**Annexe cours 2**

**Document 1 : Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, 1773**

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. La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements, s’il y a quelque différence d’une représentation à l’autre, c’est ordinairement à l’avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier : c’est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu’il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse. […]

Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n’est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n’est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c’est qu’ils sont mesurés ; qu’ils font partie d’un système de déclamation : que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d’un quart de ton, ils sont faux ; qu’ils sont soumis à une loi d’unité ; qu’ils sont, comme dans l’harmonie, préparés et sauvés : qu’ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude ; qu’ils concourent à la solution d’un problème proposé ; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore ; c’est qu’avant de dire : « Zaïre, vous pleurez ! »  
ou, « Vous y serez, ma fille », l’acteur s’est longtemps écouté lui-même ; c’est qu’il s’écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d’avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l’acteur garde le souvenir longtemps après l’avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l’exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d’âme. C’est vous qui remportez toutes ces impressions. L’acteur est las, et vous tristes ; c’est qu’il s’est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S’il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n’est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l’illusion n’est que pour vous ; il sait bien, lui, qu’il ne l’est pas.

Des sensibilités diverses, qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui se diapasonnent, qui s’affaiblissent, qui se fortifient, qui se nuancent pour former un tout qui soit un, cela me fait rire. J’insiste donc, et je dis : « C’est l’extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres : c’est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c’est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l’homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l’homme sensible ; c’est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d’une femme qu’il n’aime pas, mais qu’il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d’une église, qui vous injurie lorsqu’il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras.

**Document 2 : C. STANISLAVSKI, *La Formation de l’acteur*, 1920**

Car ce qui peut arriver de mieux pour un acteur, c'est d'être complétement pris par son rôle. Involontairement, il se met alors à vivre son personnage, sans même savoir ce qu'il ressent, sans penser à ce qu'il fait, guidé par son intuition et son subconscient, et tout se passe automatiquement. Salvini disait qu'un grand acteur doit être habité par des sentiments, qu'il doit « sentir » son personnage, et vivre ses émotions, non seulement une ou deux fois, pendant qu'il travaille son rôle, mais d'une manière plus ou moins intense chaque fois qu'il joue, que ce soit la première ou la millième fois. Malheureusement, c'est une chose qui ne dépend pas de soi.

Notre conscient ne peut pénétrer dans le domaine du subconscient. Même s’il y parvenait le subconscient, devenant alors conscient, disparaîtrait.

C'est une gageure. Seul le subconscient peut nous procurer l’inspiration dont nous avons besoin pour créer. Mais ce n'est que grâce au conscient, semble-t-il, qui par principe le supprime, que nous pouvons utiliser le subconscient.

Heureusement, il y a une issue. Il suffit d'employer un moyen détourné. Il y a dans l'esprit humain certains éléments accessibles qui dépendent de la conscience et de la volonté, et qui, à leur tour, sont capables d'agir sur des processus psychologiques involontaires.

Cela exige un travail de création extrêmement compliqué, qui s'effectue en partie sous le contrôle du conscient, mais qui, dans une plus large proportion, est subconscient et involontaire.

Il existe une technique spéciale qui permet d'utiliser le subconscient dans le travail de création. Il s'agit de laisser à la nature tout ce qui est, au sens le plus large du mot, subconscient, et de nous en tenir à ce qui est à notre portée. Lorsque l'intuition et le subconscient apparaissent dans notre travail, nous devons savoir ne pas les contrarier.

On ne peut pas constamment créer avec l'aide du subconscient ou de l’inspiration. Il n'existe pas de pareil génie. C'est pourquoi vous devez apprendre avant tout à créer consciemment et avec beaucoup de justesse, car c'est le meilleur moyen d'ouvrir la voie à l'épanouissement du subconscient, et par là à l'inspiration. Plus vous aurez dans votre jeu de moments de création conscients, plus vous aurez de chance de trouver l'inspiration.

« Peu importe que votre jeu soit bon ou mauvais » écrivait Stchepkine à son élève Choumski, l'important c'est qu'il soit vrai ».

Pour que votre jeu soit vrai, il doit 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'auteur 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.

Des racines profondes de l'inconscient montent des sentiments que nous ne pouvons pas toujours analyser et qui ne se révèlent que lorsque l’acteur se trouve en pleine possession de sa nature consciente. C'est de cette façon que l’expression de l'inconscient dépend du conscient.

Mais si vous enfreignez les lois de la vie organique naturelle, et si vous cessez d'agir d'une manière juste, alors le subconscient, qui est extrêmement sensible, s'alarme et se retire. Pour éviter cela, étudiez d'abord votre rôle consciemment, puis jouez-le fidèlement. Dans cette préparation intérieure du rôle, le réalisme est essentiel, car il entraîne le subconscient et risque de déclencher l'inspiration.

Mais je dois ajouter que notre but n'est pas seulement de créer la vie d'un humain, mais de l'exprimer sous une forme esthétique et artistique. L'acteur est dans l'obligation de vivre son personnage intérieurement, puis de donner de son expérience une manifestation extérieure. Remarquez bien que, dans notre école, nous attachons une importance particulière à l'influence de l'esprit sur le corps. Afin d'exprimer toutes les nuances d’une vie en grande partie subconsciente, il est absolument nécessaire de posséder et de maîtriser un appareil physique et vocal d'une extrême sensibilité et soigneusement éduqué. Vous devez être capables de reproduire instantanément et exactement les sentiments les plus délicats et les plus subtils. C'est pourquoi nous exigeons de vous un travail beaucoup plus intense que celui des autres acteurs. Vous devez exercer en même temps votre appareil psychique, qui vous permettra de créer la vie intérieure de votre personnage, et votre appareil physique, qui en exprimera avec précision les sentiments.

Je vous indiqué aujourd'hui, dans les grandes lignes, ce qui pour nous est essentiel. Nous croyons fermement, et par expérience que seule notre méthode, en faisant appel à un art qui se réfère entièrement à une expérience humaine vécue, est capable de reproduire les nuances subtiles et les profondeurs de la vie. Ce n'est que sous cette forme que l'art du théâtre est capable d'empoigner les spectateurs et de leur faire à la fois comprendre et éprouver profondément ce qui se passe sur la scène, enrichissant ainsi leur vie intérieure et leur laissant des impressions que le temps n'effacera pas.

**Prépa :** Comparez les thèses en présence dans chacun des textes 1 et 2, et leur étayage. Vous pouvez réaliser cette comparaison sous la forme d’un tableau.