rien dire de bien neuf ; c'est pourtant tout le secret de l'impression de nouveauté qu'ont donnée dans le principe les essais du Théâtre-Libre. Comme on a la fâcheuse habitude de régler les premiers groupements des artistes sur le théâtre vide, sur la scène nue, avant la construction du décor, on est ramené sans cesse aux quatre ou cinq « plantations » classiques, plus ou moins ornées suivant le goût des directeurs ou le talent des décorateurs, mais toujours identiquement les mêmes. Pour qu'un décor fût original, ingénieux et caractéristique, il faudrait l'établir d'abord, d'après une chose vue, paysage ou intérieur ; il faudrait l'établir, si c'est un intérieur, avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisser pénétrer le regard du spectateur. Il faudrait ensuite en disposer les issues naturelles en observant les vraisemblances architecturales, indiquer exactement, tracer en dehors de ce décor les pièces, les vestibules sur lesquels donnent ces issues ; meubler sur le papier ces appartements destinés à n'être aperçus qu'en partie, par l'entrebâillement des portes - en un mot, établir la maison complète autour du lieu de l'action. Sentez-vous combien, ce premier travail effectué, il deviendra commode et intéressant, après avoir examiné ce paysage ou cet appartement sous toutes ses faces, de choisir le point exact où devra se faire la section qui nous permettra d'enlever le fameux quatrième mur, en maintenant au décor son aspect le plus caractéristique et le plus adéquat à l'action ? [...] À présent, la seconde partie de la besogne commence. Nous pouvons faire entrer les personnages, leur habitation est prête, pleine de vie et de clarté. Mais là nous allons retrouver, sous couleur de traditions, toutes les routines, toutes les résistances, tout l'héritage néfaste d'autrefois. On nous a préparé des statues et il nous faudrait des créatures humaines et agissantes. Nous avons à faire vivre des personnages de leur existence journalière, et il nous arrive des hommes et des femmes à qui l'on a enseigné qu'au théâtre il ne faut jamais, comme dans la vie, parler en marchant. Ils ne cesseront, tout comme il y a deux cent cinquante ans, de s'adresser à l'assemblée, de sortir de leur personnage pour commenter ou souligner ce que l'auteur leur a mis dans la bouche. On leur a enseigné (toujours le genre pompeux !) qu'il faut accentuer correctement, crier selon les règles, faire toutes les liaisons sous peine de paraître commun et, familier. Ils ont appris à chercher des effets de détail, sans intérêt et sans signification dans l'ensemble, à solliciter à tout prix l'approbation du public par des procédés et des ficelles de métier. Ils n'ont à leur service, pour traduire l'individu qu'ils représentent, que deux instruments, la voix ou le visage ; le reste du corps ne participe pas à l'action. Ils sont gantés, en tenue de gala toujours, et, ne disposant plus des accoutrements majestueux ou élégants d'autrefois, ils ont une fleur à la boutonnière et des bagues. Rigoureusement façonnés aux mouvements rudimentaires et primitifs de notre théâtre

