Université Lumière Lyon 2
Ecole doctorale Humanités et sciences humaines
Faculté des lettres, sciences du langage et arts
Équipe de recherche : Lecture et réception du texte contemporain

Interactions esthétiques Les fondements figuratifs du système de Stanislavski

Stéphane Poliakov

Thèse de doctorat de Lettres et arts
Dirigée par Christine HAMON-SIRÉJOLS
Présentée et soutenue publiquement le 5 décembre 2006

Devant un jury composé de : Béatrice PICON-VALLIN, Directrice de recherche au CNRS, rapporteur Danièle COHN, Professeur agrégé, H.D.R., à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, rapporteur Bernadette BOST, Professeur des universités d'études théâtrales à l'Université Lumière Lyon 2 Jacqueline LICHTENSTEIN, Professeur des universités de philosophie de l'art à l'Université Paris IV-La Sorbonne Christine HAMON-SIRÉJOLS, Professeur des universités d'études théâtrales à l'Université Paris III-La Sorbonne Nouvelle, directrice de thèse

Table des matières

. . 1

Remerciements et préambule . 3

Note sur les traductions et les citations russes. . . 7

Introduction générale . . 9

Note sur les traductions et les citations russes. . 23

Première partie : le théâtre comme art. Conceptions artistiques et conceptions esthétiques. Les différents sens de la notion d'art . . 25

Introduction . 25

Chapitre 1 : La conception technique de l'art : l'art comme *masterstvo* . 27

Chapitre 2 : Une conception productrice de l'art : le sens de *tvorčestvo* . 33

Chapitre 3 : L'art pour Stanislavski au regard du système . 40

La forme du discours artistique : de l'autobiographie artistique au traité d'art . . 40

L'art, comme art de l'acteur . . 43

La voie de l'inspiration . . 45

Nature et organicité . 46

Les catégories esthétiques du système . . 48

Réalisme et vie . 54

Deuxième partie : exercices figuratifs dans la pédagogie de la mise en scène . . 61

Chapitre 1 : Knebel et Popov, origines et précédents . . 61

Maria Knebel . 61

Alexeï Dmitrievitch Popov . 63

L'enjeu pictural . . 65

Peinture et drame . 68

Quelle peinture ? . 70

Objectifs . . 74

Précédents . . 75

La voie de Knebel . 78

Chapitre 2 : Les exercices picturaux . . 80

Décrire . . 81

Le portrait . . 83

Réalisation et action de la peinture . 85

Chapitre 3 : Les exercices de sculpture et de nature morte . 88

Plastique et composition . 88

Scènes de foule chez Popov . . 91

Travail avec le monde des objets . 95

Troisième partie : *mise-en-scene* extérieure et attention intérieure . 99

Chapitre 1 : La *mise-en-scène* (*mizanscena*) : théorie et pratique . 99

Une théorie constructiviste de la *mise-en-scène* dans un cadre psychologique . . 100

Géométrie de la *mise-en-scène* et dramaturgie . 102

Composition plastique . 106

Un processus architectural . 107

Le rêve cinématographique . . 110

Un projet de synthèse . 111

Platon-Magritte . 113

Chapitre 2 : L'attention scénique chez Stanislavski . 116

Les conditions de la représentation scénique . 116

Les objets de l'attention . . 121

L'action dans le regard . 124

Les cercles de l'attention . . 125

Passage à l'attention intérieure . 127

Quatrième partie : les peintres et la mise en scene. expériences figuratives et art nouveau . . 133

Introduction . 133

Chapitre 1 : La culture perspective et la scène picturale russe avant Mamontov . . 137

Chapitre 2 : Peinture et colorisme. L'Opéra privé de Savva Mamontov . 147

Le cercle de Mamontov . 148

Les principes de l'Opéra privé . . 152

Polenov et Vasnetsov . 154

Korovine et Vroubel . . 155

Chapitre 3 : Prolongements, ruptures et synthèses . 158

L'Art nouveau et le symbolisme . . 158

Le Théâtre ancien . 161

Les peintres au Théâtre Komissarjevskaïa . 165

La figure et le fond : dialectique théâtrale et picturale du symbolisme aux avant-gardes . 167

La plastique de Meyerhold et le rapport au système de Stanislavski . 170

Cinquième partie : La culture figurative de Stanislavski et la formation du système . . 175

Chapitre 1 : Stanislavski dans les années 1890 de l'Opéra privé aux Meininger . 175

Tableaux vivants et *études* . 175

L'humeur . 179

Stanislavski et les peintres du cercle de Mamontov . 180

Les Meininger . 182

Chapitre 2 : Stanislavski et le réalisme . . 184

Simov et Stanislavski : un art du relief . . 186

Le réalisme comme idéal . . 189

Méthode de travail . . 191

Expériences figuratives du décor constructif . . 192

De l'extérieur vers l'intérieur . 195

Théâtre et cinéma . 197

Chapitre 3 : Stanislavski en 1905 : des *Revenants* au Théâtre-Studio . . 200

Les Revenants . . 200

Première crise figurative . 206

Le Théâtre-*Studio* . 207

Chapitre 4 : Recherches sur l'acteur et recherches figuratives . . 210

Ecriture scénique et recherche figurative . 211

Figuration psychologique et visibilité . . 213

Création de la vie et tempo . 218

Plasticité du jeu . 220

Projet du « système » et divergences avec Nemirovitch-Dantchenko . . 224

Stanislavski et la (dé)figuration symboliste . 228

Première collaboration avec *Le Monde de l'art* : le travail avec Doboujinski . . 233

Alexandre Benois au Théâtre d'Art . 241

Sixième partie : les catégories figuratives du système . 247

Introduction . 247

Processus, temporalité et systématisation . 247

Les étapes de la constitution du système . 250

Chapitre 1 : Entre l'image et le personnage . 255

Gogol et Chtchepkine . 256

Chapitre 2 : Grimage et maquillage . 261

L'image sur le visage . 261

La transfiguration de l'acteur . 263

L'art du grimeur . 265

Image extérieure et image intérieure . . 267

Chapitre 3 : La caractérisation et la naissance de la figure . 270

Les deux imaginations . . 278

Septième partie : catégories figuratives et catégories temporelles . 283

Chapitre 1 : Processus et vie . 283

Deux exemples philosophiques de pensée processuelle . 284

Processus artistique . 289

Images vitalistes chez Goethe et Stanislavski . . 292

Chapitre 2 : Usages du temps . . 296

Le cliché (*štamp*) . 296

Temporalités au théâtre . . 300

Le temps comme instrument, le tempo-rythme . 302

Dessin du rôle et dessin de mise en scène . . 305

Ligne et continuité temporelle . 308

Composition de lignes et image . . 314

La couleur . 316

Mobilité de l'image et pellicule cinématographique . 319

Chapitre 4 : perspective et finalisme . . 321

La perspective dans les mots et sous le texte . . 321

Surobjectif et action transversale . . 323

De prospectiva agendi . . 326

Renversement de perspective . . 328

Surobjectif et sur-surobjectif : les deux perspectives . . 329

Conclusion . 335

Bibliographie . . 351

Liste des références abrégées utilisées dans les notes de la recherche avec renvoi à la bibliographie principale . 351

A. Théorie de l'art, philosophie générale, histoire de l'art . . 352

a) philosophie générale . 352

b) sources théoriques, artistiques et littéraires . 353

c) histoire de l'esthétique . . 354

d) catégories esthétiques . . 355

e) théorie de l'image . 356

f) réalisme, formalisme, visibilité . 357

g) perspective . 358

h) interactions artistiques . . 358

i) dessin . 359

B. Art russe . 359

a) ouvrages généraux sur l'art russe . . 359

b) les Ambulants et les peintres du début du XX^{e} siècle . . 360

c) l'Art nouveau et le Monde de l'art . 360

d) avant-garde et peintres des années 1910-1920 . 361

C. Théorie théâtrale et théâtre russe . 362

a) textes dramatiques . 362

b) réflexion générale et théorie du théâtre . . 362

c) théâtre de la Renaissance, perspective et théorie du décor . 364

d) ouvrages généraux sur le théâtre russe . 364

e) théâtre russe et peinture . 365

f) Stanislavski . . 366

g) Théâtre d'Art . 368

h) Némirovich-Dantchenko . 369

i) Soulerjitski . 369

j) Meyerhold . . 370

k) Autres metteurs en scène, acteurs, pédagogie. . 370

Index des noms (format PDF) . 375

Index des notions (format PDF) . 377

Annexes : Iconographie et textes traduits . . 379

Iconographie (format PDF) . . 379

Les exercices de Knebel et Popov sur la peinture . . 379

Peinture russe de l'idéalisme au realisme : figures christiques et figures du peuple, les ambulants, le portrait, le genre russe . . 379

L'opéra privé de Mamontov . . 379

Les égeries de Stanislavski au théâtre Maly peintes par Serov . 380

La perspective scénique . 380

Le grand style : Pietro Gonzaga ET CARLO ROSSI . . 380

L'historicisme de Chichkov et le neo-classicisme scénique aux théâtres imperiaux . 380

L'art nouveau au théâtre : de l'impressionnisme a la théâtralité . 380

Le Théâtre ancien à Saint-Pétersbourg (1907) . 380

Le symbolisme théâtral au théâtre-studio de 1905. Le théâtre de Vera 380

Komissarjevskaia à Saint-Petersbourg .

L'art nouveau au théâtre d'art et les recherches figuratives de Stanislavski . . 380

Vers l'avant-garde . 380

Figures d'acteur . . 381

L'exposition du palais de Tauride à Saint-Petersbourg dessinéepar Stanislavski en 1905 . . 381

Dessins de mise en scène . . 381

Surobjectif et tendance chez Stanislavki . . 381

Perspective et perspective inversée chez Anatoli Vassiliev . 381

Textes . . 381

Les principaux personnages fictifs du système de Stanislavski (Travail de l'acteur sur soi et Travail sur le rôle) . 381

Les Studios et les structures du Théâtre d'Art . . 383

Texte N° 1. Préface du Travail de l'acteur sur soi [604] . 384

Texte N°2 L'expérience inaugurale de Nazvanov, le rôle d'Othello, le pereživanie [606] . 387

Texte N° 3 Les grands orientations de l'art selon Stanislavski dans le chapitre 2 du Travail de l'acteur sur soi [607] . . . 397

Texte N° 4 Maria Ossipovna Knebel « Les œuvres peintes et sculptées comme base des exercices et des études » [610] . . 412

Texte N° 5 La théorie de la mise-en-scène d'Alexeï Popov, extraits de La totalité artistique du spectacle [617] . 424

Texte N° 6 L'attention scénique chez Stanislavski [621] . . 432

Texte N° 7 Les Revenants, le journal de Stanislavski en 1905 [622] . 444

[604] *"Préface", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 5-8.*

[606] *Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 10-21.*

[607] *Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 22-44.*

[610] *KNEBEL, Maria, « Les peintures et les sculptures comme fondement des exercices et des études » in Masterstvo režissëra I-V kursy [Le métier de metteur en scène, première-cinquième année], GITIS, Moscou, 2002, pp. 49-75*

[617] *La totalité artistique du spectacle, Popov, 1979 (1957-1959), vol. 1, pp. 443-468*

[621] *« L'attention scénique », Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 96-130.*

[622] *Traduit d'après le texte paru dans Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, pp. 239-253, publié une première fois in Stanislavski, 1954-1961, V, p. 258-272.*

Texte N° 8 Maria Knebel « Les inventions de jeu » [661] . . 458

Texte N° 9 Lecture et analyse du monologue d'Othello, acte III, scène III, par Tortsov à la fin du chapitre « La parole et la voix » [668] . 461

Texte N° 10 Stanislavski « Du grotesque » [669] . 465

Texte N° 11 Notation du jeu de l'acteur par Stanislavski [670] *(format PDF)* . 466

[661] *Maria Knebel, « Le verbe dans l'art de l'acteur » in : L'Analyse-action, traduction Stéphane Poliakov en collaboration avec Sergueï Vladimirov , Actes sud-papiers, Paris, 2006, pp. 230-234.*

[668] *« La voix et la parole », Stanislavski, 1954-1961, III, p. 127-131. Nous traduisons les vers de Shakespeare du russe. Voici la traduction d'Yves Bonnefoy : « Telles les eaux du Pont-Euxin/Dont le courant glacé, le cours irréversible/Ignorent le reflux, courant tout droit/Aux rives de Propontide et de l'Hellespont,/Ma sanglante pensée se précipite ; et jamais plus/Elle n'aura regard pour derrière soi,/Jamais plus elle ne refluera vers là où l'on aime/Avec humanité. Il lui faut une vengeance immense,/Une qui emportera tout, et l'engloutira elle-même. », Shakespeare, Othello, Gallimard, Paris, 2001, p. 289.*

[669] *« Extrait de la dernière conversation avec E. B. Vakhtangov ». [« Sur le grotesque »], début 1922 paru in K.S. Stanislavski, Articles, discours, entretiens, lettres, Moscou, Iskusstvo, 1953, p. 256-257. [dicté par Stanislavski en 1929].*

[670] *P. 431-434.*

A ma grand-mère russe, Anna Samoïlovna Zlotopolskaïa qui m'a constamment encouragé à mener à bien ce travail.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Remerciements et préambule

Une thèse est le fruit d'une curiosité intellectuelle et existentielle. Elle croise des impulsions affectives, sensorielles, des problématiques construites et des hasards de lecture ou de rencontre, tout ce qui fait une expérience. L'origine du présent travail est multiple, croisant la biographie personnelle, la pratique artistique du théâtre et une curiosité intellectuelle et sensible pour la théorie et l'histoire de l'art. Mais les concrétions intérieures ne font pas encore un problème esthétique ou artistique. La sensibilité et la formation personnelle doivent pour cela faire des rencontres. Celles-ci eurent lieu pour moi à l'occasion d'un long séjour en Russie, pays dont je pratique la langue et la culture pour des raisons familiales.

C'est là que j'ai découvert, ou redécouvert, le théâtre en m'initiant à l'école russe de l'acteur, d'abord au GITIS, grâce à l'obligeance de son recteur, le regretté Sergueï Isaïev, puis à l'Ecole d'art dramatique, le théâtre fondé et dirigé par Anatoli Vassiliev. C'est grâce à lui que j'ai pu faire mes premiers pas dans l'apprentissage de ce métier. Ma route a alors croisé celle de plusieurs metteurs en scène : Matthias Langhoff à l'Ecole des Maîtres en 1998, Vassili Skorik, grand pédagogue, aujourd'hui disparu et ses deux assistants, brillants acteurs et pédagogues de jeu, Anton Milenin et Vladimir Kireev.

J'ai pu à Moscou et en Italie m'initier au théâtre des structures de jeu (parfois appelé théâtre ludique), à la pratique du théâtre en russe et en Russie, et travailler au sein du laboratoire d'Anatoli Vassiliev à Moscou, observateur de ses travaux sur Pouchkine (*Don Juan ou le Convive de pierre et autres poèmes, Matinée Pouchkine*) et participant, en tant qu'acteur, à un dialogue de Platon, *Le Banquet* et à une pièce de Tchekhov, *Les Trois sœurs*. Depuis 2004, j'ai pu participer à un stage sur la poésie de Baudelaire et de Rimbaud, dirigé par Vassiliev et organisé par l'Arta à la Cartoucherie de Vincennes, et surtout réussir le concours d'entrée au département de formation et de recherche à la mise en scène de l'Ensatt à Lyon. J'y ai suivi le cursus des deux premières années qui a porté sur le dialogue et les structures de jeu (Platon, traités d'art sous forme dialoguée, *L'Impromptu de Versailles* de Molière), pendant la première année et sur Tchekhov et les structures psychologiques pendant la seconde.

Cette expérience théâtrale, commencée en 1998 et qui se poursuit à l'heure actuelle avec une visée professionnelle et artistique a donné lieu à la publication de deux ouvrages en 2006 aux éditions Actes sud-papiers : *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition. Le laboratoire d'Anatoli Vassiliev*. Ce livre reprend la substance de mon Diplôme d'études approfondies, soutenu en l'an 2000, sous la direction de Madame Béatrice Picon-Vallin, à l'Université Paris III. Il décrit mon expérience au sein du laboratoire d'Anatoli Vassiliev, esquisse une problématique esthétique qui tend à rapprocher une catégorie plastique, comme la composition, de l'usage de ce même terme dans la terminologie de travail du metteur en scène. Cet ouvrage est aussi un premier essai de systématisation du vocabulaire de travail théorique en langue russe. C'est donc un pas vers la démarche que je me propose d'entreprendre dans la présente recherche. Le second livre est une traduction d'un texte fondamental de Maria Knebel, *Le Verbe dans l'art de l'acteur*, paru en français dans un ouvrage qui comprend également *La Méthode de l'analyse par l'action*, paru en français sous le titre *L'Analyse-Action*. Le premier texte, paru à l'origine en 1954, rassemble l'expérience de M. Knebel, comme pédagogue au Studio d'Opéra et de Drame de Stanislavski, sa dernière entreprise pédagogique au moment où il mettait au point l'édition de son système. J'ai précisé la terminologie et l'apparat critique de l'ouvrage en accord avec les autres traducteurs et Anatoli Vassiliev, qui a dirigé cette publication.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Je suis grandement redevable dans mon travail à plusieurs rencontres artistiques et intellectuelles. Mes recherches ont commencé à la Scuola Normale Superiore di Pisa où j'ai pu suivre avec grand profit l'enseignement très vivant d'histoire de l'art dispensé par MM. Salvatore Settis et Massimo Ferretti. Les quelques séminaires de Paola Barocchi auxquels il m'a été donné d'assister m'ont immédiatement fait sentir la profondeur, la fermeté et l'acuité d'un questionnement esthétique qui croise sans cesse les points de vue et les œuvres, les textes et les matériaux figuratifs, avec un constant souci de l'historicité et du sens de cette mise en contexte parallèle, comprise sous un angle philologique et, d'une certaine manière, artistique. Mais c'est surtout les séminaires et les conseils du Professeur Marco Collaretta qui m'ont stimulé et encouragé en donnant un sens à mon travail.

La décision de me consacrer à l'esthétique m'est venue dès ma maîtrise de philosophie de l'art, mais, par la suite, c'est la vie du séminaire de Danièle Cohn à l'Ecole des hautes études en sciences sociales qui m'a montré constamment *in concreto* la possibilité de mêler rigueur et profondeur de la recherche, pédagogie et questionnement personnel renouvelé, philosophie et esthétique.

A l'Ecole Normale Supérieure où j'ai achevé ma formation, j'ai eu la chance de pouvoir bénéficier d'une ouverture intellectuelle exceptionnelle en France, notamment vers les sciences sociales, en particulier l'anthropologie sociale, et vers les courants les plus représentatifs de la recherche contemporaine dans toutes les disciplines. Ma formation esthétique s'y est prolongée, après l'agrégation de philosophie, par une participation à la Passerelle des Arts de l'Ens, animée par Jean-Loup Bourget. Mon tuteur pédagogique, Madame Claude Imbert, directrice du département de philosophie et elle-même spécialiste de logique et d'esthétique m'a encouragé dans mon long séjour en Russie, d'abord à l'Université d'Etat des sciences humaines de Russie (RGGU), puis dans mes curiosités et recherches sur la pratique théâtrale. Par la suite, j'ai pu, grâce au dynamisme de Madame Ségolène Le Men, directrice des études et historienne d'art, participer à l'école doctorale de printemps franco-allemande en histoire de l'art, consacrée à la notion de style. Elle a toujours été prodigue de ses conseils et de ses encouragements.

C'est ensuite ma propre expérience d'enseignement, au sein du Département des arts de la scène, de l'image et de l'écran à l'Université de Lyon 2, qui m'a permis de préciser des interrogations et des modes de présentation des problématiques esthétiques dans le contexte des arts du spectacle. A l'école doctorale Humanités de l'université de Lyon 2 qui a accueilli cette recherche, j'ai pu, grâce à son directeur M. Jacques Poumet, bénéficier d'un soutien pour participer au colloque annuel de la Fédération international de recherche théâtrale (FIRT) consacré à la mise en scène qui s'est tenu à Saint-Pétersbourg en 2004 au sein du théâtre Alexandra, là même où Meyerhold représenta *Le Bal masqué* et d'autres chefs d'œuvres de la mise en scène russe.

Ma directrice de thèse, Madame Christine Hamon a constamment fait preuve de la plus grande bienveillance pour mes recherches et leur caractère parfois disparate, elle a su me faire confiance durant ces cinq années et au-delà de mon engagement récent dans une formation pratique théâtrale active. A Lyon, l'enseignement pratique et théorique du théâtre a vivifié mes premières années de recherche et m'a permis de prendre de l'assurance à l'égard de mes connaissances et de leur mode d'élaboration.

Je remercie vivement Madame Béatrice Picon-Vallin du laboratoire des arts du spectacle du CNRS qui a dirigé mon premier travail universitaire de DEA sur Anatoli Vassiliev et l'art de la composition et qui, la première, a soutenu mon projet de recherche.

Je tiens à remercier également Madame Marie-Christine Autant-Mathieu qui m'a accueilli au sein de son séminaire CNRS-INHA consacré au Système de Stanislavski.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Au cours de ma formation doctorale, j'ai pu participer à différents colloques et séminaires à l'Ens et à l'Ehess en partenariat avec l'Inha, à l'Ecole doctorale de l'Université de Lyon 2, à la conférence annuelle de la Fédération internationale de Recherche Théâtrale à Saint-Pétersbourg en 2004 et au sein du laboratoire ARIAS du CNRS (séminaire Stanislavski).

Enfin, ma gratitude va bien sûr à Anatoli Vassiliev qui m'a accueilli au sein de son théâtre à Moscou et avec qui j'ai la chance de travailler depuis octobre 2004 à Lyon. C'est le fait de l'écouter, lui et d'autres metteurs en scène, acteurs, pédagogues et hommes de théâtre russes et d'avoir pu directement éprouver le sens des mots de la tradition russe et la pratique qui a donné vie à mes interrogations et à cette recherche qui s'est croisée avec mes précédentes curiosités pour l'esthétique, l'anthropologie et la philosophie. Sa présence à Lyon fut un signal éminemment favorable pour l'élaboration définitive de mon projet.

Les conversations ont été plutôt rares dans la préparation de mon sujet. J'ai cependant trouvé un écho stimulant dans un domaine inattendu : la théorie de la programmation, qui est le domaine de recherche de mon ami Mikhaïl Kotelnilov, qu'il soit remercié de sa générosité.

C'est en croisant ainsi les directions dans le monde intellectuel, les personnalités et les lieux – Paris, Moscou, Pise et l'Italie, Lyon – que ce projet a pu germer et être mené à bien. Je remercie donc encore une fois toutes les institutions et personnes qui m'ont accueilli, encouragé ainsi que mon compagnon, Laurent Riberolles et mes proches pour leur aide et leur soutien durant l'achèvement de mon projet. Je remercie chaleureusement Caroline Caugant et Henri Fischer d'avoir bien accepté de relire mon manuscrit.

Je dédie cette recherche à Anna Samoïlovna Zlotopolskaïa, ma grand-mère, première instigatrice de mon goût pour l'art et pour les livres, qui sut me guider dès mon plus jeune âge, à la Galerie Tretiakov admirer le *Christ dans le désert*, *L'Inconnue* de Kramskoï ou le *Démon* de Vroubel. Elle fut aussi, comme d'autres membres de ma famille, une *zajadlaja teatralka*, une amoureuse forcenée du théâtre. C'est grâce à cette curiosité que j'ai sans doute osé passer, malgré moi et malgré elle, de l'autre côté de la rampe.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Note sur les traductions et les citations russes.

Dans la mesure où la terminologie, la recherche de l'équivalent français font partie intégrante de notre recherche d'esthétique, tous les textes russes cités sont traduits par nous, même dans le cas où une traduction du russe est accessible en français et fait autorité, ce qui est le cas pour l'excellente traduction des Ecrits sur le théâtre *de Meyerhold et pour* Ma Vie dans l'art *de Stanislavski. Ce sont, avec les* Ecrits *de Vakhtangov, récemment traduits par Hélène Henry, et ceux de Taïrov, traduits par Claudine Amiard-Chevrel, les seules traductions vraiment fiables qui existent en français. Nous indiquons pour ces traductions, dans les notes, les références précises à la traduction française. Les écrits de Mikhaïl Tchekhov ont été traduits en français de l'anglais de même que Le* Travail de l'acteur sur soi *de Stanislavski qui est traduit de la version américaine sous le titre* La Formation de l'acteur *(le titre russe est* Le Travail de l'acteur sur soi dans le processus créateur de la vie éprouvée *) et* La construction du personnage *(le titre russe étant* Le Travail de l'acteur sur soi dans le processus créateur de l'incarnation *).*

De ce fait, la plupart des citations que nous produisons proviennent d'ouvrages russes non traduits. Pour ne pas alourdir l'apparat critique de notre travail, toutes les références d'ouvrage sont données dans les notes en traduction française, avec la mention du lieu russe d'édition (en général Moscou, ou Saint-Pétersbourg/Petrograd/Leningrad). Le titre original russe et les références complètes de l'édition russe figurent dans la bibliographie au nom de l'auteur donné sous une forme francisée (Stanislavski et non Stanislavskij, Vakhtangov et non Vahtangov, Soulerjitski et non Suleržickij), là aussi dans un souci de clarté, conforme à l'usage de notre langue.

Les noms communs russes des notions qui émaillent notre recherche sont traduits et donnés en transcription. Dans les annexes et les citations, certains termes importants sont donnés entre crochets droits pour signaler une particularité ou la manière dont nous traduisons une notion importante. La traduction de la terminologie est une recherche en évolution qu'il n'est pas toujours utile de clore. Nous ne répugnons pas ainsi à traduire de façon différente des notions importantes, car les textes engagent parfois des contextes différents et la pluralité raisonnée des traductions peut, dans certains cas, libérer du sens. Nous indiquons, dans ce cas, la notion russe correspondante entre crochets droits.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Introduction générale

Le but essentiel de ce travail est de rendre compte d'une tradition esthétique particulièrement originale, la tradition théâtrale russe du premier XX^{e} siècle, celle qui se constitue à partir de Stanislavski et qui trouve des ramifications jusqu'à aujourd'hui. Cette tradition est singulière à plus d'un titre. *Premièrement*, il s'agit d'une tradition esthétique *théâtrale*, ce qui n'est pas un fait unique, mais tout de même assez rare, surtout si l'on considère bien qu'il s'agit d'une tradition *proprement* théâtrale. Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Meyerhold, Soulerjitski, Vakhtangov, Taïrov, Mikhaïl Tchekhov et tant d'autres, au nombre desquels je propose de compter Eisenstein, ont des carrières spécifiquement théâtrales (ou scénographique et cinématographique dans le cas d'Eisenstein), c'est-à-dire qu'ils sont d'abord acteurs (sauf pour Nemirovitch-Dantchenko et en partie pour Soulerjitski), puis metteurs en scène, directeurs de théâtre, pédagogues. C'est le théâtre qui est le garant de leur réussite sociale, culturelle ou artistique. C'est encore par le théâtre et pour le théâtre qu'ils font œuvre de théoricien. Sans lui, il est probable qu'ils n'auraient jamais pris la plume pour écrire ou la parole pour enseigner (sauf encore une fois Nemirovitch-Dantchenko qui aborde le théâtre par l'écriture de ses propres pièces de théâtre).

Il s'agit là de la *seconde* originalité de cette tradition : ceux qui la constituent du point de vue théorique sont eux-mêmes des artistes, des praticiens. Ce n'est pas un cas unique. Il y a dans les écrits esthétiques, ce que l'on appelle la littérature artistique, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Julius von Schlosser [1], ou encore les écrits d'artistes qui tiennent une place considérable. Delacroix, Cézanne, Matisse, Signac, Klee, Kandinsky offrent l'exemple d'artistes théoriciens de leur propre pratique. On peut également y

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

adjoindre la critique d'art qui en France, de Diderot à Malraux, en passant par Baudelaire, Zola et Mallarmé, fait dialoguer deux formes artistiques : la littérature et les beaux-arts ou encore la philosophie de l'art goethéenne qui mêle philosophie, littérature et réflexion artistique. Mais je crois qu'il faudrait remonter à la Renaissance italienne, à l'humanisme du XV^{e} siècle ou au maniérisme du XVI^{e} siècle pour voir une telle profusion d'artistes qui théorisent leur art : architectes, peintres, sculpteurs, dans le cas italien (on peut citer les noms de Leon Battista Alberti, d'Andrea Palladio, de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Giorgio Vasari, de Paolo Pino, Giovanni Paolo Lomazzo, le cercle d'écrivains autour de Raphaël, au premier rang duquel il faut compter Baldassare Castiglione) et hommes de théâtre, dans le cas russe. De toute façon, il est – je crois – exceptionnel de disposer d'une telle littérature artistique théorique, proprement théâtrale. C'est le rapprochement audacieux de ce que j'appelle « la tradition théâtrale russe », aujourd'hui manifestée par une langue de travail commune dans le corpus théorique des metteurs en scène que je viens de mentionner, et de la Renaissance italienne qui est à la source de ce travail. Mon idée première, à laquelle j'ai dû renoncer, était l'essai circonstancié d'une comparaison, ce que j'appelle une esthétique comparée. Ce rapprochement est naturellement le fruit des hasards de la vie et de ma propre sensibilité. Mais il me semble qu'au-delà de ces aspects subjectifs et personnels, une relation objective se noue entre le domaine figuratif et le domaine dramatique que j'étudie.

Mon intuition est que le massif théorique russe joue pour le théâtre occidental un rôle aussi important que celui des écrits artistiques renaissants pour la constitution des arts figuratifs. En disant cela, je n'oublie pas bien sûr les œuvres. Ce sont elles qui ont fait la gloire de la peinture italienne, renaissante et maniériste. Mais, dans le cas du théâtre, les œuvres sont les spectacles, éventuellement les formations pédagogiques ou de recherche, comme les Studios, les ateliers, les laboratoires, selon la diversité de la terminologie russe et internationale. Les spectacles et les acteurs ont disparu, les concepts et les théories sont en revanche vivants et susceptibles d'être revivifiés parce ce qu'ils nourrissent, encore aujourd'hui, une pratique théâtrale vivante en Russie, comme celle à laquelle il m'a été donné de m'initier dans le sillage du théâtre d'Anatoli Vassiliev qui est la source directe de ce travail, même si les questions qui le traversent sont plus anciennes. La pratique du théâtre, avec les autres maîtres du théâtre russe : Iouri Lioubimov, Lev Dodine, Piotr Fomenko ou dans le plus petit théâtre de province, fait appel au même appareil théorique. Je ne pense pas que ce qui est présenté sous le nom de « théorie théâtrale russe » ait vocation à rester dans cette sphère culturelle. Les différents avatars du système, ses prolongements américains autour de l'Actor's Studio, la recherche de Jerzy Grotowski, celle d'Antoine Vitez suffisent amplement à démontrer sa très large capacité d'adaptation et de transformation [2] . La tradition de Stanislavski, ou

[1] Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, traduction italienne *La letteratura artistica*, edizione aggiornata da Otto Kurz, La Nuova italia editrice, Florence, 1964, traduction française *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1994.

[2] La parution récente d'un remarquable recueil de contributions sur les voyages du Théâtre d'Art est là pour le prouver, cf. *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, études réunies et dirigées par Marie-Christine Autant-Mathieu, CNRS éditions, Paris, 2005.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

celle qui est issue de ce théâtre, a bien pour objet le jeu théâtral, l'art dramatique. Ses ambitions et ses articles de foi esthétiques sont marqués au sceau de l'universalité.

La mise en action de la vie de l'esprit humain ou le travail intérieur de l'émotion sont des données qui certes font partie d'un certain contexte culturel réaliste et psychologique, pour le caractériser de façon trop schématique, mais ces traits ne relèvent pas consciemment d'une temporalité ou d'un cadre géographique précis. La théorie stanislavskienne qui a pris comme une de ses images constitutives le symbole de la graine – *zerno* – a elle-même germé et essaimé, pour filer la métaphore, en Russie même et dans le monde entier. Au point que le monde théâtral russe a pu commodément, et sans doute abusivement, être présenté sous la forme d'un arbre généalogique dont le système de Stanislavski constitue les racines.

La pratique théâtrale russe se constitue ainsi en quelque manière par la langue, par l'écrit qui n'est lui-même que la trace assez réduite de l'enseignement et de toute la pratique discursive et artistique des metteurs en scène.

Car, *troisième* point, cette tradition théâtrale est un théâtre de la mise en scène : autre originalité propre, c'est le *režissërskij teatr*, le « théâtre de mise en scène », appelé de ses vœux dès 1905 par Gordon Craig :

« LE RÉGISSEUR. … notre théâtre d'Occident est bien bas. L'Orient possède encore un théâtre. Le nôtre tire à sa fin. Mais j'attends une Renaissance. L'AMATEUR DE THÉÂTRE. Et qu'est-ce qui l'amènera ? LE RÉGISSEUR. L'avènement d'un homme réunissant en sa personne toutes les qualités qui font un maître de théâtre, et la rénovation du théâtre en tant qu'instrument (…) L'AMATEUR DE THÉÂTRE. C'est-à-dire par votre régisseur idéal? LE RÉGISSEUR. Précisément. » [3]

Ce mouvement, annoncé en France par Antoine, puis Copeau, voit le jour en Russie, non seulement par la floraison de talents et de spectacles, mais aussi par un souci sans précédent de théorisation, de réflexion, de codification des débats, des discussions, des écoles également qui, au-delà de leurs différences, ont contribué à forger ce qui fait le ciment d'une tradition esthétique, d'une théorie artistique collective : un lexique commun de travail, un réseau de termes, d'images et de significations, des valeurs diffuses et contrastantes, mais reconnaissables, bref tout ce monde linguistique et culturel qu'il nous appartient de mettre en lumière, sous ses aspects proprement esthétiques et artistiques, et notamment interartistiques. L'univers artistique et le réseau de questions qui s'est constitué entre les années 1890 et les années 1920 sont le socle de l'édifice théâtral russe sur lequel celui-ci a perduré jusqu'à aujourd'hui, avec la prégnance du régime politique que l'on connaît. C'est pourquoi cette tradition russe est devenue la tradition du théâtre soviétique. Savoir si cette tradition survivra, transformée et ranimée, dans la Russie moderne est une autre question à laquelle il ne nous appartient pas d'apporter de réponse.

Notre but est en effet de donner, en tout premier lieu, un éclairage esthétique de cette tradition et de montrer son ancrage dans l'esthétique générale et dans l'ensemble des arts figuratifs que nous associons plus directement à l'esthétique. Ce rapprochement est,

[3] ***Edward Gordon Craig, « De l'art du théâtre. Premier dialogue entre un homme du métier et un amateur de théâtre » in : De l'Art du Théâtre, éditions Circé, Paris, 1999, p. 156-157.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'une certaine façon, permis par la revendication passionnée du concept d'art qui est celle de cette tradition. Stanislavski et Meyerhold, sur ce point, ne divergent pas :

« Nous autres, spécialistes de la chose scénique, nous avons pu observer, plus d'une fois, et comparer les voies de notre art avec la marche progressive que l'art a chez les créateurs des autres domaines. Nous avons, plus d'une fois, été étonnés de la ressemblance frappante de ces processus, depuis la conception jusqu'au moment où la création est portée dans le sein, puis délivrée. » [4]

C'est aussi que la signification générale que cette tradition attache au concept d'art et plus généralement la conception artistique qui est la sienne sont fortement liées aux arts plastiques. Ainsi, nous devons non seulement éclairer les enjeux propres de cette théorie, mais en montrer l'originalité et donner une porte d'entrée vers sa présentation systématique :

« Il faut créer des écoles particulières d'alphabétisation de l'acteur. (…) Ici, comme metteur en scène, je me sens obligé de déclarer la nécessité d'une telle réforme du théâtre. Si nous nous occupons de cela, si nous savons poser la question de l'art du théâtre sur le terrain de la question de la science du théâtre, la nouvelle période sera précisément ce qu'elle doit être. » [5]

Nous nous proposons de mettre en exergue la portée figurative de sa constitution en commençant par montrer ce que cette tradition dans son ensemble entend par le mot art.

Ce qui nous a frappé d'emblée, en pratiquant cette tradition dramatique, à l'écoute des metteurs en scène que nous avons pu entendre et avec qui nous avons pu travailler, en particulier Anatoli Vassiliev, et à la lecture des écrits, fort nombreux et de toutes sortes, du théâtre russe, c'est l'importance des termes d'origine figurative. Ce trait est d'autant plus étonnant et troublant que les propos visés ne sont pas du tout ou pas directement figuratifs. Il s'agit en fait, dans la plupart des cas, de parler du jeu de l'acteur, d'interpréter un passage dramatique, de décrire l'idée d'un spectacle ou d'une œuvre littéraire, je dis bien l'idée et non la réalisation scénique ou scénographique de cette œuvre. Le lexique figuratif ne se borne donc pas à l'évocation du décor ou de l'espace. Il s'agit d'un recours métaphorique aux arts figuratifs. Pourquoi ? Quel est l'enjeu de cette métaphore et, en général, quelle est la place du processus de métaphorisation et de figuration dans le travail du metteur en scène, dans le jeu de l'acteur ? Comment se constitue un vocabulaire artistique de travail, susceptible d'être utilisé pour la critique, la pédagogie, la mise en scène, etc ? Quel rapport entretiennent ces sphères de l'artistique, compris d'abord comme art figuratif ou plastique, et du dramatique, entendu d'abord comme jeu de l'acteur ? Telles sont les interrogations séminales de cette recherche.

[4] Notes artistiques, 1908-1913, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 497. Nous désignons ainsi les Œuvres choisies en neuf volumes publiées en plusieurs livraisons entre ces deux dates, le chiffre romain indique le volume (tome). Les références des ouvrages les plus fréquemment cités sont données sous la forme du nom de l'auteur et de l'année d'édition. Une liste de ces références abrégées figure en tête de la bibliographie qui précise les références complètes de ces ouvrages. Les titres d'ouvrages en russe sont systématiquement traduits dans le texte principal. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont faites par nous. Les titres originaux figurent dans la bibliographie. Cf. la note sur les traductions, les principes de citation et les références, placée à la fin de la présente introduction.

[5] Meyerhold, 2001, p. 126.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Notre hypothèse découle de ces observations. La présence de ce lexique figuratif, au premier rang duquel nous avons les notions d'image, de dessin, de couleur, de ligne, de point, de perspective, de composition, n'est pas purement anecdotique. La métaphore n'est pas ornementale ou contingente. C'est un instrument certes, de langue et de pensée, mais il sert à désigner le fonctionnement même de l'acte artistique théâtral. De cette façon, pour ainsi dire indirecte, se forgent des éléments conceptuels essentiels, non seulement de réflexion, mais aussi de mise en pratique quotidienne du métier d'acteur et de metteur en scène. C'est la voie choisie, consciemment ou non, par les metteurs en scène pour affirmer le caractère artistique de leur pratique, pour la fonder en tant qu'art, en tant qu'art figuratif, action figurative et plastique. C'est cette genèse que nous nous proposons d'explorer dans notre travail.

