



COMÉDIE-FRANÇAISE

RICHÉLIEU

Place Colette  
Paris 1<sup>er</sup>



DOSSIER PÉDAGOGIQUE



# La Résistible Ascension d'Arturo Ui

**Bertolt Brecht**

mise en scène

**Katharina Thalbach**

## SOMMAIRE

Analyser l'image	p.3
Lire le texte	p.10
Prolonger: deux mises en scène historiques de <i>La Résistible Ascension d'Arturo Ui</i>	p.12
Rebondir: le jeu de l'acteur au théâtre	p.15
bibliographie	p.18

## GÉNÉRIQUE

### La résistible Ascension d'Arturo Ui

de Bertolt Brecht

Mise en scène Katharina Thalbach

Traduction Héléne Mauler, René Zahnd

Scénographie et costumes Ezio Toffolutti

Lumières François Thouret

Travail chorégraphique Glyseïn Lefever

Son Jean-Luc Ristord

Arrangements musicaux Vincent Leterme

Collaboration artistique Léonidas Strapatsakis

Avec

Thierry Hancisse

Éric Génovèse

Bruno Raffaelli

Florence Viala

Jérôme Pouly

Laurent Stocker

Michel Vuillermoz

Christian Gonon

Serge Bagdassarian

Bakary Sangaré

Nicolas Lormeau

Stéphane Varupenne

Jérémy Lopez

Nâzim Boudjenah

Elliot Jenicot

Julien Frison

et les comédiens de l'académie de la Comédie-Française

Matthieu Astre

Robin Goupil

Juliette Damy

Maïka Louakairim

Aude Rouanet

Alexandre Schorderet



## DATES

Représentations en alternance  
du 27 février au 21 mai 2018  
matinées 14h, soirées 20h30



## I ANALYSER L'IMAGE : LA PIÈCE EN CONTEXTE(S)

« Il serait absurde de réduire cette histoire à la seule question du fascisme – surtout si l'on considère tout ce qui s'est passé dans le monde depuis que Brecht l'a écrite. Il serait tout aussi absurde de la réduire à un "gangster show". »

Katharina Thalbach

### 1) « UNE PIÈCE DE GANGSTERS » PROLOGUE, ARTURO UI

« En pensant au théâtre américain me revient une idée que j'avais eue un jour à New York : écrire une pièce de gangsters rappelant certains événements que nous connaissons tous. » Bertolt Brecht 10 mars 1941

« Invité à New York en octobre 1935 avec Hanns Eisler pour suivre les répétitions de *La Mère*, Brecht se débrouilla pour se faire interdire l'accès à la salle de répétition. Il passa alors plusieurs mois à New York à fréquenter non seulement des boîtes de strip-tease, mais aussi les cinémas des environs. Eisler raconte qu'ils allèrent voir ensemble tous les films de gangsters à l'affiche, en particulier les succès de James Cagney. » Irène Bonnaud

« Les costumes des gangsters, tels qu'on les voit dans le cinéma américain d'avant-guerre, étaient extrêmement seyants, et cet aspect est très important pour moi ; ces gens-là, comme les fascistes, cherchaient surtout la respectabilité, et celle-ci passe par l'élégance. » Katharina Thalbach



Serge Bagdassarian, Laurent Stocker, Jérémy Lopez, Elliot Jenicot, Jérôme Pouly et Éric Génovèse



Thierry Hancisse et Julien Frison



Jérémy Lopez, Florence Viala et Serge Bagdassarian



James Cagney et Jean Harlow dans *Public Enemy* réalisé par William A. Wellman en 1931  
Générique d'ouverture: <https://www.youtube.com/watch?v=wwNJxDos600>  
Scène d'ouverture: <https://www.youtube.com/watch?v=kwyheNeZ-58>  
Scène culte: <https://www.youtube.com/watch?v=d1NnOuJoFpl>



Vince Barnett, Paul Muni et Anne Dvorak dans *Scarface* réalisé par Howard Hawks en 1932  
Film complet: <https://archive.org/details/Scarface1934>

## Questions

- 1) Observez les photographies de la mise en scène de Katharina Thalbach (décors, costumes, maquillages, attitudes...) et dites ce qui pour vous relève d'une «pièce de gangsters».
- 2) Comparez maintenant ces photographies à celles extraites des films des années 1930. Émettez des hypothèses pour expliquer le choix des coutures apparentes et des maquillages outranciers. Quelle vision Katharina Thalbach a-t-elle voulu donner du «costume de gangster»?



