

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, I

L'École



P.O.L

Écrits sur le théâtre, I

L'École

DU MÊME AUTEUR

La tragédie, c'est l'histoire des larmes, E.F.R., 1976.

L'Essai de solitude, Hachette / P.O.L, 1981.

De Chaillot à Chaillot, entretien avec Émile Copfermann,
Hachette / L'Échappée belle, 1981.

Le Théâtre des idées, anthologie proposée par Danièle Sallenave
et Georges Banu, Gallimard / Le Messenger, 1991.

Écrits sur le théâtre, II, la Scène 1954-1975, P.O.L, 1995.

Écrits sur le théâtre, III, la Scène 1975-1983, P.O.L, 1996.

Écrits sur le théâtre, IV, la Scène 1983-1990, P.O.L, 1997.

Écrits sur le théâtre, V, le Monde, P.O.L, 1998.

Poèmes, P.O.L, 1997.

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, I

L'École

Édition établie et présentée par Nathalie Léger

Préface de Bernard Dort

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Le présent ouvrage s'inscrit dans le programme d'édition posthume d'écrits d'Antoine Vitez.

Ces textes, pour la plupart inédits, proviennent des archives d'Antoine Vitez qui ont été confiées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) par sa famille en 1992.

La valorisation du fonds Antoine Vitez et la publication de ces textes aux éditions P.O.L sont placées sous la responsabilité scientifique de l'IMEC.

Ce volume a été réalisé sous la bienveillante autorité de Bernard Dort et de Jean-Loup Rivière.

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du Livre*

© P.O.L éditeur, 1994
ISBN : 978-2-86744-417-3
www.pol-editeur.fr

NOTE SUR L'ÉDITION

Antoine Vitez avait le projet de rassembler tout ce qu'il avait écrit « sur le théâtre et sur ce qu'on appelle la vie (1) » en un livre intitulé *Chronique*. Théories, rêves, inventaires, lettres, notes, manifestes : écrire anticipait, accompagnait et prolongeait sans cesse le mouvement de son théâtre. En témoignent l'ampleur de ses archives et le soin qu'il avait apporté au recueil de ses écrits, à leur ordonnance, à l'élaboration scrupuleuse, presque inquiète, de la mémoire. Son projet était d'édition chronologique des textes : suivant l'ordre du temps, et le désordre des thèmes, le livre aurait mêlé, au jour le jour, tous sujets de réflexion – sur les œuvres, l'art du théâtre, l'état du monde, la vie des sentiments – et toutes formes d'écriture – du carnet intime à la note de travail ou au manifeste. L'ensemble devait encore donner prétexte à écriture puisque Antoine Vitez, relisant, comptait l'augmenter d'un point de vue critique.

Nous n'avons pas cherché à reconstituer le livre qu'il *aurait fait*. Les textes écrits pour le théâtre sont ici répartis en trois volumes qui correspondent à trois espaces de travail, trois lieux d'exercice de la pensée et de l'art, soit *l'École*, *la Scène*, *le Monde*. Puisque « c'est l'École qui est première (2) », alors le livre de l'exercice perpétuel, de l'essai et de l'expérimentation, le livre du Maître, paraît d'abord. Vient ensuite le livre du Régisseur qui rassemble la réflexion sur les œuvres et leur représentation – à ce titre, l'activité du « régisseur littéraire » qu'il fut au Théâtre du Quotidien de Marseille en 1962-1963, ou celle des « Lectures à livre ouvert » de Caen, dès 1964, y trouvent justement leur place. Enfin, le troisième volume est consacré aux propos du Directeur, de l'homme engagé, du citoyen, à la réflexion sur l'institution théâtrale, la politique culturelle et les pouvoirs du théâtre dans le monde. À l'intérieur de chaque volume, la présentation des textes est chronologique.

(1) Note journalière du 22 février 1981

(2) « Réflexion sur l'École », *l'Art du théâtre*, n° 8, hiver 1987-printemps 1988

C'est à partir des archives personnelles d'Antoine Vitez, déposées en 1991 à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine par sa famille, Agnès Vitez et ses filles Jeanne et Marie Vitez, que nous avons pu établir cette édition. Les textes sont de nature très diverse : réflexions sur les projets en cours ; journal de mise en scène ; journal de cours ; notes préparatoires à certaines allocutions ; positions, propositions et projets à l'intention des collaborateurs ; lettres à des proches ou à des acteurs de la vie politique et intellectuelle. A ces nombreux textes inédits s'ajoute la somme des textes déjà parus : articles, programmes, déclarations publiques.