Ces questions me semblent d'autant plus intéressantes que le rapport, pour ainsi dire physique, du théâtre russe et des arts figuratifs a été mis en lumière. Il brille des noms d'Exter, de Malevitch et de Chagall en 1918, du mouvement de l'avant-garde [6], du constructivisme, après la Révolution. Mais ce n'est pas un mystère que Stanislavski a assez systématiquement refusé ces courants alors que d'autres, comme Meyerhold ou Taïrov, les ont acceptés. Or Stanislavski a mis au point, pour la Russie, une langue théâtrale pour l'art de l'acteur. L'attrait plastique de l'art des années vingt a continué de s'exercer, plus ou moins souterrainement, dans tout le théâtre soviétique. On peut y voir une sorte de partage entre Meyerhold et Stanislavski et la nécessité de construire une synthèse entre la forme et le contenu psychologique du réalisme du Théâtre d'Art. C'était déjà la voie choisie par Taïrov. Mais le mode de la synthèse est assez complexe, surtout parce que ce refus de l'expérimentation plastique par Stanislavski, au profit du réalisme du jeu, n'est pas seulement une marque de conservatisme. Stanislavski a lui-même dans les années 1904-1910 vécu une période d'intenses recherches figuratives. Il a élaboré, dès les années 1880, sa propre culture figurative, qui, avant la première guerre mondiale, s'est enrichie du contact avec l'Art nouveau russe, représenté par le mouvement du *Monde de l'Art* (avec les peintres Benois, Somov, Doboujinski) et les *Ballets russes*, et même le symbolisme du mouvement de la *Rose bleue*. Il y a donc une empreinte figurative de Stanislavski. C'est l'enjeu de notre recherche que de la mettre au jour et de la lier à la formation du système qui porte essentiellement sur l'art de l'acteur.

Comment le langage du jeu, qui se donne dans le temps, dans le corps de l'acteur, dans la psychologie de ses émotions et de sa création, peut-il se formuler de façon plastique pour désigner la psychologie, l'intention, la volonté, les idées ? Retrouver, sous la plume de Stanislavski, autant de concepts et de formules figuratives donne, selon nous, beaucoup à penser non seulement sur le théâtre, mais sur l'expérience esthétique et artistique. Si la psychologie de l'acteur devient le lieu de la création, le fait que celle-ci s'exprime sous une forme plastique, par image et construction spatiale, rapproche singulièrement l'être humain et l'œuvre d'art, comme si la psychologie de l'artiste coïncidait avec la forme de l'œuvre. Pour Stanislavski, en effet, l'acteur est œuvre et artiste tout en même temps. Il crée la vie du rôle, comme nouvel être vivant mi-personnage mi-acteur : comme être humain. S'il y a une synthèse, elle pourrait bien donc être du côté de Stanislavski lui-même.

[6] cf. *L'avant-garde russe des années 1910-1920 et le théâtre*, Saint-Pétersbourg, 2000.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Dans notre enquête sur le processus figuratif au théâtre, après avoir évoqué la signification que Stanislavski et la tradition théâtrale donnent au mot art, nous cherchons à saisir au vif une manifestation particulièrement visible et originale des arts figuratifs dans la pédagogie théâtrale, à partir des exercices sur les tableaux et les sculptures que deux élèves de Stanislavski, qui ont joué un rôle central dans la formation des metteurs en scène russes de l'après seconde guerre mondiale, Maria Knebel et Alexeï Popov, ont pratiqués au sein de la faculté de mise en scène du GITIS, le principal centre de formation à la mise en scène en Russie. L'enjeu de ces exercices qui pourraient s'apparenter à des tableaux vivants ouvre en réalité sur les fondements du système en matière plastique, du côté du corps humain et dans le domaine propre de la psychologie, par la notion d'attention scénique, l'un des éléments essentiels du système. Cette étude de cas est donc un exemple significatif pour comprendre le rôle de l'univers figuratif dans le théâtre psychologique. Chercher à comprendre comment une telle pratique figurative est possible dans un contexte strictement théâtral est, en quelque sorte, une question inaugurale de notre recherche que nous faisons remonter à Stanislavski lui-même et à l'évolution figurative de l'art russe, parallèle à la constitution de la mise en scène et de la nouvelle théorie de l'acteur. Il faut, selon nous, rechercher la raison de ce rapport dans les œuvres picturales elles-mêmes utilisées dans ces exercices. Elles remontent souvent au réalisme russe qui se manifeste en Russie à travers le mouvement dit des Ambulants, dans le dernier quart du XIX^{e} siècle [7] . La fin de cette époque dans les années 1880-1890 voit le début d'une activité continue des peintres russes, dans le domaine du théâtre.

Tous les grands peintres russes ont ainsi eu quelque chose à voir avec le théâtre, à partir du groupe d'Abramstevo réuni autour de l'industriel artiste et mécène Savva Mamontov à la fin du XIX^{e} siècle (Vasnetsov, Repine, Vroubel, Korovine, Serov). Ce dernier fonde un cercle artistique qui deviendra l'Opéra privé de Mamontov, véritable théâtre des peintres auquel Stanislavski a été lié. Il y a donc une lignée picturale du théâtre russe particulièrement féconde. Elle se poursuit après 1900 dans l'Art nouveau pétersbourgeois, dans lequel s'insèrent les metteurs en scène Meyerhold et Evreïnov, lui-même à l'origine en 1907 de l'expérience très éphémère du Théâtre ancien.

C'est donc de ce courant déjà très riche en interactions esthétiques qu'émerge le goût pour le théâtre de l'avant-garde russe dans les années 1910, de Tatline jusqu'à Kandinsky, (en passant par Malevitch, Exter, Chagall, Popova, Rodtchenko et tant d'autres), qui dans les années dix, et plus tard dans les années vingt au Bauhaus, conçoit des compositions scéniques et plastiques. Il s'agit, dans ce cadre pictural, de la mise en forme artistique du spectacle, qui nous est transmise par des esquisses ou des dessins magnifiques de costumes ou de décors, des maquettes, des photographies. L'expérience théâtrale de l'avant-garde est assez connue et représentée, du moins sous son aspect visuel, « décoratif », et l'on a tôt fait de réduire le théâtre russe à cette impression visuelle

[7] La Société des expositions ambulantes a dominé la vie picturale russe depuis sa création officielle en 1870. Son origine remonte au refus en 1863 de 14 étudiants de l'Académie des beaux arts de Saint-Pétersbourg de suivre le sujet proposé par l'Académie pour le concours de sortie. Perov, Gay, Kramskoï, Savrassov font partie de la première génération réaliste. Dans les années 1880-1890, Repine, Levitan, Polenov, Serov, Korovine continuent d'exposer aux Ambulants, non sans conflits internes. Les Ambulants ne forment plus alors un groupe artistique cohérent, mais incarnent la vocation sociale et morale de l'artiste. La Société des expositions ambulantes perdura jusqu'en 1923.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

si séduisante, si troublante, qu'on en oublie l'élément proprement dramatique du théâtre : le jeu de l'acteur, l'interprétation, l'idée du metteur en scène dans le déroulement temporel du spectacle. L'esquisse du décor ou du costume est fascinante, sans doute, de n'être qu'une ébauche, un petit fragment temporel, un travail préparatoire pour un tout que l'on a bien plus de mal à se figurer. L'aspect théorique du jeu de l'acteur, élaboré dans la grisaille ou les couleurs passées des livres de Stanislavski, peut sembler bien terne par rapport aux esquisses immédiatement suggestives.

Ces pages permettent cependant de faire en sorte que l'élaboration de l'art de l'acteur, dans le contexte du nouveau théâtre de la mise en scène qui a nécessairement un aspect plastique, ne soit pas irrémédiablement perdue. Cet art ne nous est pas totalement inaccessible grâce à la théorie et à la lecture des documents écrits qui nous sont parvenus. Dans les écrits aussi l'enjeu figuratif se fait jour, de même que dans la parole vivante des metteurs en scène, dans la tradition orale. Nous pensons que cette tradition dissimule nécessairement la trace de ce lien entre les deux sphères, dramatique et plastique, de leur rapport réciproque, de leurs problèmes communs, de leurs différences et peut-être aussi de leur unité.

Il nous semble donc essentiel de mettre en évidence les fondements artistiques, esthétiques de cette tradition, de prêter attention à cet aspect peu étudié : le lien qu'entretient cette tradition avec les arts figuratifs *du point de vue du théâtre et non du seul point de vue des arts plastiques*. Il s'agit ainsi non seulement de poser une problématique interartistique, qu'il serait possible de mener à bien avec autant de profit, dans le domaine de la musique, mais aussi d'étudier le mode même de constitution d'une tradition esthétique par le mécanisme de l'interaction des catégories artistiques, en l'occurrence celles des arts figuratifs et celles de l'art dramatique.

En effet, la tradition russe du théâtre de mise en scène qui s'articule au système de Stanislavski se constitue précisément en ce début de XX^{e} siècle. On a donc la chance de pouvoir suivre les étapes d'une théorie artistique en gestation à une distance relativement proche. Cette étude doit nécessairement être 1) textuelle, c'est-à-dire, lexicale et métaphorique, 2) théorique, étudiant les conceptions de l'art par rapport aux théories existantes et à l'univers figuratif et plastique et 3) artistique par rapport à une pratique artistique singulière – la pratique théâtrale. Ce cadre, s'il ne prétend pas être une recherche purement historique, doit donc être historicisé. Par moments, il devrait pointer vers une approche génétique des concepts artistiques dans le domaine de la théorie théâtrale. On voit que les points 1 et 2 portent sur l'esthétique générale et présentent la possibilité d'une esthétique comparée entre le dramatique et le figuratif. Le point 3 porte précisément sur une discipline en devenir que l'on pourrait nommer science théâtrale, théorie du théâtre ou théâtrologie.

L'expérience de notre recherche passe par une pratique directe du théâtre : jeu de l'acteur et, depuis deux ans, formation à la mise en scène. Mais ce type d'approche a commencé pour nous sous une forme proche de la recherche anthropologique, par l'observation, l'observation participante, puis la participation pure et simple. Les deux premiers moments, observation et observation participante, ont fourni la matière d'un diplôme d'études approfondies en études théâtrales, consacré à la notion de composition dans le théâtre et la pédagogie d'Anatoli Vassiliev [8] . Ce travail était déjà consacré à la

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

force d'une catégorie plastique : la composition, dans les différents niveaux du travail et du lexique de travail d'un metteur en scène russe. Cette recherche, récemment publiée, finissait sur l'observation suivante :

« Le résultat de notre recherche sur la composition, dans l'art d'Anatoli Vassiliev, est que toute pensée théâtrale de la composition se fait en termes d'espace. La méthode et l'esthétique d'Anatoli Vassiliev permettent de plus d'envisager ces relations spatiales au niveau du jeu et de la sensibilité du mouvement, de déplacements non physiques, mais non moins sensibles. Si, selon les termes de l'entretien que Vassiliev nous a accordé, la composition, dans son théâtre, remplace l'action, comme la surface remplace la ligne, c'est la division, la polarisation ou le conflit qui construisent non seulement l'analyse dramatique en territoires mais le jeu comme une disjonction de plans ou de niveaux. » [9]

C'est-à-dire que nous étions parvenu à un résultat tout à fait paradoxal. Notre but était de décrire la méthode de jeu pratiquée dans le théâtre d'Anatoli Vassiliev, caractérisé par l'improvisation possible sous la forme de l'*étude* [10] et, dans tous les cas, par l'analyse très précise du texte et de la dramaturgie du jeu. Nous n'entendions donc décrire de façon privilégiée ni les spectacles ni la scénographie. Pourtant, c'est précisément dans un lexique scénographique, spatial ou spatialisant, que s'énonçait cette théorie théâtrale, centrée sur le jeu de l'acteur, sur le sens du jeu par rapport au sens du texte. C'est-à-dire que l'objet qui en apparence devait être le moins extérieur et figuratif possible, l'analyse du jeu de l'acteur et du sens dramaturgique du texte, se disait de façon spatiale et plastique, induisant tout un lexique ou un art de la composition, comme nous avons essayé de l'établir dans un glossaire critique du lexique de travail du metteur en scène.

La question était donc la suivante : pourquoi des éléments descriptifs et de travail, purement centrés sur le jeu, nécessitent-ils un lexique spatial pour s'énoncer ? Pourquoi la question de l'espace, éliminée *a priori* par le parti pris qui était le nôtre de ne pas rabattre la mise en scène et le théâtre en général sur l'aspect visuel et scénographique, pourquoi cet aspect visuel resurgissait-il là où nous ne l'attendions pas : dans la description du jeu de l'acteur, dans l'analyse de l'œuvre pour le jeu de l'acteur, c'est-à-dire dans la dramaturgie pratique du metteur en scène ? C'est à cette question que tout notre présent travail apporte une réponse en envisageant, de façon beaucoup plus ample et

8 Stéphane Poliakov, *Division, analyse, fragment, montage, déconstruction. Eléments d'un art de la composition dans le théâtre et la pédagogie d'Anatoli Vassiliev*, DEA d'études théâtrales préparé sous la direction de Mme Béatrice Picon-Vallin (Paris III ; C.N.R.S, laboratoire des arts du spectacle), Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, octobre 2000. Ce travail est consultable à la bibliothèque Gaston Baty de l'Université Paris III, à la bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm et à la Bibliothèque de l'ENSATT. Il a été publié en 2006, sous une version réduite et remaniée *Anatoli Vassiliev : Un art de la composition. Le laboratoire d'Anatoli Vassiliev*, Actes sud-papiers, Arles, 2006.

9 Op. cit. p. 134.

10 Il s'agit d'une forme particulière du travail théâtral dans la phase préparatoire du spectacle ou dans une approche purement pédagogique. Il convient donc de garder à l'esprit que l'*étude* [*ètjud*] est un genre spécifique du travail théâtral russe, qui n'est pas bien sûr sans équivalent ailleurs. Nous reviendrons sur ce terme, cette pratique qui lexicalement dérive du français et plus précisément de la langue de la peinture, empruntant à l'idée d'esquisse, d'ébauche, de *non finito*¸mais aussi de recherche.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

généralisée, la question du temps et de l'espace, du jeu et de l'image, de la dramaturgie et de la composition figurative dans le cours même du processus dramatique et de la création. Notre travail pourrait ainsi pointer vers l'élaboration d'une esthétique renouvelée, d'une conception artistique qui réconcilie le dramatique et le figural.

En ce sens l'imprégnation réciproque des catégories dramatiques et figuratives, étudiée spécifiquement dans le cas de la tradition russe, nous semble pouvoir révéler en retour une ligne de force de la pensée dramatique et dramaturgique, fixer une structuration de la réflexion théâtrale générale – hors du contexte russe – dont on peut repérer des antécédents historiques et théoriques.

Pour parler de façon très générale il s'agit de l'interaction entre la catégorie d'image et celle d'action. Dans notre avant-dernier chapitre nous montrons la signification et l'importance de la notion d'image dans la théorie théâtrale russe. Cette notion d'image reprend à la fois l'essence de la figure, de la représentation et de l'œuvre, en un sens qui peut être éminemment dramatique. C'est à partir de ce point que s'ouvre le massif figuratif qui structure en grande partie les théories théâtrales russes. La figuration dramatique qui s'y développe correspond sans doute au trouble qui s'empare de la figure humaine dans le champ de la peinture au tournant du siècle. Il est alors possible de lier le système de Stanislavski et la théorie de l'acteur non seulement au réalisme, mais à l'Art nouveau, ce qui le rapproche considérablement de Meyerhold, malgré toutes les oppositions factuelles et conceptuelles. Nous nous proposons, à partir de cette notion d'image, d'une compréhension globale de la signification du mot *art* et d'une présentation générale de la culture figurative de Stanislavski, d'entrouvrir la boîte aux merveilles du monde théâtral russe ou, pour parler de façon plus académique, de mettre en évidence une ligne de structuration essentielle de cette théorie théâtrale.

C'est dans ce cadre que nous étudierons le devenir théorique de plusieurs notions particulièrement importantes pour la structuration dramatique et qui ont toutes une origine figurative : le cliché, le dessin, la ligne, la couleur et la perspective. Toutes ont à voir avec le temps quand elles sont transposées au théâtre pour le jeu de l'acteur. Dans le même esprit, nous avions montré, dans notre précédent travail de recherche combien la notion de composition théâtrale était liée à la théorie du montage d'Eisenstein.

Chacune de ces notions a la particularité d'être figurative par son origine et théâtralisée par son utilisation dans la théorie du jeu et de la mise en scène.

Ce sont ces concepts et ces notions : image, dessin, ligne et point, perspective, composition, couleur, style, grotesque, qui forment la visée de notre recherche. Chacun de ces termes n'est pas auto-suffisant, il représente plutôt une façon générale de désigner un faisceau de problèmes et de notions structurantes qui impriment leur marque sur une pratique non réductible aux particularités de telle ou telle personnalité artistique et même, croyons-nous, de telle ou telle époque ou pays. Cette trace conceptuelle peut informer toutes sortes de pratiques, concernant le matériau littéraire ou dramatique. Elle compose le paysage de la modalité spécifique de la représentation dramatique. Ainsi la notion très riche de dessin ouvre-t-elle sur les notions associées de graphisme, d'esquisse, d'ébauche, de fragment, d'études, de croquis, de projet, de contour, de tracé, d'estompage, de hachures, de trait, de contour, de profil, de pointe (au sens de pointe de la mine de plomb). Il faut donc relier à la notion figurative tout le réseau d'images, de

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

jugements, de pratiques et d'observation qu'elle permet. C'est que l'on a bien du mal à comprendre ce qu'est une notion figurative ou esthétique et notre travail sur la théorie théâtrale russe dans ses interactions figuratives peut permettre de l'envisager peut-être plus directement du côté de l'action.

Les catégories esthétiques ne sauraient être purement logiques, vidées de tout contenu empirique. Si je parle de catégorie figurative, c'est bien qu'il y a figuration, image. On ne peut parler du concept de dessin sans l'image du dessin. A notre sens ce raisonnement devrait être généralisé à tout type de concept : je ne pense pas qu'un concept de théorie politique, de philosophie morale, de théologie, de physique ou même une catégorie logique ou mathématique puisse exister sans son mode de représentation. Nous en restons ainsi en philosophie, sinon en art, à un certain réalisme de la connaissance sensible. La compréhension suppose toujours une figuration, peut-être inconsciente, peut-être non représentable ou plutôt non encore représenté, mais nous pensons que ce serait appauvrir la forme conceptuelle que de la vider de sa matière empirique contrastante. Inversement, la présentation purement historique d'un univers esthétique, qu'il s'agisse d'une voie biographique, de l'esprit d'époque ou du style individuel, ne remplit pas le prolongement idéal que l'on est en droit d'attendre d'un concept. Fidèle en cela à l'esprit de la phénoménologie husserlienne, nous attendons du matériau de l'expérience l'accès à un contenu eidétique essentiel, une ligne de force, capable de durer, de transformer l'éphémère du donné ou du vécu en une solidité temporelle, susceptible de se prolonger au contact d'autres consciences, d'autres expériences, d'autres pratiques. Cette dialectique de l'éphémère et de la durée implique l'existence d'idées esthétiques, certes mouvantes, malléables, mais que, d'une certaine manière, nous pouvons postuler constantes et non sujettes à la variation des goûts et des temps. Cette contradiction, jamais complètement résolue, est au cœur des théories esthétiques dans leur concept même, théories nécessairement vivantes, en tant qu'elles rencontrent une conscience et une sensibilité. Théories fluctuantes au contact de différents champs dont elles retiennent les modes figuratifs, mais théories tout de même qui supposent une certaine qualité systématique.

Ce problème est, plus qu'ailleurs peut-être, sensible à l'intérieur des théories esthétiques envisagées dans leur élaboration, leur structuration. Ce point est lié à la nature multiforme et polyphonique d'une théorie esthétique, comme la théorie théâtrale russe. Notre postulat est que le mode de structuration d'une théorie esthétique, c'est-à-dire la prise de conscience discursive et dialectique d'une pratique artistique, a elle-même quelque chose d'un art. On verra peut-être là un parti pris idéaliste que nous assumons, non pas vraiment par option idéologique, mais parce qu'il est le plus intéressant et le plus profitable. Pour étudier et rendre compte d'une théorie artistique rien de mieux que de se dire qu'elle est elle-même artistique. Il est d'ailleurs clair qu'une théorie mathématique est mathématique. Mais ce qui est intéressant, ce sont aussi les glissements qui font qu'une théorie mathématique peut être musicale. Dans les volumes des *Mythologiques,* Claude Lévi-Strauss a bien utilisé le paradigme musical, à côté de la linguistique, pour rendre compte des récits mythiques dans leur généralité. On dira que le thème musical, utilisé par le grand anthropologue, est une image, mais cela ne suffit pas, nous pouvons sentir combien la théorie serait pauvre sans cette image. Le mode de

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

présentation n'est donc pas extérieur au devenir de la théorie même. Pour la théorie théâtrale russe, le terreau figuratif n'est pas seulement une image, car il ne s'agit pas d'une ornementation, mais d'un concept-clé de cette théorie même. La figuration et la plastique informent toute la théorie, soit par des termes ambivalents soit de façon souterraine, dans l'usage.

Le terme de *pereživ*a*nie* dont nous discutons le sens et les possibles traductions dans notre première partie est le moment fondateur de la théorie de Stanislavski. On peut le traduire, c'est-à-dire le comprendre comme émotion, vie, émotion vivante, vie éprouvée, voire comme inquiétude, peut-être en un sens proche de l'*Einfühlung* ou de l'*Erlebnis*, mais quelle que soit la traduction problématique de ce terme, sa compréhension serait grandement faussée si on lui déniait tout contenu représentatif ou figuratif. Pour Stanislavski, la psychologie créatrice de l'acteur se compose, se structure en gammes, en plans picturaux, en continuité figurale ou temporelle. Les motifs musicaux et picturaux semblent se fondre dans la théorie théâtrale de façon constitutive. Il s'agit précisément du mode esthétique par lequel une image, dramatique, artistique, se crée, se transmet ou se perçoit. Il est d'ailleurs plus facile de rendre la notion par un verbe, comme vivre, ressentir, éprouver (la traduction usuelle en France de revivre est impropre). Mais cette opération suppose une réalisation figurative qui n'est pas seulement à comprendre en termes de résultat, mais dans le temps même de cette émotion esthétique *et* artistique. C'est sans doute là l'origine de la dialectique complexe qui noue dans la théorie de Stanislavski l'intérieur et l'extérieur, l'émotion de la vie intérieure et l'incarnation de cette émotion en une forme extérieure. Ce problème peut également être lu comme une formulation originale du rapport entre le corps et l'esprit, dans la mesure où les deux pôles s'expriment aussi comme « vie de l'esprit humain » et « vie du corps humain ».

Les notions artistiques théâtrales figuratives dont nous nous servons doivent donc être utilisées dans leur déploiement conceptuel, temporel et figuratif car elles comportent toutes une histoire, un mode d'élaboration, une image, une représentation et une compréhension déjà théorique. Notre travail devrait donc, s'il y parvient, aider, à la compréhension du mode de conceptualisation, à la nature notionnelle des théories artistiques et esthétiques en général. Les problèmes de figuration, de variation émotionnelle de l'image, de durée, de temporalité de l'image et de l'émotion artistique sont en effet, à chaque moment, présents dans la pratique théâtrale, au niveau de sa réalisation chez l'acteur, le metteur en scène, et éventuellement le scénographe, dans la mesure où cet art est vivant par excellence, où l'œuvre est donnée dans l'instant, dans le moment même de sa réalisation. Le projet, d'une certaine façon, ne peut y être entièrement séparé de son effectuation. Nous devrons ainsi répondre *in fine* à ces problèmes liés aux notions d'action et de processus qui sont essentielles pour la théorie théâtrale russe et qui s'incorporent à tout le contenu figuratif dont nous avons parlé. L'action s'y structure par l'image mais en retour le registre figuratif est affecté d'un coefficient de dramaticité.

Dans notre cinquième partie, nous cherchons à saisir, dans une perspective génétique, l'émergence du système de Stanislavski en liaison avec des pratiques figuratives dans le domaine du théâtre, la collaboration avec les peintres, l'usage de la maquette et de l'esquisse, les tendances artistiques des années 1904-1913 qui sont la

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

période d'éclosion du système. Si nous postulons que le faire théorique est un art, c'est aussi que la proximité d'une théorie avec la pratique qu'elle prend pour objet est, dans le cas où c'est l'artiste lui-même qui la conçoit, très grande. La distinction entre les deux domaines peut même, dans sa genèse, paraître indécidable. La figuration plastique pour décrire la psychologie et le processus de création de l'acteur s'est forgée pour Stanislavski durant plus de trente ans et souvent, nous ne disposons ou ne lisons que la version la plus aboutie de sa réflexion, celle des années trente, à l'époque où l'essentiel de son activité créatrice se fait dans le domaine de la théorie. Mais l'armature esthétique de cette dernière apparaît à une époque d'intenses créations dans le domaine de l'art de la mise en scène, à un moment où Stanislavski acteur joue presque tous les jours au Théâtre d'Art. Sa théorie est donc une réponse, en droit universelle, à un brûlant problème pratique de psychologie de la création, d'exercice d'un métier de représentation artistique publique quasi quotidienne. Comment créer chaque jour une image vivante en soi et en public ? C'est cette question insoluble et vertigineuse qui est à la source du « système » de Stanislavski, reprenant à nouveaux frais, et même avec ingénuité, parfois avec une apparence dogmatique, tous les fondements de l'esthétique artistique.

Les notions figuratives que nous étudions à la fin de notre recherche, du point de vue de leur utilisation dans la théorie théâtrale : image, dessin, perspective, ligne, couleur, composition restent, dans la théorie russe, figuratives par essence et par nature mais deviennent fonctionnellement dramatiques. C'est-à-dire que toutes ces notions sont transformées, théâtralisées, dramatisées et donc temporalisées. L'articulation de la figure et de l'émotion, de l'image et du temps, du concept et de l'image, du faire et du voir n'est pas seulement un problème philosophique pour la pratique théâtrale, ce sont des *mortal questions* quotidiennes, une épreuve, un rébus affectif qui engage la nature même du travail. C'est pourquoi observer, articuler et présenter le mode d'élaboration de ces concepts esthétiques, ainsi définis, leur devenir problématique et leur réseau sémantique d'utilisation, revient non seulement à présenter une théorie théâtrale, mais aussi, à notre sens, à poser des problèmes de théorie esthétique, de théorie artistique et de fonctionnement des théories tout court, dans leur mode d'énonciation, de catégorisation et de représentation.

Sans rentrer dans ces considérations d'épistémologie générale et pour en rester au domaine artistique et esthétique, notons deux éléments. Pour ce qui est de la distinction entre un faire artistique et un éprouver esthétique, entre une réception et une création, entre poétique et esthétique, il faut constater qu'une telle séparation n'a tout simplement pas lieu d'être, si l'on se place du point de vue dont la théorie théâtrale russe envisage l'art de l'acteur. Car faire au théâtre, au moins pour Stanislavski et la tradition à laquelle il donne vie, c'est éprouver. L'action est émotionnelle par essence. L'ordre du *pereživa*nie et de l'expression plastique peut à certains moments être inversé, mais le travail de l'acteur dans la constitution de l'image est plastique, en même temps que psychologique. Quelles que soient les variations figuratives et stylistiques de la tradition, réaliste ou grotesque, symboliste ou constructiviste, ludique ou romantique, le moment esthétique est une pierre de touche nécessaire, même là où l'on veut, en apparence, faire taire l'émotion ou un certain type d'émotions (le pathos, le sentimental, les « tripes [11] »).

[11] C'est ainsi que nous nous proposons de traduire le terme russe *nutro*.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'artistique et l'esthétique sont liés, on le conçoit, dans le moment du processus créateur et ces notions sont conjointes dans l'âme ou l'esprit d'un spectateur, pendant la réalisation de l'œuvre d'art. Au théâtre, il est particulièrement clair que ces différents processus sont liés car la création et la réception sont proches et souvent confondues. La réception par l'acteur de son propre faire, ce que la théorie russe appelle la réaction (*reakcija*) ou plus subtilement la perception (*vosprijatie*), est un moment nécessaire de la constitution d'un jeu, d'un rôle, d'un personnage-image (*obraz*).

Notre deuxième observation est que l'histoire de l'art, la critique d'art, la réflexion générale sur les arts néglige beaucoup la pratique théâtrale, la nature dramatique. Il nous semble pourtant qu'elle l'appelle inconsciemment de ses vœux et que le fait d'observer les choses, c'est-à-dire les enjeux esthétiques, du côté du théâtre peut résoudre nombre de difficultés ou les reprendre à nouveaux frais.

Bien des courants artistiques, consciemment ou non, tentent en effet de refléter le problème de l'interaction entre les catégories d'image et d'action ou d'articuler l'artistique et l'esthétique, le temps et l'espace, l'émotion et la représentation, sans disposer probablement d'une théorie dramatique conséquente, capable de répondre à leur attente. C'est, à notre sens, cette attente que la tradition théâtrale est susceptible de combler, dans la mesure où son terrain de réflexion est proprement le jeu de l'acteur, que les autres arts n'y apparaissent que de façon sous-jacente, latente, chez Stanislavski ou évidente, affirmée chez d'autres metteurs en scène, comme Meyerhold ou Eisenstein, à titre de paradigme, de source d'inspiration ou de métaphore de travail. Il est ainsi d'autant plus intéressant d'analyser la structuration de cette tradition théâtrale dans laquelle très souvent les termes ou les exemples figuratifs viennent comme par surcroît ou à titre de métaphore plus ou moins consciente. Les nombreuses citations des textes russes qui forment la trame de notre recherche cherchent particulièrement à éclairer cet aspect métaphorique du processus de travail du metteur en scène. Ce point de vue permet aussi de rendre plus évidentes les implications de ces théories théâtrales avec une esthétique générale qui, bon an mal an, s'est constituée autour des matériaux figuratifs et textuels. Mais que l'action puisse se construire comme un tableau ou comme une composition musicale est sans doute la plus grande découverte de la théorie théâtrale russe.

Le théâtre n'est bien sûr pas étranger par nature aux matériaux textuels et figuratifs, mais, de notre point de vue, son champ d'action est légèrement différent. Dans la mesure où nous considérons la tradition théâtrale russe, et par conviction personnelle, nous entendons le théâtre, d'abord et avant tout, comme jeu théâtral, théâtre actualisé sur une scène au cours d'une présentation théâtrale. En ce sens, notre définition est proche de ce que l'on entend d'ordinaire par *performance* pour reprendre le terme anglais du jeu ou de l'*action*, comme il était convenu de désigner la chose dans la France classique. Nous n'entendons pas cependant désigner par là un genre mixte qui serait plus proche des arts plastiques que de l'art dramatique. La caractéristique d'un Stanislavski est précisément d'avoir toujours envisagé les choses du point de vue de l'art *dramatique* et non du côté de la synthèse des arts, comme le feront un certain nombre d'autres metteurs en scène après lui. Mais ceux qui purent établir une corrélation véritablement consciente et heuristique entre les arts figuratifs et l'art dramatique : classiquement Aristote, Lessing ou Diderot, le firent d'autant mieux qu'ils disposaient d'une théorie théâtrale, c'est-à-dire

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

d'une théorie du jeu de l'acteur et de la mise en scène, et qu'ils pouvaient de la sorte constituer une théorie de l'art, instituer une pratique (parfois leur propre pratique) comme art et définir les modalités de son existence artistique ou de son apprentissage.

Les termes figuratifs sont en effet réinterprétés et même immédiatement utilisés en fonction des besoins propres de la pratique théâtrale. Il nous a donc fallu étudier cette originalité profonde qui consiste, pour la tradition russe, à définir le jeu de l'acteur et le métier de metteur en scène comme art ainsi que le mécanisme par lequel, dans la sphère dramatique, les catégories spatiales, figuratives et plastiques se transforment pour répondre au processus temporel du jeu. Ces considérations sur la nature temporelle du processus du jeu dramatique forment l'horizon de notre recherche qui ne peut, dans cette logique, se déployer que progressivement, à partir d'une pratique pédagogique, décrite dans notre second chapitre, ou par la formation même de Stanislavski.

Le parallélisme et le dialogue entre les arts plastiques et l'art dramatique ne surgissent bien sûr pas d'une génération spontanée. Du point de vue historique les antécédents et les parallélismes sont connus. Il y a par exemple une tendance de ce genre dans le cadre du symbolisme et de la fin de siècle en Europe. On a regroupé, à juste titre, différentes tendances sous le vocable de « théâtres d'art [12] ». Ces dénominations ne se limitent pas à des courants artistiques, à des effets de mode, fussent-ils stylistiques, ils ne sauraient alors porter en eux d'effet esthétique conceptuel. Le risque de la synthèse ou du dialogue des arts est de suggérer plutôt que de constituer. Il faut prendre au sérieux cette auto-constitution artistique de l'art dramatique et, en ce sens, l'œuvre de Stanislavski va assez loin.

Enfin, il convient de noter que si le rapport qui existe entre le figuratif et le dramatique est vraiment l'interaction, il est nécessaire que cette action soit réciproque. Peut-être que l'origine figurative et dramatique d'une notion aussi centrale que celle de *mimésis* suffit à le montrer, mais c'est aussi ce dont témoignent des impulsions très vives de la réflexion figurative, qu'elle se nomme histoire de l'art, critique d'art ou philosophie de l'art. Il serait ainsi tentant de suggérer les linéaments de théâtralité à l'œuvre dans le vocabulaire théorique des arts figuratifs et plastiques et les raisons de cette rencontre. Une telle réflexion serait plutôt un prolongement possible de notre recherche.

Le cadre de cette recherche suppose un travail important de lecture, de réflexion générale, de traduction des termes. C'est une partie de ce travail que nous avons voulu plus particulièrement présenter à travers les nombreuses traductions de textes théâtraux russes qui émaillent notre recherche. Il ne nous a malheureusement pas été possible de matérialiser, comme nous l'aurions souhaité, la tradition théâtrale russe sous la forme d'un dictionnaire raisonné des termes théâtraux qu'elle forge ou qu'elle réutilise. Cette ambition lexicale se découvre donc dans des essais de traduction de termes complexes qui font partie intégrante de ce travail de compréhension. Celui-ci reflète pleinement notre intérêt premier pour le lexique et l'originalité de la langue théâtrale russe qui est souvent un obstacle important pour son appréhension et sa pratique dans la transmission orale directe ou la relation écrite. Nous avons entrepris, au cours de notre recherche, une traduction nouvelle (une traduction tout court d'ailleurs, puisqu'il n'y a pas de traduction

[12] J.-F. Dusigne, *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XX^e siècle*, éditions théâtrales, Paris, 1997.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

française de ces textes à partir des originaux russes) de l'œuvre maîtresse du Système de Stanislavski, *Le Travail de l'acteur sur soi* (plus connu en français par la traduction de l'américain sous les titres respectifs de *La Formation de l'acteur* et de *La Construction du personnage*) dont nous donnons quelques passages en annexe. Cette recherche est une approche de cette entreprise qui s'est concrétisée par la traduction récente d'un ouvrage de Maria Knebel, élève de Stanislavski, enseignante à son dernier Studio et qui convoque, à des fins pédagogiques, toutes les notions du « système ». A notre sens, et avec le recul de l'histoire, les divergences et les conflits des différents courants théâtraux russes peuvent aujourd'hui céder la place à la manifestation d'une extraordinaire cohérence, notamment dans la langue, dans l'ambition théorique et la prise en compte de la diversité, sous l'aspect polémique lui-même. La notion de convention, pour négative qu'elle soit, est par exemple essentielle à Stanislavski et l'acuité émotionnelle et psychologique n'échappe guère à Meyerhold qui utilise aussi le terme de *pereživanie*. C'est à présenter et à ressusciter cette tradition que nous avons voulu employer ce travail, en centrant notre recherche sur la figure de Stanislavski et la constitution de son « système », non pas comme un monument du passé, mais comme une œuvre vivante et en devenir, nous l'espérons, puisque s'y attache, selon nous, une valeur universelle et donc le devenir même du théâtre dramatique en Russie, en France et ailleurs.

Note sur les traductions et les citations russes.

Dans la mesure où la terminologie, la recherche de l'équivalent français font partie intégrante de notre recherche d'esthétique, tous les textes russes cités sont traduits par nous, même dans le cas où une traduction du russe est accessible en français et fait autorité, ce qui est le cas pour l'excellente traduction des Ecrits sur le théâtre *de Meyerhold et pour* Ma Vie dans l'art *de Stanislavski. Ce sont, avec les* Ecrits *de Vakhtangov, récemment traduits par Hélène Henry, et ceux de Taïrov, traduits par Claudine Amiard-Chevrel, les seules traductions vraiment fiables qui existent en français. Nous indiquons pour ces traductions, dans les notes, les références précises à la traduction française. Les écrits de Mikhaïl Tchekhov ont été traduits en français de l'anglais de même que Le* Travail de l'acteur sur soi *de Stanislavski qui est traduit de la version américaine sous le titre* La Formation de l'acteur *(le titre russe est* Le Travail de l'acteur sur soi dans le processus créateur de la vie éprouvée *) et* La construction du personnage *(le titre russe étant* Le Travail de l'acteur sur soi dans le processus créateur de l'incarnation *).*

De ce fait, la plupart des citations que nous produisons proviennent d'ouvrages russes non traduits. Pour ne pas alourdir l'apparat critique de notre travail, toutes les références d'ouvrage sont données dans les notes en traduction française, avec la mention du lieu russe d'édition (en général Moscou, ou Saint-Pétersbourg/Petrograd/Leningrad). Le titre original russe et les références complètes de l'édition russe figurent dans la bibliographie au nom de l'auteur donné sous une forme francisée (Stanislavski et non Stanislavskij, Vakhtangov et non Vahtangov,

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Soulerjitski et non Suleržickij), là aussi dans un souci de clarté, conforme à l'usage de notre langue.

Les noms communs russes des notions qui émaillent notre recherche sont traduits et donnés en transcription. Dans les annexes et les citations, certains termes importants sont donnés entre crochets droits pour signaler une particularité ou la manière dont nous traduisons une notion importante. La traduction de la terminologie est une recherche en évolution qu'il n'est pas toujours utile de clore. Nous ne répugnons pas ainsi à traduire de façon différente des notions importantes, car les textes engagent parfois des contextes différents et la pluralité raisonnée des traductions peut, dans certains cas, libérer du sens. Nous indiquons, dans ce cas, la notion russe correspondante entre crochets droits.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Première partie : le théâtre comme art. Conceptions artistiques et conceptions esthétiques. Les différents sens de la notion d'art

Introduction

Que Stanislavski, et avec lui l'ensemble de la théorie théâtrale russe, telle que nous l'avons définie, ait conçu la pratique théâtrale comme un art est une caractéristique assez constante de son œuvre. La première pierre de ses écrits théoriques, de son « système », est, comme Stanislavski le dit lui-même dans la préface du *Travail de l'acteur sur soi*, son autobiographie artistique : *Ma Vie dans l'art*, en russe *Moja žizn' v iskusstve* :

« J'ai le projet d'un grand ouvrage en plusieurs volumes sur l'art [masterstvo] de l'acteur (ce qu'on appelle « le système de Stanislavski »). Le livre Ma Vie dans l'art,déjà publié, représente le premier volume et se trouve être l'introduction à cet ouvrage. Le présent livre, consacré au « travail sur soi » au cours du processus créateur de « la vie éprouvée » [pereživanie], en est le second volume.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Tout prochainement, je vais commencer à composer le troisième tome qui traitera du « travail sur soi » au cours du processus créateur de « l'incarnation scénique » [voploš#enie] [13] ***. Je consacrerai le quatrième volume au « travail sur le rôle ». En même temps que ce livre j'aurais du publier une sorte de livre d'exercices [zada#nik] avec toute une série d'exercices conseillés (« Entraînement et dressage ») Je ne le fais pas maintenant pour ne pas me distraire de la ligne principale de mon grand ouvrage que je considère comme plus essentielle et plus urgente. Dès que les principes les plus importants du « système » auront été transmis je commencerai la compilation du livre annexe d'exercices. »*** [14]

C'est la même structure qui est mise en avant dans la préface de la première édition russe de *Ma Vie dans l'art* en 1925 :

« [ce livre] constitue comme la préface d'un autre livre où je veux transmettre le résultat de ces recherches : la méthode que j'ai élaborée de l'art [tvor#estvo] de l'acteur et son approche. » [15]

Il est clair, d'après le titre même, que l'activité créatrice de Stanislavski est conçue par rapport à une classe d'activité qui reçoit le qualificatif d'artistique, d'art, en russe *iskusstvo*.