## 2) UN SHOW POUR BROADWAY

« Si Brecht en 1941, à la recherche d'un sujet et d'une forme américaines pour triompher à Broadway dès son arrivée aux États-Unis, choisit une histoire de gangsters, c'est qu'il s'intéressait de près au sujet depuis son premier voyage en Amérique en 1935. » Irène Bonnaud

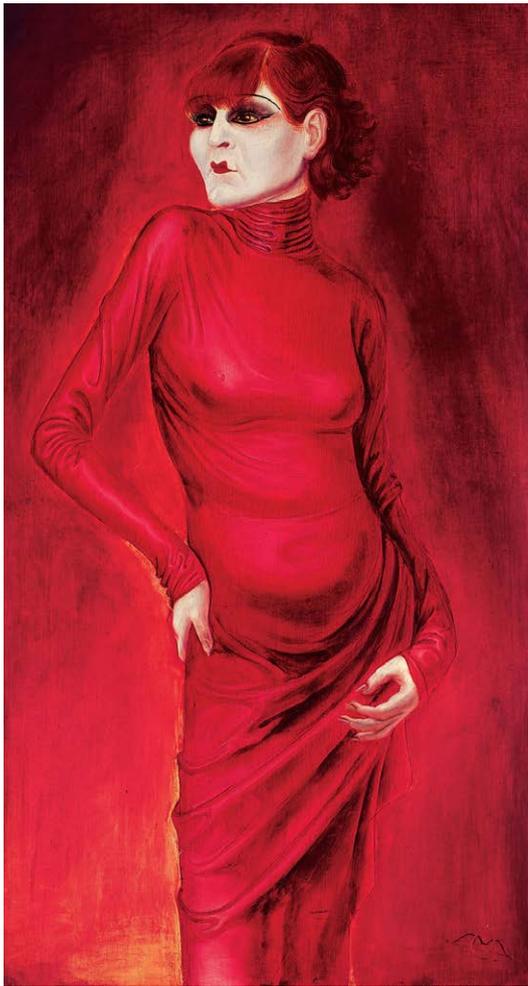
L'univers du music-hall et du spectacle grand public a aussi sa place dans la mise en scène notamment au travers du personnage de Dock Daisy qui n'est pas sans rappeler certaines figures du cabaret allemand de l'entre-deux-guerres.



Florence Viala



Maïka Louakairim, Juliette Damy et Aude Rouanet



Otto Dix, *Portrait d'Anita Berber*, 1925

### Questions

- 1) Observez les photographies de la mise en scène de Katharina Thalbach. Caractérissez le rôle donné aux femmes en vous appuyant sur les éléments de décor et de costumes de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*.
- 2) Effectuez des recherches sur Anita Berber et sur le scénario du film *L'Ange bleu*.

Quelles sont les caractéristiques communes de ces deux incarnations de femmes artistes de l'entre-deux-guerres? En quoi sont-elles différentes des femmes de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* dans la mise en scène de Katharina Thalbach?



Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* réalisé par Josef von Sternberg en 1930



### 3) UNE « FARCE HISTORIQUE »

« Comme le formule si justement Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* est une parabole visant à détruire le respect dangereux qu'inspirent les grands criminels au commun des mortels. » Katharina Thalbach



Jérémy Lopez et Laurent Stocker



Adolf Hitler en 1935



Charlie Chaplin dans *Le Dictateur* réalisé par Charlie Chaplin en 1940



Jérémy Lopez, Bruno Raffaelli, Laurent Stocker et Serge Bagdassarian



Hitler accueillant Hindenburg à Berlin en 1934

### Questions

- 1) Observez les photographies de la mise en scène de Katharina Thalbach et comparez-les aux photographies historiques proposées. Quels sont les éléments (décors, costumes, maquillages...) qui rendent évidentes les références historiques?
- 2) Relevez les éléments confirmant que cette pièce est « une parabole visant à détruire le respect dangereux qu'inspirent les grands criminels au commun des mortels »?
- 2) « L'engagement physique qu'il apportait au rôle était absolument incroyable. Son jeu se référait, de manière très consciente, à celui de Charlie Chaplin dans *Le Dictateur*, mais d'une façon, je dirais, démultipliée, usant d'une technique et d'un art poussés à l'extrême. Je voyais donc à la fois ce corps totalement happé par le jeu et cette intelligence dans les nuances, les ruptures de ton d'une phrase, d'un mot et parfois d'une syllabe à l'autre. » Katharina Thalbach à propos de Ekkehard Schall qui interpréta Arturo Ui en 1959

Après avoir vu la pièce à la Comédie-Française et visionné un extrait du *Dictateur* de Charlie Chaplin, montrez que cette phrase de Katharina Thalbach pourrait s'appliquer au jeu de Laurent Stocker.



## II LIRE LE TEXTE

### PROLOGUE

Honorable public, aujourd'hui nous présentons –  
S'il vous plaît, un peu d'enthousiasme là au fond!  
Et vous, mademoiselle, ôtez votre chapeau! –  
Des gangsters le grand, l'historique show!  
Campés par nos artistes, vous verrez de vos yeux  
De notre monde de gangsters les héros fameux.  
Vous en verrez des morts et aussi des vivants  
Des éphémères et d'autres plus constants  
Ceux qui sont nés gangsters ou devenus gangsters  
Comme le bon vieux et honnête Hindsborough père!  
Le cœur est noir, le cheveu est blanc.  
Fais ta révérence, vieillard croulant!  
Et puis vous verrez chez nous – là  
Le voici déjà – le marchand de fleurs Gobbola.  
Avec sa tronche frottée à l'huile synthétique  
Il vous vendrait pour un étalon une carne rachitique.  
Le mensonge ne mène pas loin, dit-on!  
Où sa patte folle mènerait-elle ce garçon!  
Et voici le superclown! Sors de là  
Emanuele Gori, que l'on te voie!  
Un des plus grands killers de tous les temps!  
Disparais!  
Et la plus grande de nos curiosités à présent!  
Le gangster des gangsters! Le sulfureux  
Arturo Ui!!! Le fléau que nous envoient les dieux  
Pour tous nos péchés et nos stupidités  
Nos violences, nos crimes et nos lâchetés!  
Comment ne pas penser à Richard III?  
Depuis l'époque de la rose rouge et blanche  
On n'a plus vu une telle avalanche  
De carnages effrayants commis de sang-froid!  
Tous les gens du passé  
Pendus haut et court, exécutés  
Des modèles pour la jeunesse  
Défraîchis, mais pas encore effacés.  
Cher public, la direction est au courant:  
C'est un sujet dérangeant.  
Alors descendez du gibet, sortez de la tombe,  
Gredin et assassin, bourreau et salaud.  
Ce que nous montrons là, le continent entier le sait:  
C'est une pièce de gangsters, tout le monde la connaît.