Nous publions ici la totalité des écrits concernant le théâtre qu'Antoine Vitez comptait insérer dans son projet de *Chronique*, et nous prenons le parti d'y adjoindre tous les textes inédits ou non qui nous ont semblé rendre compte utilement du mouvement de son travail. Ainsi, alors que le premier texte de *Chronique* est daté de 1966 (année de la première mise en scène), nous souhaitons faire connaître au lecteur la toute première publication de 1953 – un long article intitulé « La méthode des actions physiques de Stanislavski » paru dans le n° 4 de la revue *Théâtre populaire*. De même, Antoine Vitez ayant inséré dans l'ébauche de sa *Chronique* ses notes de travail les plus élaborées, il nous a semblé utile d'y joindre certaines apostilles ou notules, et ceci sans volonté d'exhaustivité, ni fiction d'Œuvres complètes. Si Antoine Vitez manifestait la nécessité et le goût profonds qu'il avait de l'écriture – jusque dans l'amour de la calligraphie, la passion des plumes et des encres –, si l'écriture accompagnait sans cesse l'exercice de son théâtre, le préméditait puis le commentait, jamais il ne se désignait comme écrivain. « Pour parler de moi, j'ai tendance à dire "le théâtre". Pas par immodestie. Tout ce que je fais, c'est du théâtre. Je ne suis pas très intéressant en dehors de ça. Je transforme tout le matériau qui m'est donné perpétuellement. Prendre son bien où il est et détourner de leur usage premier les choses qu'on prend. C'est ainsi que je me représente le théâtre (3). » L'œuvre étant de théâtre, tout ce qui est détour, apparente digression, note jetée au

(3) *La Nouvelle Critique*, n° 91, février 1976.

bas d'un feuillet, inventaire d'exercices, croquis d'une posture d'acteur, est *écrit sur le théâtre*, au même titre que les textes plus longuement médités.

Nous avons pris le parti d'une publication intégrale des textes, ce qui conduit parfois à des répétitions qui ne nous ont pas paru étrangères à l'esprit du théâtre – il faut les entendre non comme des redites, mais comme des reprises, effets d'*accommodation* de la pensée d'hier à celle du moment. Lors de la transcription des versions manuscrites, nous avons rétabli les dates et mots abrégés, ainsi que la ponctuation, lorsque cela était nécessaire – et cela le fut rarement. Nous nous sommes attachés à restituer la mise en page des manuscrits : alinéas, italiques, colonnes et croquis, et nous avons transcrit les noms propres tels qu'ils l'étaient dans le manuscrit original. Nous ne pouvions faire figurer dans ce volume d'*écrits* la somme considérable – et passionnante – des *entretiens* et transcriptions d'allocutions dont la publication resterait d'ailleurs à faire. Néanmoins, il nous a semblé important que le lecteur puisse prendre connaissance d'extraits de certains entretiens et allocutions que nous donnons en annexe. Par ailleurs, nous présentons au lecteur, à la fin du volume III, une bibliographie signalétique de l'ensemble des entretiens donnés par Antoine Vitez. L'appareil de notes se propose d'éclairer simplement le cours de la lecture, de donner quelques repères, ou d'élucider parfois certains énoncés conçus dans le cours du travail. Ces notes, ainsi que la notice qui précise, si nécessaire, les circonstances d'écriture, sont placées immédiatement à la fin de chaque texte.

Les notes d'Antoine Vitez sont signalées par une *. Les références bibliographiques des écrits déjà publiés sont portées à la fin du texte concerné. Le lecteur trouvera une notice biographique à la fin des volumes I et II, et une chronologie détaillée à la fin du volume III ainsi qu'un index thématique.

Nathalie Léger

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier Agnès Vitez, Jeanne et Marie Vitez pour le témoignage toujours renouvelé de leur confiance ; Michel Richard ; Jacques Rosner, Pierre Debauche, Anne Delbée, Marcel Bozonnet et ses collaborateurs du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Béatrice Picon-Vallin, Jacques Lecoq, Liliane Iriarte, Maximilien Decroux, Ewa Lewinson, pour leurs précieux témoignages. Nos remerciements vont enfin à tous les collaborateurs de l'IMEC pour leur amicale assistance.