Ce substantif est le terme le plus usuel, en russe moderne, pour rendre la notion d'art dans son acception la plus générale. Il peut donc sembler anodin et naturel. Or il ne va absolument pas de soi. C'est bien l'une des premières tâches en esthétique que de s'interroger sur l'artificialité, l'historicité, en tout cas le caractère non banal, de la qualification d'une activité comme artistique, sur la définition d'une catégorie d'objets ou de pratiques en termes d'art. L'usage du mot « art » est relativement polysémique en russe, comme dans d'autres langues, et plusieurs termes peuvent prétendre à être traduit ainsi. Il y a donc « naturellement » dans la langue théâtrale russe actuelle plusieurs usages artistiques que l'on peut retrouver chez Stanislavski et chez Meyerhold. Mais la théorie théâtrale de Stanislavski lui-même produit et prend son départ d'une division de l'art et d'une discrimination terminologique singulière qui sont au fondement de son esthétique.

[13] Cet ouvrage est couramment traduit en français sous le titre La construction du personnage (Building a character), nous désignerons toujours ce livre sous la forme Le Travail de l'acteur sur soi II. Le Travail de l'acteur sur soi I correspond à La Formation de l'acteur qui n'est qu'une traduction très partielle et simplifiée de la première partie du traité de Stanislavski. Dans les notes, nous abrégeons, les références à ces deux livres de la façon suivante Tr. 1 [Travail de l'acteur sur soi, premier volume = Formation de l'acteur, dans la traduction anglaise et l'adaptation française] et Tr. 2 [Travail de l'acteur sur soi, second volume = Construction du personnage, dans la traduction française de l'anglais].

[14] « Préface », Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 5. Voir la traduction intégrale du texte de cette préface très importante, qui ne figure dans aucune traduction, dans les annexes de la présente recherche, texte N°1.

[15] Préface à la première édition russe, avril 1925, Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 4 (non traduite dans l'édition française).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Chapitre 1 : La conception technique de l'art : l'art comme *masterstvo*

En l'espèce, l'utilisation du terme *iskusstvo* ne va pas de soi. Elle est loin d'être univoque chez Stanislavski. Dans la préface programmatique au *Travail de l'acteur sur soi* que nous venons de citer, Stanislavski parle du « projet d'un grand ouvrage en plusieurs volume sur l'art [*masterstvo*] de l'acteur (ce que l'on appelle le "système" de Stanislavski).» Le terme utilisé par Stanislavski, et que l'opportunité de l'usage linguistique nous conduit à traduire par « art », est celui de *masterstvo*.

Ce nom désigne littéralement la maîtrise, une activité qui vise à une pratique, susceptible d'un apprentissage, sous la conduite d'un maître, *master*. Il conserve jusqu'à aujourd'hui une forte prégnance dans la langue théâtrale russe. Ainsi, dans les cours de théâtre officiels, l'apprentissage du jeu de l'acteur ou de la mise en scène est désigné par le vocable *masterstvo*. *Akterskoe masterstvo* renvoie au jeu de l'acteur (à l'art de l'acteur, au métier de l'acteur ou à la maîtrise de ce métier). Les *Uroki masterstva* sont les cours de jeu ou, dirions-nous dans la tradition française, les cours d'interprétation. Signalons que ce terme est également consacré dans l'apprentissage de la mise en scène considérée comme un métier et un enseignement : *Masterstvo režissëra* [16] est le titre d'une série de manuels de mise en scène publié par le GITIS, le principal institut théâtral de Russie. C'est un article extrait de l'un de ces volumes que nous utilisons au début de notre recherche pour rendre compte de l'utilisation pédagogique des peintures et des sculptures.

Cet usage traduit ou signifie en russe le mot art, mais il renvoie également à l'un des versants de la conception artistique et esthétique du théâtre russe, la conception artisanale. Dans la langue française également, l'art renvoie, à un niveau historique et conceptuel, au système des corporations et des ateliers, à la logique médiévale et post-médiévale de l'art comme apprentissage manuel.

Le premier usage du concept d'art, compris comme *masterstvo*, c'est-à-dire comme maîtrise, relève ainsi d'une conception fondamentale de la notion d'art dans le monde occidental : la conception artisanale qui a son origine dans le sens grec du mot *téchnè* [17] ou dans le sens encore médiéval des *artes mechanicae* [18] . A l'origine, ce que nous

[16] *Le métier de metteur en scène,* sous la direction de N. A. Zvereva, GITIS, Moscou, 2002. Cf. la préface de Mme Khmelnitskaïa, directrice du GITIS : « il est difficile de déterminer le genre de l'ouvrage proposé. On peut le considérer comme un manuel, un ouvrage d'étude, un programme. C'est la tentative d'explorer le processus de formation d'un metteur en scène de la première à la cinquième année d'étude. C'est une tentative tout à fait unique, dans la mesure où la Russie est quasiment le seul pays où il existe une formation à la mise en scène dans l'enseignement supérieur. » (*op. cit.*,p. 3).

[17] Cf. l'ouvrage de M. Isnardi Parente, *Techne. Momenti del pensiero greco da Platone ad Epicuro*, Firenze, La Nuova Italia, 1966. Voir également dans A. F. Losev, *Histoire de l'esthétique antique. Bilan d'une évolution millénaire*, kn. II, Moscou, Iskusstvo, 1994, chapitre VI « Iskusstvo », pp. 259-276.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

considérons comme les beaux-arts dont l'équivalent russe seraient les *izjaščnye iskusstva* ou les arts figuratifs - *izobrazitel'nye iskusstva* - ne rentraient pas sous le vocable d'Art que nous écrivons volontiers dans plusieurs langues européennes avec une majuscule (et le russe *iskusstvo* ne fait pas en la matière exception). Les différentes pratiques artistiques du son et de la parole (poésie) ont été une première fois groupées dans l'Antiquité grecque sous le terme de *mousikè*, art des muses, plutôt que musique. On en trouve de nombreux témoignages chez Platon. Les muses désignent l'épopée, la tragédie, la comédie, leur nombre est plus ou moins fixé, mais il est évident qu'à chaque fois leur centre est la poésie, et notamment la poésie dramatique et la musique, au sens mélodique. Elles peuvent également s'orienter du côté de la science et de la philosophie [19] . Le terme de *téchnè* est essentiel dans la philosophie platonicienne et par conséquent aussi chez Aristote. Il désigne un savoir-faire, une habileté qui est d'abord présentée, souvent de façon ironique dans les dialogues socratiques, comme artisanale. Le cordonnier, le tisserand, le nocher, le médecin sont des figures récurrentes des dialogues socratiques, pour dénoncer *a contrario* les artisans d'illusion que sont les rhéteurs, les sophistes, les poètes et les peintres. Les premiers mettent en œuvre au moyen d'une *téchnè* une opération qui conduit à un résultat – *ergon* – alors que les autres n'agissent que par imitation, selon une *mimésis* frauduleuse, pour produire une image de mauvaise qualité *eidôlon*. Ce recours à la *téchnè* qui semble déprécier les pratiques figuratives leur emprunte en réalité beaucoup, comme nous le montre l'exemple de la création de l'âme du monde dans le *Timée* où est mise en œuvre une *mimèsis* parfaite en vue du beau et opérée par l'artisan (démiurge) divin. Ainsi, dans certains cas, la *téchnè* qui suppose la contemplation d'une réalité intelligible (*eidos*), est-elle assimilable à une forme de savoir supérieure. Elle est souvent synonyme de science – *épistémè*. La science implique un savoir-faire technique. La *téchnè*, tout comme le sens artisanal de *masterstvo*, suppose un apprentissage.

Faire de l'art des muses une science ou l'objet d'un savoir-faire est tout l'objet de la poétique et c'est en ce sens que l'on peut comprendre l'entreprise stanislavskienne. Fondée sur l'inspiration de la vie émotionnelle, elle cherche à fonder un apprentissage systématique des conditions de la création de l'acteur appelées « Eléments ».

Il est également possible de trouver, dans la théorie théâtrale russe, un avatar récent de l'interprétation technique et platonicienne de l'art dans la pratique et la théorie du metteur en scène Anatoli Vassiliev. Il recueille de l'héritage de la tradition russe la certitude que l'art de l'acteur et celui du metteur en scène s'apprennent, que le jeu de l'acteur et l'art du metteur en scène font l'objet d'une science qui comporte des lois. Dans sa pratique cela se manifeste, entre autres, par le fait que les dialogues platoniciens sont

[18] Cf. pour un aperçu général sur cette question Kristeller, « Il sistema moderno delle arti » in : *Concetti rinasciementali dell'uomo e altri saggi*, Firenze, « La Nuova Italia » editrice, 1978 (1951-1952), p. 231 et Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica* III, Einaudi, Turin, 1979 (1970), p. 70.

[19] Cf. Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin,* ch. XIII, « Les Muses » [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Berne, 1948.] Sur les Muses, voir par exemple le mythe des cigales dans le *Phèdre* de Platon pour la distinction entre deux types de « musique », lieu commun fréquent chez Platon pour désigner l'art philosophique de Socrate ou la dialectique, cf. entre autres exemples *Banquet*, *Charmide*, *Alcibiade*.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la base, la « grammaire » de sa méthode, pratiqués régulièrement et très complètement par ses acteurs et apprentis metteurs en scène. Une des raisons multiples en est certainement cette conception de la *téchnè*, particulièrement visible dans les dialogues socratiques et singulièrement dans le dialogue *Ion* qu'Anatoli Vassiliev travaille tout particulièrement sous cet angle. Son interprétation du dialogue est en effet tout entière centrée autour de la *téchnè*. La rhapsodie (entendre le jeu de l'acteur, le théâtre) est-elle un art ? Si elle est un art, elle devrait être universelle et non individuelle, s'exercer sur tous les poètes et non sur le seul Homère, la rhapsodie n'est donc pas un art, elle ne porte pas sur une réalité intelligible et tangible, comme le calcul, la géométrie ni même, dit Platon ironiquement, la poésie, la peinture, la sculpture, l'art de la flûte et de la cithare. On peut trouver des passages parallèles dans le *Gorgias* ou le *Phèdre* qui affirment explicitement que la rhétorique n'est pas un art, qu'elle ne correspond pas à l'authentique art des discours – *téchnè tôn logôn*. Ce que Vassiliev indique par-là, c'est la traduction pratique d'un mode de conception philosophique de la tradition russe. *A contrario* cette dernière considère toujours, depuis Stanislavski, que le jeu de l'acteur est une *téchnè*, qu'il s'agit de la maîtrise d'un savoir-faire particulier supposant un apprentissage assez long auprès d'un maître, que cet art, comme dans la conception platonicienne, est une science. Dans la philosophie platonicienne l'*épistémè*, la science, suppose toujours une *téchnè*, un art, un savoir-faire qui est une mise en œuvre de l'opérativité du savoir. Stanislavski qui semble, en matière d'art, mettre en avant l'inspiration la critique cependant à maintes reprises. Elle ne peut être assimilée qu'au dilettantisme, aux clichés et à la fausse révérence envers Apollon si elle n'est pas soutenue par une maîtrise.

C'est, à peu de choses près, l'essence du conflit qui, dans *Le Travail de l'acteur sur soi*,oppose le pédagogue Tortsov [20] et l'élève Govorkov, considéré comme acteur routinier avec en l'occurrence des tendances symbolistes, comme acteur artisan, le terme étant cette fois pris en mauvaise part. Dans le chapitre sur « Le sentiment de la vérité et la foi », l'argumentation est à la fois esthétique, pratique et technique puisqu'à la problématique de la confiance en soi de l'acteur vient se greffer une mise en cause de la méthode des actions physiques, pratiquée par Stanislavski dans les années vingt et trente. L'enjeu, pour notre propos, est celui de la nature de l'art. S'agit-il d'une méthode et d'une pratique simple qui doit faire l'objet d'un apprentissage quotidien, d'une science sûre et raisonnée ou bien peut-on librement se livrer au mythe de l'inspiration, comprise comme élévation, et que Stanislavski désigne souvent dans son traité par le vocable Apollon. Govorkov en appelle à la liberté à travers une réaction de révolte, suffisamment rare dans l'austérité pédagogique du « système », pour qu'elle vaille la peine d'être mentionnée :

« - Je ne peux me taire ! Voyez-vous, je dois parler. Ou bien je ne comprends rien et je dois quitter le théâtre ou alors, excusez-moi, ce que l'on apprend ici est un poison contre lequel nous devons protester. Cela fait six mois qu'on nous oblige à déplacer des chaises, à fermer des portes, à faire des feux de cheminée. Bientôt, on nous obligera à mettre nos doigts dans le nez pour plus de réalisme et une vérité physique plus ou moins grande. Mais, excusez-moi, déplacer des chaises sur scène, cela ne crée pas un art. La vérité, ce n'est certainement pas de

[20] Pour les noms des personnages du *Travail de l'acteur sur soi* : Tortsov, Govorkov, Nazvanov, Maloletkova, etc. Nous renvoyons au récapitulatif placé en annexe.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

montrer tout un tas de saletés naturalistes. Cette vérité-là, que le diable l'emporte, elle me fait vomir ! Les actions physiques ? Non. Excusez-moi, le théâtre, ce n'est pas du cirque. Au cirque, vous savez, l'action physique : attraper un trapèze, sauter sur un cheval avec dextérité, est terriblement importante. Voyez-vous, la vie de l'acrobate en dépend. Mais, pardonnez-moi, les grands écrivains universels n'ont pas écrit leurs œuvres de génie, vous savez, pour que leur héros fasse des exercices sur les actions physiques ! Mais nous, c'est la seule chose qu'on nous oblige à faire. On n'en peut plus. Ne nous courbez pas vers le sol ! Ne nous liez pas les ailes ! Laissez-nous nous envoler, déployer largement nos ailes. » [21]

La réponse du pédagogue est ambiguë et cinglante. D'un côté, il contient l'exigence de libre inspiration par rapport à la réalité du travail théâtral et à la qualité du jeu produit par l'élève. Dans l'échelle de valeurs de Tortsov ou de Stanislavski, elle se range du côté de la représentation ou du mauvais métier artisanal (*remeslo*). La réalité du jeu qui utilise les clichés est la marque d'une absence de vie et donc d'une absence d'inspiration :

« Si la tempête de l'inspiration ne soulève pas vos ailes et ne vous entraîne pas dans un tourbillon, alors, pour prendre votre élan, vous avez besoin, plus que tout autre, de la ligne des actions physiques, de leur vérité, de la foi en ces actions. Mais vous avez peur de faire ces exercices obligatoires pour les acteurs. Pourquoi exigez-vous qu'on fasse pour vous une exception de la règle commune ? La danseuse transpire tous les matins, elle est essoufflée pendant ses exercices obligatoires pour pouvoir prendre son envol le soir, montée sur ses pointes. Le chanteur beugle le matin, il étire ses notes, développe son diaphragme, cherche des résonateurs dans la tête et dans le nez, pour pouvoir le soir déverser son âme dans le chant. Les artistes de tous les arts ne dénigrent pas leur appareil corporel et les exercices physiques que la technique exige. Pourquoi voulez-vous faire exception alors que nous cherchons à obtenir un lien très étroit et direct entre notre nature corporelle et spirituelle pour pouvoir agir sur l'une à travers l'autre. Vous cherchez à les séparer. Bien plus, vous voulez renoncer, en paroles bien sûr, à une moitié de votre nature : la partie physique. Mais la nature s'est moquée de vous. Elle ne vous a pas donné ce qui vous plaît tant : un sentiment élevé et des émotions éprouvées [pereživanija]. A leur place, elle vous a laissé la seule technique physique de la représentation de l'acteur, la démonstration de vous-même à la salle. Vous vous enivrez, plus que tout autre, du procédé artisanal de la technique extérieure, du pathos et de la déclamation de l'acteur, de tous les clichés habituels possibles. Qui d'entre nous est plus proche de ce qui est élevé ? Vous qui vous mettez sur la pointe des pieds et en paroles, « planez dans les cieux », et en réalité, êtes tout entier au pouvoir de la salle ? Ou moi, qui ai besoin d'une technique artistique avec ses actions physiques pour transmettre, à l'aide de la foi et de la vérité, des sentiments humains complexes ? Décidez vous-même. Qui de nous a le plus les pieds sur terre ? » [22]

D'une part, comme Socrate, Tortsov est ironique vis-à-vis de l'inspiration, du magnétisme

[21] ***"Le sentiment de la vérité et la foi", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 205.***

[22] ***Ibid. p. 206-207.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

et de la furie des Muses. Un artisan ne crée pas en fonction de l'inspiration, mais d'un savoir-faire, d'un art que lon ne peut montrer au philosophe. Le divin a donc tout de la supercherie oiseuse qui ne fait au fond qu'appliquer des recettes, sans aucun accès à la vérité.

Mais en même temps, Tortsov fait signe vers une forme d'inspiration plus haute qui passe par l'exercice et l'application de la continuité des actions physiques et, peut-on supposer, de tous les éléments conscients du système.

Le début du traité commence clairement à partir d'une manifestation non prévue, une sorte d'inspiration scénique du narrateur. L'acteur Nazvanov [23] est l'élève par excellence, comme Tortsov (appelé d'abord Tvortstov, le Créateur, dans les brouillons du « système ») est le pédagogue idéal. Mais cet éclat soudain et bref de l'acteur frappé d'un élan sublime est relativisé par le maître. D'un côté, cette inspiration, comme manifestation du subconscient est un critère du beau (*prekrasnoe*), mais de l'autre, l'art de Nazvanov tombe du côté de la plus basse catégorie de l'art de l'acteur, la contorsion (*lomanie*) qui ne suppose pas même un mauvais savoir-faire artisanal.

Le chapitre inaugural est bien celui du dilettantisme, comme les différentes phases de la pratique d'acteur de Stanislavski lui-même : « Enfance artistique», « Adolescence artistique », « Jeunesse artistique », « Maturité artistique » forment les quatre époques de *Ma Vie dans l'art*. Toutefois, l'essentiel du système est une étude consciente et organisée, constituée par la succession des éléments. Son ambition est bien de fonder une science du théâtre. Cependant la dichotomie entre l'inspiration et la science subsiste à l'intérieur même du système, comme si la base rationnelle et logique était soutenue par le fond d'irrationalité du subconscient qui est pour Stanislavski à la fois le principe et le couronnement de l'expérience esthétique de l'acteur. Cette ambiguïté se retrouve au sein même des éléments du « système ». C'est ainsi que la construction dramaturgique de la situation au chapitre des « circonstances proposées » établit l'existence de deux « si », le « si magique » qui est l'instrument de l'imagination et le « si logique » qui travaille sur la cohérence et la construction de l'action.

La science des éléments domine, du moins dans l'ampleur de l'entreprise et dans sa postérité. Cette conception n'est pas propre à Stanislavski, elle est partagée par toute la tradition russe, en particulier par Meyerhold qui le premier ouvrit à Saint-Pétersbourg en 1918 des cours de mise en scène. L'entraînement quotidien, l'exercice, le *training*, ce que Stanislavski appelle la *muštra*, le dressage, en un sens un peu militaire, parfois exemplifié par l'alter ego de Tortsov dans *Le Travail de l'acteur sur soi*, le pédagogue Rakhmanov [24] rythment les jours des acteurs fictifs du système, mais les pages du traité mettent en place les éléments mêmes, la poétique de l'inspiration. Toute l'entreprise stanislavskienne du système est fondée sur une mise en place notionnelle d'éléments successifs et cohérents qui forment une poétique de l'acteur. L'apprentissage s'oppose à l'inspiration ou plutôt, en une dialectique complexe, la permet. Car si les éléments sont le centre du système, dans la première partie du *Le Travail de l'acteur sur soi*, les marges ne sont pas

[23] Cf. note 20 et annexes texte N°2.

[24] Cf. note 20 et annexes.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

artisanales. On voit même que Stanislavski refuse une forme d'artisanat qu'il appelle le métier : le mauvais métier de l'acteur.

La poétique de l'acteur de Stanislavski est en même temps une esthétique réaliste, fondée sur une psychologie de la création. L'art est défini du côté de la sensation inconsciente qui s'empare de l'acteur et non seulement du savoir-faire. Le savoir-faire conscient n'est qu'une propédeutique à une libération de la nature organique de l'acteur qui est, pour Stanislavski, inconsciente ou subconsciente. C'est le sens de l'entreprise du système qui est d'aller du conscient vers l'inconscient.

Ainsi, le terme de *masterstvo*, le sens de la maîtrise technique et professionnelle, de l'habileté ne saurait suffire à répondre du terme d'art. Tout comme dans d'autres traditions artistiques, l'habileté, la maîtrise ne sont pas unanimement reconnues comme le critère artistique déterminant. Le terme peut avoir un sens résolument négatif, et même s'opposer à l'art. Voici par exemple ce qu'écrit le critique Boris Alpers à propos de ce concept :

« Il est difficile de faire grief à Stanislavski d'oublier la maîtrise [masterstvo]. Il n'y a pas dans tout le théâtre russe d'autre artiste [hudožnik] qui reconnaisse avec autant d'évidence la nécessité pour l'acteur d'une haute technique virtuose et qui avec tant d'obstination cherche à obtenir de lui-même et des autres une maîtrise extrême du métier [masterstvo]. Mais le métier [masterstvo] ne se transformait jamais en un but en soit, ne devenait pas un objet de culte. Le métier, mais au nom de quoi ? Cette question n'était jamais apparue ni pour Choumski, ni pour Samarine, ni pour Davydov, ni pour Fedotova [25] . Mais c'était la question principale pour les recherches artistiques [tvor#eskie iskanija] de Stanislavski et de ses compagnons. » [26]

L'auteur, très proche de Meyerhold dont il est un disciple authentique, ne cesse de comparer le métier ou la maîtrise des uns opposés à l'art authentique et personnel des autres, à propos des comédiens russes du XIX^{e} siècle, dans une forme très proche de l'esprit stanislavskien avec un lexique de travail, emprunté de Meyerhold ou de Gordon Craig. Il compare ainsi l'art d'un artisan ou d'un maître-artisan à l'art du créateur, de l'artiste (*hudožnik*).

Le sens artistique : *articizm, hudožestvennyj* ressortit à une logique littéraire, plus qu'artisanale et déjà plastique. Les notes de Stanislavski sont artistiques : *hudožestvennye zapiski*, elles sont l'embryon et le laboratoire du système. Le théâtre de Stanislavski est *hudožestvennyj*, artistique : le Théâtre d'Art. Certes, il s'agit encore d'un trait qualitatif lié à la maîtrise et au métier : une chose artistique est bien faite, correctement composée, comme doivent l'être les créations scéniques du Théâtre d'Art, mais la grâce aussi peut être supposée par ce critère qui suppose une expression plastique, corporelle, voire un certain maniérisme, comme imitation sur scène d'œuvres picturales ou graphiques, parfois, dans le corps même de l'acteur. Une telle logique est inséparable de l'Art nouveau théâtral, particulièrement puissant en Russie et qui est

[25] Grands acteurs russes du XIX^{e} siècle du Théâtre Maly. Fedotova a été la protectrice de Stanislavski à ses débuts, cf. infra et illustration 49 en annexe (note Stéphane Poliakov).

[26] Boris Alpers, Le Théâtre de Motchalov et Chtchepkine, Moscou, Iskusstvo, 1979, p. 31-32.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

créateur, au fond, de l'idée de mise en scène en se greffant, à travers la figure de Stanislavski, à la tradition de l'acteur-roi, incarnée par le Théâtre Maly de Moscou.

La qualité artistique du *hudožestvennoe* naît plutôt du côté du réalisme, catégorie centrale pour le théâtre russe, bien avant qu'elle ne devienne un lieu commun de la pensée soviétique. Le réalisme est littéraire, depuis Pouchkine et Gogol, tous deux proches du monde théâtral, en particulier pour ce dernier qui a une correspondance avec l'acteur Mikhaïl Chtchepkine (ill. 146-147) que Stanislavski considère comme son modèle et comme le fondateur du réalisme de l'acteur. Ce réalisme, comme en peinture, est un refus de la convention, de l'académisme, du cliché, en l'occurrence déclamatoire, du pathos. C'est toute une série de gestes, d'attitudes, d'intonations qui doivent céder devant la vérité de la vie. La profondeur psychologique est le critère déterminant du théâtre stanislavskien, qu'il fonde précisément comme art. Cela fait de son entreprise une esthétique puisque l'art est fondé sur l'expérience et le sentiment. La peinture réaliste russe, groupée autour du Mouvement des Ambulants, est déterminante pour faire d'une nouvelle psychologie scénique et dramatique un art à part entière. En ce sens, l'affirmation du théâtre stanislavskien est solidaire d'un mouvement artistique qui lui est antérieur. Contemporain de l'Art nouveau, il crée un art réaliste, mais les aspirations romantiques et symbolistes se manifestent dans sa troupe et chez lui. Tchekhov et Ibsen, qui sont les auteurs les plus joués au premier Théâtre d'art, sont d'ailleurs des dramaturges stylistiquement ambigus entre romantisme et naturalisme pour l'un, naturalisme et aspiration symboliste, pour l'autre. Meyerhold, metteur en scène d'abord marqué par le symbolisme, vient de la troupe du Théâtre d'Art et la quitte en 1902, construisant une alternative au nom du concept de convention consciente qui doit s'opposer au cliché, comme à la vérité de la vie.

La maîtrise artisanale ou manuelle, si elle forme l'ossature et le vecteur pratique du système, ne permet pas de définir esthétiquement la notion d'art. Il faut connaître, pratiquer, savoir faire et donc traduire le projet en impulsions concrètes. Mais le pur exercice de l'activité d'acteur ou de metteur en scène ne suffit pas à donner une valeur artistique. Le risque de la routine et de l'artisanat producteur de clichés est trop important et il fait le quotidien du théâtre. L'art doit donc, pour Stanislavski, être créateur et se donner dans un processus.

Chapitre 2 : Une conception productrice de l'art : le sens de *tvorčestvo*

Un autre terme qui peut à bon droit être utilisé à la place du nom *iskusstvo* pour désigner ce que nous appelons art est le substantif *tvorčestvo* que l'on traduit en général, pour le distinguer précisément de *iskusstvo,* par création, mais qui pourrait tout aussi bien, dans nombre de cas, renvoyer à l'art. Le verbe *tvorit'* dont il procède désigne en effet la création au sens du processus de fabrication, celui-ci évoquant également l'activité artisanale dans son effectuation. Dans le contexte de l'esthétique générale, cette acception peut renvoyer aux significations grecques du verbe *poïein* qui signifie fabriquer,

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

façonner, faire et au concept de *poïesis* qui désigne, au sens propre, la fabrication artisanale avant de renvoyer de façon plus spécialisée à ce que nous appelons poésie. C'est dans *La Poétique* d'Aristote que ce concept est formalisé, même si l'on peut en trouver des antécédents chez Platon [27] . Chez Aristote cependant, aussi bien dans *La Poétique* que dans *La Rhétorique*, le sens de la *poïesis* se technicise en imitation au moyen du langage, du rythme et de l'harmonie [28] , c'est-à-dire quelque chose d'assez proche de ce que nous entendons par poésie et d'ores et déjà éloigné du sens original du verbe *poiéô*, fabriquer, bâtir, confectionner, ou faire avec ses mains, et de ses dérivés comme *poièma*, l'œuvre, l'ouvrage. Il est clair que *tvorčestvo* renvoie à une conception esthétique productrice qui suppose un artisan, *tvorec* et un produit de la création, *produkt tvorčestva*. C'est ce dernier point qui ne laisse pas de poser problème dans le cas de l'art dramatique considéré, comme nous l'avons précisé, du côté de l'acteur et du metteur en scène. Voilà ce que Meyerhold écrit dans la conférence N°1 de l'introduction à la scénologie :

« Chaque art a son créateur [tvorec]. Le créateur de l'architecture est l'architecte [zod#ij]. Dans différents domaines de la peinture les créateurs sont : le peintre [živopisec], le dessinateur, le graveur. Dans la musique instrumentale ceux que l'on compte au nombre des créateurs sont le compositeur, l'interprète-soliste, l'interprète-chef d'orchestre, le musicien-improvisateur. Dans la musique vocale, les créateurs sont le compositeur, l'interprète-chanteur, l'interprète-chef de chœur, le chanteur-improvisateur. Les créateurs de la forme poétique sont le poète, le récitant [deklamator], le poète-improvisateur. Les créateurs de la forme prosaïque sont le prosateur, le lecteur de lecture publique [#tec], l'orateur-improvisateur. Les [créateurs] de [la forme] dramatique sont l'auteur dramatique [dramaturg], le metteur en scène [režissër], l'acteur et l'acteur-improvisateur. De même que dans les arts statiques le résultat de la création manifestée est le bâtiment que donne l'architecte, la statue pour le sculpteur, le tableau pour le peintre, dans les arts dynamiques le résultat de la création se trouve être telle ou telle œuvre. Ainsi, dans la forme dramatique, l'auteur dramatique crée [sozdaët] l'œuvre dramatique, le metteur en scène [režissër] produit [tvorit] la mise en scène théâtrale [teatral'naja postanovka] de l'œuvre dramatique et la transmission [pereda#a] publique du rôle appartient à l'acteur. » [29]

La conception de la création artistique n'est plus à proprement parler celle de la *téchnè*. D'un côté, elle la suppose puisque tout le sens de cette première conférence d'enseignement de la scénologie (théâtre, mise en scène et scénographie) prononcée par Meyerhold en 1918 est de montrer que l'art (théâtral) est difficile. Selon un vieil adage que l'on peut faire remonter à la fin de l'*Hippias Majeur* de Platon « *kalépa tà kála »,* « les

[27] Cf. en particulier dans le *Charmide* 163 b-d les distinctions sophistiques opérées par Critias entre les verbes *poïein* et *prattein* qui signifient tous les deux faire au sens général et respectivement fabriquer et agir en un sens spécifique que Socrate qualifie de « distinctions sur les noms, faites par Prodicos » en 163 d 4.

[28] *Poétique* 1447 a-b 12 et *Rhétorique* 1404 a 21-38

[29] Meyerhold, 2001, p. 24.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

belles choses sont difficiles », ou à la formule plus récente d'un Destouches « la critique est aisée, l'art est difficile », il s'agit d'insister sur le caractère ardu du sentier proposé aux jeunes apprentis de la scène [30] . Meyerhold regrette que les jeunes gens croient pouvoir aller vers le théâtre par désœuvrement en pensant que là précisément il n'y a rien à connaître :

« Tous pensent qu'il n'y a ici aucun signe de maîtrise professionnelle [masterstvo], aucune loi. Or précisément le théâtre est un art [iskusstvo] particulièrement difficile. Et avant de se consacrer au théâtre il faut étudier beaucoup et longtemps.» [31]

Meyerhold se situe donc bien dans la *téchnè*, signalée par une conception artisanale, qui suppose que l'art n'est pas facile, naturel et spontané, mais le résultat d'un apprentissage, qui s'effectue sous l'autorité d'un maître et que cette *téchnè*, cet art est fondamentalement une science comportant, en tant que telle, des lois non accessibles à tous. C'est ce que l'on peut appeler une conception platonicienne de l'art. Mais il s'agit en même temps de montrer le côté artistique de la création théâtrale. Pour ce faire, la comparaison avec les arts non théâtraux est de rigueur. Il s'agit des beaux-arts : peinture, sculpture, architecture et de la musique, comprise comme musique instrumentale et musique vocale. L'élément musical est particulièrement important dans la compréhension de l'esthétique théâtrale, singulièrement chez Meyerhold. Sa conception artistique et son esthétique sous-jacente, induites par les notions « d'arts statiques » et « d'arts dynamiques », réitèrent l'opposition entre les arts de l'espace et les arts du temps, inaugurée par Lessing dans l'esthétique allemande.

Notons ici qu'il s'agit de mettre l'art théâtral en parallèle avec d'autres et de faire fonctionner un même schéma esthétique : un créateur ou un producteur, le *tvorec*, si l'on veut reprendre le terme grec le *poïetès* [32] , un art consacré par la tradition occidentale comme art ou un des beaux-arts (le terme russe utilisé est *tvorčestvo*) et le résultat ou le produit de cet art qui est un objet, dans le cas des arts dits « statiques », et une « œuvre », c'est-à-dire une production, pour exprimer au mieux le terme russe de *proizvedenie*. La qualification de cette œuvre n'est pas faite avec précision, elle pose en effet nombre de difficultés. L'analogie musicale peut encore fonctionner avec le metteur en scène qui produit la mise en scène, *postanovka*, de l'œuvre littéraire et Meyerhold peut alors revendiquer un droit d'auteur du metteur en scène pour le spectacle. Elle est beaucoup plus difficile dans le cas de l'acteur dont l'art – *tvorčestvo* – est « la transmission du rôle ». La mention du terme d'œuvre fonctionne d'abord par analogie avec l'œuvre littéraire, le poète est l'un des créateurs de l'œuvre dramatique. Mais une subtilité permet à Meyerhold de faire jouer des déterminations plus fines. A partir de la mention de la musique instrumentale, c'est-à-dire d'un art qu'il appelle « dynamique », les

30 Sur une interprétation figurative et morale du thème du choix de vie et de la croisée des chemins, cf. Erwin Panofsky, « Hercules Prodicius » in : *Hercule à la croisée des chemins et autre matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, traduction Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

31 Meyerhold, 2001, p. 26.

32 Anatoli Vassiliev désigne couramment dans ses répétitions l'acteur, comme le « poète », au sens de personnalité créatrice.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

figures de créateurs se ramifient entre auteur (le compositeur, le poète, le prosateur, l'auteur dramatique) et interprète (le soliste, le chef d'orchestre, le chanteur, le chef de chœur, le récitant, le lecteur en public et enfin le metteur en scène et l'acteur). Cela est cohérent avec l'une des définitions donnée plus loin de l'art de la mise en scène comme « art de l'interprétation » [*iskusstvo istolkovanija*]. Se rejoignent ainsi les deux sens du terme d'interprétation dans la langue française désignés par deux termes différents en russe : 1. l'interprétation devant un public *ispolnenie* et 2. l'interprétation du sens *istolkovanie*.

Meyerhold fait intervenir une troisième catégorie de créateurs, dans les arts dynamiques, il s'agit des improvisateurs (le musicien-improvisateur, le chanteur-improvisateur, l'orateur-improvisateur et l'acteur-improvisateur). La notion d'improvisation est tout à fait nouvelle et ne rentre pas dans le cadre de la conception artisanale, platonicienne ou technique (au sens de la *téchnè*) de l'art. Il ne s'agit plus d'un apprentissage, mais d'une spontanéité, d'un développement organique, d'une effectuation immédiate de l'œuvre [33] qui ne se distingue pas de son créateur. La catégorie d'improvisation est en effet moderne et éminemment musicale. Dans l'antiquité, on ne rencontre pas vraiment le terme, sinon la chose, dans la théorie esthétique. Il est vrai que les traducteurs ont coutume de traduire ainsi *tà autoskhediasmáta* et l'adjectif *autoskhediastikè* dans *La Poétique* d'Aristote [34] , mais il ne s'agit pas alors d'une catégorie esthétique élaborée. L'usage de ce terme, assez rare par ailleurs, intervient dans une histoire de la *mimésis* et désigne à chaque fois un état pré-artistique, encore non informé, de la *poïesis*. Il s'agit d'un premier jet, d'une ébauche, d'une spontanéité à laquelle seul le développement de l'imitation donnera une forme et le statut d'art.

Dans l'improvisation musicale et théâtrale (et pour cette dernière, il faut sans doute attendre le XX^{e} siècle et Luigi Pirandello pour en produire une théorie esthétique), il n'y a donc pas de hiatus temporel entre l'œuvre et son créateur, son auteur. Dans le cas de l'improvisation, il ne peut être question de parler de l'interprétation d'une œuvre étrangère à son interprète. Cette catégorie désigne au mieux, pour Meyerhold, la nature de la création de l'art dramatique, compris comme création propre et création musicale. On voit bien l'opposition de l'improvisation et de l'interprétation au sens de *ispolnenie*, exécution d'une œuvre dont on n'est pas l'auteur. Il va de soi que, du point de vue esthétique, la seconde induit la rigueur de la fidélité à l'original et, à la limite, un effacement de la spontanéité, tandis que la première suppose au contraire la liberté de création ce qui semble être la signification véritable de *tvorčestvo*. A la source de cette conception on peut distinguer une véritable esthétique romantique, qui présuppose les notions de liberté, de génie créateur, en somme de subjectivité agissante et productrice. L'œuvre au sens poétique et technique suppose un tout achevé tel que le définit *La Poétique* d'Aristote :

« Il est établi à nos yeux que la tragédie est l'imitation d'une action achevée, formant un tout et qui a une certaine grandeur. Un tout est ce qui comporte commencement, milieu et fin.» [35]

[33] Je remercie Tatiana Vladova qui a récemment soutenu à l'Ehess une thèse sur ce sujet de m'avoir éclairé sur ces matières. Les discussions avec elle ont été particulièrement stimulantes.

[34] *Poétique* 1448b 23 et 1449a 9.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce tout est comparé, dans le même chapitre 7 de *La Poétique*,à l'unité organique d'un animal [36] . L'œuvre romantique est en revanche caractérisée par la liberté, la subjectivité et l'inachèvement. Pour Stanislavski, le problème se structure de façon analogue au sein du système. L'acteur doit être créateur, son œuvre est le rôle qui doit recevoir une forme artistique dans l'incarnation scénique. Il repose sur une expérience « émotionnelle », au sens de mise en mouvement, d'affect touchant aux forces créatrices de son subconscient.

D'une certaine façon, dans l'opposition fondatrice et si fertile de l'art et de la nature, l'élément de singularité, comme création autonome, brise le carcan de l'art au sens *technique* pour renvoyer à une nature productrice, qui serait donc *natura naturans* pour reprendre la distinction usuelle des philosophes. On en trouve des linéaments avant Kant en Allemagne [37] . L'utilisation de la catégorie de sublime et de génie, à partir de la traduction par Boileau du traité du Pseudo-Longin, va dans le même sens. D'une certaine manière, le geste inaugural de Baumgarten, dans son *Esthétique* de 1750, en cherchant à établir une science du sensible, renverse déjà le schéma classique et dogmatique du beau et de l'achèvement. Le siècle sensible en général, dans ses avatars français, renvoie l'artistique ou l'esthétique du côté du sentiment, du touchant, parfois du négligé, de l'inattendu, d'un ordre secret de la nature, perçu à travers un jeu d'analogies morales, physiques et métaphysiques chez Diderot [38] ou par le simple sentiment de la nature chez Rousseau [39] . De toutes façons, la *Critique de la faculté de juger* est au croisement de ces tendances, comme l'aboutissement de l'entreprise de Baumgarten et comme le point de départ de l'idéalisme. Citons simplement quelques fragments du § 49 de « l'Analytique du sublime » intitulé « Les facultés de l'esprit qui constituent le génie » :

« Au sens esthétique, l'âme désigne le principe qui insuffle sa vie à l'esprit. Ce qui permet au principe d'animer ainsi l'esprit, la matière qu'il y emploie, est ce qui déclenche l'élan, orienté par rapport à une fin, des facultés de l'esprit, c'est-à-dire déclenche leur jeu (…) Je soutiens que ce principe n'est rien d'autre que la faculté de présenter les idées esthétiques. » [40]

Certes, Kant précise bien ce qu'il entend par idées esthétiques :

« cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun concept, ne

[35] Poét. 1450b 23-26.