classique, déformés pour toujours par les scènes de « fureurs » ou de « songes », ils ignorent la complication, la variété, les nuances, la vie du dialogue moderne, ses tours de phrases, ses intonations indirectes, ses dessous, ses silences éloquents. Voilà le bilan de presque tous nos débutants, de ceux qui ont fait leurs études complètes, et nous en voyons chaque année des douzaines partir, s'engouffrer en province avec ce bagage suranné qui les incommodera dans toute leur carrière. Le meilleur de notre personnel théâtral (j'excepte, bien entendu, la Comédie Française, dont les artistes sont uniquement et avec raison préparés à l'interprétation des classiques), est recruté chez les comédiens sortis du rang, qui se sont faits eux-mêmes, au contact du public, et dans le sérieux labeur des répétitions minutieuses. Ils bredouillent peut-être, comme Dupuis, Réjane et Huguenet, ils ne « disent » pas, mais ils vivent leurs rôles, et ils sont les interprètes merveilleux de la littérature dramatique contemporaine. Ils savent ceux-là que le mouvement est le moyen d'expression le plus intense d'un acteur ; que toute leur personne physique fait partie du personnage qu'ils représentent, et qu'à certains moments de l'action, leurs mains, leur dos, leurs pieds peuvent être plus éloquents qu'une tirade ; que chaque fois que le comédien est perçu sous le personnage, la fable dramatique est interrompue ; et qu'en soulignant un mot, ils en détruiraient l'effet. Ils savent encore que chaque scène d'une pièce a son mouvement propre, subordonné au mouvement général de l'œuvre, et qu'une allure d'ensemble ne doit être entravée par rien, ni par l'attente du souffleur, ni par une préoccupation d'effets personnels. Enfin ils vivent leurs personnages sous nos yeux, ils nous en présentent docilement tous les aspects, aussi bien matériels que moraux. Le genre noble, ce fléau éternel de tous les arts, qui a toujours été en lutte avec la vérité et la vie, a disparu de leurs soucis, et le théâtre de mœurs, les comédies de caractère, les pièces sociales de notre temps trouvent en eux leurs indispensables interprètes. Cet enseignement glacé du Conservatoire, appliqué indifféremment à des générations entières de jeunes gens, en vue d'un seul théâtre qui n'en utilisera pas un sur dix, fait un nombre incalculable de victimes. L'école fausse et nivelle les tempéraments, elle coule au hasard dans le moule de ses héros classiques tous les jeunes talents dont le théâtre moderne aurait un si pressant besoin. »

2. Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur* (1926)

trad. Élisabeth Janvier, Paris, Olivier Perrin, 1958, p. 26-28

Pour que votre jeu soit vrai, il doit être juste, logique, cohérent ; vous devez penser, lutter, sentir et agir en communion avec votre personnage. Lorsque vous prenez tous ces processus internes, et que vous les adaptez à la vie spirituelle et physique du personnage que vous incarnez, alors vous vivez votre rôle. C'est ce qui compte le plus dans votre travail de création. Lorsque l'acteur vit son personnage, non seulement il ouvre la voie à l'inspiration, mais il parvient ainsi à réaliser l'un de ses principaux objectifs. Il ne s'agit pas d'exprimer uniquement la vie extérieure du personnage. Il faut encore y adapter ses propres qualités humaines, y verser toute son âme. Le but fondamental de notre art est de créer la vie profonde d'un esprit humain et de l'exprimer sous une forme artistique. C'est pourquoi nous commençons toujours par l'aspect intérieur du rôle, et cherchons à créer sa vie spirituelle en nous servant de ce procédé interne qui consiste à vivre le rôle. Et vous devez le vivre en éprouvant réellement les sentiments qui s'y rapportent chaque fois que vous le recréez.

3. Bertolt Brecht, *L'achat du cuivre*, 1939-40

Écrits sur le théâtre, I, L'Arche, 1972, p. 551-557

LE DRAMATURGE : Qu'en est-il du quatrième mur ? LE PHILOSOPHE : Qu'est-ce que c'est ? LE DRAMATURGE : Habituellement, on joue comme si la scène avait non trois murs, mais quatre ; le quatrième du côté du public. On suscite et on entretient l'idée que ce qui se passe sur scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or, dans la vie, il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public. LE COMÉDIEN : Tu comprends, le public voit sans être vu des événements tout à fait intimes. C'est exactement comme si quel-qu'un, par un trou de serrure, épiait une scène dont les prota-gonistes seraient à mille lieues de soupçonner qu'ils ne sont pas seuls. En réalité, nous nous arrangeons évidemment pour que tout soit vu sans difficulté. Simplement, l'arrangement