N. L.

Préface

Antoine Vitez a été un marginal du théâtre. Une telle affirmation peut sembler paradoxale ; ne fut-il pas plus de dix ans professeur au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique, directeur du Théâtre National de Chaillot (1981-1988) et administrateur général de la Comédie-Française (1988-1990)... En outre, Vitez n'a jamais été, comme certains de ses amis ou compagnons de route, un adversaire ou un contempteur des institutions – voire de l'Institution. S'il eut d'abord le sentiment que « rien de l'Institution n'était pour [lui] (1) », il changea assez vite de point de vue : « Ma confiance dans l'institution, dans les institutions, leur durée, est une source de bonheur (2)... » Sa marginalité singulière tient à ce qu'il a été, avant tout, un pédagogue.

Avant tout, effectivement. Le premier texte de Vitez publié concerne la pédagogie de l'acteur. Il date de 1953, s'intitule « La

Par souci d'allègement, les références des nombreuses citations de Vitez qui figurent dans le présent volume ont été omises. En revanche, celles qui proviennent d'autres ouvrages sont mentionnées en note.

(1) Antoine Vitez et Émile Copfermann : *De Chaillot à Chaillot*, Paris, Hachette Littérature générale, Paris, 1981, p. 31.

(2) « De la Comédie-Française », dans Antoine Vitez : *le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, Paris, 1991. p. 151.

méthode des actions physiques de Stanislavski » et fut publié dans la quatrième livraison de la revue Théâtre populaire. C'est un article de seconde main, il suit, pour une grande part, de l'aveu même de Vitez, le texte d'un article du metteur en scène, P. Erchov, paru en juillet 1950 dans la revue Théâtre, sous le titre : « Qu'est-ce que la méthode des actions physiques ? » Vitez est alors « un jeune acteur ». Il a joué (« à vrai dire, plutôt figuré » (3)) dans Ils attendent Lefty de Clifford Odets (1950) et quelques autres spectacles (dont la Tragédie optimiste de Vichnevski). Il a été refusé au Conservatoire, « un lieu pour moi inconcevable », et avait suivi, au Vieux-Colombier, les cours d'Émile Dars. Mais une seule chose a vraiment compté pour lui, alors : l'enseignement de Tania Balachova au Théâtre de l'Atelier auquel il s'est inscrit « avec Maurice Garrel, tandis que nous jouions la Tragédie optimiste ». Il reconnaît devoir « tout à Tania Balachova ». Son enseignement « était radicalement différent de tous les enseignements donnés à l'époque. Il reposait sur le primat donné à l'acteur (...) Pour Balachova, les acteurs comptaient plus que les caractères supposés des personnages ». C'était un « enseignement strictement stanislavskien. Je me rappelle ses cours. J'ai l'impression d'avoir vraiment vécu l'enseignement de Stanislavski tel que, depuis, j'ai pu le lire ». (4)

Ce que Vitez expose, en le reprenant d'Erchov mais à la lumière de Balachova, dans son article de Théâtre populaire, c'est un enseignement effectivement différent qui repose sur trois grands principes : le refus du primat des « caractères », la nécessité d'un « système » (global, raisonné et réfléchi) et la possibilité d'accession à « l'inspiration créatrice ». Grâce à la « méthode des actions physiques » (laissons de côté les implications politiques de l'époque), la « recherche du personnage » n'intervient qu'« en second lieu » : on ne part pas du caractère, de l'identification, on recherche « une incarnation progressive du

(3) De Chaillot à Chaillot, op. cit., p. 32.

(4) Ibid., p. 30-33.

personnage par l'acteur ». Mais cette incarnation ne saurait se réaliser sans que l'acteur soit en possession d'une « base solide » : c'est ce que lui fournit le « système de Stanislavski » qui n'est ni une collection de « clichés » ni une fin en soi, mais « un ensemble de moyens pour parvenir à l'inspiration créatrice ». Avec tout ce qu'il comporte de contraignant, voire de tatillon, le « système » doit aboutir à sa propre suppression. Son enjeu est une libération. Un tel enseignement refuse les procédés. Cette pédagogie n'inculque pas des techniques : elle invente des démarches conscientes.

Nous sommes, je le rappelle, en 1953. Vitez est à peine un acteur. En aucun cas un enseignant de théâtre. Il ne le deviendra qu'une bonne dizaine d'années plus tard – d'abord comme « maître d'atelier » à l'Université du Théâtre des Nations où il dirige, en 1965, un atelier consacré à Maïakovski puis en se chargeant d'un cours d'Approche du texte (et non d'interprétation) à l'École de mime et de théâtre Jacques Lecoq (d'avril 1966 jusqu'à la fin décembre 1969)... Mais le souci d'un enseignement « différent » dont il a trouvé la source vivante chez Tania Balachova et la base méthodologique chez Stanislavski, encore « mal connu en France », l'anime. La réflexion pédagogique restera toujours centrale chez lui. C'est le « noyau actif » de son œuvre.