Bertolt Brecht, *Arturo Ui*, 1941



Bakary Sangaré

## Questions

- 1) Quelles sont les deux fonctions de ce prologue?
- 2) Relevez les types de gangsters ainsi que les différents personnages mentionnés? Pouvez-vous retrouver derrière ces personnages les figures historiques du III<sup>e</sup> Reich? Quelles étaient leurs fonctions? Quelle figure du gangster se construit peu à peu?
- 3) Observez la photographie de Bakary Sangaré, son costume et ses accessoires. À quelles figures iconiques du spectacle vivant Katharina Thalbach fait-elle référence et dans quelle mesure cela permet-il de faire ressortir l'aspect comique, voire grotesque de la pièce? Quels éléments dans le texte viennent soutenir cette interprétation (ponctuation, adresse...)?
- 4) Comment analysez-vous la définition d'Arturo Ui? « Le fléau que nous envoient les dieux / Pour tous nos péchés et nos stupidités / Nos violences, nos crimes et nos lâchetés! »
- 5) Effectuez une recherche sur *Richard III* de William Shakespeare pour expliquer la référence qui en est faite dans ce prologue.
- 6) Pouvez-vous identifier une troisième fonction du prologue qui renforcerait l'idée d'« une parabole visant à détruire le respect dangereux qu'inspirent les grands criminels au commun des mortels »



### III PROLONGER: DEUX MISES EN SCÈNE HISTORIQUES DE LA RÉSISTIBLE ASCENSION D'ARTURO UI

Deux grandes mises en scène du Berliner Ensemble ont marqué l'histoire de la pièce *La Résistible ascension d'Arturo Ui*. Celle de Peter Palitzsch en 1959, au Berliner Ensemble dans laquelle la mère de Katharina Thalbach, Sabine Thalbach, jouait le rôle de Dock Daisy et celle de Heiner Müller en 1995.

#### 1) LA MISE EN SCÈNE DE PETER PALITZSCH EN 1959

« Ce qu'il faut, c'est une représentation plastique, au tempo rapide, avec des tableaux de groupes nets, dans le goût des anciennes peintures historiques. » Note du programme de 1959 reprenant un article de Brecht de 1954

« Palitzsch et Weckwert commencèrent par placer des praticables et des accessoires de jeu à l'intérieur d'une baraque de foire aux toiles effilochées, pour représenter les événements "terribles" de la pièce certes dans le style élisabéthain, mais sous la forme d'une attraction foraine. Le but était, selon les mots du programme, d'inciter le spectateur à une vision distanciée et critique du spectacle. Au cours de celui-ci, lorsque la fable se convertissait en une suite de "stations" illustrant l'ascension d'Ui, la baraque de foire était démantelée pour se transformer en tente de cirque. Alors qu'au début un plateau tournant servait à marquer les changements de scène, bientôt les acteurs eux-mêmes participaient à des changements à vue, badigeonnant la scène ou y apportant les accessoires successifs requis par l'action: fleurs, tombes, mitraillettes ou instruments de musique tonitrueux, qui renforçaient évidemment le côté "gangstershow" du spectacle. La représentation elle-même était menée à un train d'enfer; l'extrême rapidité de l'ascension d'Ui devait laisser au spectateur une impression de vertige. »