[36] *Ibidem*, 1450b 34 et sq.

[37] Cf. par exemple Karl Philipp Moritz dans son essai de 1788 « Sur l'imitation formatrice du beau », cité par Olivier Schefer dans *La Formation poétique du monde*. *Anthologie du romantisme allemand,* José Corti, 2003 d'après la traduction française Karl Philipp Moritz : *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, traduit par Philippe Beck, Paris, Puf, 1995.

[38] C'est en particulier le cas dans *Le Rêve de d'Alembert* .

[39] Toute l'œuvre en témoigne, mais je pense en particulier à la description de l'île de l'Ermitage sur le Lac Léman, à la fin des *Confessions.*

[40] Critique de la faculté de juger, traduction M. de Launay, Gallimard, 1985, p. 36, (V, 313).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

puisse lui être approprié et par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible. » [41]

Il le fait non seulement dans la matière d'une définition en bonne et due forme, mais cette définition est également précisée par des exemples qui renvoient plutôt au fonctionnement allégorique ou imagé de la poésie qu'à une théorie de la création artistique.

Il n'empêche que la catégorie de génie, la possibilité, laissée libre, d'une imagination créatrice ouvre la voie à l'esthétique idéaliste et romantique, au primat de l'imagination sur l'entendement, à celui de la nature sur les règles de la raison, et au rôle de la subjectivité créatrice qui suit ses propres lois :

« L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) dispose d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature à partir de la matière que la nature réelle lui fournit. » [42]

Dans la suite du paragraphe § 49, Kant utilise le concept, au demeurant classique, d'expression :

« … le génie réside à proprement parler dans le rapport heureux – qu'aucune science ne peut enseigner ni aucune application acquérir par apprentissage – qui consiste à trouver des idées qui correspondent à un concept et, d'autre part, à trouver l'expression qui leur convient… » [43]

Kant parle ensuite de la possibilité de communiquer cette expression à d'autres et même de rendre cette communication universelle, dans le sens où celle-ci n'est pas de l'ordre d'une langue purement logique et rationnelle, mais relève de « l'indicible ». C'est un état d'âme, et non pas un art au sens technique. L'absence d'apprentissage et d'enseignement en témoigne. C'est ce que Kant appelle « un talent », preuve que l'on passe bien du côté de la nature ou plutôt d'une liaison étrange entre la nature et l'art. Le mode de communication se fait d'âme à âme :

« exprimer et rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'âme provoqué par une certaine représentation – peu importe que cette expression soit langage, peinture ou plastique – requiert une faculté qui saisisse le jeu si fugitif de l'imagination. » [44]

A la toute fin de ce paragraphe, Kant semble synthétiser ces deux voies d'accès possible à la connaissance esthétique :

« l'une s'appelle la manière (modus æstheticus), l'autre la méthode (modus logicus), et elles diffèrent en ceci que la première n'a d'autre critère que celui du sentiment de l'unité dans la présentation, tandis que l'autre obéit en l'occurrence à des principes déterminés ; seule la première s'applique aux beaux-arts. » [45]

Malgré la restriction finale de Kant, les deux voies ont bien cours dans les beaux-arts et

[41] ***Ibidem, V, 314.***

[42] ***Ibidem.***

[43] ***Ibidem, p. 273 (V, 317).***

[44] ***Ibidem, V, 317.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

dans l'ensemble des pratiques artistiques. C'est également le cas dans le champ qui nous intéresse des pratiques théâtrales russes. Le *modus logicus* est celui de la *téchn*è, de la science, qui marque en termes kantiens la possibilité de jugements synthétiques *a priori* de nature universelle, proposant une légalité de l'entendement.

Si l'on considère l'articulation du logique et du sensible, au niveau même de la théorie théâtrale, à supposer qu'une telle théorie soit possible, ce que Kant n'eût jamais accepté en raison du refus de reconnaître la possibilité des concepts ou des catégories esthétiques (Kant ne reconnaît que des *idées* esthétiques) cela revient à dire que le théâtre n'est pas sans lois. Il est nécessaire pour nous de postuler des catégories dramatiques qui forment l'articulation même de toute théorie théâtrale. Le lien avec l'artistique dans cette théorie fait qu'il y a un accent particulier mis sur l'effectuation originaire, ce qui du point de vue d'un art réaliste (ou symboliste) qui refuse le mimétisme et l'académisme, est la façon même de comprendre le faire artistique. C'est le sens de l'entreprise de Stanislavski lorsqu'il compose le système. Il s'agit de faire œuvre scientifique et le leitmotiv de la nécessité des lois dans la pratique artistique vient d'une première ambition de maîtrise. Mais, dans un second temps, le théâtre, comme science, est aussi compris comme art, avec une définition romantique ou préromantique de l'art, du côté de l'expression et de la liberté. L'équilibre entre les règles du système que donnent ses éléments et l'individualité créatrice du subconscient de l'acteur réside dans sa nature, seule capable de créer. La nature créatrice devient donc une question cruciale dans le « système » qui n'a de sens qu'à vouloir faire trouver à l'acteur une liberté dans une forme expressive, artistique.

L'expression renvoie, dans l'histoire de l'esthétique, à la doctrine classique des passions et donc à une source déjà affective. Pour la liberté, il me semble que cette tendance esthétique est également formulée par Kant, même si l'on peut en trouver la source dans l'*Emile* de Rousseau. C'est, pour l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, le « libre jeu des facultés » qui discrimine une classe particulière de jugements, les jugements réfléchissants se distinguant des lois données par l'entendement qui produit des jugements déterminants. Le rôle de la subjectivité, du *moi*, est irréductible dans cette nouvelle catégorie de jugements. De même les idées esthétiques font-elles jouer à l'imagination un rôle prépondérant. La notion même de jeu et de « libre jeu » est à cet égard, pourrait-on dire, déjà théâtrale, esthétique. Cette conception, par ses évolutions plus radicales dans le romantisme allemand, notamment chez Schelling, particulièrement important dans la sphère culturelle russe, se retrouve dans la simple notation par Meyerhold de l'improvisation comme création propre de l'acteur. Meyerhold connaît directement les romantiques, en particulier Tieck et Hoffmann, mais ceux-ci sont présents indirectement dans le monde culturel russe, par la littérature. Sans entrer dans le jeu des influences qui ouvrirait sur une toute autre dramaturgie de recherche, il est intéressant de retrouver des faisceaux de problèmes parfois éloignés dans leur formulation, parfois étonnamment proches entre la théorie théâtrale russe et l'esthétique allemande ou l'esthétique générale.

La possibilité, laissée par Meyerhold dans son énumération des différents types de

45 ***Ibid., p. 275 (V, 318-319).***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

créateurs, d'avoir des créateurs-improvisateurs, libérés de la contrainte de l'œuvre fabriquée, achevée et complète, libérés de la nécessité de suivre des règles ou des normes contraignantes et dogmatiques renvoie à la sphère qu'il nomme théâtralité ou art du théâtre. Il ne s'agit plus de sciences et de lois normatives, mais d'instinct, de nature, de souplesse physique qui sont une adaptation spontanée aux règles de la scène dans le moment même de la création artistique. Nous allons voir que Stanislavski commence le système par un partage entre ce qui est et ce qui n'est pas art, en fonction de la création de ce qu'il appelle « la vie de l'esprit humain du rôle ».

Le réalisme de Stanislavski l'affranchit des modèles. L'art théâtral russe, compris comme art de l'acteur, fait de la singularité d'une nature créatrice le point de départ d'une investigation dans la psychologie de la création. Le rôle est l'œuvre de l'acteur et sa création est libre en ce qu'elle est reliée à la nature secrète de l'acteur qui se cache dans son subconscient. Le modèle de l'improvisation tend déjà à déplacer la temporalité de l'œuvre, des étapes, voire de l'inachèvement, en un jeu entre la rigueur formelle et l'humeur créatrice de l'acteur.

Chapitre 3 : L'art pour Stanislavski au regard du système

La forme du discours artistique : de l'autobiographie artistique au traité d'art

Le *Travail de l'acteur sur soi* est une somme, susceptible de servir de manuel, c'est un traité esthétique dans le sens de la grande tradition italienne. Le choix de la forme est légèrement fictionnel, avec des personnages et des lieux imaginaires : le narrateur Nazvanov, la ville de N., le pédagogue Tortsov, les élèves, le journal intime de Nazvanov, tenu au jour le jour. Tout cela ne fait que renforcer l'aspect de traité d'art, un peu comme ces traités écrits sous forme de dialogue si prisés à la Renaissance et que Gordon Craig fera briller de ses derniers feux avec les deux « Dialogues d'un Régisseur et d'un amateur d'art » de 1905 et 1910. Il convient de noter également un autre parallèle singulier en ce qui concerne la forme de l'énoncé esthétique théorique. Dans la préface déjà citée du « Système », c'est-à-dire dans Le *Travail de l'acteur sur soi*, Stanislavski prend le soin de préciser que la première partie du Système est constituée par *Ma Vie dans l'art*. Ce livre que l'on pourrait considérer à juste titre comme des Mémoiresrentre en réalité dans ce genre particulier de la biographie artistique qu'est l'autobiographie artistique, fondé par Vasari au XVI^{e} siècle, sous ces deux espèces puisque ses célèbres *Vite*, dans leur seconde édition de 1568 (l'édition *Giuntiana)*, contiennent également une autobiographie artistique écrite à la troisième personne. Le parallélisme s'explique de la façon suivante. Le mode de présentation des *Vies* n'est pas purement celui de l'histoire ou de l'anecdote, l'œuvre de Vasari est un traité d'art parce que l'ensemble est précédé d'un authentique

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

traité sur les trois arts du dessin, et parce que tout l'exposé est divisé en trois parties qui incarnent chacune un moment historique, mais aussi nécessairement un moment esthétique de l'évolution des arts. Chaque vie vaut donc, selon qu'il s'agisse de la vie d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un architecte, parce qu'elle est insérée dans ce maillage théorique du développement des arts qui suit une progression technique et théorique, selon les concepts centraux de la théorie de Vasari : *misura*, *ordine*, *regola*, *disegno*, *maniera* et *grazia*, présentés dans le *proemio* de la troisième partie des *Vies* [46] .

L'histoire est donc ici transformée par la théorie esthétique, chaque biographie d'artiste est aussi la marque d'une qualité artistique essentielle, véritable rapport esthétique dont on trouve la trace dans la langue de Vasari, sa fabrication inventive et lexicale (notamment dans les adjectifs) étant autant de déploiements du jugement propre aux arts dont il traite [47] . De la même façon, les différents chapitres de *Ma Vie dans l'art* marquent l'évolution d'un concept esthétique interne à la compréhension que Stanislavski a de l'art. Les différentes étapes de la vie dans l'art peuvent être lues comme des étapes chronologiques, le champ d'une mémoire individuelle. Or il s'agit en réalité de l'évolution interne de la formation d'une idée de l'art. Il est notable que chacun des moments de cette évolution soit qualifié de l'adjectif artistique. Il n'y a, d'une certaine façon, rien de personnel dans cette autobiographie ou plutôt rien qui ne soit soumis à la mesure de l'art. L'enfance même est immédiatement caractérisée du point de vue du spectacle, le souvenir, renvoie à la mémoire intérieure des ancêtres qu'on ne connaît que par ouï-dire, mais qui appartiennent tout de même à la mémoire émotionnelle. Le cirque, c'est l'authenticité d'un goût théâtral caractérisé, de même que les spectacles de la famille. Dès les premières pages, chaque évocation est une forme théâtrale, une étape dans la formation d'une conscience artistique, du cliché au système. Il s'agit là d'une mémoire artistique où le temps et la formation d'un acteur sont liés. Mais si on lit entre les lignes et avec un peu d'attention, l'on s'apercevra que tout l'appareil conceptuel du système est déjà formé. Le livre est une commande américaine, mais son écriture est clairement la justification et une exemplification du système qui est présenté *in vivo* dans la figure d'un acteur, Stanislavski lui-même, particulièrement marqué par les clichés, la représentation, l'artisanat scénique, mais qui recherche sans cesse une plus grande vérité. Le livre est donc une introduction au système qui est le centre de l'écriture stanislavskienne, il lui donne une raison pour des visées pédagogiques, mais aussi de connaissance de soi, ou plutôt de connaissance de son art en soi.

La proximité de la *téchnè* et de la science, du point de vue platonicien, pouvait déjà nous permettre d'approcher la genèse de l'entreprise théorique stanislavskienne. Dans la préface au *Travail de l'acteur sur soi,* déjà évoquée, Stanislavski prend soin cependant de se démarquer de tout caractère purement scientifique :

« Aussi bien ce livre que ceux qui le suivront n'ont pas de prétention scientifique. Leur but est uniquement pratique. Ils cherchent à transmettre ce que m'a appris une longue expérience d'acteur, de metteur en scène [režissër] et de

[46] Giorgio Vasari, *Le Vite de' piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, vol. 2, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1991 (1986).

[47] Cf. Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite »*, Grenoble, Ellug, 1997 (1988).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

pédagogue. » [48]

Quelques lignes plus loin, Stanislavski semble revenir sur ce refus apparent pour regretter le désintérêt dont pâtit le théâtre dans les curiosités de la science. Si le savoir pratique n'est pas scientifique au sens du savoir doctrinal, de son lourd appareil de notions et de lois, une certaine investigation, qui peut revêtir les apparences d'une « systématicité », serait tout de même nécessaire :

« Ce n'est pas notre faute si le domaine de la création scénique [sceni#eskoe tvor#estvo] est méprisé par la science, s'il est resté inexploré et si l'on ne nous a pas donné les mots indispensables à l'activité pratique. Il a bien fallu se tirer d'affaire par ses propres moyens, pour ainsi dire domestiques. » [49]

L'esthétique stanislavskienne, sans être à proprement parler normative, suppose l'acquisition d'une compétence professionnelle, d'un savoir positif sur le métier d'acteur. Il s'agit d'en dégager des constantes, des règles qui, pour être d'origine empiriques, n'en sont pas moins susceptibles d'une certaine cohérence interne. Il est probable que le terme même de « système » ne soit pas un choix pleinement conscient de Stanislavski, il a en effet été mis à la mode dans le Moscou des années 1910 [50] et s'il est utilisé par Stanislavski, c'est sans doute d'abord une façon de parler ordinaire, un synonyme de méthode. Dans la préface du *Travail de l'acteur sur soi,* Stanislavski n'emploie d'ailleurs le terme qu'entre guillemets pour indiquer la distance qu'il y met, comme si ce terme n'avait pas été voulu, mais avait fini par s'imposer. La systématicité du « système » n'est sans doute pas d'une rigueur absolue, mais il est certain que le mot même a du poids. A l'origine, le système devait être purement pratique, un manuel d'enseignement de l'acteur, il a ensuite pris une importance considérable, avec l'idée d'une comparaison de toutes les théories de l'acteur et de tous les types d'acteur existant. Mais c'est dans les journaux de travail, les « notes », notamment ce qui est connu sous le nom de *Notes artistiques* [51] , composées par strates où se mêlent vie quotidienne, activité du théâtre et embryon théorique que s'élabore le système. C'est par l'organisation de cette masse de notes, par une réflexion permanente sur la présentation, par l'agencement de ces matériaux que se compose l'œuvre ultime du *Travail de l'acteur sur soi*, œuvre incomplète, fluctuante, parce qu'inachevée pour sa seconde partie, dont c'est la qualité intrinsèque que de se croiser pour se composer. Néanmoins, la recherche de systématicité se manifeste dans l'organisation en éléments, où un chapitre spécifique est consacré à chaque élément. Cela crée des catégories théâtrales qui n'ont de cesse ensuite de se recouper. En tout cas, qu'il s'agisse des notes, de l'autobiographie artistique ou du « système », finalement sous-titré « journal d'un acteur », l'objet esthétique est le même, c'est l'acteur.

[48] "Préface", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 5.

[49] Ibid., p. 6.

[50] Voir par exemple le début des *Leçons de mise en scène de Vakhtangov* par Gortchakov et les innombrables appropriations et légendes qui couraient le tout Moscou sur le « système » de Stanislavski, qui n'était pas publié à l'époque.

[51] Le livre publié en français sous ce titre ne présente que très partiellement la richesse de ce matériau textuel.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

L'art, comme art de l'acteur

Il est significatif que tous les différents qualificatifs que nous avons donnés de l'art, s'ils ont des parallèles et des sources du côté de l'esthétique générale, peuvent être aisément transférés à la définition du jeu de l'acteur et de sa nature artistique. Nous avons vu que le critique Boris Alpers opposait métier (au sens de *masterstvo*) et art et que cela concernait directement l'art de l'acteur, la nature de son jeu. De la même façon, l'*artistizm* peut se rapporter au jeu de l'acteur. Les contemporains et les critiques s'accordent par exemple pour reconnaître cette qualité à Stanislavski en tant qu'acteur, et en tant que metteur en scène, par son souci du détail, de l'élégance vestimentaire, de l'harmonie des sons et des couleurs. Il est bien évident que cette qualité peut être présentée comme négative chez un acteur ou un metteur en scène. Stanislavski critique la mode, le rituel et l'étiquette qu'il assimile à des clichés alors que le goût vestimentaire, la foi et le charisme sont des valeurs individuelles susceptibles d'être rattachées à un sentiment et donc à un art. Les catégories esthétiques croisent ainsi les catégories éthiques car il s'agit non seulement de catégories de définition, à l'intérieur d'une théorie artistique qui engage le processus de création, mais encore de catégories de jugement esthétique, là où précisément les critères semblent d'ordinaire faire défaut.

Si l'indétermination des critères concerne tous les jugements artistiques ou esthétiques qui comportent le risque de la pure subjectivité, cela touche encore plus au jeu de l'acteur, pour lequel il n'y a très souvent aucun instrument d'analyse, sinon des critères extérieurs physiques (la voix, le corps) qui sont les qualités propres de la personne, ou des critères entièrement reportés au personnage, au rôle, sans distinction précise entre le personnage et l'acteur. Traditionnellement, les jugements sur l'acteur sont fondés sur les catégories héritées de l'éloquence antique, en particulier du livre III du *De Oratore* de Cicéron et du livre XI de l'*Institution oratoire* de Quintilien, à partir de ces parties de la rhétorique consacrées à l'*actio* ou, selon la terminologie grecque, à l'*hupokrisis*, comme elle est désignée dans la *Rhétorique* d'Aristote [52] . Mais les théories antiques de l'orateur qui servent de bases aux premières théories modernes [53] ne portent pas spécifiquement sur l'acteur. Notons cependant qu'il s'agit déjà d'un premier essai de traduction d'un art dans un autre. La métaphore de l'acteur revient assez constamment, en bonne ou en mauvaise part, dans les écrits rhétoriques, au point que ces derniers constituent l'une des rares sources pour ressaisir certains éléments de ce jeu. Diderot est celui qui présente, de la façon la plus élaborée qui soit, une poétique de l'acteur fondée sur la théorie de l'imitation dans le *Paradoxe sur le comédien*. L'acteur joue d'après un modèle idéal (plutôt d'ailleurs que d'après un modèle de la nature, ce qui ressortit au platonisme de Diderot) qu'il copie en élaborant un art du geste dans la pantomime et un

[52] *Rhétorique*, 1403 b 20-22 « la troisième partie [de la rhétorique] qui a la plus grande puissance et dont l'étude n'a jamais été entreprise est ce qui concerne l'action [*hupokrisis*]. » L'*hupokrisis* désigne littéralement le jeu de l'acteur. Aristote reconnaît quelques lignes plus bas en 1403 b 35-36 : « L'art autour de ces éléments [le jeu de l'acteur, l'action] n'a pas encore été constitué ».

[53] Sur tout ceci, cf. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, édités par Sabine Chaouche, Honoré Champion, Paris, 2001.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

art rhétorique dans la distribution réglée des accents. Les catégories dans lesquelles il est possible de penser le jeu de l'acteur ne sont donc pas très différentes de celles que l'on peut utiliser pour la peinture ou pour la sculpture. Les croisements sont nombreux sous la plume de Diderot [54] . Quant à la théorie de Rémond de Sainte-Albine, dont on rapproche souvent, à juste titre, la poétique stanislavskienne, dans la mesure où ce dernier, par l'entremise de Coquelin, s'oppose à Diderot, les catégories qui y sont utilisées, comme le feu, sont plutôt du côté d'une doctrine classique de l'inspiration, comme feu sacré réglé. L'originalité de Rémond de Sainte-Albine qui le rapproche de Stanislavski est d'abord de considérer l'acteur comme créateur et comme poète :

« Non seulement il est essentiel qu'il [= le Comédien] ne fasse rien perdre aux discours de leur force ou de leur délicatesse, mais il faut qu'il leur prête toutes les grâces que la déclamation et l'action peuvent leur fournir. Il ne doit pas se contenter de suivre fidèlement son Auteur : il faut qu'il l'aide, et qu'il le soutienne. Il faut qu'il devienne Auteur lui-même ; qu'il sache non seulement exprimer toutes les finesses d'un rôle, mais encore en ajouter de nouvelles ; non seulement exécuter, mais créer. » [55]

Ceci permet de rapprocher l'art dramatique de l'acteur et la poésie et donc de pouvoir appliquer à l'acteur les catégories classiques de la rhétorique. A l'époque de l'*ut pictura poesis*, ces catégories sont aisément comprises en un sens plastique, c'est bien sûr le cas chez l'abbé Du Bos dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, mais chez Rémond de Sainte-Albine les comparaisons figuratives ne manquent pas :

« Il est un coloris propre à la Poésie, et qui, quoique fort différent de celui qu'emploie la Peinture, est assujetti aux mêmes règles. On exige de l'une comme de l'autre la même entente des teintes, le même discernement dans la distribution des claires et des ombres, le même soin d'observer la dégradation de la lumière, le même talent d'éloigner ou de rapprocher les objets. Le Comédien est Peintre ainsi que le Poète, et nous leurs demandons comme au Peintre, cette ingénieuse théorie des nuances, dont la docte imposture par une détonation insensible conduit nos yeux du premier plan du tableau au plan le plus reculé. De même que le Peintre souvent nous fait voir un très grand pays dans un très petit espace, le Poète quelquefois dans un très petit nombre de vers prête à ses Acteurs une grande multitude d'impressions fort différentes. Mais l'un et l'autre s'appliquent à ne point nous représenter comme voisines les choses entre lesquelles la nature a mis une extrême distance. Il est du devoir du Comédien d'avoir la même attention, et de ménager habilement les passages par lesquels il fait succéder une passion à une passion contraire. » [56]

La métaphore figurative et picturale devient plus dense en ce qu'elle met en parallèle la composition des passions et la composition des plans picturaux, selon une logique qui se retrouve partiellement chez Stanislavski.

Mais ce dernier a commencé son entreprise systématique de constitution d'une

[54] Voir à ce sujet le livre de Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII[e] siècle*, Paris, PUF, 1998.

[55] Rémond de Sainte-Albine, Le comédien, chapitre 1, in : Sept traités..., op. cit., p. 548.

[56] Ibid., p. 549.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

grammaire de l'acteur dans un tout autre contexte que celui de la représentation classique, à une époque où le concept d'imitation n'a plus de sens. Son paradigme esthétique est le réalisme qui s'affranchit de tout modèle académique d'origine antique. « Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste » [57], écrit Courbet. Même s'il retrouve le chemin d'une poétique, le système stanislavskien s'oppose d'abord au modèle rhétorique et à l'imitation.

La voie de l'inspiration

Le refus de la convention pour Stanislavski se fait en faveur de la nature, comprise comme nature organique, libre spontanéité de l'artiste. En cela, Stanislavski participe effectivement de la théorie de l'inspiration, même si le *furor poeticus* est par lui compris de manière physiologique et surtout psychologique. L'inspiration est décrite, dés le début de la présentation du « système » à travers l'expérience inaugurale de l'acteur Nazvanov, narrateur de ce traité qui revêt la forme de son journal intime.

Lors du spectacle de présentation [58], préalable nécessaire à l'enseignement des éléments, et sorte de passage initiatique, le vertige ressenti par l'attrait captivant et paralysant de l'espace situé au-delà du cadre de scène, la lumière très forte provoquent chez l'acteur une tension extrême dans le processus du jeu. Cette tension induit un accroissement de l'action extérieure et des mouvements physiques anarchiques qui sont comme une force élémentaire exprimée par l'acteur. La production verbale est décrite comme une éruption, un écoulement semblable à la lave d'un volcan (*slovoizverženie*). Cette lutte intérieure de l'acteur avec lui-même (entre la conscience de son impuissance et l'action) a des conséquences physiques générales, comme la rétractation corporelle de l'acteur assis dans son fauteuil, s'agrippant crispé au dossier ; des conséquences vocales comme le cri et psychologiques, comme le sentiment de honte. Cette exacerbation enclenche, en réalité, dans ce cas extrême, le processus créateur par une sorte de réaction. Elle est décrite comme une rage contre soi et contre les spectateurs.

Cette réaction provoque l'oubli de la peur, l'indépendance, le courage et l'action. Les circonstances de la vie du personnage et celles de l'acteur se rejoignent. Le cri « Du sang ! Iago, du sang ! » est celui de la rage, au dernier stade du désespoir, *isstuplenie*, frénésie qui enclenche l'expression. Cette action engendre à son tour plusieurs réactions. Chez l'acteur, c'est la réapparition soudaine de l'analyse de la veille du personnage d'Othello, sa douleur aiguë, un sentiment humain universel de pitié envers l'offense ressentie par l'âme d'un homme qui aurait indûment accordé sa confiance. Ce sentiment de confiance trahie, d'humanité blessée, provoque une pitié sincère de la part de l'interprète envers son personnage. Ce sentiment, tragique par excellence, pour Aristote, suscite une attention non dissimulée de la salle que parcourt « un frémissement » semblable à « un souffle de vent sur la cime des arbres» [59].

Le sentiment dramatique se communique donc sur le mode organique, physique et

[57] Courbet « Le Manifeste du réalisme », cité dans Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La peinture*, Larousse, Paris, 1995, p. 692.

[58] Sa description figure au premier chapitre du *Travail de l'acteur*, traduit intégralement dans les annexes, cf. texte n°2.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

psychique. Crispation corporelle, sueur, exacerbation des tensions musculaires du corps et des cordes vocales jusqu'au cri, sensation de peur et de honte se résolvent en une réaction spontanée de l'ensemble des forces organiques physiques et psychiques de l'acteur qui mènent à l'action naturelle, conforme aux circonstances proposées. C'est la réaction humaine de Nazvanov qui conduit à une action analogue à celle d'Othello dans les circonstances proposées par Shakespeare et l'analyse de l'ami Pouchtchine. Cette action-réaction coordonne ainsi d'elle-même les appareils expressifs de l'acteur : voix, corps, mouvements dans l'espace, sentiments, pensée sur la signification du personnage, relation au partenaire et contact avec le public. L'apparition réactive de la vie sur scène harmonise ainsi les différentes facultés de l'acteur : la nature est seule capable d'accorder ces instruments de la création. Ce travail, comme le dit Tortsov, au chapitre suivant, n'est accessible qu'à notre seule « nature organique » [60] qui est proprement artiste. Et il ajoute :

« Aucune technique d'acteur, fût-elle la plus raffinée, ne peut se mesurer à elle. Elle a tous les droits. Ce point de vue et ce rapport à notre nature artistique sont tout à fait typiques de l'art de la vie éprouvée [61] ».

Stanislavski ajoute que ces paroles sont dites par Tortsov avec fièvre.

Pourtant l'inspiration, si elle sert de principe régulateur à l'esthétique stanislavskienne, n'est pas une règle d'enseignement qui puisse se plier à une systématisation. Le cadre de Stanislavski est celui d'une psychologie, tirée notamment de la lecture du psychologue français Théodule Ribot. L'inspiration qui est le but de l'art est du domaine de la nature ou du subconscient. Elle définit l'art, comme on le verra, par la valeur d'une expérience esthétique singulière que Stanislavski nomme la vie éprouvée : *perežívanie*. Mais l'essentiel du système consiste en une poétique consciente qui définit, par rapport à cette catégorie première, les éléments techniques (psychotechniques) de l'art de l'acteur. La question de savoir ce qui est art et ce qui ne l'est pas devient ainsi centrale pour le traité et inaugure toute l'entreprise de systématisation artistique de Stanislavski.

Nature et organicité

On touche ainsi à la question fondamentale des catégories esthétiques dans lesquelles il est possible de penser le jeu de l'acteur en termes de perception et de jugement et aussi des qualités artistiques pertinentes pour l'acteur qui reposent sur autre chose que sur de simples préjugés subjectifs. Là aussi, esthétique et artistique sont intimement liés dans la mesure où la perception et la réception intérieure par le metteur en scène du jeu de l'acteur sont parties intégrantes de la norme ou de la légalité de cet art. Stanislavski est connu pour son cri de réaction face au jeu de l'acteur : « *Ne verju* », c'est-à-dire « je n'y

[59] "Le dilettantisme", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 20.

[60] *Ibidem*, p. 23.

[61] ***Ibidem.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

crois pas ! » au sens de « je ne fais pas confiance », « je n'accorde pas ma confiance », « ma foi », comme l'on eût dit en ancien français (c'est un correspondant exact du terme de *vera* : foi, confiance, croyance). Ce cri de ralliement stanislavskien montre aussi bien son sentiment esthétique intérieur, le critère subjectif de son jugement, qu'il manifeste le critère de vérité du jeu de l'acteur, critère réaliste de fidélité à cette vérité. La confiance est l'un des fondements éthiques de l'esthétique stanislavskienne, comme c'est le cas chez Kant [62] .

A contrario, le sentiment de non-vérité est un repoussoir pour cet art. La frontière qui sépare le faux du vrai, le jeu du surjeu (*naigryš*) est donc très réelle, à la fois subjective et objective. Elle est tout entière contenue dans la réaction ou perception interne dont le metteur en scène est le plus fidèle miroir (plus que le spectateur qui, du fait de son indulgence ou de son peu d'expérience, peut se laisser abuser). De toute façon, cette perception interne de la vérité ou de la non vérité du jeu, c'est-à-dire la vérité (*pravda*), l'authenticité (*dostovernost'*), la sincérité (*iskrennost'*), est d'abord propre à la personne de l'interprète lui-même, peut-être même est-ce lui qui en est le meilleur garant. C'est en fonction de la qualité de la réception de l'action par celui qui la produit que l'on peut juger de sa qualité esthétique et artistique. Il n'y a donc pas, en droit, de séparation de l'éthique et de l'esthétique. C'est la qualité du sentiment qui engendre l'organicité de l'action. C'est ce que l'on appelle dans la théorie théâtrale stanislavskienne et post-stanislavskienne, la perception (*vosprijatie*), élément fondamental de l'activité artistique de l'acteur, principe dynamique pour le jeu, dans le contact avec le partenaire et avec ses propres images, dans la construction de la pièce et du rôle.

C'est là la profonde originalité de l'art de l'acteur dans une économie esthétique des arts. Le critère de la perception est interne à l'artiste et constitutif de l'art de façon immédiate. Ce que l'on postule tout au plus, c'est le sentiment esthétique de l'artiste qui produit son œuvre, et se résorbe, dans cet art d'interprétation, dans la pure manifestation ou réalisation externe de cet art. La vérité artistique peut donc fort bien s'exprimer en des termes d'origine morale, mais elle n'est pas en soi morale. La vérité dont il s'agit est intérieure et non extérieure, se rapportant au « sens intime », qui pour Kant est l'autre nom du temps. Jamais l'acteur ne peut assumer la valeur d'un signe, le critère de jugement reste la nature :

« L'art, la création n'est pas un « jeu », n'est pas « l'artifice » ou la virtuosité de la technique, mais le processus fondateur de la nature spirituelle et organique. » [63]

La nature est ici entendue en un double sens. D'un côté, c'est la nature organique de l'acteur, corps et âme, avec d'abord, en apparence, un privilège de cette dernière qui met cette esthétique plutôt du côté du sublime et de la liberté que des règles. La nature, pour Stanislavski, c'est aussi la vie du rôle, la vie d'une personne vivante en gestation. L'art de l'acteur consiste à créer une vie nouvelle qui résulte de la fusion « organique » entre la vie

62 « Face à une production des beaux-arts, nous devons prendre conscience qu'il s'agit d'art et non d'un produit de la nature ; mais, dans la forme de cette production, la finalité doit paraître aussi libre de toute contrainte imposée par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un simple produit de la nature. (…) et l'art ne peut être appelé beau que lorsque nous somme conscients qu'il s'agit bien d'art, mais qu'il prend pour nous l'apparence de la nature. », *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.,* § 45, p. 260 (V, 306).

63 "L'art de la vie éprouvée", 1918, Stanislavski, 1954-1961, VI, p. 74.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de l'acteur et la vie du personnage. Dans les matériaux utilisés pour *Le Travail sur le rôle* qui est la troisième pierre non achevée du « système », le processus de rapprochement de l'acteur et du personnage qu'il joue est comparé à une rencontre amoureuse en trois étapes : première rencontre, union sexuelle, naissance d'un enfant. A la fin du premier volume du *Travail de l'acteur sur soi*, ce motif est déjà clairement développé :

« En quoi consiste notre art [tvor#estvo] ? C'est la conception et la gestation d'un nouvel être : l'homme-rôle. C'est un acte créateur naturel qui rappelle la naissance d'un être humain. (…) Chaque figure [obraz] artistique scénique est une création unique, impossible à répéter comme tout ce qu'il y a dans la nature. (…) Dans le processus de la création il y a lui, c'est-à-dire le « mari » (l'auteur). Il y a elle, c'est-à-dire « la femme » (l'interprète masculin ou féminin, enceint du rôle, qui reçoit la semence de l'auteur, la graine de son œuvre). Il y a le fruit : l'enfant (le rôle créé). Il y a les moments où elle et lui font connaissance (l'acteur et le rôle). Il y a la période de rapprochement, celle de leur amour, de leurs disputes, de leurs désaccords, de leur réconciliation, de leur union, de la fécondation, de la gestation. Durant cette période, le metteur en scène aide le processus, comme une sage-femme. » [64]

La métaphore continue d'être très précisément filée par Stanislavski, elle révèle ainsi une maïeutique particulière, dans le rapport entre le metteur en scène et l'acteur qui vient, pour ainsi dire, en tiers dans la relation amoureuse et orageuse qui unit l'acteur au personnage en gestation. La théorie de l'acteur de Stanislavski est effectivement produite à l'âge de l'apparition de la mise en scène et nombre des propos qui valent pour l'un, valent aussi pour l'autre. C'est en termes de processus créateur que Stanislavski conçoit le système qui n'est censé s'appuyer et ne révéler que les lois de la nature.

Les catégories esthétiques du système

Dans le cours de sa vie et dans le cadre du « système », Stanislavski est revenu à plusieurs reprises sur les distinctions à établir entre les différents sens de la notion d'art, en particulier, dans plusieurs conférences et interventions sur les diverses directions ou orientations de l'art et sur la nature de l'art de l'acteur. Elles forment en quelque sorte le point de départ du système. C'est à partir des divisions esthétiques qui sont posées qu'est conçu tout le reste. Stanislavski souhaitait d'abord présenter sa réflexion en partant des différentes compréhensions possibles de l'art de l'acteur. Il avait envisagé que les « Directions dans l'art » ou les « Deux directions et le métier dans l'art », ou les « Trois directions dans l'art » constituent le préambule de son système, jusqu'à prévoir de consacrer un volume particulier de ses œuvres à ces questions [65] . La grande division qui oriente tout le « système », à partir des années 1909-1913, est le partage entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas [66] . Si l'art est *iskusstvo*, comme la littérature, la musique, les

[64] "Le subconscient dans la sensation de soi scénique de l'acteur", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 372.

[65] "Les différentes directions de l'art théâtral", notice de l'éditeur, Stanislavski, 1954-1961, VI, p. 379.

[66] Pour un récapitulatif des catégories esthétiques de Stanislavski dans le second chapitre du *Travail de l'acteur*, voir sa traduction en annexe et le tableau placé à la fin du présent chapitre.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

beaux-arts, le non-art est artisanal en un sens négatif, un mauvais métier – *remeslo*. Le *remeslo* est mécanique alors que l'art est vivant. Le *remeslo* renvoie à un modèle académique d'imitation, une *mimésis* qui s'étire de siècles en siècles, des clichés de l'orateur à ceux du chanteur d'opéra ou du tragédien, et qui passe même par l'imitation mal comprise de l'antique :

« Il ne fait aucun doute que l'ancêtre de la plastique d'artisan de l'acteur fut la sculpture antique, mais il est maintenant difficile de la reconnaître sur scène. Les poses d'Apollon sont corrigées par les ténors d'opéra et les gestes de Vénus se ressentent de la danseuse de ballet. » [67]

Pour Stanislavski, les clichés se résument à une contraction des muscles et à un mensonge, une imitation formelle extérieure, sans que l'acteur fasse l'expérience émotionnelle de ce qu'il représente. C'est donc une copie de la convention théâtrale qui s'oppose au *perežívanie*.

Le cœur de la poétique de l'acteur stanislavskien est construit autour de cette notion de *perežívanie*, qui ne cesse de poser des problèmes de traduction dans la langue française. Son contenu est clairement émotionnel. Il s'agit d'éprouver quelque chose à la fois dans les sentiments – *čuvstva* et dans la sensation de soi physique – *samočuvstvie* pour engendrer l'action. L'inconvénient de le traduire par émotion vient des connotations négatives que Stanislavski rattache au terme *emocija* ou émotion d'acteur, comme pathos représentatif et extérieur, étranger à l'art véritable - *podlinnoe iskusstvo*. Sans faire rentrer Stanislavski parmi ceux qu'Adorno vitupère dans *Jargon de l'authenticité*, il apparaît que « l'authentique » s'apparente à la vérité, à la nature et à la vie et donc à la création, *tvorčestvo*, à ce que Stanislavski désigne, dans le titre des deux parties du *Travail de l'acteur sur soi*,sous le registre du « processus créateur ».

C'est ce processus qui est précisément compris comme celui de la vie émotionnelle éprouvée, *perežívanie*,et comme celui de l'incarnation scénique, *voploščenie*. Nous traduirions volontiers le premier de ces termes par émotion parce que *emocija* est un terme à racine latine, beaucoup plus rare en russe et d'usage moins courant que l'équivalent français. De même que « processus » est un nom générique pour traduire l'idée de vie, de même le *perežívanie* porte, présente en lui, la racine de la vie – *žizn'*. Les composés de cette racine sont très présents et peuvent être étudiés pour eux-mêmes dans les écrits : citons les verbes *prožit'*,vivre tout au long, et *zažit'*,prendre vie. De même que l'émotion met en mouvement, *perežívanie* décrit un processus vital, une inquiétude, un sentiment, un affect, ce qui touche en remuant. Mais le rendre simplement par sentiment, affect, ressentir ne serait pas totalement exact dans la mesure où l'on souligne par là un peu trop la passivité réceptive. Nous le traduisons parfois par empathie et, en général, par « vie éprouvée » ou par d'autres syntagmes qui contiennent tous le verbe éprouver : expérience éprouvée, sensation éprouvée. La notion est en effet affective plus que sensitive. Il y faudrait le substantif, inexistant en français, formé à partir du verbe éprouver, sinon celui d'épreuve. Sans doute le mot passion, au sens ancien, conviendrait.