est camouflé. LE PHILOSOPHE : Ah bon ! Le public admet tacitement qu'il ne se trouve pas dans un théâtre, puisque sa présence n'est apparemment pas remarquée. Il a l'illusion de se trouver devant un trou de serrure. Mais alors il devrait attendre d'être aux vestiaires pour applaudir. LE COMÉDIEN : Mais ses applaudissements confirment justement que les comédiens ont réussi à jouer comme s'il n'avait pas été présent ! LE PHILOSOPHE : Avons-nous besoin d'une convention aussi secrète et compliquée entre les comédiens et toi ? L'OUVRIER : Moi, je n'en ai pas besoin. Mais peut-être que les artistes en ont besoin ? LE COMÉDIEN : On la dit nécessaire à un jeu réaliste. L'OUVRIER : Je suis pour un jeu réaliste. LE PHILOSOPHE : Mais qu'on soit assis dans un théâtre et non devant un trou de serrure, c'est aussi une réalité, non ? Comment peut-on dire réaliste l'escamotage de cette réalité ? Non, nous voulons abattre le quatrième mur. Du coup, la convention est dénoncée. À l'avenir, soyez sans scrupules et montrez que vous arrangez tout de manière à faciliter notre compréhension. LE COMÉDIEN : Ce qui signifie qu'à dater d'aujourd'hui nous prenons officiellement acte de votre présence. Nous pouvons diriger nos regards sur vous et même vous adresser la parole. LE PHILOSOPHE : Naturellement. Chaque fois que c'est utile à la démonstration. LE COMÉDIEN, marmonnant : Ainsi donc, retour aux apartés, aux « Honorable public, je suis le roi Hérode », retour aux ronds de jambes vers la loge des officiers ! LE PHILOSOPHE, marmonnant : Pas de progrès plus difficile que le retour à la maison ! LE COMÉDIEN, éclatant : Monsieur, à maints égards le théâtre est tombé bien bas, nous le savons. Mais, jusqu'ici, il a quand même réussi à sauver les apparences. Ainsi, par exemple, il ne s'adressait pas directement aux spectateurs. Tout imbécile et corrompu qu'il fût devenu, il ne donnait tout de même pas dans la vulgarité. Il faudrait tout de même le traiter en y mettant certaines formes. Jusqu'à ce jour, Monsieur, nous n'avons pas joué pour Pierre, Paul ou Jacques parce qu'ils payent leur place, nous avons joué pour l'art ! L'OUVRIER : Pierre, Paul ou Jacques ? De qui veut-il parler ? LE PHILOSOPHE : De nous. LE COMÉDIEN : Pour l'art, Monsieur ! Et vous devez vous contenter, purement et simplement, uniquement, d'être là. Sinon, prenez la peine d'aller jusqu'à la maison voisine, vous y trouverez des établissements où les filles vous montreront leur derrière à discrétion. LE PHILOSOPHE : Chez vous, les filles ne montrent leur derrière qu'à leurs partenaires, et on nous laisse, avec de grands airs, le loisir de nous glisser dans leur peau. LE DRAMATURGE : Messieurs, de la tenue ! L'OUVRIER : Les derrières, c'est lui qui les a jetés dans le débat. LE PHILOSOPHE : D'ailleurs, en fait, ils ne nous montrent tout au plus que leurs âmes ! LE COMÉDIEN : Et vous croyez qu'on peut les montrer sans pudeur ? Et que voulez-vous dire par « tout au plus » ? LE DRAMATURGE : Dommage que vous sautiez sur chaque pomme de discorde. Après ce détour par la colère philosophique, ne pourrait-on pas vous demander de revenir au sang-froid philosophique ? LE PHILOSOPHE : Notre attitude critique repose sur la grande confiance que nous inspirent maintenant les capacités de travail et d'invention des hommes, et sur la méfiance que nous inspire l'idée que les choses devraient rester telles qu'elles sont, même si elles sont aussi mauvaises que nos institutions. Il se peut que la violence et l'oppression aient à tel ou tel moment de l'histoire extorqué de grands ouvrages, il se peut que la possibilité même d'exploiter l'homme ait suggéré à certains cerveaux des projets qui furent d'une certaine utilité à la communauté. Aujourd'hui cette violence et cette oppression paralysent tout. C'est pourquoi vous, les comédiens, vous pouvez maintenant jouer vos personnages de façon qu'on puisse les imaginer agissant autrement qu'ils ne font, même si les raisons ne manquent pas pour qu'ils agissent comme ils le font. [...] LE PHILOSOPHE : De quel type de réflexion s'agit-il donc ? S'agit-il d'une réflexion qui s'oppose au sentiment, d'une simple lutte pour la sobriété ? Lancer un appel à la sobriété, dire par exemple : « Ne prenons pas de décisions en état d'ivresse ! », ou bien : « Prenons le temps d'y réfléchir ! », est chose parfaitement justifiée, étant donné l'activité de nos magiciens de la scène, mais ce n'est qu'une première étape. Nous avons déjà fait une découverte : il nous faut faire table rase de l'idée selon laquelle on se rapprocherait du plaisir artistique en s'éloignant de la sobriété et en se rapprochant de l'ivresse - nous savons déjà que toute la gamme de la sobriété à l'ivresse est présente dans le plaisir artistique, de même que l'opposition entre sobriété et ivresse. [...] Il serait tout à fait superflu, voire gênant, du point de vue de nos buts, de vouloir livrer nos personnages et nos scènes à un public qui les soupèserait à froid, qui en prendrait tout extérieurement connaissance. Toutes les intuitions, tous les espoirs, toutes les sympathies que nous nourrissons dans la réalité à l'endroit des personnes, ici aussi nous pouvons les faire intervenir. On ne doit pas avoir sous les yeux des personnages qui ne soient que les acteurs de leurs actes, qui apportent tout juste le minimum qu'il faut pour justifier leur scène, mais des hommes : matériaux variables, sans forme définitive ni définition fixe, capables de surprendre. C'est seulement en face de tels personnages qu'on pratiquera une pensée authentique, c'est-à-dire liée à un intérêt, suscitée et accompagnée par des sentiments, une pensée qui passe