Laurent Muhleisen



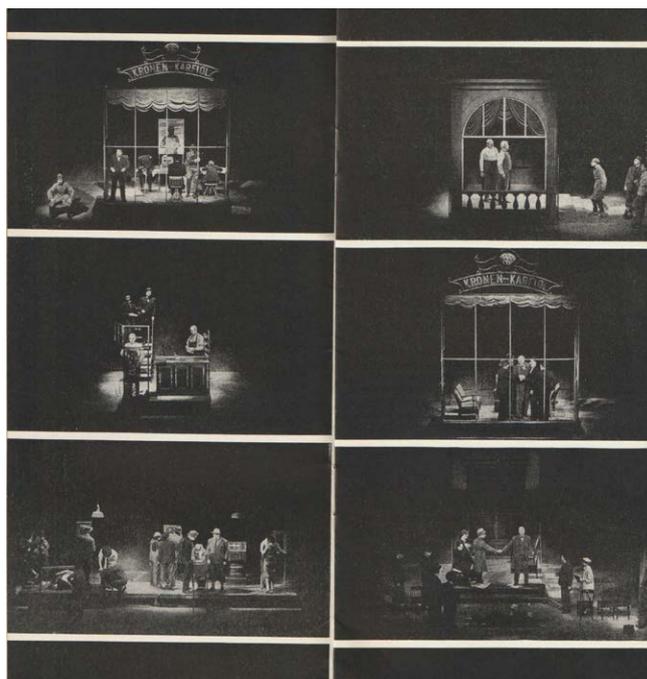
Ekkehard Schall en Arturo Ui en 1959



### III PROLONGER: DEUX MISES EN SCÈNE HISTORIQUES DE LA RÉSISTIBLE ASCENSION D'ARTURO UI

« En bons représentants d'un régime socialiste, Palitzsch et Weckwert n'avaient pas l'intention de donner des gangsters une image romantique - jugée bourgeoise - de marginaux; elle ne correspondait pas à la "double intrigue" voulue par Brecht: l'ascension d'Ui et celle de Hitler. Les personnages de la pièce étaient donc présentés comme de froids capitalistes, et leurs costumes, d'une élégance extrême, contredisaient la violence et la sauvagerie de leurs actions; ces costumes reprenaient les codes vestimentaires des films de gangsters des années 1930 à Hollywood, chers à Brecht. Dans la pure tradition des spectacles qui feront la célébrité du Berliner Ensemble entre la fin des années 1950 et les années 1980, les maquillages soulignaient, par des techniques s'apparentant à celles utilisées chez les clowns, le côté anti-naturaliste des personnages, que reflétaient également, bien entendu, la gestuelle et la diction des acteurs. Ce qu'il fallait, c'était éviter le plus possible tout principe d'identification. »

Laurent Muhleisen



Extrait du programme de 1959



Ekkehard Schall en Arturo Ui et Sabine Thalbach en Dock Daisy



## 2) LA MISE EN SCÈNE D'HEINER MÜLLER EN 1995

La version historique de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* a été jouée 584 fois lorsque l'administrateur du Berliner Ensemble, Peter Sauerbaum, demande à Heiner Müller de proposer une nouvelle version. Ce dernier ne verra pas la première le 30 décembre 1995 puisqu'il décède le jour-même.

« La version scénique évolue jusqu'au soir de la première. Elle tourne le dos à toute forme de reconstitution historique. Müller jette un regard froid sur la pièce dont il apprécie surtout la langue. L'analyse socio-économique du fascisme lui paraît un peu mécanique. Il préfère concentrer sa réflexion sur le lien entre politique, crime et divertissement, sur les rouages concrets de la corruption des industriels et des politiques et sur les mécanismes de l'installation d'un pouvoir parallèle mafieux. »

Michel Bataillon



Martin Wuttke



Martin Wuttke en Arturo Ui



## IV REBONDIR : LE JEU DE L'ACTEUR AU THÉÂTRE

Travailler sur des pièces de Bertolt Brecht signifie nécessairement s'intéresser au jeu de l'acteur à ce qu'il apporte au texte théâtral et se demander dans quelle mesure l'acteur doit s'identifier à son personnage.

### 1) LA CONFUSION ENTRE ACTEUR ET PERSONNAGE

Pour Molière, un jeu « naturel » doit être privilégié de façon à ce que, durant le temps de la représentation, le théâtre et la réalité se confondent et que les acteurs s'effacent derrière les personnages.

Molière

Cela est vrai, et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne de bien représenter un personnage, qui est si contraire à votre humeur : tâchez donc de bien prendre tout le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez.

(À du Croisy.) Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

(À Brécourt.) Pour vous, vous faites un honnête homme de cour, comme vous avez déjà fait dans *La Critique de L'École des femmes*, c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible.

(À de La Grange.) Pour vous je n'ai rien à vous dire.

Molière, *L'Impromptu de Versailles*, 1663

### 2) LE PARADOXE DU COMÉDIEN

Diderot au contraire réclame de l'acteur qu'il ne s'identifie pas, qu'il imite le personnage, qu'il observe et reproduise les manifestations extérieures des émotions qu'il ne ressent pas. Ce n'est qu'à ce prix que le spectateur pourra ressentir des sentiments et s'identifier ; là est le paradoxe du comédien.