Là-dessus, Vitez n'a pas varié. Il met « l'enseignement du relatif en place d'absolu » et s'efforce d'en inventorier les figures : « Stanislavski n'enseigne pas une nouvelle manière de jouer, il décrit seulement le jeu de l'acteur et, pour la première fois, tente de nommer ses comportements ; ce faisant, il donne un langage commun à l'acteur et à celui qui travaille avec lui, le metteur en scène ou le pédagogue. » Ce qui fonde une pédagogie autonome, raisonnée, mesurable et en perpétuelle évolution. Sans doute Meyerhold est-il encore sous le boisseau, mais, assez vite, Vitez en a la révélation : « j'ai découvert Meyerhold au cours de mes travaux sur l'histoire du théâtre russe, lorsque je collaborais avec Aragon, en 1960. A ce moment-là, l'importance de Meyerhold, sa grandeur, les principes de son œuvre

m'ont frappé. J'ai été saisi par l'horreur de penser que tout cela avait été enfoui, caché, assassiné, écrasé. C'est le désir d'une réhabilitation intime de Meyerhold qui m'a amené à la mise en scène telle que je la fais ». Il en retient d'emblée l'idée d'un « théâtre de la convention consciente ». Ici, Vitez se sépare de Stanislavski : il rejette l'illusion, la conception du théâtre comme art « de la vérité de la vie ». Il choisit la convention consciente. Ainsi, tous « les styles sont étudiés à titre d'exemple ». On pense, évidemment, à la commedia dell'arte et au mime : rappelons que l'école Lecoq « au début était une école de mime et de commedia dell'arte ». Toutefois l'intérêt n'est pas de « former aujourd'hui des artistes de commedia dell'arte ». Il tient à ce que celle-ci est « une forme parfaite, finie, une convention toute connue et qu'on peut reconstituer toujours ». A travailler sur elle, « on peut donc éprouver par soi-même et sur soi-même ce que c'est qu'une convention parfaite, on en comprend le fonctionnement et on généralise ». Car ce n'est pas seulement le jeu délibérément codé qui relève de la convention : tout jeu est convention, même le plus naturaliste, le plus illusionniste. Il faut le définir et le perfectionner comme tel : en repérer et nommer les formes, puis les faire varier...

L'École (5) est une école d'exercices. Cette notion stanislavskienne d'exercice n'a pas trait seulement à l'acquisition des techniques de base du jeu. Elle concerne tout le travail de l'acteur. Vitez l'élargit même et y voit le moyen de réaliser l'articulation entre une technique de base du jeu et une élévation du travail sur le sens des œuvres, les caractères, la notion d'emploi, les codes, les conventions, les rhétoriques antagonistes. Du reste, ce qui compte ce ne sont pas ces exercices pris isolément, c'est leur succession, le passage de l'un à l'autre, plus que la réussite de tel ou tel. Et leurs données mêmes doi-

(5) Comme Vitez, nous écrivons l'École, avec une majuscule : il s'agit alors de l'École telle qu'il l'entend, non de n'importe quelle autre école. Quand nous imprimerons l'École (en italiques), ce sera pour désigner le présent volume.

vent s'échanger, se renverser : « Chacun à tour de rôle participe à un exercice, les rôles changent sans cesse. » L'esthétique de l'École est « une esthétique de la permutation qui, ajoute Vitez, s'est retrouvée dans mon propre travail sous une forme volontaire ».

« Ici, les acteurs jouent plusieurs rôles et les rôles jouent plusieurs acteurs », note-t-il à propos de son travail sur Andromaque où, précisément, l'exercice et l'interprétation étaient inséparables (1971). Si Stanislavski a essayé d'établir un « système » de l'incarnation, Vitez, lui, fait du « système général de la non-identification des acteurs aux personnages » la pierre angulaire de son travail. Et il élargit décidément la conception de la mémoire : ce n'est plus seulement une « mémoire du vécu » que doit retrouver l'acteur, mais une « mémoire de l'imaginaire » qu'il doit inventer, recréer.