par toutes les étapes de la conscience, de la clarté et de l'efficacité. LE COMÉDIEN : Le texte de l'auteur ne me laisse-t-il pas pieds et poings liés ? LE PHILOSOPHE : Tu pourrais prendre le texte comme un compte rendu authentique, mais susceptible de plusieurs interprétations. [...] LE COMÉDIEN : Tu n'iras tout de même pas me dire que je dois imiter un personnage sans m'être mis, en pensée du moins, dans sa peau ? LE PHILOSOPHE : Pour construire le personnage, plusieurs opérations sont nécessaires. Généralement, vous n'imites pas des gens que vous auriez vus, mais vous commencez par vous faire une idée des personnages que vous voulez imiter. Vous partez de ce que vous livrent le texte que vous avez à dire, les actions et les réactions qui vous sont prescrites, les situations dans lesquelles votre personnage doit se développer. Il est évident qu'il vous faudra toujours vous remettre en pensée dans la peau du personnage que vous devez jouer, vous remettre dans sa situation, réadopter son allure physique, sa façon de penser. C'est une des opérations de la construction du personnage. Cela convient parfaitement à nos fins, il suffit que vous sachiez ensuite en ressortir. Il y a une grande différence entre celui qui se fait son idée et qui a donc besoin d'imagination, et celui qui se contente d'une illusion et qui a donc besoin de faire taire son intelligence. Nos fins réclament de l'imagination ; nous voulons transmettre au spectateur l'idée que nous avons de tel ou tel fait, nous ne voulons pas créer d'illusion. LE COMÉDIEN : Je crois que tu te fais une idée excessive, presque illusoire, de l'intensité avec laquelle nous autres, comédiens de l'ancien théâtre, nous nous identifions à nos rôles. Je peux t'affirmer qu'en jouant le roi Lear il nous vient à l'esprit des choses que Lear aurait eu bien du mal à imaginer. LE PHILOSOPHE : Je n'en doute pas. Je ne doute pas que vous vous entendiez parfaitement à sortir tel effet et à éviter tel autre, et ainsi de suite ; que vous sachiez guetter si l'accessoire est bien en place et si le plaisantin ne va pas se remettre à remuer les oreilles au moment de votre tirade. Mais toutes ces préoccupations relèvent encore des efforts que vous faites pour que le public reste prisonnier de son illusion. Elles peuvent gêner votre identification, mais elles renforcent celle du public. Or, en fait, ce qui m'importe le plus, et de loin, c'est que l'identification du public n'ait pas lieu, et non que la vôtre ne soit pas troublée. LE COMÉDIEN : On devrait donc se mettre dans la peau du personnage au cours de la répétition seulement, et non au cours de la représentation ? LE PHILOSOPHE : Cette fois, me voici embarrassé. Je pourrais répondre simplement que vous ne devriez pas, quand vous jouez, vous mettre dans la peau du personnage. J'aurais le droit de répondre ainsi. Tout d'abord parce que j'ai moi-même fait la distinction entre s'identifier à un personnage et se mettre dans sa peau ; ensuite, parce que je crois vraiment que l'identification est superflue ; mais surtout parce que je craindrais, pour le cas où je vous donnerais une autre réponse, quelle qu'elle soit, de n'avoir fermé la grande porte à tout le vieux bric-à-brac que pour lui en rouvrir une petite. Néanmoins, j'hésite. À l'extrême limite, je peux imaginer que l'identification soit inoffensive. Par toute une série de dispositions, on pourrait la rendre inoffensive. Il faudrait l'interrompre, ne la faire intervenir qu'à des endroits déterminés, ou alors il faudrait qu'elle soit très, très légère et doublée d'autres opérations énergiques. En fait, j'ai déjà vu un jeu de ce type. Il s'agissait de la dernière d'une longue série de répétitions, tous les comédiens étaient fatigués, ils voulaient simplement se remémorer une dernière fois le texte et la mise en place, ils se déplaçaient mécaniquement et parlaient à mi-voix. J'étais satisfait de l'effet produit, mais je n'aurais pas pu dire avec certitude s'ils s'identifiaient ou non. Mais je dois ajouter que les comédiens n'oseraient jamais jouer comme ça devant un public, c'est-à-dire avec aussi peu de relief, en étant aussi dégagés de toute obligation d'effet (parce que tout entiers concentrés sur les « détails extérieurs »), si bien que l'identification, si par hasard elle avait lieu, n'était pas gênante, sans doute pour la seule raison que le jeu n'était pas animé. Bref, si je pouvais être certain, en déclarant possible une très légère identification, de ne pas vous induire à minimiser l'énorme différence entre le nouveau jeu et l'ancien, lequel repose sur l'identification absolue, je déclarerais possible une très légère identification. Mais je mesurerais la maîtrise de votre jeu au peu d'identification qu'il requerrait, et non, comme on a coutume de le faire, au degré d'identification que le comédien est capable d'atteindre. [...] LE COMÉDIEN : Est-ce que l'élimination de l'identification signifie l'élimination de tout ce qui a trait aux sentiments ? LE PHILOSOPHE : Non, non. Il ne faut entraver ni la participation affective du public, ni celle du comédien. Il ne faut pas empêcher non plus la représentation des sentiments, ni leur emploi par les comédiens. Seulement, des nombreuses sources possibles de sentiments, il en est une, l'identification, qu'il ne faut pas utiliser, ou qu'il faut faire passer du moins au second plan.

4. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1777)

éd. Robert Abirached, Gallimard, folio classique, 1994, p. 38-40
(écrit à partir de 1769, mais publié posthume en 1830)

LE PREMIER : Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. LE SECOND : Nulle sensibilité ! LE PREMIER : Nulle. Je n'ai pas encore bien enchaîné mes raisons, et vous me permettrez de vous les exposer comme elles me viendront, dans le désordre de l'ouvrage même de votre ami. Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance.

5. Jean Vilar, *Le Théâtre service public et autres textes* (1975)

éd. Armand Delcampe, Paris, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1986, p. 146-147 et 238.

« Il s'agit d'apporter à la partie la plus vive de la société contemporaine, et particulièrement aux hommes, aux femmes et aux enfants de la tâche ingrate et du labeur dur, les charmes d'un art dont ils n'auraient jamais dû, depuis le temps des cathédrales et des mystères, être sevrés. Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé. » « Le vrai, c'est que le public populaire ne vient pas ou pas volontiers au théâtre, moins parce qu'il résiste au théâtre que parce que le théâtre lui résiste. Le théâtre est encore en France quelque chose de lourdement cérémonieux et de difficilement praticable. [...] Le stade, où les ouvriers se rendent beaucoup plus volontiers, est le lieu d'une cérémonie qui ne les effarouche pas. Si bien que le problème est peut-être moins de supprimer les rites que d'en changer. »

6. Antonin Artaud, *Œuvres* (1927/1937)

éd. É. Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 228

« Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit bien être persuadé que nous sommes capables de le faire crier. »