« 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 trompez. 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 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 démenier. S'il en était autrement, la condition de 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.

Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, rédigé entre 1773 et 1777  
mais publié en 1830

### 3) LE PROCESSUS DE DISTANCIATION

Brecht souhaite que le spectateur ne puisse pas s'identifier à l'acteur. Néanmoins si ce dernier doit faire en sorte de ne pas se confondre totalement avec son personnage, il doit tout de même en ressentir les émotions. La critique sociale et politique qu'il veut voir apparaître au théâtre s'accommode mal d'une identification : le spectateur doit rester libre de penser, de garder sa lucidité.

« Voulant produire des effets de distanciation, le comédien doit renoncer aux artifices qu'on lui a appris pour amener le public à s'identifier à ses personnages. Comme il ne se propose plus de mettre son public en transes, il ne faut pas qu'il s'y mette lui-même. Ses muscles doivent rester décontractés. [...] Sa diction doit être exempte de tout ronron d'église et de ces cadences qui bercent le public au point de lui faire perdre le sens des phrases. S'il doit représenter un possédé, il se gardera de donner l'impression de l'être lui-même ; sinon comment les spectateurs découvriraient-ils ce qui possède le possédé ?

À aucun moment il ne se laisse aller à une complète métamorphose. Un jugement du genre : "Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear", serait pour lui le pire des éreintements. Il doit se contenter de montrer son personnage ou, plus exactement, ne pas se contenter de le vivre ; ce qui n'implique pas qu'il lui faille rester froid même lorsqu'il joue des personnages passionnés. Simplement, ses propres sentiments ne devraient pas se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement. Le public doit jouir sur ce point de la plus entière liberté. »

Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, 1948

« Dans son théâtre, puisse le spectateur jouir comme d'un divertissement de ses terribles et interminables travaux, qui sont censés lui assurer sa subsistance, ainsi que de l'effroi de son incessante métamorphose. Qu'il s'y produise de la façon la plus légère ; car le mode d'existence le plus léger est dans l'art. »

Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, 1948.



#### 4) LE CORPS DU COMÉDIEN

Valère Novarina tente d'échapper à cette alternative en réclamant du comédien qu'il soit avant tout un corps. La relation se fait alors entre l'acteur et lui-même et plus entre l'acteur et le spectateur. Pour Valère Novarina le théâtre n'a pas à être en rapport avec une réalité quelconque, il est un acte en soi.

« Le spectateur vient voir l'acteur s'exécuter. Cette dépense inutile lui active la circulation des sangs, pénètre à neuf ses vieux circuits. Un spectacle n'est pas un bouquin, un tableau, un discours, mais une durée, une dure épreuve des sens : ça veut dire que ça dure, que ça fatigue, que c'est dur pour nos corps, tout ce boucan. Faut qu'ils en sortent, exténués, pris du fou-rire inextinguible et épatant.

L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe et c'est tout. Chez lui que ça se passe et c'est tout. Pourvu qu'on cesse de lui faire prendre son corps pour un télégraphe intelligent à transmettre, de cervelle cultivée à cervelle policée, les signaux chics d'la mise en rond des gloses du jour. Pourvu qu'il travaille son corps dans l'centre. Qui se trouve quelque part. Dans l'comique. Dans les muscles du ventre. Dans les accentueurs-rythmiciens. Là d'où s'expulse la langue qui sort, dans l'endroit d'éjection, dans l'endroit d'expulsion de la parole, là d'où elle secoue le corps tout entier.