Il est intéressant de rapprocher *perežívanie* de ce que Wilhelm Worringer appelle l'*Einfühlung*, parfois traduit par empathie. L'utilisation de ce terme relève d'un postulat,

[67] ***"Les différentes directions de l'art théâtral", Stanislavski, 1954-1961, VI, p. 48.***

partagé par Stanislavski, selon lequel « l'œuvre d'art, en tant qu'organisme autonome, est de même valeur que la nature » [68], c'est-à-dire qu'elle est en son fond non pas nature brute, mais expression de la nature subjective. Pour Worringer, l'esthétique moderne « a franchi le pas décisif de l'objectivisme esthétique au subjectivisme esthétique» [69]. Il y a, au fond de l'œuvre d'art, « une essence intime » qui n'a rien à voir avec la nature pure et froide, qui est pour Worringer, « beauté de l'inorganique, négation du vivant, dans le cristallin» [70]. La nature de l'*Einfühlung* est dans une beauté organique vivante et subjective, ce que précisément Stanislavski peut nommer « vie de l'esprit ». Citant son maître Theodor Lipps, Worringer définit la notion d'*Einfühlung* comme condition de l'expérience esthétique :

« les formes ne sont belles qu'autant qu'existe cette Einfühlung. Leur beauté est mon épanchement vital (Sichausleben) idéal et libre en elles. La forme est au contraire laide lorsque je ne puis m'y livrer, lorsque je me sens dans la forme ou dans sa contemplation privé de liberté intérieure, soumis à une contrainte.» [71]

Certes, Worringer a en vue une esthétique qui se tourne plutôt vers les arts plastiques, mais, à la suite de Konrad Fiedler, il conçoit une expérience esthétique tournée vers l'activité subjective et créatrice, non pas nécessairement une psychologie de la création, à proprement parler, mais une théorie de l'activité esthétique :

« Si je peux me livrer sans opposition intérieure à l'activité qui est exigée de moi, j'éprouve un sentiment de liberté. Et c'est un sentiment de plaisir. Le sentiment de plaisir est toujours un sentiment de libre auto-activité. C'est cette tonalité ou coloration immédiatement ressentie du sentiment d'activité que l'on éprouve lorsque l'activité se déploie sans heurts intérieurs. Elle est le symptôme conscient du libre accord entre l'exigence d'activité et mon accomplissement.» [72]

Cet idéalisme foncier, sans doute d'origine fichtéenne, conçoit la vie dans l'activité subjective, dans la figure de la liberté et de l'absence de contrainte (les modèles idéalistes, fichtéen et hégélien, accordent quant à eux une importance décisive à la résistance du monde face à la liberté du sujet), mais on peut voir dans cette pensée esthétique de l'activité comme « jouissance objectivée de soi » une des formulations philosophiques qui peut répondre à l'activité esthétique et artistique formée par la notion de *perežívanie*. Il y a, comme chez Worringer, par l'affirmation de l'émotion subjective la négation d'un art imitatif, et en cela une rupture originaire :

« l'impulsion à imiter la nature, ce besoin élémentaire de l'homme, est extérieure à l'esthétique proprement dite et (…) sa satisfaction n'a, en principe, rien à voir avec l'art.» [73]

[68] Worringer, *Abstraction et* Einfühlung. *Contributions à la psychologie du style*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 41.

[69] *Ibidem*, p. 42.

[70] *Ibidem*, p. 43.

[71] ***Ibidem, p. 45.***

[72] ***Ibidem, p. 44.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

L'imitation recouvre assez précisément ce que Stanislavski appelle « art de la représentation ». Esthétiquement, Stanislavski parle de copie au lieu de la création authentique dans le *perežívanie*.

L'art de la représentation – *predstavlenie* – est exemplifié dans *Le Travail de l'acteur sur soi* par l'acteur Choustov déjà au fait de la psychotechnique de la vie émotionnelle. Il joue le rôle de Iago, aux côtés de Nazvanov qui joue Othello dans le spectacle de présentation. Cherchant à préparer son rôle, il s'emploie à construire sa ligne intérieure. Cet art de la représentation vit émotionnellement le rôle plusieurs fois, mais il s'appuie sur la forme extérieure et donc sur une logique de l'apparence suivant un modèle. Le meilleur exemple de cette extériorité de la création est la figure du miroir qu'utilise l'acteur Choustov. Cette imitation est liée à un original qui rend aussi compte de la « vie de l'esprit humain» [74] . C'est-à-dire que l'art de la représentation n'est pas complètement étranger au *perežívanie*. Au contraire, c'est la présence de cet élément qui permet, selon Stanislavski, de considérer la représentation comme un art, ce qui prouve bien qu'art et *perežívanie* sont synonymes.

La représentation semble répondre à une faille ou une dichotomie qui existe à l'intérieur de la vie éprouvée elle-même. L'acteur Nazvanov jouant Othello n'atteint à une expérience de vie éprouvée authentique qu'une seule fois, durant sa scène. Pour lui la catégorie d'art se divise en authentique *perežívanie* et en « jeu avec les tripes », jeu interne (*nutro*) qui n'est qu'exagération. Les acteurs de ce type ne reconnaissent que l'inspiration et n'acceptent aucune technique. C'est le cas extrême d'un acteur qui joue avec la seule nature et qui perd ainsi sa part d'artiste. *Nutro* désigne l'intérieur, le dedans, mais en tant qu'il cherche à s'extérioriser, à s'épuiser dans une extériorisation. Ce niveau de l'art se distingue de l'art de la présentation extérieure d'une émotion intérieure : art de la présentation ou de la représentation. Il caractérise Nazvanov, dans les moments de son jeu qui ne coïncident pas avec la vie du rôle.

C'est que l'art du *perežívanie* et non le *perežívanie* lui-même se définit par « la création de "la vie de l'esprit humain du rôle" et la transmission de cette vie dans une forme artistique. » C'est le sens de toute l'architecture du système qui se divise en deux parties dans *Le Travail de l'acteur sur soi* : d'abord le processus créateur du *perežívanie*, puis le processus créateur de l'incarnation scénique, *voploščenie*. Le *perežívanie* est plutôt lié aux mouvements de l'âme et l'incarnation scénique à la vie du corps. Cette dichotomie entre en tension avec l'affirmation de la nécessaire unité des processus physiques et psychiques dans la psychophysique de la création. De même l'art se distingue-t-il en un art du *perežívanie* et un art de la représentation qui est plus proche des préoccupations formelles :

« dans cette direction de l'art [= l'art de la représentation], le processus de la vie éprouvée ne constitue pas le moment principal de la création, mais simplement une des étapes préparatoires pour le travail artistique qui lui succède. Ce travail consiste à rechercher la forme artistique extérieure d'une création scénique, qui

[73] Ibidem, p. 48

[74] "L'art scénique et l'artisanat scénique", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 30.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

explique visiblement son contenu intérieur. » [75]

Représentation et incarnation sont donc assez proches puisque dans l'art de la représentation « le rôle est éprouvé par l'acteur une ou plusieurs fois, pour pouvoir repérer [*podmetit'*] la forme corporelle extérieure de l'incarnation naturelle du sentiment. » [76]

L'artistique caractérise cette forme de même qu'une certaine picturalité, mais d'un dessin et d'une forme, qui se fixe rapidement, une fois pour toutes. Cet art est donc imitation en ce qu'il copie un modèle vivant, comme reconnaît l'avoir fait Choustov :

« Cherchant dans ma mémoire un modèle adéquat, je me suis souvenu d'un ami qui n'avait aucun rapport avec mon rôle, mais qui, à ce qui me semblait, figurait [olicetvorjal] bien la ruse, la méchanceté et la fourberie (…) à dire vrai, je copiai simplement les manières extérieures de cet ami (…). Je le voyais en pensée à côté de moi. Il marchait, restait debout, était assis et moi je lorgnais de son côté et je répétais tout ce qu'il faisait. » [77]

Ce n'est pas la même utilisation, purement extérieure, du miroir dont fait usage Nazvanov dans sa préparation du rôle d'Othello. Mais, il s'agit tout de même de fixer la vie dans une forme artistique donnée. Cette forme est ensuite reproduite alors que l'art de la vie éprouvée suppose que chaque interprétation soit une vie émotionnelle nouvelle, nouvellement éprouvée :

« Dans notre art de la vie éprouvée, chaque moment de l'interprétation du rôle doit être à chaque fois vécu à nouveau et à nouveau incarné.» [78]

La nature du processus vivant est, en ce sens, un principe inconditionné de l'art de Stanislavski et de l'art théâtral, tel que le comprend le Système.

Cette conception me semble, là aussi, être en accord avec un courant fondamental de l'esthétique allemande de la fin du XIX^{e} siècle, courant proche d'un certain réalisme dans ses fondements, mais dont la destinée fut plutôt, comme celle de Worringer pour Kandinsky et le *Blaue Reiter*, de servir de source aux avant-gardes. Je veux parler de la théorie de l'activité esthétique fiedlerienne. Voici ce qu'écrit Fiedler dans *Du jugement des œuvres d'art plastiques* :

« L'art n'a donc pas à faire à des formes qu'il trouverait indépendamment de son activité, mais son activité débute et prend fin dans la création de formes qui tiennent de lui toute son existence. Il ne crée pas un monde en plus de celui qui existerait sans lui, mais il ne produit plutôt le monde que par la conscience artistique et pour elle. Il n'a donc pas non plus à faire à un matériau qui serait déjà devenu en quelque sorte le bien spirituel de l'homme ; ce qui a déjà été soumis à un processus spirituel est pour lui perdu ; car il est lui-même un processus qui enrichit directement le bien spirituel de l'homme ; le moteur de son

[75] ***Ibidem, p. 30.***

[76] "L'art de la représentation", après 1918, Stanislavski, 1954-1961, VI, p. 63.

[77] ***"L'art scénique et l'artisanat scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 32.***

[78] ***Ibid., p. 30.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

activité est ce que l'esprit humain n'a encore jamais effleuré ; il donne à ce qui n'existe encore point pour l'esprit humain la forme sous laquelle ce non-être doit acquérir l'être pour l'esprit.» [79]

ou encore

« L'activité spirituelle artistique n'a pas d'autre fin qu'elle-même. Elle s'épuise à tout moment pour recommencer au moment suivant. L'homme ne possède ce à quoi il aspire que dans le temps où son esprit est actif ; la clarté de la conscience à laquelle l'individu cherche à s'élever ne lui est à aucun moment durablement acquise pour qu'il s'en réjouisse en toute tranquillité.» [80]

Cet « être pour l'esprit » actif définit la vigueur du processus de l'activité artistique sur laquelle l'esthétique fiedlerienne met l'accent. En renversant l'accent de l'esthétique de la réceptivité kantienne vers l'idée de production ou de création artistique, cette esthétique conserve le moteur sensible de l'expérience.

Il est exemplaire que cette réunion soit manifestée dans le système stanislavskien qui n'a pas de visée philosophique explicite, mais une finalité pratique. Dans ce manuel théorique de la création de l'acteur, la dimension esthétique sensible devient le moteur de l'activité artistique, le terme même d'activité ou d'action étant par essence dans l'art dramatique synonyme du jeu théâtral comme se plaît à le souligner Stanislavski :

« L'action, l'activité, voilà le fondement de l'art dramatique, de l'art de l'acteur. » [81]

Ces lignes ne sont pas sans rappeler les propos d'Aristote dans *La Poétique* sur les différences entre les *dramata* et le *poèmata* et son insistance sur l'imitation d'une action (*praxis*), de personnages en action (*drôntas* ou *prattôntas*) qui est elle-même une action [82] . Mais dans le réalisme stanislavskien, l'action ou l'activité renvoie au registre de la vie et rend compte de la progressivité et de la réalité du processus. Cette activité est inconnue dans ses effets et dans ses déclenchements, obscure dans son essence, définie, faute de mieux, par le vieux terme de « nature », par la psychologie de l'inconscient que Stanislavski désigne en général comme « subconscient » et aussi, en profondeur, par le mythe, non moins ancien, de l'inspiration.

La « nature » cependant est préparée, suscitée, espérée par la psychotechnique qui concerne le rapport de l'âme et du corps, l'équilibre des facultés (volonté, imagination, logique, mémoire, etc.), c'est-à-dire les éléments du système qui commencent à être définis après le chapitre 3 du *Travail de l'acteur sur soi* sur les circonstances proposées. Suivent les chapitres se rapportant à l'imagination, l'attention visuelle et auditive, la décontraction des muscles, les morceaux et les objectifs, le sentiment de la vérité et la foi, la mémoire émotionnelle, la communication (*obščenie*), les inventions de jeu, etc., jusqu'à l'intégration des éléments dans une construction des moteurs de la vie psychique pour

[79] Fiedler, "Du jugement des oeuvres d'art plastique" in : Roberto Salvini, Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX e siècle, traduction Erika Dickenherr et Alain Pernet, Klincksieck, Paris, 1988, p. 62.

[80] Ibid., p. 64

[81] "L'art scénique et l'artisanat scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 48.

[82] Aristote, *Poétique,* 48 a 27-28.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

arriver au « surobjectif » [83] et au subconscient.

La préparation psychotechnique est systématique, elle suppose compréhension des éléments et exercices pratiques d'entraînement et de dressage en vue d'une finalité vitaliste. Le moyen d'atteindre cette « vie de l'esprit » est ce que Stanislavski appelle le réalisme et le naturalisme de l'acteur :

« ainsi le réalisme et même le naturalisme de la vie intérieure de l'acteur lui est indispensable pour exciter le travail du subconscient et les élans de l'inspiration. » [84]

L'activité du subconscient, de l'inspiration est définie comme nature :

« [ces sentiments] pour un temps court ou plus long nous possèdent et nous conduisent là où nous l'ordonne quelque chose à l'intérieur. Ne connaissant pas cette force directrice et ne sachant pas l'étudier, dans notre langue d'acteur, nous l'appelons simplement "nature ".» [85]

Ce quelque chose qui meut l'activité organique et artistique, qui crée la vie, peut être nommé nature ou esprit.

Réalisme et vie

Il s'agit donc de donner la vie, de commencer une vie artistique à partir d'une relation esthétique entre l'acteur et ce qui lui est proposé par l'auteur, le metteur en scène, les circonstances de sa propre vie et jusqu'au chef éclairagiste ou aux bruitages. Il serait aussi possible de trouver une source théorique (je ne parle pas ici en termes d'influence directe) de la notion de *perežívanie*, qui définit l'art pour Stanislavski, dans sa dimension active et vivante, dans un concept essentiel de l'esthétique allemande depuis Goethe : l'*Erlebnis*. C'est en s'appuyant sur cette notion que Wilhelm Dilthey théorise la notion de sciences de l'esprit *Geisteswissenschaften* et fonde une esthétique psychologique et une psychologie historique. Les sciences de l'esprit sont conçues par Dilthey comme le grand pendant aux sciences de la nature. Elles sont fondées sur le fait humain. Elles s'appuient, comme l'avait fait Fechner dans la *Psychophysique*,sur l'unité du physique et du psychique :

« ce que l'on a coutume de séparer comme constituant le physique et le psychique se trouve dans ce fait indistinct (…) nous sommes nous-mêmes nature et la nature agit en nous, inconsciemment, à travers d'obscures pulsions ; des états de conscience s'expriment constamment dans des gestes, dans des expressions de visage, dans des paroles. (…)» [86]

[83] Le surojectif, *sverhzadača* est l'objectif principal du jeu qui vient d'abord de l'auteur, ce au nom de quoi il a écrit la pièce. Nous préférons cette forme à la traduction usuelle de l'anglais, comme super-objectif.

[84] Ibid., p. 24.

[85] Ibidem.

[86] Dilthey, L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit, traduit et présenté par Sylvie Mesure, Paris, Les éditions du Cerf, 1988, p. 31.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Ce que sont les expériences vécues et la mesure selon laquelle elles sont structurantes pour une science de l'esprit peut à cet égard être utilement comparé au lien qui unit dans le système stanislavskien l'émotion vivante, la vie éprouvée, et les circonstances proposées. Dilthey définit ainsi la notion : « les expériences vécues sont le fait immédiat », « l'ensemble acquis de la vie psychique » qui « englobe nos représentations, nos évaluations et nos fins », il « consiste en une synthèse de ses éléments. » [87] L'expérience vécue est donc ce qui informe les activités subjectives des individus et des sujets collectifs de l'histoire. La nature émotionnelle de cet état psychique est plus ou moins affirmée (ce qui me fait placer la notion plutôt du côté des circonstances que de l'émotion vivante pure). La notion d'*Erlebnis* importe en ce qu'elle peut, pour Dilthey, être l'objet d'une organisation logique et rationnelle, à la différence d'un pur état élémentaire. Elle permet de « faire du psychique le sujet logique des jugements et des débats théoriques.» [88]

Le *perežívanie* pour Stanislavski est non seulement un critère discriminant en matière esthétique, mais il est à la source d'une poétique de l'acteur. Tous les éléments du système ne sont, comme il est révélé au chapitre XIV, que des éléments de la « sensation de soi intérieure de l'acteur », censée agir indirectement en vue de la manifestation organique de la vie. La notion n'échappe donc pas à la systématisation, elle la traverse plutôt, comme sa ligne « d'action transversale » ou son « surobjectif », pour reprendre le lexique même des éléments du système. Nous n'avons pas affaire à un pur état psychique, mais à une construction rationnelle, ce que Stanislavski appelle la logique et l'enchaînement, l'ordre de succession – *logika i posledovatel'nost'*, aussi bien dans l'art de l'acteur que dans la constitution ordonnée du système dont la genèse même a tout d'un complexe processus d'évolution.

Cet enchaînement appartient à la trame temporelle des choses, selon l'ordre de succession. Les sciences de l'esprit pour Dilthey « n'ont pas pour objet les impressions telles qu'elles surgissent dans les expériences vécues, mais les objets que crée la connaissance pour que ces impressions se laissent construire. » [89] L'assise factuelle articule expérience vécue, vie, expression et compréhension. Il s'agit de construire une action logique, finalisée, successive et dont on peut rendre raison. C'est le leitmotiv stanislavskien en faveur de l'organisation rationnelle des faits et de l'action dans l'art de l'acteur. Cette attitude que l'on pourrait trouver par trop positiviste fonde chez Dilthey une véritable esthétique dont les échos stanislavskiens, permettent de réarticuler philosophiquement certaines des notions du Système. De même que l'expérience vécue est au fondement des sciences historiques, exemplaires des sciences de l'esprit (qui comprennent aussi la poésie et l'art), l'*Erlebnis* est la pierre angulaire de toute création poétique :

« c'est seulement dans la mesure où un élément psychique ou une combinaison

87 *Ibidem*, p. 32.

88 *Ibidem*.

89 *Ibidem*, p. 37.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de tels éléments est en rapport avec un événement vécu et avec la représentation de celui-ci qu'il peut être élément constitutif de la poésie. Le fondement de toute poésie véritable est, par conséquent, constitué par l'événement vécu, l'expérience vivante et les composantes psychiques de toute sorte qui sont en rapport avec elle.» [90]

Dans le contexte de la création poétique, l'*Erlebnis* se rapproche du principe cardinal de la vie éprouvée, comme pierre angulaire de l'art stanislavskien. Cela peut justifier par ailleurs de traduire *pereživa*nie par « émotion vécue » sur le modèle de la traduction d'*Erlebnis* par « expérience vécue », par opposition à l'*Erfahrung*, concept général de l'expérience. On retrouve chez Dilthey le vitalisme du processus, « le sentiment de la vie qui veut s'exprimer » [91] , le registre de la pulsion et de l'énergie, où « le travail créateur du poète repose partout sur l'énergie avec laquelle il vit la chose» [92] .

L'abandon de toute référence extérieure au beau idéal, ou d'une certaine façon au beau naturel, au canon esthétique, à la théorie de l'imitation, à l'idéal régulateur de l'Antiquité grecque concentre la problématique artistique au niveau de la nature humaine conçue désormais comme créatrice. La « métaphysique du beau » cède la place à « la vie psychique ». Le projet esthétique de Dilthey est donc celui d'une réalité de l'âme humaine créatrice, sinon d'un réalisme.

La concentration sur le processus psychique se retrouve au théâtre d'où elle tire, pour ainsi dire, son origine avec la théorie dite du quatrième mur en germe chez Diderot et affirmée par l'esthétique réaliste de Courbet, d'Antoine et de Stanislavski [93] . Elle isole l'élément créateur « à l'intérieur » de l'âme humaine. C'est d'elle-même et des objectifs, des désirs, des aspirations qu'elle se fixe que naît la vie de l'œuvre, la création et, dans le cas de l'acteur, le processus du jeu vivant.

L'art de la représentation qui s'oppose chez Stanislavski à l'art de la vie éprouvée apparaît comme plus figuratif. Citant Coquelin, Stanislavski y compare visiblement l'acteur à un peintre qui copie d'après nature son modèle et le transporte sur la toile [94] . C'est exactement la reprise du modèle imitatif diderotien, une copie qui est une « singerie », mot utilisé par Diderot avec, il est vrai, l'adjectif « sublime » [95] . Cet art est, dans le vocabulaire de Stanislavski, désigné comme convention. Le fait est notable si l'on se place du point de vue de la constitution des catégories esthétiques théâtrales. C'est précisément la convention qui est le premier terme revendiqué par Meyerhold, mais de façon positive, comme « convention consciente ». La représentation, souvent conçue en

90 « L'imagination du poète. Eléments d'une poétique » (1887) in : Dilthey, Ecrits d'esthétique, traduit par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Paris, Les éditions du Cerf, 1995, p. 57.

91 *Ibidem*, p. 60.

92 *Ibidem*.

93 Sur tout ceci voir la trilogie de Michael Fried, en particulier *La Place du spectateur* et *Le Réalisme de Courbet*.

94 L'exemple de Coquelin est la création du rôle de Tartuffe, comparée à la peinture d'un portrait (cf. traduction du chapitre en annexe).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

termes plastiques, et faisant signe, sous la plume de Stanislavski, vers les modèles de perfection de la Comédie-Française à l'époque des grands tragédiens, peut aussi être comprise comme une forme d'expression positive, mise en avant esthétiquement, fût-ce sous d'autres noms.

Dans les classifications de l'art de Stanislavski, le pôle dominant qui s'oppose au *perežívanie* n'est pas la représentation, celle-ci venant comme par surcroît, pour désigner une tentative, fructueuse tout de même, de faire art, avec une exigence très grande reportée sur la manifestation extérieure du sentiment intérieur, mais la catégorie de l'artisanat – *remeslo* qui forme la matière de plusieurs écrits préparatoires et finalement d'une section du second chapitre du *Travail de l'acteur sur soi* consacré aux catégories artistiques. C'est l'acteur Govorkov qui est artisanal. Le *remeslo* se distingue alors de la représentation par l'absence totale de *perežívanie*. La définition de l'artisanat ne passe que par l'acquisition d'un savoir-faire qui consiste à maîtriser l'expression des clichés. L'on sent à certains moments cette catégorie tendre vers un bas degré de l'art de la représentation, désignée comme singerie, alors que la vie éprouvée commence à faire défaut.

L'artisanat offre la singularité de proposer une multitude d'effets plastiques. On a cité la comparaison du cliché avec la sculpture grecque qui en serait le prototype dénaturé. Le cliché fonde pour Stanislavski « un rituel figuratif de l'acteur » [96] ou un « effet de tableau des poses et des gestes » [97] particulièrement fort dans l'opéra, le ballet ou la « tragédie faussement classique ». La figuration semble se trouver donc du côté de l'absence d'art qui pratique l'illustration ou la singerie. Là où la beauté (*krasota*) s'oppose à la joliesse (*krasivost'*). Même la contorsion (*lomanie*) qui est à l'avant-dernière place dans les catégories du jeu de l'acteur est la manifestation de la capacité imageante de la conscience qui traduit en images chacune des impressions. « L'exploitation de l'art » qui détourne la scène de ses fins est exemplifiée par l'actrice Veliaminova qui fait preuve de coquetterie et utilise sa plastique en un sens qui n'est certainement pas scénique.

Le privilège psychologique de l'art stanislavskien en fait la profonde originalité. Mais l'esthétique de Stanislavski est aussi une poétique qui se formule dans les éléments du système, éléments conscients qui commencent par l'imagination. Le travail même de l'acteur suit sans cesse une double direction qui est censée manifester une unité organique, celle de l'âme et du corps, de la vie éprouvée et de l'incarnation scénique, du sentiment et de la forme artistique. Le travail proprement psychologique, lui-même guidé par l'imagination, produit un champ figuratif. L'exposition, quelque peu aride, des catégories de l'esthétique de l'acteur par Stanislavski intervient finalement après

95 "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..." in : Diderot, *Paradoxe sur le comédien* in : *Oeuvres IV*, édition Laurent Versini, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 1384.

96 "L'art scénique et l'artisanat scénique", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 37.

97 *Ibid.* p. 36.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

l'expérience de jeu des acteurs, c'est-à-dire après la présentation d'images vivantes. Surtout, comme le dit Tortsov :

« Diviser l'art en catégories n'est possible qu'en théorie. La réalité et la pratique se fient des rubriques. Elles mélangent toutes les directions. Et c'est vrai que nous voyons souvent de grands acteurs qui par faiblesse humaine se rabaissent jusqu'à l'artisanat tandis que les artisans par instants s'élèvent jusqu'à un art authentique. C'est la même chose qui se passe dans l'interprétation de chaque rôle à chaque spectacle. A côté des moments d'authentique vie éprouvée on rencontre des moments de représentation, de contorsion artisanale et d'exploitation [de l'art]. Il est d'autant plus indispensable que les acteurs connaissent les frontières de leur art, d'autant plus important que les artisans connaissent la limite au-delà de laquelle l'art commence. » [98]

La catégorisation esthétique, dans le cadre d'une poétique de l'acteur, n'a qu'une fonction heuristique. Elle permet d'exprimer certaines potentialités de la pratique de l'acteur et de lui donner une première hiérarchie figurative dont l'art authentique pourrait, à première vue, sembler exclu. Nous voudrions montrer qu'il n'en est rien, que précisément les déterminations figuratives des différentes directions artistiques témoignent d'une conscience figurative essentielle à la manifestation du « système » et à la constitution d'une esthétique de l'acteur par traduction d'un langage plastique dans un autre, traduction partielle, déformée, refusée parfois, mais qui laisse des traces conceptuelles dans la théorie et la pratique de l'acteur et permet de penser la formation de l'acteur et l'œuvre du metteur en scène comme élément artistique. Les catégories plastiques et figuratives doivent alors sans cesse être redéfinies par Stanislavski, ses disciples et ses adversaires.

Nous pensons que, dans le cas du théâtre, comme probablement dans d'autres champs artistiques, le réalisme n'est pas exclusif d'une exploration formelle très poussée, déplacée cependant dans le domaine de la psychologie. Il nous faut pour cela retrouver les pratiques figuratives du système qui porte en lui des potentialités figuratives au point de vue conceptuel, avec des notions figuratives appliquées au jeu de l'acteur (ligne, dessin, image, couleur, perspective…), mais également d'authentiques pratiques figuratives qui peuvent rendre raison du passage du figuratif au dramatique. Plutôt que d'envisager d'emblée une exploration historique et conceptuelle de la formation d'une théorie de l'acteur constituée chez Stanislavski, nous voudrions ressaisir, dans la pratique même, certains gestes et certaines de ces impulsions figuratives. Les exercices pédagogiques de deux héritiers de Stanislavski peuvent nous en donner l'occasion.

Les « directions » artistiques selon Stanislavski (*Travail de l'acteur sur soi*, I, ch. 2)

[98] *Ibid. p. 43.*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Nom russe	Traduction	Acteur caractéristique	Définition	Référence historique ou artistique	Sous-catégorie d
pereživanie	vie éprouvée	Nazvanov Maloletkova	« éprouver des sentiments analogues au rôle à chaque fois et à chaque reprise du rôle »	Salvini	*nutro* : jeu avec l
predstavlenie	représentation	Choustov	« recherche de la forme artistique extérieure de la création scénique »	Coquelin l'Aîné	*peredraznivanie* singerie,convent
Remeslo	artisanat	Govorkov	« rapporter le texte du rôle, en l'accompagnant de procédés du jeu scéniques, élaborés une fois pour toutes »	clichés de l'opéra, du ballet, de la tragédie	émotion d'acteur scénique, *naigry*
Lomanie	contorsion, grimace	Viountsov Nazvanov	« met en œuvre sans discernement les premiers clichés "communs aux hommes" ou "hérités" qu'elle trouve non polis et non préparés pour la scène »	signes figuratifs extérieurs de la vie quotidienne	
ekspluatacija iskusstva	exploitation de l'art	Veliaminova	« montrer ses mains, ses pieds, faire carrière, détourner la scène de ses fins artistiques à des fins personnelles »	coquetterie	

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Deuxième partie : exercices figuratifs dans la pédagogie de la mise en scène

Pour introduire à la pratique figurative, dans la théorie et la formation théâtrale russe, nous avons choisi d'analyser un texte de Maria Knebel où cette dernière présente une pratique pédagogique courante dans le cursus russe de formation théâtrale, en particulier pour la formation à la mise en scène. Il s'agit du travail sur les œuvres d'art plastiques. Ces exercices ont normalement lieu à la fin de la première année du cursus de cinq années d'études, mais ils peuvent aussi s'étaler sur les trois premières.

Chapitre 1 : Knebel et Popov, origines et précédents

Maria Knebel

Maria Knebel (1898-1985) fut pendant plusieurs décennies l'âme de la faculté de mise en scène du GITIS, l'un des lieux névralgiques de la formation théâtrale russe depuis les années trente, en particulier pour la mise en scène. Elle y vint en 1948 [99] et y enseigna

[99] Knebel, *Toute ma vie*, VTO, Moscou, 1967, p. 535.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

jusqu'au début des années quatre-vingt. Elle put former ainsi de jeunes metteurs en scène pendant trente-cinq ans. Par ailleurs, elle anima plusieurs ateliers de formation pour des metteurs en scène en activité. Son expérience pédagogique a été recueillie dans un très beau livre sur la pédagogie théâtrale : *La Poésie de la pédagogie*, publié en 1979. Quant à son propre parcours théâtral, il est retracé dans ses Mémoires : *Toute ma vie* [100] .

Elle fit ses débuts au théâtre à dix-neuf ans au Studio de Mikhaïl Tchekhov et continua ensuite au sein du second Studio du Théâtre d'Art et au Théâtre d'Art lui-même, comme actrice. Par la suite, elle commença la pratique de la mise en scène dans les années trente ainsi que la pratique pédagogique, à l'instigation de Stanislavski, qui lui demanda d'assurer les cours d'art verbal dans son dernier Studio, le Studio d'Opéra et de Drame [101] . Exclue du Théâtre d'Art après la guerre, notamment du fait de ses origines juives, elle rejoignit le Théâtre Central pour Enfants, comme directeur artistique et le GITIS, comme assistante pédagogique de l'acteur et metteur en scène Alexeï Popov. C'est là qu'elle joua un rôle déterminant dans le domaine de la pédagogie. Au Théâtre Central pour Enfants, elle encouragea l'éclosion d'une nouvelle vague théâtrale avec notamment l'acteur-metteur en scène Oleg Efremov, futur fondateur du théâtre Sovremmenik puis directeur artistique du Théâtre d'Art de Moscou, et le metteur en scène Anatoli Efros, qui furent deux des principaux metteurs en scène novateurs dans le théâtre russe d'après-guerre.

Mais avant tout, Maria Knebel est la fille d'un célèbre éditeur, originaire d'Autriche-Hongrie, qui fit fortune dans la Russie du tournant du siècle grâce à ses éditions d'art. Il fut, entre autres, l'éditeur de l'*Histoire de l'art russe* de I.E. Grabar. Cette figure paternelle est sans doute à la racine du goût prononcé de sa fille pour les œuvres d'art plastiques. Son père se fit un nom par la reproduction des chefs d'œuvre de la peinture russe de la collection Tretiakov. La Galerie Tretiakov (ill. 1 et 2), principal musée d'art russe au monde, est l'un des hauts lieux de l'intelligentsia russe. C'est là que celle-ci vient se ressourcer et communier avec les grandes œuvres du passé national, principalement les tableaux des Ambulants, les portraits du réalisme russe de la fin du XIXe siècle, les paysages, les tableaux historiques qui fondent une conscience nationale et culturelle russe [102] . S'y joignent également quelques œuvres des peintres du début du XX^{e} siècle, notamment du mouvement *Le Monde de l'art*. Maria Knebel fut, dans les

[100] Deux de ses principaux ouvrages théoriques viennent d'être traduits en français, dans une édition refondue par Anatoli Vassiliev qui est un de ses nombreux élèves, cf. Maria Knebel, *L'Analyse-action*, adaptation Anatoli Vassiliev, traduit par Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Actes sud-papiers-ENSATT, 2006. Cette édition regroupe *Le Verbe dans l'art de l'acteur*, son premier ouvrage écrit en 1954 et *La méthode de l'analyse par l'action de la pièce et du rôle*, parue en 1959.

[101] Rappelons que les Studios sont des structures à la fois pédagogiques et expérimentales qui permettent à un acteur ou un metteur en scène de développer une activité artistique, en dehors des contraintes des théâtres existants. Le premier Studio du Théâtre d'Art fut fondé en 1905 par Stanislavski et confié à Meyerhold. Le Premier Studio du Théâtre d'Art fut organisé par Stanislavski et Soulerjitski en 1912 et ouvrit ses portes en 1913. Il devait servir de « laboratoire » du système. Vakhtangov, Mikhaïl Tchekhov, Alexeï Popov, notamment en sont issus. S'ouvrirent ensuite le deuxième et le troisième Studio du Théâtre d'Art (celui de Vakhtangov) et la mode des Studios proliféra à Moscou dans les années vingt et trente. Dans les années 1910, Meyerhold à Saint-Pétersbourg anima plusieurs Studios (Studio de la rue Joukovski, Studio de la rue Borodine). Pour un tableau récapitulatif des Studios dans la structure du Théâtre d'Art, cf. annexes.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

moments difficiles de son existence, guide à la Galerie Tretiakov pour subvenir à ses besoins alors qu'elle travaillait au Théâtre d'Art. De son côté, son collègue, Alexeï Popov, raconte dans ses *Mémoires*, comment jeune étudiant d'une école de dessin et de peinture de Kazan, copiant des tableaux pour gagner sa vie, figurant dans des spectacles à Saratov, dont il est originaire, et rêvant de faire du théâtre, il vint pour la première fois à Moscou pour entrer à l'école du Théâtre d'Art. Après l'examen préalable que lui fit passer la célèbre actrice du Théâtre d'Art Germanova, il courut à la Galerie Tretiakov, admirer les paysages de Lévitan et les tableaux de Serov [103] (ill. 32 et 33).

Pour les habitants de Moscou, le Musée des Beaux-Arts (ill. 3) fondé par Ivan Tsvetaïev [104] , père de la poétesse Marina Tsvetaïeva, est un autre lieu de culte artistique, un temple du Beau, ou plutôt, selon l'esthétique réaliste, un temple de la vérité et de la vie vue à travers l'art. Ces institutions muséales devinrent aussi pour Popov et Knebel une sorte de bibliothèque ou de champ d'exercice de la pratique théâtrale.

Ces éléments biographiques et ces référents culturels font sans doute de Knebel et de Popov des témoins particulièrement éclairants sur les pratiques figuratives dans la pédagogie théâtrale russe. Tous deux sont des élèves de Stanislavski. Oeuvrant dans la Russie des années 1950, et bien au-delà pour Knebel, ils se situent nécessairement dans le cadre de ce système. Comment la vision figurative réagit-elle à l'école psychologique ? Quel besoin ces metteurs en scène-pédagogues ont-ils de recourir aux tableaux et aux sculptures ? C'est que figuration plastique et dramaturgie se croisent dans l'apprentissage pédagogique à des niveaux subtils de la psychologie du jeu de l'acteur et de la conscience spatiale du metteur en scène.

Maria Knebel est à l'origine une élève de Mikhaïl Tchekhov. Elle fut formée à l'école de l'improvisation. Son intérêt va d'abord au jeu de l'acteur et non à un privilège accordé à la forme scénique visuelle. L'utilisation des tableaux et des sculptures peut donc apparaître comme surprenante. Les enjeux en sont multiples. La nécessité de recourir à des moyens figuratifs dans la formation de l'acteur et du metteur en scène, (en l'occurrence, il n'y a pas, au début de ce processus, de différence fondamentale) va en tout cas plus loin qu'une simple attirance personnelle. Cette pratique pédagogique permet de poser un certain nombre de problèmes liés à l'interaction des catégories figuratives et dramatiques.

Alexeï Dmitrievitch Popov

[102] Voir les illustrations dans les annexes de la présente recherche.

[103] A. D Popov « Souvenirs et réflexions sur le théâtre » in : A. D. Popov, *Héritage artistique*, vol. 1, Moscou, VTO, 1979 [1ère édition russe, 1963], p. 57-59.

[104] Cf. *I. V. Tsvetaïev crée un musée*, Moscou, Galart, 1995. Le Musée des Beaux-Arts de l'Université de Moscou ne fut inauguré qu'en 1912, mais le projet est né dans les années 1894-1898, en même temps que le Théâtre d'Art, d'abord comme un musée d'antiquités et de moulages, puis comme musée des Beaux-Arts. Il a pris le nom de Musée des Beaux-Arts Pouchkine en 1937, à l'époque soviétique.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Il nous faut présenter cet acteur, pédagogue, metteur en scène, selon la trilogie consacrée pour la plupart des représentants de la tradition théâtrale russe, car son activité et sa théorie sont intimement liées aux exercices figuratifs de la faculté de mise en scène du GITIS. Alexeï Popov (1892-1961) est originaire de province, de la région de la Volga, il a grandi dans la ville de Saratov. Ses *Mémoires* décrivent ses premières impressions de théâtre, qui se rattachent au théâtre de foire et au théâtre dramatique de la ville, à son admiration pour le jeune Théâtre d'Art, porte-étendard de l'intelligentsia russe du tournant du siècle. De façon emblématique, pour un certain nombre de gens de théâtre (Soulerjitski a aussi un début de carrière dans ce domaine), il part à Kazan suivre une formation artistique dans une école des beaux-arts. L'idée théâtrale ne le laisse pas en paix, il joue comme figurant dans le théâtre local. Le moment décisif se situe pour lui en 1912, lorsqu'il passe avec succès les épreuves pour devenir « jeune collaborateur » du Théâtre d'Art. Il fait ensuite partie du Premier Studio de Stanislavski, dirigé par Soulerjitski, organisé en 1913 et dans lequel Stanislavski cherche à mettre en application son système, tout en créant une communauté artistique idéale, espérant constituer la relève du Théâtre d'Art. Le Premier Studio est devenu célèbre dans l'histoire du théâtre, du fait de la personnalité de deux de ses plus éminents représentants : Mikhaïl Tchekhov qui se distingue surtout comme acteur dans les différents spectacles mis en scène par le Studio et Vakhtangov qui joue aussi comme acteur, et met surtout en scène un des spectacles du Studio. Mais Alexeï Popov ou Alexeï Diki sont également des personnalités très marquantes pour l'histoire de la mise en scène russe [105] . Popov reste cinq ans au Premier Studio. Il quitte le Théâtre d'Art en 1918, après une entrevue houleuse avec Stanislavski qu'il retrace dans ses *Mémoires*. En fait, il souhaite revenir en province, s'essayer lui-même à la mise en scène, mettre en pratique ce qu'il a appris, fuir l'agitation théâtrale de la capitale et les dérives qu'il croit déceler dans le fonctionnement du Studio qui, depuis la mort de Soulerjitski en 1916, devient de plus en plus l'embryon d'un théâtre ordinaire. Après une expérience pédagogique au Studio de Vakhtangov où il travaille sur *L'Inconnue* de Blok, il part en province à Kostroma où il fonde un Studio, soutenu par les autorités. Il monte aussi un spectacle avec des ouvriers de la Volga. Conformément à la tradition du début du siècle, il commence par des reprises des grands succès du Premier Studio : *Le Déluge* de Berger et *Le Grillon du foyer* de Dickens. Il en reprend la mise en scène (au sens russe et français, c'est-à-dire, tout le côté extérieur du spectacle) et surtout la dramaturgie, qu'il adapte aux jeunes acteurs à qui il cherche à transmettre les grands principes du Système de Stanislavski. Le souci scrupuleux de reproduire l'expérience acquise au Premier Studio est remarquable.