Cette École n'est pas « l'école du grand acteur », comme le Conservatoire est « l'école de l'exception ». Vitez ne veut pas changer le Conservatoire tel qu'il est alors, il veut « faire autre chose ». Il n'a pas ou n'a plus la naïveté d'espérer y réussir en dehors du Conservatoire. C'est dans cette institution même (je l'ai dit : il respecte l'institution, il s'en sert pour la transformer de l'intérieur) qu'il entend agir. « La seule question que je me pose est : peut-on [faire cette autre chose] au Conservatoire ? » Durant les dix ans qu'il y a passés, avec un succès croissant, il multiplie les suggestions, les propositions et les expériences, comme en témoignent bien des textes remarquables réunis ici : tous de nature différente, mais tous également aigus, soulevés par une sorte d'allégresse. En 1977, Jacques Rosner qui dirige alors le Conservatoire accepte la scission en deux sections : l'une de formation traditionnelle et l'autre de formation nouvelle (6). Celle-ci, dont Vitez est le fer de lance, l'emporte vite sur la précédente. Une de ses innovations, non la moindre, est qu'il

(6) Monique Sueur : *Deux siècles de Conservatoire national d'art dramatique*, préface de Jean-Pierre Miquel, C.N.S.A.D., Paris, 1986, p. 170-172.

ne s'agit plus de « former, chercher, faire fleurir l'exception » : ce sera une « école du groupe » (dont Vitez attribue encore la paternité à Stanislavski). Dès ses « propositions pour un enseignement différent » de mai 1969, il a privilégié les « travaux d'atelier » sur les scènes individuelles : « Spectacles ou fragments de spectacles joués par des élèves et montés par eux ou sous la direction d'un enseignant (...) ; mises en scène imaginaires, shows ; et aussi, pourquoi pas, scènes (mais naturellement la notion de "réplique" est supprimée : chaque scène est considérée comme scène "double" ou "triple"). » La « formation de groupe » est parallèle à la « formation individuelle » : c'est un « enseignement différent, s'adressant au groupe d'élèves en tant que tel ».

L'École est « une école du théâtre ». Certes, « au centre, au milieu du cercle de l'attention, il y a l'acteur (...) Mais il n'y a pas d'acteur sans espace, et sans conscience de l'espace de jeu. C'est ainsi que l'École de l'acteur est une École de la scène et des formes : formes de l'espace, relation de l'acteur au public, histoire de l'espace. « C'est une école commune à tous ceux qui font du théâtre et de l'image-son-acteurs (pour ne plus parler de cinéma et de télévision). »

Le savoir et la conscience sont les deux pôles du travail de Vitez. L'École est « un lieu où l'on pratique le théâtre et où on en cultive la science ». Il faut que « des chercheurs, mais vraiment des chercheurs, retrouvent la tradition, au besoin en la réinventant. Il ne peut y avoir de conservation que critique. L'exemple à suivre est celui du Piccolo Teatro pour la commedia dell'arte ou de De Bosio pour Ruzante ». Mais il faut aussi, je l'ai déjà souligné, que l'acteur – ou l'élève, « comme on dit, et c'est mieux au fond que de dire étudiant » – puisse nommer ses comportements : c'est un « artiste conscient du jeu des leures qu'il propose ».

D'où une dernière différence fondamentale avec Stanislavski. Celui-ci « demandait aux acteurs de faire comme si le spectateur n'existait pas – il avait raison, il fallait tuer la convention de la représentation traditionnelle, la futilité, la mondanité, la prostitution,

le clin d'œil – et moi je leur demande de savoir qu'il est là et qu'il ne les abandonnera pas. Au fond, il ne s'agit pas tant de jouer pour lui que de jouer devant lui et de le tromper sans cesse ». Ce spectateur est le contraire du public, comme les exercices ou les travaux d'atelier sont à l'opposé du spectacle. Mais il est partie prenante dans le processus de l'École. Il est là pour que « l'invention native soit recommencée, devienne objet action ». Il est inclus dans le cercle de l'attention où, « naturellement, on circule sans cesse du centre à la circonférence ».