[...] Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en butant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en mâchant ça fort, qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. Semble même que c'est en se dépensant violemment dans le texte, en y perdant souffle, qu'on trouve son rythme et sa respiration. Lecture profonde, toujours plus basse, plus proche du fond. Tuer, exténuier son corps premier pour trouver l'autre corps, autre respiration, autre économie - qui doit jouer. Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger : le voir p'tit à p'tit s'ranimer quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré-écrire avec son corps voir avec quoi c'était écrit, avec des muscles, des respirations différentes, des changements de débit ; voir que c'est pas un texte mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use. Encore ! C'est ça la vraie lecture, celle du corps, de l'acteur. »

Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, 1973

#### 5) LE POUVOIR DU THÉÂTRE : CRÉER L'ILLUSION

Selon Stendhal, l'intérêt principal du théâtre est de parvenir à créer une illusion si parfait que l'on ne parvient pas à la distinguer de la réalité et que l'on oublie acteur, costumes et décors. Mais ces moments de grâce sont très souvent fugaces.

Le Romantique – L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ce soldat avait de l'illusion, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène. Mais un

spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où il applaudit avec transport Talma-Manlius disant à son ami « Connais-tu cet écrit ? » par cela seul qu'il applaudit n'a pas l'illusion complète, car il applaudit Talma, et non pas le Romain Manlius ; Manlius ne fait rien de digne d'être applaudi, son action est fort simple et tout à fait dans son intérêt. [...]

Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite. L'illusion parfaite était celle du soldat en faction au théâtre de Baltimore. Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage de l'art, et non pas à un fait vrai. L'Académicien – Qui songe à nier cela ?

Le Romantique – Vous m'accordez donc l'illusion imparfaite ? Prenez garde à vous.

Croyez-vous que, de temps en temps, par exemple deux ou trois fois dans un acte et à chaque fois durant une seconde ou deux, l'illusion soit complète ?

L'Académicien – Ceci n'est point clair. Pour vous répondre, j'aurais besoin de retourner plusieurs fois au théâtre, et de me voir agir.

Le Romantique – Ah voilà une réponse charmante et pleine de bonne foi. On voit bien que vous êtes de l'Académie, et que vous n'avez plus besoin des suffrages de vos collègues pour y arriver. Un homme qui aurait à faire sa réputation de littérateur instruit se donnerait bien garde d'être si clair et de raisonner d'une manière si précise. Prenez garde à vous si vous continuez à être de bonne foi, nous allons être d'accord.

Il me semble que ces moments d'illusion parfaite sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dire dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma ; ils ont plus de durée chez les jeunes femmes, et c'est pour cela qu'elles versent tant de larmes à la tragédie.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823



## SCÈNE 8

*Arturo Ui demande l'aide d'un comédien pour l'aider à travailler sa diction et son maintien.*

**Ui**

Alors écoutez :

On m'a fait comprendre que ma diction laissait à désirer.

Et comme il sera inévitable à l'une ou l'autre occasion

De prononcer quelques mots,

Surtout si ça vire au politique,

Je veux prendre des leçons. De maintien aussi.

**Le Comédien**

D'accord.

**Ui**

D'abord la démarche. Comment marchez-vous sur le théâtre ou à l'opéra ?

**Le Comédien**

Je vous comprends. Vous voulez dire le grand style.

Jules César. Hamlet. Roméo. Des pièces de Shakespeare.

Monsieur Ui, vous avez trouvé la bonne personne. Comment

Faire une entrée classique, le vieux Mahonney peut vous l'enseigner en dix minutes.

Vous voyez devant vous

Un cas tragique, Messieurs. Je me suis ruiné

Avec Shakespeare. Poète anglais.

**Gobbola**

Tu es tombé sur la mauvaise personne, chef. C'est un has been.

**Ui**

C'est ce qu'on verra. Apportez le miroir !

Marchez un peu comme on marche chez ce Shakespeare.

*Le Comédien marche un peu.*

**Gobbola**

Mais tu ne peux pas marcher comme ça devant les vendeurs de chou-fleur !

Ce n'est pas naturel !

**Ui**

Ça veut dire quoi, pas naturel ? Personne aujourd'hui n'est naturel.

Quand je marche, j'ai envie qu'on voie que je marche.

*Il imite la démarche du Comédien.*

**Le Comédien**

Tête en arrière.

*Ui met la tête en arrière.*

Le pied

Touche le sol avec la pointe des orteils d'abord.