De retour à Moscou, Popov travaille au troisième Studio du Théâtre d'Art : le Studio de Vakhtangov. Il en devient le metteur en scène principal de 1923 à 1930 et y met en scène des comédies de Mérimée dans un style proche de Vakhtangov, puis l'une des premières pièces sur la Révolution *Virinea* et *L'Appartement de Zoïka* de Boulgakov. Il quitte le théâtre en 1930 à cause de divergences et rejointle Théâtre de la Révolution où il met en scène plusieurs pièces avec le dramaturge soviétique Pogodine et *Roméo et Juliette* de Shakespeare en 1935 avec l'actrice meyerholdienne Babanova.

[105] Cf. Les matériaux du colloque sur Stanislavski dont la première partie était consacrée aux Studios du Théâtre d'Art, parus dans *Alternatives théâtrales* N° 87 : *Stanislavski/Tchekhov*, Bruxelles, 2005.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La même année, il est nommé à la tête du Théâtre de l'Armée rouge qu'il dirige pendant vingt-cinq ans. Ses mises en scène y ont une thématique révolutionnaire ou militaire (*Le général Souvorov* en 1939, *Terres défrichées* de Cholokhov en 1957), mais aussi plus légère avec les comédies de Shakespeare *La Mégère apprivoisée* et *Le Songe d'une nuit d'été*.

Pendant la guerre, le Théâtre d'Art est évacué à Saratov. Nemirovitch-Dantchenko propose à Popov de mettre en scène la pièce d'Alexeï N. Tolstoï *Les Années difficiles*, consacrée à Ivan le Terrible. Popov mène à bien ce projet, après la mort de Nemirovitch-Dantchenko. L'acteur Nicolas Khmelev y joue le rôle titre. Il est très proche de Maria Knebel qui a réalisé plusieurs mises en scène dans son Studio dans les années trente. C'est durant les répétitions des *Années difficiles* que Knebel et Popov font connaissance. Leur collaboration à la faculté de mise en scène du GITIS où Popov enseigne depuis 1940 dure de 1948 à 1961, année de la mort de Popov, un an après avoir été mis à la retraite du Théâtre de l'Armée.

L'enjeu pictural

Pour Knebel, dans l'article intitulé « Les peintures et les sculptures comme fondement des exercices et des *études* » [106] , ce travail pédagogique entre dans le cadre de la mise en éveil de l'attention de l'élève acteur-metteur en scène. Cette perspective est plus claire dans ce qui est sans doute l'origine de cet article dont tout le début est une reprise, légèrement modifiée, du texte de Knebel paru en 1976 dans son livre *La Poésie de la pédagogie*. Ce livre rassemble l'expérience pédagogique de Maria Knebel à la faculté de mise en scène du GITIS. Il est écrit sous une forme originale. Ce n'est ni tout à fait un manuel théorique de formation à la mise en scène (les deux ouvrages récemment traduits en français rentrent dans cette catégorie), ni vraiment des Mémoires (l'autobiographie *Toute ma vie* en a davantage l'apparence, même si elle ressortit au même genre que *Ma Vie dans l'art* de Stanislavski – l'autobiographie artistique). Le plan de l'ouvrage est calqué sur le cursus de formation à la mise en scène qui est en Russie de cinq années. Le livre commence donc par une ample description réflexive des examens d'entrée à la faculté de mise en scène du GITIS et se clôt sur le spectacle de fin d'études de la promotion, au terme du cycle. Chemin faisant, Knebel égrène des souvenirs, cite des exemples d'*études*, de succès et d'échecs, mais ces exemples ont une vertu elle-même plus pédagogique que narrative. Il s'agit de généraliser l'expérience, d'expliquer les étapes du processus de formation, en fonction des exercices pratiques, très abondamment décrits, et des éléments principaux du Système de Stanislavski, discrètement enrichi de points qui tiennent de Mikhaïl Tchekhov ou de Nemirovitch-Dantchenko. Knebel mêle ainsi délibérément des exemples empruntés à des promotions différentes et nous fait assister à une sorte de parcours idéal de l'apprenti metteur en scène sur cinq années. Les exercices

[106] Cet article est paru dans le manuel intitulé *Le métier du metteur en scène*, publié par la faculté de mise en scène du GITIS à Moscou, qui rassemble des contributions d'enseignants, consacrées au cursus de cinq années de cette formation. Les exercices liés aux tableaux appartiennent à la fin de la première année d'enseignement. Nous en avons traduit de larges extraits de ce texte qui figurent en annexe, cf. texte N°4.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

sur les tableaux (puisque c'est uniquement sur eux que porte le passage du livre à la différence de l'article qui y adjoint la sculpture et le travail sur les objets) commencent très tôt dans ce cursus puisque Knebel les décrit dès l'étape des examens d'entrée.

Le jury demande à l'étudiant de réciter des vers, mais aussi d'imiter un animal et une personne. C'est, de façon caractéristique, juste après le passage portant sur l'imitation (d'un coq, d'un ami, d'un acteur) qu'intervient l'exemple de la peinture. Knebel présente des albums, des monographies aux étudiants et leur demande, dans certains cas, lorsque cela lui semble possible, de « jouer » tel ou tel tableau que l'étudiant connaît bien. La peinture est à cet instant définie comme un auxiliaire indispensable de l'art du metteur en scène :

« Un metteur en scène doit nécessairement connaître et aimer la peinture. Cet art voisin nourrit la mise en scène. La peinture aide également le metteur en scène dans l'étude de la composition et dans l'étude de l'art des mouvements et des positions des acteurs dans l'espace [misanscenirovanie]. Alexeï Dmitrievitch Popov disait que ses maîtres étaient des peintres. Il a appris d'eux l'art de distribuer les êtres dans l'espace, de les disposer de telle façon que l'essence de ce qui se produit soit claire et expressive. » [107]

Plusieurs notions essentielles apparaissent dans ce court passage, qui est suivi d'une description complète de la mise en scène par un futur étudiant du tableau de Fedotov *Le déjeuner de l'aristocrate* (ill. 19). La notion d'art voisin – *smežnoe isskustvo* – revient souvent sous la plume de Knebel et d'autres pédagogues-metteurs en scène. Ces arts sont en général présentés comme étant la littérature, la musique et la peinture. Ils ne sont pas seulement apparentés à la mise en scène, ils sont en quelque sorte constitutifs de son apparition et de son existence. Cela est évident, d'un point de vue traditionnel, pour la littérature, qui est l'assise de notre théâtre. Cela peut encore se concevoir, d'un point de vue historique, pour la musique. Le metteur en scène, comparé au chef d'orchestre, semble sorti tout armé de la tête de Richard Wagner et du *Gesamtkunstwerk*. Mais, c'est plus inattendu, sans doute, pour la peinture et les arts figuratifs en général, à l'exception notable de la pensée de Diderot, qui unit constamment réflexion picturale et tableau scénique et même art du comédien.

Les deux raisons invoquées par Knebel sont d'ordre extérieur et peuvent se concevoir aisément. Il faut toutefois en saisir la profondeur et les prolongements. D'abord l'intérêt de la peinture est exclusivement référé par le pédagogue à la mise en scène, comprise comme *mise-en-scène* extérieure. Dans le vocabulaire théâtral russe, il s'agit d'un terme très spécifique qui désigne la disposition, l'arrangement du spectacle du point de vue des mouvements de l'acteur, non seulement de ses déplacements ou de ses positions sur scène, mais aussi du dessin général que prennent toutes les figures scéniques. Le terme ne renvoie donc pas directement aux décors. Cette mise en mouvement de la figure et des éléments scéniques, dans leur composition formelle, se dit en russe *mizanscena*. Les traductions peuvent varier : disposition ou mouvement scénique, déplacements, jeux de scène. Nous le signalons simplement par l'usage des italiques et des tirets, car cela devient un concept en soi, une partie de la « mise en scène au sens large », désignée en russe par le terme de *režissura* dont les *mizansceny* – les

[107] ***Maria Knebel, La Poésie de la pédagogie, Moscou, VTO, 1976, p. 28.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

mises-en-scène – proprement dites ne sont qu'une partie,éminemment figurative. Le metteur en scène au sens large – *režissër* – doit être acteur pour le comprendre intimement, il doit pouvoir composer la dramaturgie de l'œuvre, mais aussi inventer l'expression plastique de la figure de l'acteur en liaison avec les mouvements du texte, et c'est seulement là qu'interviennent les *mises-en-scène.*

Knebel utilise l'expression de *misanscenirovanie*, l'art des *mises-en-scène*. Pour reprendre les vieilles catégories rhétoriques, fondatrices de nos catégories artistiques, il s'agit d'un art de la composition [108] , de la disposition harmonieuse des parties, mais uniquement en fonction du mouvement des figures humaines dans l'espace théâtral. Il est symptomatique que ce mot français de *mizanscena*, écrit par Stanislavski le plus souvent dans notre langue, n'ait plus d'équivalent familier dans la pratique théâtrale actuelle. La *mise-en-scène*, comme nous le verrons, se dessine. Il s'agit du dessin des mouvements scéniques de l'acteur, de l'agencement de ses positions physiques dans l'espace sur scène, de sa façon non seulement de prendre la pose, comme dans une sculpture ou une peinture, mais également de bouger. Elle recouvre aussi bien les déplacements que la place des individus ou des groupes dans l'espace, les jeux de scène et certains usages des accessoires, des éléments de décor ou de décoration pour reprendre une terminologie du XIX^{e} siècle où la décoration renvoyait aux objets mobiles de la scène (mobilier, etc) [109] .

Il y a toute chance que ce soit comme « étude de la composition » qu'il faille comprendre le premier rôle de la peinture au théâtre. La composition est entendue au sens pictural, comme arrangement des parties de la composition scénique. Il s'agit donc de l'aspect visuel de l'art scénique, comparé implicitement à un tableau. On retrouve là les intuitions de Diderot, étudiées par Pierre Frantz, dans un livre qui se rapproche fortement de notre thème, dans un autre contexte [110] . Cependant, de même que le tableau diderotien était dramatique en ce qu'il faisait apparaître un moment privilégié, culminant de l'action dramatique susceptible de « faire tableau », l'art de la composition qui se réfère de façon originaire à la musique et à la peinture trouve son sens théâtral en se constituant en dramaturgie. Voici ce qu'écrit M. Knebel, citant une nouvelle fois A. D. Popov :

« Nous voyons, comment la masse que constituent plusieurs personnes qui parfois se scindent en plusieurs groupes, ayant une attitude différente à l'égard de ce qui se passe dans la pièce ou dans le tableau, vit en même temps d'un seul et même événement. Cet événement est exprimé à travers les êtres humains, parmi lesquels il y a très souvent un objet central. Dans les œuvres de peinture ces objets sont fixés alors que sur scène, ils alternent en fonction de l'action qui se développe. » [111]

Le rapport entre le théâtre et la peinture rejoint ici les propos théoriques de Lessing, figure essentielle, pour établir certains termes de cette problématique. Le rapport fixe, opposé

[108] Cf. Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris 1989.

[109] Voir l'article "décor, décoration" dans Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Firmin-Didot, Paris, 1885, reprint éditions d'aujourd'hui, 1985.

[110] Pierre Frantz, *op. cit.*, Paris, PUF, 1998.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

au rapport successif, conditionné par une dramaturgie, est bien le prisme par lequel il différencie le théâtre et les arts figuratifs, exemplifiés par la sculpture dans le *Laocoon*. La sculpture grecque qui s'étend dans l'espace est à cet égard inférieure au poème de Virgile qui se développe dans le temps :

« S'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps (…) alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. (…) Les corps avec leur caractère apparent sont les objets propres de la peinture (…) les actions sont donc l'objet propre de la poésie. (…) Pour ses compositions qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même, la poésie, pour ses imitations successives, ne peut exploiter qu'un seul des caractères des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné. » [112]

L'espace et le temps sont donc des notions dramaturgiques essentielles pour la compréhension de l'enjeu figuratif au théâtre et des transformations qu'il y subit. Reste que l'appréhension première de la peinture relève de la composition scénique extérieure, de l'organisation de l'espace scénique qui suppose la délimitation de cet espace. La division de l'espace scénique est un acte essentiel du metteur en scène qui définit l'espace de jeu. De façon très primitive, elle consiste en une délimitation, *vygorodka*, disposition de marques spatiales et matérielles (chaises, paravents, etc…) qui permettent de définir des espaces différenciés, comme ceux d'un appartement, par exemple. Cet acte est purement celui d'un metteur en scène. La *mise-en-scène* au sens russe renvoie donc bien à ce que l'on entend le plus souvent par mise en scène dans notre culture théâtrale : l'aspect visuel, décoratif du spectacle, mais en un sens, on le voit, bien plus précis. En outre les *mises-en-scène* des acteurs ne forment qu'une partie de l'art total du metteur en scène dont le nom russe et allemand de régisseur [113] vient là aussi du français.

Peinture et drame

Ainsi, Knebel et Popov sont deux complices dans la pédagogie de la mise en scène au GITIS. Knebel reconnaît néanmoins la primauté de Popov qui a connu le Premier Studio (elle-même n'a commencé qu'au Studio de M. Tchekhov, puis au Second Studio du Théâtre d'Art) et surtout c'est lui qui l'a fait venir au GITIS, à la faculté de mise en scène.

[111] Maria Knebel, article cité, p. 69, la citation de Popov est extraite de La Totalité artistique du spectacle, Moscou, 1958, p. 213.

[112] Lessing, Laocoon, traduction française de Courtin, Hermann, Paris, 1990, p. 120-121.

[113] En russe *režissër* donne *režissura* : l'art de la mise en scène, la mise en scène au sens le plus général.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Knebel semble avoir beaucoup de respect pour ses talents pédagogiques, de mise en scène et ses expressions théoriques.

Dans son article, elle le cite d'emblée pour qualifier leurs maîtres, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, de peintres. D'ordinaire, nous traduisons le terme de *hudožnik*, très courant, dans le lexique théâtral russe, par artiste. L'acteur, le metteur en scène doit être un *hudožnik*, un artiste, c'est-à-dire un créateur authentique avec une sensibilité artistique. Le Théâtre d'Art est le *Hudožestvennyj teatr*, le Théâtre artistique, selon une traduction plus littérale adoptée par Claudine Amiard-Chevrel [114] . Dans le cas du nom choisi par les deux fondateurs du théâtre, le référent pourrait être plutôt littéraire, si l'on pense que la grande littérature est précisément dite en russe *hudožestvennaja literatura*. Mais, c'est également le contexte de renouveau de la culture musicale et picturale russe avec les expositions des Ambulants qui peut avoir conditionné le contexte esthétique de ce choix de nom.

Dans le cas de la phrase de Knebel, citant Popov, il faut bien entendre, et en réalité, c'est souvent le cas, *hudožnik*, comme peintre. Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, comme peintres ? Voilà qui peut sembler paradoxal. Nemirovitch-Dantchenko a commencé sa carrière comme écrivain et dramaturge et c'était le chemin de croix de toute sa vie théâtrale de metteur en scène et de directeur de théâtre que de trouver du temps pour écrire. Son univers est donc plutôt littéraire. Comme on le sait, c'est lui qui imposa Tchekhov dans le répertoire du nouveau théâtre et, dès la première rencontre mémorable au Bazar Slave avec Stanislavski en 1897, une primauté (manifestée par un droit de veto) lui fut reconnue pour toutes les questions touchant au répertoire. Quant à Stanislavski, c'est avant tout un acteur, venu de l'amateurisme éclairé et aisé. Issu de la très riche classe marchande de Moscou, de l'élite bourgeoise, il est acteur, metteur en scène, organisateur de théâtre. Si l'on peut lui reconnaître une compétence non théâtrale, elle toucherait, à la rigueur, au domaine musical. Il apprit la musique et le chant, exerça des fonctions au sein de la Société musicale russe dont son père était mécène et, durant toute sa vie, il fut tenté par le monde musical, ce dont témoignent ses tentatives de rapprochement de l'univers lyrique et dramatique.

Comment donc qualifier de peintres les pères fondateurs du théâtre moderne russe? Knebel ne fait qu'esquisser une réponse. Il s'agit là encore de *mise-en-scène* extérieure. Le metteur en scène distribue les figures dans l'espace scénique, comme le peintre distribue les figures sur sa toile. Il pratique ainsi la composition au sens étymologique du terme (mettre ensemble). Son art est de synthèse. Mais disposer les acteurs sur la scène n'est pas une simple entreprise extérieure, statique, comme peut le suggérer ce lexique de la position (composition, disposition) et de la stabilité : *rasstanovka*, disposition, *postanovka*, mise en scène, au sens français d'agencement extérieur du spectacle.

La distribution spatiale dont parle Popov – *raspredelenie* – est aussi une distribution temporelle pour l'action. Il s'agit de rendre facile la circulation de l'acteur, le mouvement sur l'espace de la scène et dans le temps, certes limité de l'action scénique : trois minutes pour l'exercice de peinture, lors des examens d'admission à la faculté de mise en scène. Les éléments doivent être placés en prévision d'une action, d'un sens, d'un objectif. Ce

[114] Claudine Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS, 1979.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

qui vaut pour les objets vaut pour les acteurs. Il faut les mettre dans de bonnes dispositions (*raspoložyt'*) pour faire en sorte que leur action corresponde à « l'essence de ce qui se passe ». Le vocabulaire figuratif devient ainsi subtilement dramatique. Ce qui change, ce qui se passe renvoie à l'événement : ce qui arrive, ce qui advient, langage propre de l'art dramatique pour cette école de mise en scène. Le mouvement est celui de l'intrigue, du développement de l'action, mais aussi et surtout, dans le contexte du théâtre réaliste stanislavskien, le mouvement psychologique, les subtilités des impressions, des sentiments. Cela est confirmé dans un paragraphe du même passage du livre de M. Knebel :

« Parfois, je demande au candidat de me dire quel peintre il aime. Puis, quel tableau de ce peintre il connaît au point de pouvoir décrire sa gamme de couleurs, la disposition des figures, de nous faire découvrir la psychologie des personnes représentées sur le tableau, de nous raconter ce au nom de quoi le peintre a peint le tableau. » [115]

Si les deux premières exigences ressortissent au plan visuel de la mise en scène extérieure et spatiale, les deux dernières renvoient au monde intérieur du sujet : à la psychologie des personnages représentés dans le tableau et au surobjectif de l'auteur de la toile. C'est la construction de ces catégories qui intéresse en tout premier lieu le système de Stanislavski et le jeu dramatique en général.

Quelle peinture ?

L'article de Knebel, paru sans date, dans un recueil du GITIS, destiné à servir de modèle à la formation du metteur en scène, apparaît dans *La Poésie de la pédagogie*¸ pour sa première partie, dans le cadre des différents exercices liés à l'attention visuelle. Nous reviendrons sur ce point et sur le lien organique qui l'unit avec l'un des principaux chapitres du Système de Stanislavski. Dans le livre sur la pédagogie, l'étude concerne uniquement les tableaux. Dans l'article publié plus récemment, elle porte non seulement sur la peinture, mais aussi sur la sculpture. Toutefois, Maria Knebel affirme de façon liminaire « l'étude de la peinture est une condition indispensable de notre métier ». Le registre pictural convoqué par Knebel, ainsi que par Popov, est on ne peut plus « classique ». Encore vaut-il la peine de préciser ce que cela signifie dans les années 1950-1970 en Union soviétique.

Les œuvres évoquées et utilisées sont liées au contexte russe. D'abord parce qu'il s'agit souvent de peintures russes, conservées dans cette Galerie Tretiakov qui concentre toutes les émotions de M. Knebel et d'une bonne part de l'intelligentsia s'y sentant littéralement chez soi. Le rapport affectif entretenu avec ce musée est à tous égards comparable au sentiment qui se développe au début du siècle pour le Théâtre d'Art, ses grands acteurs, la dramaturgie de Tchekhov :

« Il faut amener la belle vérité et la poésie vivante jusqu'à cette limite où le public, oubliant le théâtre, commence à considérer la création de l'acteur comme une personne vivante, existant effectivement et l'inclut dans la liste de ses amis

[115] ***Knebel, op. cit., p. 29.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

proches. C'était, par exemple, le cas de Tchekhov. Les personnages de ses pièces sont compris dans la liste des amis et beaucoup ont le besoin d'aller leur rendre visite plusieurs fois par an. » [116]

Le théâtre, comme le musée, et ce musée en particulier, est une maison où tout est familier. Ce n'est pas une institution. N'oublions pas que les deux organismes sont à l'origine d'ordre privé : la collection personnelle d'un riche marchand mécène, d'une part et le théâtre artistique et accessible à tous, d'autre part, fondé par deux personnes privées soutenues par des représentants de la classe marchande éclairée, éprise d'art, au premier rang desquels Savva Morozov, le principal mécène du Théâtre d'Art à ses débuts.

L'atmosphère feutrée du Théâtre d'Art a maintes fois été décrite dans son architecture Art nouveau, à partir du déménagement rue Kamergersky en 1902 (ill.106). Il s'agit bien d'un projet éthique et esthétique de la part de Stanislavski, comme il le décrit, par exemple, à Olga Knipper au moment même de la construction du Théâtre :

« Si Dieu le veut, le théâtre sera tout ce qu'il y a de mieux. Simple, sévère et sérieux. Il y aura une pièce pour les écrivains. Le foyer aura l'aspect d'une galerie des écrivains russes qui orneront des cloisons de chêne au lieu de panneaux. Dans un des murs du foyer, il y aura une grande vitrine avec tous les cadeaux et les adresses qu'on a faits au théâtre. Les couloirs seront recouverts de tapis moelleux (comme au Burgtheater) et éclairés d'une lumière très vive. Les murs des couloirs imitent par de larges plaquages la pierre blanche. Le bas de la scène, du côté de la salle, aura le même traitement. La salle de spectacle est très simple dans les tons gris de notre rideau de scène avec une large bordure décadente en hauteur et sur le plafond. Une partie des loges sont en bois (chêne noirci) avec des chandeliers d'un style étrange, ayant l'apparence d'un bronze patiné. Aucune portière. Devant le cadre de scène, du côté du public, sur toute la longueur de la scène, une tige de grande dimension avec des fleurs qui imite un bronze ancien. Il y a, dissimulées dans ces fleurs, des dizaines d'ampoules qui éclairent, à partir du public, les acteurs d'en haut. Cet artifice permet de supprimer la rampe. Au plafond, il y a des lampadaires disséminés qui remplacent le lustre. Des rangées de fauteuils de chêne (comme à l'étranger avec un siège à bascule). Une salle de lecture et une bibliothèque pour le public. (…) Près des loges une petite scène indépendante pour les exercices d'école et les répétitions pendant le spectacle. Deux foyers pour les acteurs. Une loge particulière pour chaque acteur. (…) Une scène tournante avec des trappes énormes qui s'abaissent ou se remontent. Des photographies, un musée d'objets rares et un musée des maquettes. » [117]

L'architecte du réaménagement *Shekhtel* est celui-là même qui construisit, à la même époque, (1890-1905) les hôtels particuliers de nombre de ces marchands fortunés, notamment les Riabouchinski, les Morozov et la Gare de Iaroslavl dont la compagnie de chemin de fer est dirigée par le mécène Savva Mamontov (ill.105, 107 et 108), autant de symboles de la classe marchande moscovite éclairée. La petite scène indiquée est celle où commencera de s'élaborer le système, formulé d'abord à des fins pédagogiques.

[116] ***Notes artistiques, 1908-1913, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 499.***

[117] ***Lettre à Olga Knipper, août-septembre 1902, Stanislavski, 1954-1961, VII, p. 246-247.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'absence de lustre et de rampe, le refus des couleurs criardes, l'usage du chêne, les larges espaces du théâtre, la bibliothèque destinée au public et aux acteurs, dans le foyer artistique, forment sensiblement l'éthique et l'esthétique du Théâtre d'Art, comme le fait à la même époque la Galerie Tretiakov.

Ces deux espaces, avec le Conservatoire et l'Université de Moscou, sont en quelque sorte des maisons de l'intelligentsia russe. Certes, la Galerie (ill. 1 et 2) est construite plus tôt, dans un style éclectique qui cherche à pasticher l'architecture nationale du Moyen-Age (pseudo style russe), mais ce qui compte ce sont les émotions, les tribulations vécues par ce public russe spécifique au sein des deux maisons. C'est une communion, une effusion, un signe de reconnaissance et d'appartenance. La façon de parler de ces lieux est souvent religieuse. Ce n'est pas un hasard. Elle correspond au besoin d'expansion religieuse qui se manifeste au sein d'une classe, puis d'une société soviétique laïcisée.

La peinture pour Knebel est donc d'abord russe. Il ne s'agit jamais de tableaux ouvertement religieux. Il n'y a pas de peintures d'icônes, peu de peinture religieuse occidentale. Seuls le *Retour du Fils prodigue* de Rembrandt (ill. 4) et la dernière *Pietà* de Michel-Ange, dans le domaine de la sculpture, font exception. L'époque soviétique n'est pas la seule explication de ce phénomène. Ce qui est religieux pour un *intelligent* en Russie ou en URSS, c'est la peinture russe de la seconde partie du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle. C'est avant tout l'art des Ambulants de Repine, de Sourikov (ill. 5 à 14). La peinture historique de ces artistes recèle une dimension sociale, nationale, épique. On y trouve de grandes figures héroïques de victimes triomphantes dans leur défaite, comme la boïarine Morozova, les *strelets* condamnés par Pierre le Grand, le fils d'Ivan le Terrible tué par son propre père (ill. 5, 6 et 8). Il s'agit d'une peinture d'histoire, mais surtout de l'affirmation romantique du passé. C'est à ce registre que vient puiser la dramaturgie nationale en formation depuis la lointaine source de *Boris Godounov* de Pouchkine. N'oublions pas que c'est par un drame du répertoire national, une pièce interdite d'Alexeï K. Tolstoï, *Le Tsar Fedor Ioannovitch*, que s'ouvre le Théâtre d'Art en 1898. La proximité de cette peinture à la Sourikov, du théâtre et de l'opéra russe est très grande.

L'autre genre de la peinture russe convoqué est le portrait, genre central dans le goût de l'intelligentsia, et passionnant pour comprendre les interactions figuratives du théâtre et de la peinture dans le contexte russe. Le portrait psychologique, à partir des Ambulants, est un genre relativement neuf : Kramskoï et Perov en sont les principaux représentants [118] (ill. 11-12). Le portrait était quasi inconnu dans l'ancienne peinture russe, dominée par l'icône. L'apparition de la *persuna*, la peinture de la personne au XVII^{e} siècle, est encore liée à la peinture d'icône, mais déjà empreinte d'une certaine théâtralité, le visage est peint comme un masque ou une effigie. Le visage de Pierre le Grand, par exemple, est surtout connu par son masque mortuaire. La peinture de cour du XVIII^{e} siècle est d'apparat, quelques nuances intéressantes s'y font jour. Rien ne prédisposait la peinture russe à voir le portrait éclore, comme genre dominant. La sécularisation, évoquée plus

[118] Cf. « La personnalité et l'individualité dans le portrait de peinture russe » in : D. V. Sarabianov, *La peinture russe. Le réveil de la mémoire*, Moscou, Iskusstvoznanie, 1998, pp. 128-143.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

haut, n'y est pas pour peu.

L'attitude face au portrait psychologique et réaliste est religieuse. On admire la face et surtout la force pénétrante du regard, la vision du monde intérieur de l'homme, de son expression. Cela renvoie à tout ce qui constitue précisément dans l'école stanislavskienne le travail de l'acteur sur l'*obraz*, la figure du personnage, le personnage lui-même [119] . Le visage révèle un monde psychologique, c'est-à-dire des sentiments élevés, sécularisés : l'orgueil, la fierté, l'humilité, la blessure, la souffrance, le sacrifice, la bonté, le dévouement, l'espoir, la foi, la lassitude, et presque toujours la vertu de transpercer celui qui regarde. Le regard est profond, transparent, les yeux regardent au loin, brillent. Ils établissent une communication subtile entre le regard du peintre, celui du modèle et celui du spectateur. La sacralisation de ces images établit même une communication plus directe entre les spectateurs eux-mêmes qui contemplent leurs semblables au travers de ces portraits-miroirs. Nous verrons que Knebel propose dans ses exercices sur les tableaux, un travail sur le portrait.

Le troisième genre prisé, dans le cadre de la peinture russe, est la peinture de paysage, mais elle n'intervient pas dans les exercices sur les tableaux car sa transformation scénique est complexe. En revanche, la nature morte, genre également récent dans l'univers de la peinture russe, appartient de plein droit aux exercices figuratifs. Pour A. D. Popov, elle est même un type d'exercice particulier, dans le cadre de la formation à la mise en scène, qui renvoie au travail sur le quotidien et les objets.

La peinture classique russe est complétée par un répertoire dit « moderne », c'est-à-dire soviétique. Il comprend des tableaux à sujets patriotiques, des portraits, des natures mortes, mais les considérants esthétiques de ces œuvres sont largement empruntés à la grande période réaliste de la peinture nationale. Il va de soi que toute la peinture des avant-gardes – la peinture abstraite, cubiste, suprématiste – est exclue de ce choix, comme elle l'était à l'époque soviétique des expositions permanentes. Les tableaux formalistes de Kandinsky, Malevitch, Chagall, ceux de Gontcharova, Larionov, Popova ne quittaient que rarement les réserves de la Galerie Tretiakov, et ils y sont toujours assez mal perçus aujourd'hui. En revanche, le répertoire de la peinture occidentale est plus moderniste. Il correspond là aussi à un goût russe, tel qu'il transparaît des collections publiques, largement issues des grandes collections privées du début du siècle. La prédilection va à l'Ecole française représentée à Moscou au Musée des Beaux-arts Pouchkine. Il s'agit de l'impressionnisme, du post-impressionnisme et des avant-gardes précédant 1905 et l'apparition du cubisme. On y retrouve les périodes rose et bleue de Picasso. Pissarro, Degas, Van Gogh occupent une place de choix.

En ce qui concerne les écoles anciennes, la peinture hollandaise a logiquement la palme, Rembrandt en tête. Les collections nationales russes, façonnées dès le XVIII^{e} siècle, à partir des tableaux acquis par Catherine II, conditionnent ces goûts : peinture espagnole, Goya, Vélasquez (ill. 13), peinture hollandaise (petites scènes de genre, Rembrandt), peinture flamande (Breughel et Bosch), mais pas de peinture italienne, malgré le rôle central que tiennent dans la culture russe la *Madone Sixtine* de Raphaël et les *Madones* de Léonard de Vinci, conservées à l'Ermitage. Les spéculations sur ces

[119] Sur la notion d'image-figure. Cf. *infra*, sixième partie.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

tableaux sont sans doute trop rattachées à l'idéalisme du XIX^{e} siècle et trop empruntes de considérations messianiques, explicitement religieuses, pour un enseignement soviétique.

La description par le père de l'écrivain Pasternak du *Retour du fils prodigue* de l'Ermitage, cité par Knebel [120], traduit bien ce mélange de religiosité et de réalisme psychologique qui ne correspond pas seulement au goût personnel de Knebel, mais représente aussi le courant dominant et la référence du monde culturel russe. Certes ces images peuvent traduire un cliché psychologique, des sentiments de pacotille. Le plus souvent, le spectateur français n'éprouve rien à la vue des portraits russes du XIX^{e} siècle et les raisons de son admiration pour Rembrandt peuvent s'éloigner du réalisme de l'affection paternelle, de la tendresse des mains et des yeux. Mais ce qui compte pour nous, c'est que du point de vue esthétique, ces sentiments, ces émotions traduites en peinture ne sont pas des images courantes, mais des affects que les spectateurs avouent éprouver réellement. Bien plus, dans le contexte dramatique, ce sont ces affects qui sont censés être éprouvés dans les pièces de théâtre, le jeu dramatique, soutenus par le surobjectif de l'auteur et le sur-surobjectif de l'acteur [121]. Pour jouer, il s'en représente une image qui rejoint celle des tableaux ou des sentiments qui s'y cristallisent. La traduction psychophysique de ces images est un des versants possibles du jeu dramatique.

Objectifs

Les catégories premières sollicitées par ces exercices sont l'attention scénique, mais aussi le surobjectif. Elles constituent deux chapitres distincts du Système de Stanislavski. L'analyse et la traduction scénique du tableau supposent en effet de comprendre le sens de l'image, son centre, le dessein de l'auteur. L'étude des tableaux est l'occasion de la « découverte de la mise en scène » au sens large de *režissura* et non au sens étroit de *mise-en-scène* extérieure.

Dans des entretiens personnels, Anatoli Vassiliev, élève de Maria Knebel et d'Andreï Popov, le fils d'A. D. Popov, m'a confirmé ce point. Devant mon étonnement quant à la fréquence de la terminologie picturale et figurative dans le vocabulaire de travail du metteur en scène, il me répondit : « ce n'est pas étonnant. Nous avons tous appris la mise en scène sur la peinture. » [122]

Maria Knebel ne dit pas autre chose. Ce que permet de développer chez le futur metteur en scène l'étude des œuvres d'art figuratives, c'est d'abord l'art de la *mise-en-scène*, au sens technique que nous avons défini, ainsi que l'atmosphère et la

[120] Cf. la traduction dans les annexes (texte n°4).

[121] Ces deux notions sont analysées dans notre dernière partie. Si le surobjectif est le but suprême de l'auteur au nom de quoi la pièce est écrite, le sur-surobjectif est la visée personnelle de l'acteur dans le rôle, si l'on veut le but de sa vie, ce au nom de quoi il joue.

[122] entretien personnel réalisé en mars 2004 à Paris.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

composition. Nous avons parlé de la première et de la dernière catégorie. La seconde est également intéressante.

L'atmosphère est un instrument essentiel de maîtrise de la mise en scène. Elle remonte aux premiers spectacles de Stanislavski, notamment à tous les spectacles tchekhoviens. L'atmosphère ne figure pas, dans *Le Travail de l'acteur sur soi* de Stanislavski, comme un élément spécifique du système, car elle appartient d'abord au metteur en scène. Dans le vocabulaire technique du théâtre du tournant du siècle, elle s'appelle *nastroenie* : l'humeur, la disposition psychologique et sentimentale. L'équivalent esthétique est connu dans l'esthétique allemande sous le nom de *Stimmung*. On pourrait également en rapprocher le mot anglais *mood* qui fait ressortir les aspects musicaux, poétiques, lyriques, mais aussi psychologiques du terme. Il s'agit du concours des éléments extérieurs et intérieurs du spectacle à la création d'une ambiance, d'une harmonie, d'une prédisposition à un rythme de jeu, à la couleur des décors et des éléments scéniques, au débit et à la hauteur de la voix, à la nature des déplacements, aux effets de lumière, aux bruitages si caractéristiques de l'art du premier Stanislavski au Théâtre d'Art.

Cette atmosphère extérieure peut également être une disposition intérieure de l'acteur qui favorise l'union de la troupe dans un ensemble harmonieux et peut jouer avec une conscience particulière du tout. Si l'atmosphère d'un tableau ou d'un spectacle a des éléments extérieurs, descriptifs (tons, teintes, tonalité qui sont souvent des demi-teintes, des nuances, comme ceux de la lumière des tableaux impressionnistes), ceux-ci font déjà de l'atmosphère autre chose qu'un objet extérieur principalement visuel, même si elle comprend des aspects sensoriels complémentaires. L'atmosphère est créée par l'esprit d'ensemble. Elle provient de l'unité de compréhension de l'objectif de la pièce, qui est purement individuelle et créatrice au plan collectif. L'unité du dessein – *zamysel* du metteur en scène et du surobjectif de l'auteur en est le garant. Le sentiment de la totalité devient le moteur de la perception visuelle dans le travail sur l'attention scénique et sur les œuvres d'art.

Précédents

L'étude des œuvres d'art, comme partie du processus pédagogique, peut paraître étonnante. On peut y voir un lointain héritage de Meyerhold, lorsque ce dernier fonde les KOURMASTEP à Petrograd en 1918, première formation spécifique à la mise en scène, en dehors du Système stanislavskien. Meyerhold est pourtant un héritier indirect de ce Système puisqu'il quitte le Théâtre d'Art en 1902, avant donc l'entreprise de systématisation de Stanislavski. Le départ de Meyerhold du Théâtre d'Art a de multiples raisons, administratives, humaines autant qu'artistiques. Mais il est évident que sa présence parmi les acteurs fondateurs du Théâtre d'Art en fait l'un de ceux qui a vécu la naissance créatrice de l'école de mise en scène de Stanislavski. Lui-même ne s'en cache pas et le lexique qu'il utilise dans ses lettres datées de cette époque en témoigne. Héritier de l'école de jeu psychologique, Meyerhold en est en même temps, avant Vakhtangov, l'un des contradicteurs les plus virulents, à Saint-Pétersbourg d'abord puis à son retour à Moscou, après la Révolution, dans le contexte des luttes politiques et esthétiques au sein

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

du monde théâtral soviétique en formation. Meyerhold occupe l'une des toutes premières places dans ce système théâtral, au plus fort des années vingt, même si le Théâtre d'Art ne dépendra jamais directement de lui, protégé qu'il est par le « conservatisme » relatif du commissaire du peuple Lounatcharski [123] .

En tout cas, le rôle de Meyerhold est déterminant dans le renouveau plastique et les tensions figuratives, pourrait-on dire, qui traversent le monde théâtral russe. Stanislavski fut le premier à en avoir conscience avec l'entreprise du Studio de la rue Povarskaïa en 1905. Cette expérience, maintes fois décrite, peut-être idéalisée, est décisive. Stanislavski confie à Meyerhold, désireux de revenir à Moscou, dans le grand courant artistique de l'Age d'argent, du symbolisme fleurissant, un Studio expérimental. Si cette expérience est un échec du point de vue factuel, ses conséquences sont importantes. Elle réoriente la dramaturgie et les goûts esthétiques du Théâtre d'Art, décide de l'installation de Meyerhold à Saint-Pétersbourg où il ouvre des Studios, publie une revue, des articles et surtout monte ses grands spectacles au Théâtre de Véra Kommisarjevskaïa, puis aux Théâtres impériaux. Cette expérience se cristallise sous une forme toute nouvelle dans ses entreprises et ses mises en scène soviétiques, après 1917. Loin d'être de pures manifestations idéologiques, les spectacles sont les héritiers des recherches formelles et théoriques du Meyerhold d'avant la Révolution. Le dialogue figuratif avec les formes théâtrales du passé reçoit un nouveau terrain d'expérimentation, le rôle des peintres et des dessinateurs s'articule à une conception constructiviste de l'espace scénique et du jeu.