Reste la place de Vitez. Elle est aussi, bien sûr, dans ce cercle de l'attention, mais non au centre où l'on joue. Il « est assis dans le cercle ; son rôle n'est pas de dire comment il faut jouer, mais d'entraîner le cercle à déchiffrer les signes qui sont donnés au centre ». Aussi refuse-t-il d'être considéré comme un professeur (quoiqu'il en ait porté le titre au Conservatoire) : « Je n'aime pas les programmes pédagogiques, les divisions en années d'études et capacités successives. » Le nom de pédagogue lui sied mieux. Du reste, il en a joué le rôle : il fut un inoubliable Pédagogue dans sa seconde et décisive version d'Electre au Théâtre des Amandiers de Nanterre, en 1972-1973. Toutefois, il préfère encore « ce vieux mot de maître. Contrairement à l'apparence, il est plus modeste. De quoi s'agit-il, enfin ? Des artistes très jeunes se rassemblent autour d'un plus vieux – plus vieux, ou aîné. Il les entraîne dans son aventure singulière, et eux, en retour, lui font effectivement son théâtre (comme les élèves du peintre, dans l'Atelier) ». Ce maître ne répond pas au désir, fréquent « chez les jeunes comédiens d'aujourd'hui (...) d'être dominés, contraints, qui explique le prestige de Grotowski, par exemple ». Il renvoie ces jeunes comédiens à eux-mêmes, « fondant l'enseignement de l'acteur sur la maïeutique, comme je dis » et ne veut « pas les transformer, mais les prendre comme ils sont et les amener à jouer avec l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes s'ils s'analysent profondément ». Peut-être le mot même de maître est-il encore trompeur. « Un maître c'est quelqu'un à qui les autres se confient, ils s'en remettent à son

jugement, et ça c'est contestable. » Le seul « vrai maître est le poète, celui qui porte avec lui une vision globale, un système cohérent, au moins une méthode là où les autres encore tâtonnent ».

Stanislavski avait substitué l'école de l'acteur à l'apprentissage des personnages ou des rôles. C'était proprement une révolution de type galiléen (le « relatif en place d'absolu »). Meyerhold, lui, remplace l'idée de nature par celle de convention, l'illusion du personnage par le jeu des formes et des signes. Brecht, dont Vitez parle relativement peu et à l'égard duquel il conservera toujours une attitude ambivalente (7), mit, lui, l'accent sur la responsabilité sociale de l'acteur (qui devrait ne faire qu'un avec sa conscience esthétique), au point d'en rêver comme du modèle du citoyen de la cité à venir... Vitez reprend tous ces acquis. Mais il n'en réalise pas la synthèse : l'École n'est pas un traité pédagogique. Pas plus qu'il ne se contente d'y apporter des correctifs ou des ajouts. Il les redécouvre, en quelque sorte, tout au long de sa pratique ; il les réactive, et les radicalise. La relativité est, chez lui, généralisée (8). Elle l'est dans son objet, dans sa méthode et dans sa finalité. L'école de l'acteur devient l'École du théâtre. Le « théâtre d'exercice » n'est pas seulement lieu du mouvement et de la permutation : il est aussi animé, soulevé, relancé par une réflexion ininterrompue qui, suscitée par le maître, est menée par les élèves. C'est une école de la conscience, comme elle est, par ailleurs, une école du savoir – mais « les leçons théoriques et historiques données à l'École suivent un ordre qui tire sa justification du projet d'ensemble, nullement asservi aux cours pratiques et jamais repro-

(7) Voir, toutefois, « [A propos de Brecht] Je n'ai besoin ni de le sauver, ni de ne pas le sauver, je n'ai besoin, moi, que de le traiter », un entretien avec Georges Banu, en mars 1978 pour l'Herne, repris dans *le Théâtre des idées*, op. cit., p. 237-255 : « Je n'ai retenu de Brecht que ce qu'il dit de l'acteur... » p. 240.

(8) On pourrait, à titre métaphorique, voir en Diderot un Copernic du jeu de l'acteur dont Stanislavski serait le Galilée et Vitez... l'Einstein.

Antoine Vitez n'a cessé de soumettre la pratique de son art à un constant effort d'élucidation par l'écriture. La publication de ses écrits sur le théâtre propose un ensemble important de textes – notes, journaux de travail, articles, entretiens – publiés ou inédits.

On y suivra le voyage d'une pensée inquiète, exigeante, qui, partant toujours de la scène, lieu des simulacres, parcourt le monde, l'histoire, la société et dessine les figures mêlées de l'acteur, du metteur en scène, du maître mais aussi de l'écrivain, du traducteur, de l'intellectuel, du citoyen.

Ce premier volume, consacré à l'École, à ce lieu de l'exercice perpétuel, c'est le livre du maître que fut Antoine Vitez de 1966 à 1989. Il révèle, au travers de textes dont nombreux sont inédits ou maintenant introuvables, le théoricien du jeu de l'acteur le plus original et le plus rigoureux de son temps.



9 782867 444173

23 €

936156-2

ISBN : 978-2-86744-417-3

06-94



DIFFUSION C.D.E.
DISTRIBUTION SODIS