*Ui s'exécute.*

Bien. Excellent. Vous avez une disposition naturelle.

Seulement, il faut encore faire quelque chose des bras.

Raides. Attendez. Le mieux est que vous les mettiez ensemble devant le sexe.

Pas mal. Décontracté et pourtant tenu.

Je pense que vous avez la bonne démarche pour vos objectifs

Monsieur Ui. Que désirez-vous encore ?

**Ui**

Apprendre à me tenir debout. Devant les gens.

**Gobbola**

Mets deux solides gaillards juste

Derrière toi et ta tenue sera impeccable.

**Ui**

N'importe quoi. Quand je me tiens debout, je n'ai pas envie

Qu'on regarde les deux personnes derrière moi,

Mais qu'on me regarde, moi. Corrigez-moi !

*Il se met en position, les bras croisés sur la poitrine.*

**Le Comédien**

C'est possible.

Mais ordinaire. Vous ne voulez pas avoir l'air d'un gang... d'un coiffeur, Monsieur Ui.

Croisez les bras ainsi.

*Il met les bras l'un sur l'autre de telle sorte que les dos des mains restent visibles, ils sont posés sur les biceps.*

Une modification minutieuse

Mais la différence est énorme. Comparez devant

Le miroir, Monsieur Ui !

*Ui essaie la nouvelle position des bras devant le miroir.*

**Ui**

Bien.

**Gobbola**

Pourquoi tu fais ça ? Juste pour ces beaux messieurs du trust ?

**Ui**

Bien sûr que non.

Il va de soi que c'est pour les petites gens.

Pourquoi, selon toi, ce Clark du trust en impose-t-il autant ?

Certainement pas pour ses semblables !

Pour ça, son compte en banque lui suffit.

Clark en impose à cause

Des petites gens !

Bertolt Brecht, *Arturo Ui*, 1941



---

## BIBLIOGRAPHIE

### \* Œuvres de référence

Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, 1941, trad Hélène Mauler & René Zahnd

### \* Du même auteur

Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, L'Arche, 1978

Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, trad. Philippe Ivernel, L'Arche, 1997

Bertolt Brecht, *Journal d'Amérique*, trad. Philippe Ivernel, L'Arche, 2013

### \* Essai

Irène Bonnaud, *Brecht, période américaine*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée sous la direction de Jean-Pierre Morel, soutenue en 2001 à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Irène Bonnaud, *Brecht metteur en scène*, revue *Vacarme* n°10, 1999/4 (à retrouver sur le site [CAIRN.info](http://CAIRN.info))

### \* Littérature

Molière, *L'Impromptu de Versailles*, 1663, réed. Gallimard, coll. «Folio», 2006

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823; réed. Kimé, 2005

Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, 1830; réed. coll.

Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, 1973; réed. POL, 1989

### \* Filmographie

*L'Ange bleu*, Josef von Sternberg 1930

*Public Enemy*, William A. Wellman 1931

*Scarface* Howard Hawks 1932

Film complet : <https://archive.org/details/Scarface1934>

*Le Dictateur*, Charlie Chaplin 1940

### \* Iconographie

Otto Dix, *Portrait d'Anita Berber*, 1925

---

Dossier pédagogique coordonné par :

**ANAÏS JOLLY**

professeure référente de l'académie de Créteil

01 44 58 15 65 - [anais.jolly@comedie-francaise.org](mailto:anais.jolly@comedie-francaise.org)

Contribution :

**MARINE JUBIN**

responsable du service éducatif de la Comédie-Française

01 44 58 13 13 - [marine.jubin@comedie-francaise.org](mailto:marine.jubin@comedie-francaise.org)

**MARIE-VICTOIRE DUCHEMIN**

professeure référente de l'académie de Paris

01 44 58 15 65 - [marie-victoire.duchemin@comedie-francaise.org](mailto:marie-victoire.duchemin@comedie-francaise.org)

Crédits photographiques Christophe Raynaud de Lage, coll. CF