Il n'est donc pas étonnant que les premiers cours spécifiques de mise en scène, organisés par Meyerhold à Petrograd, réunissent de futurs metteurs en scène et des scénographes. La formation est celle d'architectes, de constructeurs. L'une des injonctions de Meyerhold est d'aller au Musée de l'Ermitage qui est bien entendu le haut lieu de la culture pétersbourgeoise. L'Ermitage fonctionne même, dans ces années utopiques, comme un symbole possible d'une entreprise théâtrale puisqu'il s'agit pour Meyerhold et pour Vladimir Soloviev qui enseigne à son Studio de la rue Borodine, de créer une expression des écoles théâtrales du passé dont on peut imaginer la liaison avec des écoles figuratives. Titien, Dürer [124] , Callot, Goya, Daumier jouent un rôle central dans l'esthétique meyerholdienne. Et l'on peut gager que la place exceptionnelle de Léonard de Vinci et des arts figuratifs dans l'œuvre théorique d'Eisenstein, élève et scénographe de Meyerhold, lui doit beaucoup.

Si l'on peut aisément voir, dans ce recours aux tableaux et aux sculptures par Knebel et Popov, un héritage de Meyerhold, celui-ci n'est sans doute pas étranger à Stanislavski lui-même. Nous verrons que la démarche de Popov et de Knebel relève d'une synthèse. L'usage théâtral du tableau remonte, on l'a vu, à Diderot, surtout dans le champ théorique, mais aussi à toute la scène perspective italienne. Au début du XIX^{e} siècle, cet usage reprend le goût pictural et dramatique du XVIII^{e} siècle pour la création du genre du

[123] Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 90 sq. et BéatricePicon-Vallin *op. cit.*, *Meyerhold*, p. 85 sq.

[124] cf. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS éditions, Paris, 1990, pp. 271 et 306 et Meyerhold, 1968, II, p. 505-506 [*Ecrits sur le théâtre*, tome IV, 1936-1940, traduction, préface et notes Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, 1992, p. 217.].

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

tableau vivant – *živaja kartina* en russe. Ce genre, aristocratique par ses origines, renvoie d'abord, contrairement à ce que son nom indique, à l'imitation de la sculpture antique, fruit en cela du néo-classicisme [125] . C'est un genre de distraction, goûté au début du XIX^{e} siècle dans le cercle de Madame de Staël. Les œuvres de Greuze, si importantes pour Diderot, fournissent la matière de ces tableaux dramatiques. Ceux de Madame Vigée Le Brun sont aussi popularisés sous cette forme. Le genre du tableau vivant connaît une grande expansion dans l'aristocratie européenne, après l'épopée napoléonienne. C'est aussi le moment de la constitution des grandes collections modernes, des expositions, des musées, d'une popularisation de l'art. L'expansion de ce genre mi-dramatique mi-pictural est particulièrement forte dans le monde russe, en premier lieu, bien sûr, dans l'aristocratie. Le tableau vivant renvoie, dans le contexte russe, au théâtre amateur des hauts cercles de la société. C'est d'abord une distraction. Cette pratique est par exemple très développée dans le théâtre familial des cercles aristocratiques, mais aussi bourgeois et marchands qui cherchent à se conformer au goût de la noblesse avec parfois autant, sinon plus, d'ampleur. C'est cette pratique qu'a connue Stanislavski dans le théâtre de sa petite enfance. Il décrit dans *Ma Vie dans l'art* ce qui est son plus lointain souvenir de théâtre. A l'âge de trois-quatre ans, il représente l'hiver dans une série de tableaux vivants consacrés aux quatre saisons. Un accessoire en bois qu'il doit tendre vers une bougie prend feu, l'incendie se communique à la neige de coton qui tapisse le sol [126] . On verra qu'il entretient avec cette pratique un rapport direct durant sa jeunesse théâtrale.

Les pratiques et la théorie figuratives peuvent enfin être référées à Stanislavski lui-même. Les évolutions des pratiques scéniques rapprochent le théâtre de la peinture russe, d'abord de la peinture d'histoire, mais aussi, avec le naturalisme stanislavskien, du réalisme pictural et théâtral, de la nature morte, du portrait, de la scène intime de la vie quotidienne. Ce rapprochement ira sans cesse grandissant à l'intérieur et en dehors de la pratique artistique de Stanislavski. L'héritage figuratif semble donc prendre plutôt le parti de Meyerhold, contre Stanislavski, à condition bien sûr que l'on veuille opposer les deux grandes figures de la scène russe, en considérant, d'un côté, un théâtre psychologique et de l'autre, un théâtre de mise en scène et de recherches scéniques figuratives, centrées sur le corps de l'acteur. Mais l'opposition est peut-être moins forte qu'il n'y paraît. Stanislavski est indispensable pour comprendre le passage de la langue figurative à la langue du théâtre et les va-et-vient entre les deux domaines sont souvent profonds et subtils. A la surface de l'œuvre de Stanislavski, outre sa collaboration avec des peintres scénographes, la peinture et les arts décoratifs affleurent discrètement. L'usage du mot art, celui du mot image, traditionnels dans la langue théâtrale russe, mais aussi le rôle central de l'imagination l'attestent alors que ces aspects sont souvent négligés en France par une vision déformante, venue des Etats-Unis. Le quatrième chapitre du traité de Stanislavski ouvre sur le premier élément du système, après les circonstances proposées et le « si magique ». Ce chapitre essentiel est consacré à l'imagination et distingue, de

[125] Sur tout ceci voir le livre de Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 17-23.

[126] *Ma Vie dans l'art*, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 8-9. [traduction française : Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, traduction du russe par Denise Yoccoz, L'Age d'Homme, 1999, p. 24-25.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

façon toute romantique, l'imagination simple et la fantaisie créatrice – *fantazija*. Le rôle de l'imagination et celui de la fantaisie créatrice sont essentiels pour la concrétisation des circonstances proposées. Voilà qui fait justice au cliché d'un Stanislavski purement naturaliste. Même au chapitre consacré à la mémoire émotionnelle, devenu central dans la vision américaine de Stanislavski, cette mémoire peut apparaître constituée par des souvenirs d'œuvres d'art vues dans les musées. Il y a aussi bien sûr la compréhension, centrale chez Stanislavski, du théâtre comme art, de l'acteur comme artiste – *artist* – mot qui dans la langue théâtrale russe est constamment utilisé, jusqu'à aujourd'hui pour acteur, le but pédagogique étant de former un *hudožnik*, littéralement un peintre. Tout cela prédispose à l'affirmation de la proximité avec cet art voisin.

La voie de Knebel

Il s'agit pour Knebel d'aller plus loin. Héritière du théâtre de l'image, autant que du théâtre psychologique, elle cherche à comprendre un art à travers un autre. Le théâtre, domaine du voir, comme l'indique l'étymologie grecque, est bien sûr apparenté aux arts visuels (pour reprendre une terminologie anglo-saxonne), mais aussi aux beaux-arts, si l'on se réfère à une terminologie classique. L'abbé Batteux au XVIII^{e} siècle rangeait bien la poésie dramatique au nombre de cette réunion des arts qu'il institua autour du principe d'imitation de la nature.

Knebel invoque les *mises-en-scène* physiques, l'atmosphère et la composition comme des catégories dramatiques que la peinture permet d'enseigner au théâtre. Si l'atmosphère, sous l'espèce du *nastroenie*, est à la source de l'école de mise en scène de Stanislavski, il n'en va pas tout à fait de même pour les autres aspects. La *mise-en-scène* physique était à l'origine dessinée par Stanislavski sous forme de schémas dans les cahiers de régie dont plusieurs ont été publiés en URSS [127] . Quant à la composition dont parle Knebel - *kompozicija*, c'est un mot qui vient plutôt du vocabulaire de travail de Meyerhold, et encore plus de celui d'Eisenstein. L'organisation spatiale des éléments, déjà comprise dans l'apparition de la mise en scène moderne, avec la troupe du duc de Meiningen, devient, après Stanislavski, construction temporelle du spectacle ou du rôle.

L'apparition du cinéma bouleverse encore plus ces données avec l'expressivité du mouvement à l'intérieur du plan (*kadr*) et le mouvement même des plans dans le montage. Il n'est donc pas étonnant que la composition soit un des termes essentiels de la théorie artistique d'Eisenstein, sous sa forme picturale et théâtrale ou purement cinématographique. Mais la composition est aussi directement liée au chapitre consacré aux « Morceaux et aux objectifs » – *Kuski i zadači* dans le traité de Stanislavski. Le découpage d'une dinde en morceaux y sert à exemplifier le découpage du texte en fonction de ses articulations naturelles, selon la métaphore déjà utilisé par Platon dans le *Phèdre* à propos de la dialectique [128] . Mais le découpage des séquences n'a de sens que par rapport à une dramaturgie de l'acteur, exprimée en termes de désir : « je veux… ».

[127] *Les cahiers de mise en scène* [*Režisserskie ekzempljary*] *de K. S. Stanislavski, 1898-1930. Héritage théâtral*, Moscou, Iskusstvo, 6 vol. 1980-1994. Une édition du cahier de mise en scène de 1899 d'*Oncle Vania* a vu le jour dans la même série en 1994.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Chaque partie est expressive au sens plastique, mais aussi psychologique.

Popov, le mentor de Knebel dans la voie de la pédagogie, enfant du Premier Studio du Théâtre d'Art, semble trahir les commandements du Maître. Il tourne deux films dans la seconde moitié des années vingt, participe au mouvement constructiviste, rejoint le Studio de Vakhtangov et son goût du grotesque (critiqué par Stanislavski), fait des mises en scène dont Nikolaï Akimov est le scénographe, suit quelques répétitions de Meyerhold, venu enseigner au Studio de Vakhtangov (après la mort de ce dernier), cherche à provoquer chez le public un choc politique et artistique. Enfin, il participe à quelques réunions de réalisateurs de cinéma, organisées par Eisenstein et consacrées à l'analyse visuelle d'œuvres littéraires (*Le Ventre de Paris* de Zola) ou picturales (Daumier).

Pourtant, le théâtre que Popov pratique se veut aussi réaliste et fidèle à Stanislavski. On peut y voir, bien sûr, un signe des temps et la nécessité d'obéir au mot d'ordre réaliste qui domine tout le théâtre dans les années trente. Mais dans ses *Mémoires*, Popov cite volontiers Meyerhold et le formalisme. Pourtant sa pédagogie du jeu de l'acteur reste profondément marquée par le système. Peut-être faut-il en chercher la raison dans la vanité de l'opposition théorique entre les deux courants ? Historiquement et stylistiquement, l'opposition est radicale, mais, dans les profondeurs des aspirations, les logiques internes du système de Stanislavski et du grotesque de Meyerhold ou de Vakhtangov sont imbriquées.

Maria Knebel, élève de Stanislavski, trouve le moyen de donner une place aux arts figuratifs au sein du système réaliste. L'imagination, au centre de la pensée de M. Tchekhov, mais aussi de celle de Stanislavski, lui permet de lier le jeu de l'acteur et le monde figuratif. Au lieu de pratiquer seulement des exercices d'observation du quotidien, Knebel pense que l'on peut construire une réalité figurative pour l'art de la mise en scène, former l'acteur à imaginer, à construire un déroulement dramaturgique en images, comme dans les anciens arts de la mémoire [129] , fondés sur la visualisation et le mouvement dans l'image. C'est une partie de ces enjeux qui sont à l'arrière-plan immédiat de la pratique pédagogique de Maria Knebel dans ce domaine. La construction de l'image est liée au processus de la vision, théorisé par elle, à la suite de Stanislavski, avec cependant une accentuation particulière. Vision et circonstances proposées (situation) sont pour Knebel imbriquées, permettant d'exprimer l'action dramaturgique et la vie de l'acteur. La séduction picturale des images, l'affirmation d'une culture figurative, le goût personnel enfin, ne sont pas les seules explications du recours massif à la peinture dans la pédagogie. De multiples facteurs en rendent raison, mais surtout une théorie théâtrale implicite qui comprend l'art de l'acteur comme visualisation interne pour l'action.

[128] *Phèdre*, 265 d-e « - Et l'autre façon de procéder, quelle est-elle, Socrate ? - Elle consiste à pouvoir, à l'inverse, découper par espèces [*eidè*] suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. », traduction Luc Brisson, Garnier-Flammarion, Paris, 1989, p. 157.

[129] Sur les arts de la mémoire à la Renaissance, cf. Paolo Rossi, *Clavis universalis, arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Il Mulino, Bologne, 1983[2]. [Traduction française, Paolo Rossi, Clavis universalis : arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz, traduction Patrick Vighetti, Jerôme Millon, Grenoble, 1993.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre 2 : Les exercices picturaux

Knebel hérite donc d'une vaste expérience figurative, dans le cadre assez strict du réalisme stanislavskien, où l'art doit permettre de comprendre la vie. C'est le paradoxe esthétique et humain du réalisme russe. L'art, qu'il s'agisse de paysage, de portrait, de scène de genre ou de nature morte, renvoie à la vie, à la psychologie. La nature représentée révèle une conscience, non seulement celle du peintre, mais celle des personnages représentés ou absents, figurés ou suggérés. La poésie du quotidien, de la petite chose, du petit être (du « petit homme ») rejoint les sources mêmes du réalisme russe, issu du romantisme de Pouchkine et de Gogol.

On passe ainsi sans cesse, dans les exercices figuratifs, d'enjeux vitalistes et réalistes, à la base de l'école théâtrale de Stanislavski pour le jeu de l'acteur, à des enjeux artistiques visuels de perception spatiale. C'est le cas, dans l'exemple cité de façon liminaire par Knebel, du processus de la vision décrit par Mikhaïl Tchekhov. Ce processus comprend, selon elle, quatre étapes : rapprochement de l'objet, éloignement, agrandissement des détails, saisie du tout. Cette description pourrait apparaître banale, si elle ne révélait des processus à l'œuvre dans l'univers intérieur de l'acteur et du jeu théâtral. Les jeux du proche et du lointain, le grand, le tout et le détail sont des pierres de touche de la théorie de l'art, ressaisi finalement dans le jeu de l'acteur, dans le processus de création.

La saisie du tout est un processus visuel et esthétique essentiel. Il s'agit de la construction du regard, de la totalité d'une perception, de la constitution d'un objet de jeu exemplifié par la construction esthétique du tableau, pris comme totalité. Meyerhold déjà soulevait cette problématique dans *Du Théâtre*, en se référant à Pope. Elle vise le nécessaire sens du rythme et de la totalité pour le metteur en scène :

« Le célèbre critique du XVIII^e^ siècle Pope, dans son poème didactique Essai sur la critique (1711), énumérant les causes qui empêchent le critique de prononcer des jugements justes, désigne, entre autres raisons, l'habitude de prêter attention aux détails alors que la première tâche du critique doit être de prendre le point de vue de l'auteur lui-même, pour pouvoir embrasser du regard son œuvre dans sa totalité. Il en va de même pour la mise en scène. Mais le metteur en scène naturaliste, approfondissant son analyse de la particularité des détails de l'œuvre, ne voit pas le tableau du tout, se complaisant dans un travail de précision filigrané, dans la finition de certaines scènes qui présentent un matériau généreux à sa fantaisie artistique, où il trouve une perle rare de « caractérisation », trouble l'équilibre, l'harmonie du tout. » [130]

Mikhaïl Tchekhov parle différemment encore de la saisie du tout, dans ses *Mémoires*, édités en russe par Maria Knebel. Il lie ce sentiment au travail même de l'acteur :

« Le sentiment et même le pressentiment du tout, voilà la sensation de soi

[130] ***Meyerhold, 1968, p. 117-118. [Ecrits sur le théâtre, tome I, 1891-1917, traduction, préface et notes Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, 2001, p. 93]***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

essentielle que j'ai perdue, lors de ma crise psychologique. (…) Lorsque je devais jouer un rôle quelconque ou, comme il arrivait dans mon enfance, montrer une plaisanterie avec plus ou moins d'effets, j'étais impérieusement saisi par ce sentiment de la totalité à venir, avec une pleine confiance dans ce sentiment, je commençais, sans la moindre hésitation, à accomplir ce qui occupait à ce moment-là mon attention. C'est du tout que les détails naissaient d'eux-mêmes et se présentaient à moi. Je n'inventais jamais les détails. Je n'étais qu'un observateur à l'égard de ce qui apparaissait au jour de soi-même, à partir de la sensation du tout. Cette totalité future, d'où naissaient toutes les particularités et tous les détails ne se tarissait pas et ne s'éteignait pas, aussi longtemps que s'écoulait le processus de l'apparition extérieure. Je ne peux le comparer à rien d'autre qu'à la graine de la plante dans laquelle est enclose de merveilleuse façon la plante future. » [131]

Les fondements vitalistes de cette théorie se retrouvent chez Stanislavski. Le processus de croissance végétale est emblématique de l'art de l'acteur. La « graine » du rôle est une notion essentielle, trouvée par Nemirovitch-Dantchenko et reprise par tout le théâtre de Stanislavski. Les arrière-plans goethéens et steineriens, dans le cas de M. Tchekhov, peuvent permettre d'évoquer les fondements esthétiques du réalisme. Mais ce qui compte, c'est que la perception du tout dont parle M. Tchekhov est bien ici celle de l'acteur par rapport à l'objet de son jeu dramatique. Cet objet se constitue et croît comme une graine, comme un être vivant, processus que Stanislavski compare, à la fin de son traité, à la naissance d'un enfant [132] . Ce qui semblait devoir se rapporter à l'observation et à l'attention extérieure est en réalité référé à la dynamique interne du jeu de l'acteur, à ce que son jeu prend pour objet. Le sens de ce renversement est la clé de lecture de l'article de Knebel et de sa pratique pédagogique. C'est aussi celle du chapitre que Stanislavski consacre à l'attention scénique. Le renversement de l'extérieur vers l'intérieur révèle la teneur véritable de ces exercices qui pourraient sembler naïfs ou témoigner d'une simple particularité, propre au goût personnel de quelques metteurs en scène-pédagogues marqués par la peinture. Figuratifs en apparence, leur finalité véritable est l'enrichissement et la constitution de l'attention scénique de l'acteur sur l'objet de son jeu, l'élaboration de son rôle et, pour le metteur en scène, sur la formation de l'unité organique de son dessein [*zamysel*] créateur.

Voyons comment sont décrits, avec beaucoup de minutie, le déroulement et la teneur de ces exercices, sachant que l'ambition de Knebel est toujours de manifester le sens de la pratique. Sans être ouvertement théorique, son essai de généralisation l'est très fortement dans sa cohérence implicite et psychologique.

Décrire

La première phase de la pratique suppose le simple usage de la parole et des facultés visuelles. Il s'agit d'observer un tableau et de le décrire. Les phases de cet exercice

131 Mikhaïl Tchekhov, 1986, p. 54.

132 "Le subconscient dans la sensation de soi scénique de l'acteur", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 372-374.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

correspondent en quelque sorte aux étapes nécessaires de tout travail théâtral. Il faut choisir le tableau, comme il faut choisir son partenaire dans les *études* ou comme il faut, pour le metteur en scène, choisir une pièce et des acteurs. Puis, il faut décrire l'œuvre dans ses détails. Cette description, longuement mûrie, est écrite par les élèves, parfois plusieurs fois puisque ces exercices se déroulent sur plusieurs mois. Pour décrire, il faut répondre à des questions qui portent sur le contenu, la technique d'exécution, la composition, la couleur des tableaux. Le metteur en scène exerce ici non seulement l'acuité de sa perception visuelle, mais aussi la précision de ses mots. Ce n'est pas seulement le rapport originaire (mais souvent renié en paroles, dans le contexte russe) du metteur en scène à la littérature qui est utilisé. Le mot, le verbe est pour Knebel, auteur du *Verbe dans l'art de l'acteur,* la plus haute expression de la spiritualité artistique, trait qui s'inscrit aussi bien dans la tradition de l'acteur russe depuis Chtchepkine que, peut-être plus souterrainement, dans l'anthroposophie steinerienne de M. Tchekhov. Dans son premier livre, paru en 1954, Knebel cite au premier chapitre intitulé « le verbe, c'est l'action » une lettre du grand acteur Chtchepkine, dans laquelle ce dernier récuse la déclamation et évoque l'art du mot « chanté par le cœur [133] ». De même, A D. Popov qui pratique des exercices similaires sur les œuvres d'art figuratives met en exergue de son ouvrage essentiel sur la totalité artistique du spectacle ces lignes de Gogol : « Quoi qu'on dise les sons de l'âme et du cœur, exprimés par des mots, sont bien plus variés que les sons musicaux [134] . » Bref, cette école théâtrale donne la primauté au verbe, au mot. Son élève, A. Vassiliev, est tout entier dans cette tradition :

« Les mises-en-scène des mots sont tout de même incroyablement plus belles que les mises-en-scène des corps. » [135]

Les metteurs en scène russes ont beau s'en cacher ou s'en défendre, ils aiment évidemment la littérature, la poésie des mots. Quand bien même Stanislavski laisserait le domaine littéraire à Nemirovitch-Dantchenko, quand bien même Meyerhold combattrait avec force le théâtre littéraire et quand bien même la méthode de l'analyse par l'action, inventée par Stanislavski, prônée par Knebel [136] , Popov et Toporkov [137] , délaisserait, dans un premier temps, le « travail à la table » et enjoindrait à l'acteur de s'exprimer avec ses propres mots. Tout cela ne tend *in fine* que vers un attachement plus grand envers les particularités linguistiques de l'auteur de la pièce [138] . La première traduction du langage figuratif en langage dramatique est d'abord littéraire. Knebel stimule le processus d'écriture et de description verbale par la lecture de descriptions littéraires de grands

133 Knebel, 2006, p. 128.

134 Popov, 1979, p. 307.

135 Cahier de répétition du Convive de pierre de Pouchkine, 1996.

136 Dans *L'Analyse par l'action de la pièce et du rôle*, 1959, traduit dans Knebel, 2006.

137 Toporkov, *Sur la technique de l'acteur*, Iskusstvo, 1954.

138 Exemples de tout ceci entre autres dans Knebel, 2006, p. 42 et p. 214.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

critiques d'art. Les exemples donnés sont là aussi « classiques » pour la culture russe héritée du XIX^{e} siècle et conformes au répertoire figuratif proposé. Il s'agit d'une longue description du *Retour du fils prodigue* de Rembrandt (ill.4) par le critique L. O. Pasternak, le père du poète et romancier, et de la description de *La Procession dans la Province de Koursk* de Repine (ill. 14) par le critique V.V. Stasov. Ces exemples d'*ekphraseis* témoignent d'une verbalisation de l'image, suscitée chez les élèves, afin de provoquer en retour, plus tard, au niveau de la pratique théâtrale d'acteur et de metteur en scène, une visualisation du texte dramatique et scénique, dans le processus du jeu ou dans la maturation de l'image du spectacle. Dans *Le Verbe dans l'art de l'acteur*, Knebel utilise une autre description artistique, celle du tableau *Ivan le Terrible et son fils* du même Repine (ill. 8) par le grand peintre du groupe des Ambulants I.N. Kramskoï [139] . Ce dernier tableau joue avec *La Boïarine Morozova* de Sourikov (ill. 5) un rôle déterminant pour Knebel. Mais l'usage théorique est assez étonnant. La description du tableau de Repine occupe la moitié du court chapitre du *Verbe dans l'art de l'acteur* consacré aux inventions de jeu ou adaptations. Quant au tableau de Sourikov, il sert à exemplifier dans *L'Analyse par l'action de la pièce et du rôle* ces concepts centraux de la théorie de Stanislavski que sont l'action transversale et le surobjectif [140] . A partir de ces exemples littéraires, il s'agit donc pour les étudiants de choisir un tableau qui comprend peu de figures et de le décrire.

Le portrait

La présence figurative, au sens de la figure humaine, est déterminante dans ce type d'exercices. C'est ce que montre l'exercice suivant pratiqué par Knebel qui comprend d'ores et déjà tout la gamme de la traduction du langage figuratif dans la langue dramatique. Cet exercice est celui du portrait. On a évoqué le rôle central que joue ce genre dans la culture russe de la fin du XIX^{e} siècle et son lien avec la constitution du théâtre psychologique. Le travail de l'acteur consiste très souvent à façonner une figure, un portrait, un personnage. Les trois termes étant rendus par la notion centrale d'*obraz*. L'étudiant metteur en scène choisit un portrait en peinture, c'est la première étape du travail. Ensuite, il le décrit par des mots, selon les modalités précédentes. Il doit néanmoins, selon Knebel, prêter une attention particulière au monde intérieur, psychologique du personnage représenté – *izobražaemoe lico*. Cela renvoie non seulement à la primauté psychologique de ce style pictural, mais, bien plus, à la véritable finalité des exercices picturaux : trouver une concrétion sensible du monde intérieur de l'acteur en liaison avec la « vie vivante » éprouvée par le personnage. Cette figure est donc plus réelle que la vie ordinaire, mais c'est en même temps une figure créée puisque si l'art est à rechercher dans la vie, à l'inverse, l'art crée la vie.

Cette seconde étape de l'exercice qui en compte quatre comprend un moment très significatif. Il s'agit pour l'élève d'écrire un monologue intérieur du personnage représenté dans le portrait. Le monologue intérieur est un élément essentiel du système. Selon Maria

[139] Cf. annexes, texte N°8.

[140] Knebel, *op. cit.*, p. 259.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Knebel, cette notion, à laquelle elle consacre un chapitre du *Verbe dans l'art de l'acteur*,vient de Nemirovitch-Dantchenko [141] . Le monologue intérieur, c'est la vie sans la parole, cela apparente cette notion à celle de sous-texte qu'utilise plus volontiers Stanislavski dans ses écrits et à celle de « *mise-en-scène* du corps », utilisée également par Nemirovitch-Dantchenko et que reprennent abondamment Knebel et Popov, Vassiliev lui parle de *mises-en-scène* des mots. Il s'agit donc de l'action sans la parole : action physique et psychologique qui suppose l'action verbale, mais ne la réalise pas. Ce sont les pensées, la vie intérieure d'un personnage, le tissu de ses réflexions, de ses conflits intérieurs. Le monologue intérieur n'est pas seulement un instrument qui permet d'assurer la continuité de l'action scénique de l'acteur sur scène lorsqu'il n'a pas de texte, il est organiquement lié à la dramaturgie de Tchekhov qui vit dans les pauses. Knebel et Popov mentionnent en passant un autre exercice pratiqué également par Anatoli Vassiliev, celui de la pause. Il s'agit de prendre deux répliques d'une pièce, séparées par une pause, et de vivre et construire par la *mise-en-scène* éprouvée, le jeu, toute la vie intérieure et extérieure qui se déroule entre ces deux répliques.

Pour décrire le monologue intérieur, l'exemple que prend Knebel dans son livre est celui d'une répétition du Studio d'Opéra et de Drame, à la fin de la vie de Stanislavski où ce dernier répète la scène entre Lopakhine et Varia au dernier acte de *La Cerisaie.* A titre pédagogique, il demande aux acteurs de sonoriser les pensées intérieures des personnages, en murmurant un texte non écrit, personnel, qui traduirait la vie continue du personnage. Par la suite, le monologue murmuré doit être joué, mais tu. C'est un peu l'inverse qui est proposé dans l'exercice du portrait. L'étudiant invente et écrit le monologue intérieur de son modèle. Dans une troisième phase de l'exercice, l'élève présente son portrait dans une pure « *mise-en-scène* du corps », sans mots. Il doit trouver le mouvement physique de son corps tout entier qui corresponde à la position du modèle : l'angle de vue, ce que le russe nomme *rakurs* – le raccourci pour reprendre un terme de perspective, la position des mains, l'orientation du regard et de la tête, les jambes, le buste, etc. L'étudiant peut à volonté trouver des accessoires ou des éléments de costume, mais cela ne semble pas être la préoccupation première de Knebel. La dernière phase de l'exercice consiste à sonoriser le monologue écrit. Le portrait devient essentiellement dramatique, le tableau vivant se fait parlant. Le langage des corps, des poses, des mouvements physiques devient processus temporel et psychologique, évolution d'une conscience. S'il s'agit, dans la troisième phase, d'étudier la vie du corps, la vie du tableau n'est réalisée de l'intérieur que par le déroulement de la vie psychologique du sujet du tableau. La position du corps dans l'espace devient déroulement intérieur et temporel.

Cet exercice révèle à plein l'essence réaliste de cet art. L'artiste découvre la réalité, même s'il s'agit de peintres anciens : « Le peintre, quelle que soit son époque, nous découvre de nouveaux traits de la réalité. » [142] La transformation qu'il convient de faire subir à l'œuvre d'art est le passage de l'ancien au nouveau, de la convention à la nature,

[141] Maria Knebel s'est attachée dans son activité de recherche et d'enseignement à mettre l'accent sur l'apport de Nemirovitch-Dantchenko au système, notamment par les notions de « second plan », de « monologue intérieur », ce dont témoigne son ouvrage *L'Ecole de mise en scène de Nemirovitch-Dantchenko*, Moscou, Iskusstvo, 1966.

[142] Sauf indication contraire les citations qui suivent sont extraites de l'article cité de Maria Knebel. Cf. annexe texte n°4.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de la mort à la vie. Cette opération de passage à la réalité – *dejstivtel'nost'* – est apparentée à l'essence de l'art dramatique pour la tradition russe. Il s'agit de donner la vie, de rendre vivant, de ressusciter, d'incarner une vie nouvelle. C'est le sens du processus et de l'action – *dejstvie* – qui est effectivité. Ainsi, la perception de la peinture est une approche possible de cette finalité de l'art dramatique, perception – *vosprijatie* –, comme pierre angulaire de l'action, condition *sine qua non* de son organicité. Cette primauté fait proprement de cette tradition une esthétique.

Réalisation et action de la peinture

Rendre vivant et dramatique un tableau, c'est s'initier à cette autre opération de traduction dramatique que demande la mise en scène d'un texte littéraire. La position de Knebel est explicitement celle d'une collaboration entre les arts, d'une synthèse active, non dans un sens décoratif ou symboliste, mais par la perception d'une unité réelle des arts et des formes d'expression. Le voisinage apporte même quelque chose de plus : l'étude de la peinture révèle l'objet dramatique de l'acteur et du metteur en scène. En ce sens, Knebel va assez loin dans l'interaction entre deux, et même plusieurs, arts figuratifs et le théâtre, dès les premiers moments de l'apprentissage du métier et durant tout le cycle de formation. C'est le signe de la conscience d'un rapport étroit entre la tradition psychologique et le vocabulaire figuratif dont il nous faudra retrouver l'origine chez Stanislavski lui-même. C'est pour des raisons spécifiquement dramatiques que Knebel se livre à ce qui pourrait aisément paraître comme un détour ou la transgression d'une frontière esthétique. Pour elle, le théâtre, pour se constituer en tant qu'art, n'a nul besoin de se définir de façon farouchement autonome, comme le veut Grotowski qui s'oppose explicitement à toute vision synthétique dans *Vers un théâtre pauvre*. Le théâtre est défini par l'essence de l'action, l'art de l'acteur, mais celui-ci emprunte des éléments visuels, tactiles, architectoniques pour composer la langue propre de son art. La peinture rentre ainsi, pour Knebel ou Popov, dans le champ de l'art dramatique, elle lui est apparentée intérieurement. Ce n'est pas une illustration figurative, mais un lien vital, de famille. Il ne s'agit donc pas d'une synthèse des arts mais, dans une problématique des frontières entre les arts, de la perception d'un dialogue essentiel, selon une problématique dont Lessing pose les fondements dans le *Laocoon*.

On peut aussi, dans le système, considérer la spécificité de l'art dramatique, par rapport aux autres arts, ce que Stanislavski propose, à certains égards, dans le chapitre 3 du *Travail de l'acteur sur soi*. La singularité du théâtre est définie par l'action :

« Il faut agir sur scène. L'action, l'activité, voilà ce sur quoi est fondé l'art dramatique, l'art de l'acteur. Le mot même de "drame" signifie en grec ancien "l'action qui s'accomplit". Le mot actio lui correspond en latin, ce même mot dont la racine act est passée dans nos mots "activité", "acteur", "acte". Ainsi, le drame sur scène est une action qui s'accomplit sous nos yeux et l'acteur qui entre sur scène devient agissant.» [143]

Stanislavski distingue à la fin de ce même cours, après une remarque, comme toujours pleine de fiel de l'élève Govorkov, une action extérieure physique et une action intérieure

[143] "L'action. 'Et si', 'les circonstances proposées' ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 48.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

psychique. On sait que la réunion de ces deux domaines dans une unité psychophysique est la *via crucis* de tout le Système. C'est bien sur ces deux versants de l'action que se situent les exercices picturaux : vie du corps humain et vie de l'esprit humain.

La constitution de l'objet dramatique se poursuit avec l'exercice principal sur la peinture. Un tableau est attribué par Knebel à chaque étudiant. Il s'agit d'abord de l'observer. Pour cela, il vaut bien sûr mieux pratiquer l'observation directe dans un musée de Moscou. Si c'est impossible, l'élève devra trouver le plus de reproductions différentes de l'œuvre en couleur, en noir et blanc, différents tirages et différents formats. Les jeux d'échelle et de tonalité visent encore une fois à constituer un espace, et tout d'abord un espace intérieur, psychologique. Le tableau, dit Knebel, doit devenir une partie de la vie de l'élève, non comme un devoir à accomplir, mais comme un ami, un compagnon. Plus tard, c'est de la même façon qu'il pourra s'incorporer au rôle. Cela rejoint l'injonction de Knebel et Stanislavski de puiser le théâtre dans la vie, de travailler en dehors des cours et des répétitions. C'est là le secret du progrès et de l'activité artistique. L'acteur doit faire ses gammes, comme le musicien ou le chanteur, suer à la barre, comme la danseuse [144] . Maria Knebel ne dit pas autre chose dans le chapitre qu'elle consacre au processus de la vision, dans l'art dramatique :

« Nous disons fréquemment que le musicien a ses exercices qui lui permettent de s'entraîner tous les jours et qui développent sa maîtrise, la danseuse a les siens, etc. Mais l'acteur dramatique ne saurait pas ce qu'il doit faire chez lui, en dehors des répétitions. Le travail sur la vision dans le rôle est précisément cet entraînement de l'imagination qui procure des bénéfices énormes, incomparables. » [145]

Le travail sur le rôle et encore plus sur l'ensemble du spectacle suppose de voir les choses, de voir la vie de son personnage, son allure, son mouvement, ses relations, son caractère, ses habitudes, voire ses petites manies qui permettent souvent de « décider du rôle ». Que de fois les indications des metteurs en scène russes portent sur un petit détail : ce personnage doit jouer avec un crayon en parlant, il doit avoir les mains moites, porter un foulard jaune, etc [146] . Ces notations ne sont pas purement anecdotiques, elles permettent de définir toute la ligne du rôle. Il faut apprendre à voir, comme il faut apprendre à marcher, à être assis sur scène, à ressentir le passé du personnage et tout son monde intérieur. Dans cette recherche de l'expressivité de la peinture, qui au final peut être verbalisée, les traits non verbaux sont d'une importance capitale. On l'a vu avec le monologue intérieur et les exercices dits de la pause où il s'agit pour l'acteur d'inventer une action sans paroles. Le tableau doit rentrer dans la vie de l'acteur, dans sa vie émotionnelle. Là aussi, il s'agit de réaliser le tableau petit à petit dans son contenu plastique et psychologique.

Dans l'exercice du portrait, tout comme dans l'étude des tableaux, Knebel consacre un moment du travail à l'attention spécifique réservée aux mains et aux yeux, qui sont par

144 "Le sentiment de la vérité et la foi", *Tr. 1*, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 206.

145 Knebel, 2006, p. 281.

146 Ces indications de *mises-en-scène* sont particulièrement propres à Nemirovitch-Dantchenko

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

excellence les révélateurs du monde intérieur. Ici, Knebel rejoint Stanislavski, dont le chapitre sur l'attention visuelle a pour pivot la formule classique selon laquelle les yeux sont « le miroir de l'âme ». La notion de regard intérieur est essentielle pour comprendre le passage du figuratif au dramatique. Knebel prend comme exemple des descriptions littéraires de mains et d'yeux (Kouprine, Gogol dans *Le Portrait*). Favorisant l'initiative des élèves, elle leur demande de trouver des descriptions semblables dans la littérature, puis, de façon significative, d'aller chercher l'art dans la vie. En trouvant dans la vie quotidienne des yeux dignes d'être décrits, le metteur en scène doit devenir peintre : la vie reste la pierre de touche de ce réalisme. Les tableaux et les portraits choisis sont *La Loge* de Renoir (ill. 15), *La Princesse Marie-Thérèse d'Autriche* de Vélasquez (ill. 13)*, La sauterelle* (ill. 16) et *La Séance du Conseil d'Etat* de Repine (ill. 7). Knebel propose à chaque fois des descriptions exemplaires d'étudiants. Les yeux des portraits viennent tous, sans surprise, des œuvres russes de la Galerie Tretiakov : peintures de Levitsky, Kiprensky, Ivanov, Sourikov. Il ne s'agit pas nécessairement de portraits isolés, mais parfois d'une figure à l'intérieur d'une scène ou d'un groupe, comme dans le grand tableau d'Ivanov *L'Apparition du Christ au peuple* (ill. 20) qui était pour Gogol le sommet de la peinture et de sa propre conception artistique. Si les yeux sont le miroir de l'âme, Knebel cite Vakhtangov pour dire que « les mains sont les yeux du corps » [147] et de nouveau Stanislavski pour dire que « les mains complètent la pensée », la disent jusqu'au bout. Les yeux sont donc un langage avant tout psychologique, ils révèlent le monde intérieur, des sentiments élevés, souvent marqués au sceau du christianisme (repentir, pardon, sacrifice, amour infini de l'humanité, salut, etc). Les mains forment un langage tout court, comme l'avait vu Montaigne dans les *Essais* [148] , mais l'enjeu éthique de l'exercice est différent. Là aussi Knebel ne propose que des descriptions de tableaux de la Galerie Tretiakov : *Le Protodiacre* de Repine (ill. 9), *Qu'est-ce que la vérité* de Gay (ill. 24), *Le Christ dans le désert* de Kramskoï (ill. 25), *Le Portrait d'I. P. Pavlov* de Nesterov (ill. 17). Le passage des yeux aux mains est un indicateur de la spécificité de ces exercices artistiques. Ils ont une visée morale et esthétique, mais aussi et surtout pratique. Ils font pleinement partie du cursus de formation. A ce niveau, peu importe l'objet de l'observation, ce qui compte ce sont les répondants et les stimuli intérieurs de ce travail.

La faculté d'observation est l'une des plus encouragées dans la pédagogie théâtrale russe. Knebel le rappelle étrangement à travers une citation de Brecht. Le cursus d'études est plein d'exercices d'observation des autres, de soi, des mouvements physiques, des réactions. Tout cela va *de pair* avec la première place dévolue à la perception au début du cursus. Il faut s'observer soi-même, et par exemple la logique de ses gestes dans les exercices qui portent sur des objets imaginaires, pratiqués habituellement au cours de la première année, proches du mime, mais dont le sens est de suivre avec précision la logique des gestes dans la manipulation des objets. Je me souviens que cet exercice constituait le programme du premier semestre à la faculté d'acteur du GITIS en

147 Cf. aussi Nina Gourfinkel, « Les théâtres hébraïques et yiddish à Moscou » in : *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, CNRS, Paris, 1984, p. 320.

148 « Quoy des mains ? nous requerons, nous promettons, appellons…. », Montaigne, *Essais*, Livre II, ch. XII, édition de Pierre Villey, PUF, Paris, 1999, p. 454.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

1997-1998. L'observation de types et de caractères, autre exercice du GITIS, consistait par exemple dans l'observation des individus sur une place, avec l'objectif de chercher à les reproduire. Mais ce qui compte, c'est avant tout, l'observation psychologique, le monde intérieur, qui est d'abord son propre monde intérieur. Autant l'introspection est condamnée par l'approche philosophique de la psychologie, autant elle est au principe des exercices sur l'attention.

Cette attention intérieure vise comme toujours l'action, elle ne doit donc pas se limiter à une auto-observation refermée sur elle-même. L'observation et la connaissance de soi doivent pousser à l'action, au faire, à la réalisation. C'est ce que montre l'exercice sculptural qui est décrit par Knebel. Ces exercices développent le goût, la mesure, le sens de l'harmonie des élèves, en complétant la formation théorique en histoire de l'art, en esthétique, en histoire du théâtre (disciplines enseignées à la faculté de mise en scène). Ils forment le *sentiment du style* et font comprendre que « le style, c'est l'homme », comme le souligne Knebel, citant, peut-être sans le savoir, Buffon. Mais d'un autre côté, ces exercices ouvrent et ne ferment pas l'acteur, ils le prédisposent à voir, à ressentir, c'est-à-dire à communiquer. L'attention visuelle et psychique exercée par la peinture pousse à l'extériorisation du monde intérieur par la « communication ». Cette dernière est un élément important du système, dont elle constitue un des chapitres. Dans l'article de Knebel, la référence à cet élément devient de plus en plus fréquente. Voir, c'est aussi bien bouger sur le plateau, vivre, communiquer avec le partenaire, garant ultime de la vitalité. C'est la condition indispensable pour espérer pouvoir susciter l'attention, la vie, la communication du spectateur, c'est-à-dire sa réponse, la réaction à sa perception. Cet aspect pratique de la mise en scène et du jeu est peut-être sous-jacent à l'idée de l'observation des mains. La mise en scène, le théâtre, n'est-il pas un art manuel ? Anatoli Vassiliev aime à répéter, à la suite de ses maîtres, que le théâtre est un travail manuel qui se transmet de main en main, comme la chirurgie, *cheir-ourgia* du théâtre.

Ainsi l'extériorité de l'image visuelle doit être intériorisée par la représentation affective de l'acteur, mais la figure peinte devient vivante, dynamique, dès le passage à la forme dramatique. Si les exercices picturaux forment d'abord la sensibilité, ils engagent aussi la réalisation théâtrale du point de vue le plus artisanal, comme le montrent les exercices de sculpture.

Chapitre 3 : Les exercices de sculpture et de nature morte

Plastique et composition

Le metteur en scène doit non seulement voir, mais modeler son image intérieure. C'est l'esprit des exercices sur les sculptures qui occupent une place importante dans la pratique pédagogique de Knebel et Popov. Ici, l'enjeu plastique est d'abord dominant. *Plastikè* est le nom grecque de la sculpture, repris en allemand – *die Plastik* [149] . En russe,

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la plastique – *plastika* – évoque la vie du corps au repos et en mouvement. Dans ce dernier cas, c'est un quasi synonyme de la danse. Mais avant de bouger, les corps se façonnent dans leur mouvement propre, il faut pour cela créer une sculpture avec des corps humains ou plutôt des figures (*obrazy*) humaines, qui deviendront ensuite des figures agissantes (*dejstvujuščie lica*). Là aussi l'art de l'espace devient, dans le cadre de l'exercice pédagogique, un art du temps. Le plus étonnant dans cet exercice est que les sculptures proposées sont des compositions complexes. Le metteur en scène doit apprendre à créer de l'intérieur « une composition à plusieurs figures ». Les éléments que ce travail exerce sont la composition et le style, mais aussi la communication entre partenaires. Pour ce qui est des groupes statuaires proposés, ils appartiennent aux grandes étapes de l'histoire de la sculpture : Michel-Ange avec la *Piétà Roncomini* et la sculpture française du XIX^{e} siècle : *La Marseillaise* de Rude, *La Danse* de Carpeaux et surtout Rodin avec *Les Bourgeois de Calais*, s'y ajoute le mémorial soviétique de Riga. Le travail porte d'abord sur la reproduction de ces groupes sculptés. C'est un exercice qui s'accorde parfaitement avec l'expression très courante chez Popov, « *lepit' mizanscenu* », c'est-à-dire façonner, sculpter, modeler la position physique des acteurs, la *mise-en-scène*. Le geste sculptural est celui du modelage de l'argile ou de la terre cuite, comme le sculpteur qui façonne son *modello* [150] . L'étude de l'art plastique est à trois dimensions, celles mêmes du corps humain de l'acteur. Le volume et le matériau sont les données artistiques essentielles, au théâtre, dans l'art du mouvement physique de l'acteur, le marbre, le bronze ou la terre cuite sont remplacés par des corps vivants.

L'exercice a le même déroulement que celui pratiqué avec les peintures : il s'agit d'abord de décrire les œuvres. L'accent est mis sur le mouvement de la composition interne du groupe, le lien entre les figures, le dessein général de l'artiste, les détails d'expression réalisés à travers l'orientation du corps dans l'espace. C'est un réel apprentissage du travail de la composition à partir de l'ensemble, de l'idée générale et des fragments. Dans l'analyse dramaturgique, le metteur en scène décompose le texte de la pièce en fragments qui doivent se recomposer organiquement dans la totalité du spectacle ou de l'*étude*. Cette sensibilité à la composition des fragments en un tout correspond parfois à un modèle de type musical (prélude, développement, final), mais aussi à un modèle plastique par l'enchaînement des figures, l'équilibre des parties, le mouvement physique sous-jacent de la corporéité humaine de l'acteur (lent/rapide, haut/bas, vertical/horizontal, avant/arrière, droite/gauche, tête/pieds) qui donne une base architectonique et sculpturale à la composition (symétrie, tension, torsion). La traduction du texte littéraire suppose nécessairement ce travail de figuration dramatique.

Sculpter, c'est le travail que le metteur en scène sera amené à faire avec le texte de l'auteur ou dans l'analyse du jeu de l'acteur. Il faut trouver le fil (*l'action transversale*) qui réunit des éléments disparates (*fragments*) en une unité artistique correspondant à une intention précise (*l'événement principal*). Les notions de stabilité, de dynamique du geste,

[149] Le terme utilisé par Shaftesbury a été popularisé par Herder. Un colloque récent a été consacré à la question de la plastique dans l'œuvre de Herder, « Johann Gottfried HERDER. La *Plastique* », Ecole Normale Supérieure, décembre 2002.

[150] Cf. le catalogue d'une récente exposition : *L'Esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes 1740-1840*, Musée du Louvre, 2003.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

de symétrie s'incarnent pour cet exercice dans une modulation créatrice. L'acteur doit plier tout son corps aux exigences du modèle, d'un corps en mouvement, même si ce dernier semble arrêté dans la sculpture. La rencontre de l'artistique et du naturel se fait ainsi *in vivo*. Les mains, les pieds doivent comprendre les processus de déformation à l'œuvre dans la sculpture qui agrandit ou rétrécit les parties représentées en fonction de son but propre. Le processus esthétique de cet exercice est passionnant, il s'agit de rendre vivante une sculpture qui, le plus souvent, provient de modèles vivants. L'exercice suggère une régression du processus artistique, par laquelle l'œuvre d'art rejoint son origine humaine, dans la nature. *Natura*, le terme russe, peu employé, en dehors du sens technique des arts plastiques et de la philosophie, a une signification étroite dans le champ artistique : c'est le modèle copié d'après nature, un peu comme on parlait autrefois d'académie :

« Nous parvenons à "modeler" [vylepit'], à partir des corps vivants, des sortes de modèles [modeli] qui serviraient comme de "modèle d'après nature" [natura] pour le sculpteur. » [151]

La logique de cet exercice est donc de revenir dans l'atelier du peintre, de recréer ou de créer le modèle vivant d'après lequel le groupe aurait été sculpté. L'art ici, comme chez Oscar Wilde, crée la nature.

La structure du groupe sculptée est comprise en elle-même et dans son dialogue avec la forme vivante dramatique à travers des sculptures existantes. Le travail va cependant plus loin, dans la mesure où il permet de créer une sculpture vivante. Ce deuxième exercice, que Knebel appelle « improvisation de groupes sculptés », ne peut être abordé que lorsque la première étape de recréation de groupes existant est bien maîtrisée. On a dit l'importance que Maria Knebel, en tant qu'élève de Mikhaïl Tchekhov, accorde à l'improvisation, même si c'est, là encore, Popov qui semble la guider dans la réalisation pratique de ces exercices. On passe de la copie par laquelle l'élève cherche à saisir le dessein créateur d'un autre à la création collective d'une œuvre inédite.

L'improvisation, la création dramatique et artistique se développent dans le temps, de même que l'exercice. En voici le déroulement : un élève commence l'exercice. Il choisit librement la pose, le genre, le matériau, l'époque de sa sculpture. Il lui faut sentir la direction générale du style de l'œuvre future et rendre le thème de la sculpture lisible pour les autres. Le critère invoqué par Knebel est « l'expressivité plastique ». Il s'agit de créer progressivement un groupe sculpté à plusieurs figures, chaque nouvelle figure devant s'adapter aux autres, en comprendre le sens et le prolonger dans une direction originale. La seconde figure ne rentre dans la composition que lorsque l'élève pense avoir pleinement saisi le dessein de la première figure et ainsi de suite.

La tâche est tellement complexe et fait appel à la sensibilité artistique de façon si subtile que Knebel introduit un auteur, un regard extérieur : c'est le metteur en scène-miroir, l'une des trois fonctions du metteur en scène, selon Vladimir Nemirovitch-Dantchenko [152] . Il est chargé de corriger les erreurs éventuelles, en ôtant de la composition une figure qui s'y adapterait mal. On se souvient que classiquement la sculpture se fait « *per forza di levare* », en retranchant alors que la peinture se fait par

[151] ***Knebel, article cité.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

adjonction « *per via di porre* » [153] . Ici les deux opérations sont conjointes.

L'autre fonction du metteur en scène-miroir est d'achever l'œuvre, d'y mettre un point final. C'est là aussi l'une des tâches essentielles du metteur en scène dans la réalisation de son dessein intérieur. La perception du tout de la mise en scène passe souvent par le pressentiment du final qui viendra achever le spectacle. Ce point d'orgue est un élément déterminant de l'invention du metteur en scène. Cet exercice difficile est pleinement théâtral. Il ne relève pas d'une pure extériorité plastique, ce que Knebel reprenant un terme péjoratif stanislavskien appelle « une joliesse plastique ». Il s'agit de construire une totalité organique. Le metteur en scène-miroir et les participants doivent avoir le sentiment du tout en construction. Il ne s'agit donc pas seulement de prendre la pose, de façon photographique, mais de deviner « l'impulsion intérieure » des autres participants. C'est en ce sens que le modelage collectif de la sculpture développe la communication, le sentiment du partenaire. L'objet de jeu n'est alors pas seulement l'intention psychologique, mais la réalité psychophysique de l'existence de plusieurs êtres humains sur un plateau de théâtre. L'objet immobile devient une masse pensante et respirante de gens.

Scènes de foule chez Popov

Dans les cas où cet exercice réussit, Knebel cite, là encore, une expérience de Popov avec ses élèves où l'improvisation plastique a un thème prédéfini. Ce qui est alors créé est un corps unique à partir d'une multiplicité de figures. C'est le sens même d'un des moments fondateurs de la mise en scène moderne : la scène de masse, la scène de foule, en russe scène de peuple – *narodnaja scena*. Un chapitre du livre important de Popov *La Totalité artistique du spectacle* lui est consacré. Ce chapitre est à l'arrière-plan des travaux de sculpture dans la pédagogie.

De façon assez polémique, Popov sépare la notion traditionnelle de scène de masse et la notion « moderne », selon lui, de « scène de peuple ». Il lui confère une dimension idéologique. De façon toute romantique, il donne au peuple la première place, en écho à l'idéal révolutionnaire. Sans nous arrêter sur ces présupposés idéologiques, il convient de relever que la mise en scène soviétique a dû rapidement se heurter à la représentation de la foule, du peuple. En outre, ce thème scénique est en quelque sorte à l'origine même de la mise en scène moderne, en particulier dans les spectacles de la troupe du duc de Meiningen qui a tant marqué Stanislavski.

[152] "Le metteur en scène est un être aux trois visages : 1) le metteur en scène-interprète qui est celui qui montre *comment* jouer. On peut donc l'appeler le metteur en scène-acteur ou le metteur en scène-pédagogue; 2) le metteur en scène-miroir qui reflète les qualités individuelles de l'acteur; 3) le metteur en scène-organisateur de tout le spectacle. Le public ne connaît que le troisième parce qu'il est visible." in : Nemirovitch-Dantchenko, *Héritage théâtral*, vol. 1, Iskusstvo, Moscou, 1952, p. 256, traduit d'après Knebel, *La poésie de la pédagogie*, *op. cit.*, 1976, p. 43.

[153] Ce sont les expressions utilisées par Michel-Ange dans sa célèbre lettre de réponse à Benedetto Varchi sur la comparaison entre peinture et sculpture, cf. *Benedetto Varchi e Vincenzio Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Sillabe, Livourne, 1998, p. 84.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Popov décrit son propre travail de metteur en scène dans la représentation des masses paysannes, des marins, des ouvriers, des soldats. Popov dirigea pendant vingt-cinq ans le Théâtre Central de l'Armée rouge. Il fut donc sans cesse confronté à la représentation du thème militaire sous ses versants révolutionnaires, épiques (surtout après la Seconde guerre mondiale, la « Grande Guerre patriotique ») ou historiques. Du point de vue théorique, il récuse, un peu injustement sans doute, l'héritage des Meininger. Pour lui « l'effet spectaculaire » qu'ils produisent n'a rien à voir avec le théâtre d'ensemble et la vie créée dans les grands spectacles du Théâtre d'Art, tels que *Le Tsar Fedor Ivanovitch* ou *Jules César* de Shakespeare dans le registre historique, *Un Cadavre vivant* de Tolstoï ou *Les Bas-fonds* de Gorki pour la vie moderne, ou *Le Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboïedov pour le répertoire classique russe.

L'idée principale de Popov est de lutter contre la masse indifférenciée, l'effet de troupeau. Il s'agit au contraire d'individualiser l'ensemble, de créer des caractères, des « figures ». Il s'élève contre l'esprit de la « *massovka* », un terme péjoratif pour désigner ces scènes dans lesquelles sont immanquablement occupés de très jeunes acteurs, sans aucune indication artistique du metteur en scène et aucun enthousiasme de leur part. Pour Popov [154] , comme toujours, ce qui prime est le dessein créateur du metteur en scène, sa saisie de la totalité organique et artistique du spectacle, mais « le dessein doit toujours être un dessein commun du metteur en scène et de l'acteur. » Il ne s'agit pas simplement de disposer les acteurs sur scène, ce que dans le chapitre sur la *mise-en-scène*, au sens physique et plastique du terme, il appelle la théorie erronée de « la disposition des personnages sur scène pour le dialogue».

Le lexique figuratif est surabondant dans tous ces chapitres. Les solutions qu'il apporte sont de différents types : 1. au point de vue plastique, il s'agit d'organiser l'espace, c'est le travail de *planirovka*, la disposition des parties de l'espace ou plantation ; 2. les acteurs doivent imaginer les biographies des personnages qu'ils jouent ; 3. le metteur en scène dessine, sculpte, à partir du contenu, des *mises-en-scène* expressives.

Du point de vue esthétique, l'une des premières solutions apportées intéresse directement notre thème. C'est la démarche fragmentaire pour représenter la masse du peuple et celle des groupes isolés. On a alors affaire à la disposition spatiale [*planirovka*], par la définition de plans de jeu que Popov appelle également point ou secteur de jeu. Dans un de ses premiers spectacles, ces points de jeu sur la scène sont une porte, une fenêtre et une cloison tressée. Ces choix sont liés à la représentation du thème paysan, à l'étroitesse de la campagne, à la nécessité pratique de représenter une masse sur une scène très petite. Dans une mise en scène qui représente des marins, *La Cassure* [*Razlom*] de Lavrenev, il est, comme Eisenstein, pris par l'effet esthétique et la beauté des corps en mouvement, du rythme allègre. Pour la mise en scène du *Poème de la hache*, pièce qui représente des ouvriers, il va sur le terrain avec le dramaturge Pogodine, auteur de la pièce, et note des mises en place circulaires qu'il utilise dans son spectacle. A chaque fois, il s'agit d'individualiser les caractères, une fois les solutions spatiales esquissées. Il faut trouver le visage du peuple et les acteurs doivent savoir créer des portraits. Ainsi, dans *La Cassure*, qu'il met en scène au Théâtre Studio de Vakhtangov en

[154] Popov, 1979, p. 444.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

1927, pour le dixième anniversaire de la Révolution d'Octobre, il fait jouer les rôles secondaires par les plus grands acteurs du théâtre.

Bien sûr, le mot d'ordre stanislavskien, « il n'y a pas de petits rôles, il n'y a que de petits acteurs » est pour beaucoup dans ce travail. Popov connaissait, par la pratique, le sérieux avec lequel le Théâtre d'Art traitait les scènes collectives. Tout jeune, rêvant de rejoindre Moscou, alors qu'il est encore un provincial de Saratov, il va voir un acteur du Théâtre d'art, qui réside dans cette ville. Il est sévèrement rabroué parce qu'il utilise le terme interdit de figurant – *statist* –.

« Il n'y a pas de figurants au Théâtre d'Art. Statist – figurant – vient du latin status qui signifie immobilité. Cela contredit les principes essentiels du Théâtre d'Art. On nous apprend à créer une vie pleine d'une riche diversité et d'action. » [155]

Certes, le fait de distribuer de grands acteurs dans des rôles secondaires reste un projet utopique, le Théâtre d'Art, pas plus que les autres, n'est à l'abri des jalousies, des déchirements internes, dus aux distributions. Mais le rêve des metteurs en scène, de Stanislavski en créant les différents Studios, de Soulerjitski dans l'utopie fondatrice du Premier Studio du Théâtre d'Art, de Popov, de Meyerhold, dans une certaine mesure, est de créer un ensemble égalitaire, une communauté éthique idéale, libérée des jalousies égocentriques de l'acteur. Popov, recruté par le Théâtre d'Art en 1912 parmi quatre « jeunes collaborateurs », était surtout employé dans ces scènes. Leur organisation fut pour lui une source d'étonnement :

« Le travail sur les scènes de masse fut d'abord frappant pour moi, puis il me procura un très grand plaisir. Chacun de nous, collaborateur du Théâtre, participant à telle ou telle scène de masse, se sentait un maillon important d'un énorme organisme artistique. On travaillait avec nous, comme avec les acteurs qui interprétaient les plus grands rôles. On discutait la biographie des personnes représentées, on décidait de la ligne de leur comportement scénique, on cherchait, refusait, puis trouvait de nouveau pour eux des costumes et des maquillages [grim]. (…) On convoquait pour moi, participant muet d'une scène de masse, un tailleur, un chausseur, un maquilleur et chacun d'eux prenait mes mesures avec le plus grand soin pour mon costume, mes chaussures, ma perruque et tout cela était fait et cousu d'après les esquisses d'Alexandre Benois (…) aucun discours sur l'importance de ma participation à une scène de masse ne pouvait susciter en moi ne serait-ce que le dixième de l'impression que faisait un tailleur imposant, rampant sur le sol pour me faire essayer le premier costume, spécialement confectionné pour moi au théâtre. » [156]

Cette expérience est réutilisée dans le contexte collectiviste des années vingt, que Popov semble bien emprunter à Vakhtangov, à Meyerhold et à tout le contexte formaliste. Il récuse néanmoins le collectif indifférencié, avec l'uniforme, le bleu de travail, proposés dans *Le Cocu magnifique* de Meyerhold et Popova [157] . Le caractère, la vie émotionnelle,

[155] ***Popov, op. cit., p. 54. Il s'agit de sa rencontre avec l'acteur Alexandre Ivanovitch Tcheban à l'été 1912.***

[156] ***Ibidem, p. 66.***

[157] Cf. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, op. cit*., pp. 99-103 et Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, *op. cit*., pp. 163-167.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

le trait typique de la caractérisation sont recherchés à travers des *études*, des exercices physiques (la démarche et l'action du marin, la vie des soldats, des paysans), la sensation de soi correspondante et aussi à travers une activité déterminée et précise, comme l'activité agricole. Ces activités sont répétées pour que l'action n'ait pas l'aspect d'une « illustration », mais soit une authentique action physique organique, cohérente, économe et capable de provoquer la sensation réelle de la vérité. Rien de très original dans cette méthode, sinon qu'elle généralise les principes de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko avec quelques compléments du côté de Meyerhold, du constructivisme, du collectivisme, de l'idéologie révolutionnaire ou patriotique.

Tout cela est amplifié, rendu épique et plastique, dans des réalisations imposantes pour le théâtre de l'Armée, le plus grand théâtre du monde, paraît-il, avec une scène de 28 m de hauteur. Dans les pièces militaires historiques, Popov expérimente l'utilisation de la peinture en un sens réaliste et dramatique, pour créer des groupes vivants et non comme une simple « illustration ». Il a des pages inspirées sur la peinture de Sourikov. Le peuple y joue le rôle principal, la caractérisation est diverse et individuelle, la centralité d'un événement est différenciée. Popov parle ici d'événement principal :

« La masse humaine dans Souvorov ou la Soumission de la Sibérie vit la continuité tendue de ses actions en opposition aux « petits tableaux vivants » immobiles qui abondent en peinture et au théâtre. » [158]

La spécificité de l'art du metteur en scène et des exercices pédagogiques proposés par Knebel et Popov au GITIS va donc à contre-courant du genre du « tableau vivant » agréable et décoratif qui pourrait d'abord venir à l'esprit. Un tel exercice serait de « l'illustration » – *illjustracija*, *izobraženie*, et non la formation de blocs statuaires vivants, avec des individualités naissant de l'intérieur du groupe par la connaissance d'une activité interne capable de libérer leur imagination et non simplement leur force physique. La référence à la sculpture cherche à saisir toute la plasticité volumétrique de l'image, dans l'harmonie de la composition et la sensation d'exister sur scène en fonction des autres, en fonction d'un objectif qui est celui de la pièce et de l'idée précise du metteur en scène, susceptible de devenir pour soi un moteur de l'action. Dans le « modelage » des *mises-en-scène*, l'acteur doit se faire peintre, et c'est son imagination qui est alors créatrice.

Knebel évoque subtilement la théorie de Popov dans sa description des exercices pédagogiques, en parlant de l'improvisation d'une étude sculpturale sur le thème de la résistance. Le thème est lancé par Popov. Une élève prend une pose, les mains liées derrière le dos. Spontanément, un autre élève vient se placer à ses côtés dans la même mise en place mais sous un angle différent, puis un autre et ainsi de suite, jusqu'à créer un groupe cohérent et vivant. La spontanéité des acteurs est, dans ce cas, créatrice d'unité : de la première figure aux suivantes, l'organisme se met en mouvement, crée un corps unique auquel on peut appliquer les théories physiques qui deviennent dominantes dans la mise en scène soviétique des années vingt : biomécanique de Meyerhold, méthode des actions physiques de Stanislavski, *mise-en-scène* du corps humain de Nemirovitch-Dantchenko.

[158] Popov, La totalité artistique du spectacle, op. cit., p. 438-439.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Travail avec le monde des objets

Le dernier type d'exercices, décrits par Knebel, concerne les *études* destinées à organiser l'espace. Knebel évoque le lien direct qui rattache ces exercices de mise en scène à la peinture. Popov le fait aussi dans les notes d'étudiants, publiées dans le même manuel du GITIS. Il évoque un exercice, dit de la nature morte. Il s'agit de créer un espace en fonction d'un thème. Par exemple « il est revenu », évoque par des objets, une lumière, éventuellement des bruits, le retour d'un soldat après la guerre. La présence humaine est possible, mais réduite à un temps très bref. La pratique recèle aussi une part de jeu. Il s'agit, selon la disposition des objets dans la pièce, de deviner l'événement qui est à la base de l'*étude*.

Disposition – *raspoloženie*, c'est-à-dire position sur le sol, répartition correspondant à une logique réaliste et à un équilibre des parties et *vygorodka* – cloisonnement sont les mots techniques importants de cet exercice. Il s'agit de délimiter, de fragmenter l'espace, de distribuer les éléments. Là aussi, ce travail physique et spatial renvoie à une opération intérieure, nécessaire pour l'acteur et le metteur en scène : distribuer les parties de la pièce, accentuer tel ou tel fragment, mettre en lumière, par contraste, tel autre, utiliser la symétrie ou le grossissement. C'est le travail esthétique du metteur en scène. Dans ces conditions pédagogiques, il l'effectue avec des chaises, des paravents ou de la toile.

Le genre pictural visé est non seulement la nature morte, mais la scène de genre qui est à la source même du réalisme. Le peintre réaliste le plus fantastique, parmi les Ambulants, Victor Vasnetsov, connu pour ses peintures de grands formats sur des sujets historiques, pour ses mises en scène de *La Fille des neiges* d'Ostrovski (ill. 39 et 40), a commencé comme peintre de genre [159] . Les peintres évoqués par Knebel à ce propos sont Fedotov (ill. 18 et 19), Sourikov, Bosch, Breughel, Vermeer, Bogorodski, Pimenov. Les Flamands et les Hollandais se mêlent logiquement aux Russes, dans la mesure où les genres mineurs de la peinture hollandaise et flamande constituent des prototypes des réalismes européens au XIX^{e} siècle.

L'arrangement – *obstanovka* – que le metteur en scène réalise est au sens propre une mise en place, un des termes par lesquels il est possible de traduire le russe *mizanscena*. Ce dernier type d'exercice est également lié à l'école de mise en scène du Théâtre d'Art, à la ligne que Stanislavski, dans *Ma Vie dans l'art*, appelle « La ligne de l'histoire et de la vie quotidienne des mises en scène du théâtre » – *istoriko-bytovaja linija postanovok teatra* [160] . On touche ici à des catégories issues de l'historiographie russe du XIX^{e} siècle, notamment de l'historien Ivan Zabeline, du goût pour l'étude des habitudes sociales, du folklore, dans la version russe. Dès sa première mise en scène en 1898 *Le Tsar Fedor Ioannovitch* de A. K. Tolstoï, le Théâtre d'Art a eu le souci de la justesse du détail, de la vérité historique et artistique. C'est ce qu'avait traduit le peintre-décorateur Simov en abaissant le passage des portes, à l'exemple de ce que la troupe du Théâtre

[159] *Chez le bouquiniste*, 1876, Galerie Tretiakov, Moscou (ill. 30).

[160] *Ma Vie dans l'art*, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 207 [traduction française : p. 265.]

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

avait pu voir lors de sa visite et de la nuit passé au Kremlin de Rostov [161] . Pendant la période fébrile de préparation de ce premier spectacle, où le metteur en scène renonce aux costumes théâtraux, à des accessoires de convention pour chercher, le plus possible, des objets anciens, Stanislavski trouve à la foire de Nijni-Novgorod tout un tas de vieux objets et de vieux tissus, provenant d'un monastère qui vendait ses biens. Il les achète pour mille roubles parce qu'il entrevoit un tissu ancien qui permet de coudre le costume du tsar. Le processus de recherche fait partie de la vie nouvelle donnée aux objets anciens qui donnent de la profondeur à la mise en scène :

« Je dégageai un autre côté du tas, j'en tirai un tissu brodé d'or (…) j'entrevis à un autre endroit un ancien bois sculpté, une aiguière en bois. (…) C'était un travail horrible, fatiguant et sale, qui me conduisit à l'épuisement. Néanmoins, je réussis à sauver, le premier jour, le plus important et le plus utile. J'enfouis le reste dans le tas d'ordure et je pus choisir le lendemain. » [162]

Le metteur en scène met la main à la pâte, il part loin de Moscou, à Nijni-Novgorod, capitale de la Russie marchande « où l'on trouve des objets anciens intéressants ». Il sacrifie une forte somme d'argent, court des risques, déblaie une pile immense de vieux chiffons et d'objets. Il peut mettre à profit son expérience d'industriel du textile. S'il rentre chez lui pour prendre un bain et si les objets, sélectionnés et nettoyés, ressortissent, après son retour à Moscou, à la catégorie du musée, ce qui compte est son expérience de la recherche de la perle rare, comparable à celle du collectionneur. Le processus est archéologique et providentiel. La description de la découverte suit le modèle du roman romantique du dénicheur. Mais la composition plastique de la scène ne peut être une accumulation d'objets. La scène ne peut ressembler à la boutique d'un antiquaire ou à la salle d'un Musée d'art décoratif. Elle obéit en elle-même à une conception picturale :

« Il n'y a pas besoin sur la scène de faire une disposition d'objets [obstanovka] luxueuse du premier objet jusqu'au dernier. Il faut des taches et ce sont ces taches de la future mise en scène [postonovka] dont je fis l'acquisition au cours de cet heureux voyage. » [163]

Il s'agit donc dans ces exercices de travailler sur la matérialité des objets. Il n'y a pas en fait de théorie spécifique pour la vie de l'objet. Il suffit de comprendre que l'ensemble des éléments scéniques peuvent être traduits en termes d'image et donc considérés comme des être vivants, selon les diverses significations du mot *obraz*.

L'objet fait partie de cette image au même titre que l'acteur. Il est par conséquent aussi vivant que lui. Il a une expression, une vie intérieure, une vie physique, une position dans l'espace et une sorte d'action transversale car il vit dans le temps dramatique. L'objet s'anime de l'épaisseur d'une expérience de la vie – *perežívanie*. Il est animé comme une personne, comme le visage d'un portrait psychologique. Les lois de composition scénique des corps, des figures et des objets matériels sur scène suivent une même logique. Si l'acteur, comme figure humaine, prend position dans cette espace, il le

[161] Claudine Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, CNRS éditions, Paris, 1979, p. 188.

[162] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 195 [traduction française : p. 250-251.]***

[163] ***Ibid., p. 196.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

fait au même titre que l'objet :

« Si la mise-en-scène du corps présuppose la composition plastique de la figure d'un acteur isolé, elle se construit en interdépendance avec la figure voisine qui lui est liée. S'il n'y a pas de semblables figures et que l'acteur est seul en scène, alors, dans ce cas, cette figure unique doit "faire écho" aux volumes qui se trouvent à côté d'elle, qu'il s'agisse d'une fenêtre, d'une porte, d'une colonne, d'un arbre ou d'un escalier. Dans les mains d'un metteur en scène qui pense plastiquement, la figure d'un seul acteur ne peut manquer d'être reliée, au niveau de la composition et du rythme, avec le milieu qui l'entoure, avec les constructions architecturales et avec l'espace. » [164]

La logique de l'ensemble de ces exercices plastiques, figuratifs est donc avant tout formelle, il s'agit d'affirmer le théâtre comme art. Il faut créer une cohérence plastique, en volume, couleur et surface. Derrière cette cohérence formelle s'en cache cependant une autre plus secrète que nous devons étudier à travers la conception plastique des mouvements physiques de l'acteur, dans le contexte du théâtre réaliste et psychologique et de l'arrière-plan théorique que constitue le chapitre de Stanislavski consacré à l'attention scénique. Ils permettent de donner la mesure de l'usage dramatique des arts figuratifs.

Les exercices figuratifs, pour séduisants qu'ils soient, ne sont donc pas auto-suffisants. Ils ont plutôt une fonction propédeutique à la maîtrise spatiale des éléments scéniques dont l'acteur fait partie à titre matériel et plastique. Plus profondément, ils sont un moyen de figurer l'attention visuelle, la concentration, la focalisation interne de l'imagination pour la création du rôle ou du spectacle.

[164] ***Popov, op. cit., p. 461.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Troisième partie : *mise-en-scene* extérieure et attention intérieure

Chapitre 1 : La *mise-en-scène* (*mizanscena*) : théorie et pratique

Pour rendre compte de la cohérence plastique et spatiale de l'utilisation de la peinture par Knebel, je m'appuie sur deux éléments : la théorie de la « *mise-en-scène* », telle que la propose Alexeï Popov, dans son livre *La Totalité artistique du spectacle*, et le chapitre sur l'attention scénique dans *Le Travail de l'acteur sur soi* de Stanislavski. Pour la théorie de la « *mise-en-scène* », toujours comprise comme dessin des déplacements de l'acteur sur scène et aspect visuel, dynamique du spectacle, outre l'apport d'Alexeï Popov, je me fonde sur la description de ma propre expérience pédagogique avec Anatoli Vassiliev à l'Ensatt à Lyon en 2004-2005. Vassiliev y a réalisé un exercice pédagogique, déjà conçu et pratiqué en 1991, qui s'intitule *Platon-Magritte*. Je le décrirai dans ses grandes lignes et dans ses intentions pédagogiques. C'est un exemple récent d'utilisation des exercices de peinture dans la formation à la mise en scène avec des goûts et une finalité esthétique en partie différente, mais un fonds théorique largement partagé avec ses maîtres : Knebel et Popov-fils [165] .

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Une théorie constructiviste de la *mise-en-scène* dans un cadre psychologique

La conception de la présence de l'acteur, comme figure devant se combiner avec les autres éléments scéniques, fait partie d'une théorie développée de la *mise-en-scène*,exprimée par A. D. Popov dans son livre. Elle est le résultat de sa sensibilité artistique (n'oublions pas qu'il a commencé par des études de peinture), de son expérience d'acteur dans les scènes collectives du Théâtre d'Art, de son observation de l'activité des metteurs en scène de ce théâtre : Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Soulerjitski et Vakhtangov au Premier Studio et de sa propre pratique de metteur en scène en province, au Troisième Studio de Vakhtangov, au Théâtre de la Révolution (fortement marqué par la personnalité de Meyerhold) et surtout au Théâtre de l'Armée qu'il dirige de 1935 à 1958. Dans ses livres, il évoque d'abord les spectacles qu'il a mis en scène, les peintres-décorateurs avec lesquels il a travaillé. Ainsi, dans le chapitre de la *Totalité artistique du spectacle* consacré à la « *mise-en-scène* » [166] , il rend compte de la figure rythmique et plastique de deux spectacles mis en scène par Stanislavski : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais [167] en 1927 et *Cœur ardent* d'Ostrovski en 1926. Dans le premier spectacle dont le peintre-décorateur était Golovine, la forme stylistique des *mises-en-scène* serait selon lui, si on les dessinait au sol, celle de cercles, de spirales, de huit, comme des mouvements de patin à glace. La pièce d'Ostrovski est caractérisée par la qualité de ses figures scéniques (les acteurs, les personnages), semblables à de pesantes idoles païennes, taillées dans le bois. Les deux styles de figures traduisent les deux tempo-rythmes très différents de ces spectacles, l'un est rapide et enlevé, l'autre plus statique et plus lourd. On voit que les données figuratives ont des échos profonds avec la dimension musicale. Le tempo-rythme, notion cardinale du système stanislavskien, est la marque de la pulsation de la vie, de l'image du personnage ou, dans ce cas, du spectacle.

Il est original d'associer le tempo-rythme, comme Popov le fait, au graphisme et à la *mise-en-scène* extérieure. Mais c'est une démarche tout à fait typique de l'école théorique russe que de lier « organiquement » non seulement les éléments du rôle et du spectacle, mais aussi les éléments même de la théorie. Les uns apparaissent sans cesse sous les autres. Ce qui est condamné, c'est toujours l'absence de vie, la sécheresse. Dans ce cas, l'acteur cesse d'être une « image vivante » pour devenir un « pion », une pièce de bétail dans le troupeau des acteurs, aux mains du metteur en scène. La passivité des acteurs et

165 Si Vassiliev a été durant quatre ans l'élève de Maria Knebel, personnalité à qui il reste très attaché, il a aussi été l'élève d'Andreï Popov, fils d'Alexeï, très grand acteur russe, pédagogue. Andreï Popov hérite largement des présupposés théoriques et des habitudes de travail de son père. Il meurt en 1983 alors qu'il répète le rôle du roi Lear dans une mise en scène non réalisée d'Anatoli Vassiliev.

166 Nous avons traduit des extraits significatifs de ce chapitre qui figurent dans les annexes. Cf. texte n°5.

167 Sur cette mise en scène qui date de 1927, cf. V. M. Nekrassov, *La Folle journée ou le Mariage de Figaro sur la scène du MKhAT*, Moscou, VTO, 1984.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'hyper-activité du metteur en scène qui fait violence à la nature créatrice de l'acteur sont également condamnées.

Le mécanisme est opposé à la nature et à la vie. Le procédé mécanique d'utilisation de la *mise-en-scène* est, traditionnellement, la *razvodka* : simple position des figures sur le plateau, comme s'il s'agissait des pièces d'un jeu d'échecs ou de dames, selon une métaphore assez courante dans la théorie de l'art, en liaison avec la construction de l'échiquier perspectif albertien dans le *De Pictura* [168] . C'est par exemple à cette disposition en damier que fait allusion Jean-Louis Schefer dans son livre, au titre si suggestif pour notre recherche : *La scénographie du tableau* [169] . Ce modèle est cependant étranger au réalisme. Le danger de transformer l'acteur en pion est de faire mourir la *mise-en-scène* et le spectacle en même temps. L'art de la *mise-en-scène* et le contexte idéologique supposent de naviguer sans cesse entre deux écueils : le manque de sens artistique, « d'expressivité plastique », d'un côté, et le formalisme, de l'autre.

Les références au cinéma muet, à Eisenstein, à Meyerhold poussent en fait très fortement Popov vers ce côté formaliste. Il s'agit de faire naître une image – *obraz*, la forme même du spectacle. En même temps, l'organicité stanislavskienne et l'attention portée au rôle du temps, des émotions, de la vie du corps et de l'âme vont à l'encontre de l'effet plastique purement extérieur. C'est l'une des ambivalences du rôle de la peinture et des œuvres d'art figuratif dans le monde théâtral. Chéri, aimé, suscité, l'aspect figuratif cède dès qu'il s'agit de l'art de l'acteur, de la vie et de l'action. Le danger est alors de produire un art statique et non dynamique : l'effet extérieur, la joliesse et non pas le cadre nécessaire à la manifestation de la vie, cadre vivant lui-même.

C'est ce qu'évoque Popov à propos des dangers que recèle la *mise-en-scène* symétrique. Les pièces les plus vivantes de Molière ou de Shakespeare perdent leur dynamisme et leur élan « dès que la *mise-en-scène* symétrique devient un procédé formel d'esthète pour un effet de tableau théâtral. » [170] L'effet de tableau théâtral est purement extérieur, il évoque sans doute aux yeux de Popov certaines expériences de Taïrov ou peut-être même celle d'Alexandre Benois au Théâtre d'Art [171] . Mais, en réalité, il ne s'agit pas tant d'un jugement historique précis que d'un présupposé esthétique sur la vie de la forme et de l'image, au théâtre et dans l'art. La mesure de cette vie est la conscience et le corps de l'acteur :

« Le corps de l'acteur peut être un mannequin qui prend diverses poses qui semblent expliquer tout ce qui se passe en l'homme, mais il peut aussi être élastique, un flacon transparent dans lequel se reflète tout ce dont l'homme vit, ce qu'il pense, ce qu'il sent, ce qu'il veut. » [172]

168 Alberti, *De Pictura*, § 20-21, traduction par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, pp. 119-123.

169 Jean-Louis Schefer, *La scénographie du tableau*, Paris, Le Seuil, 1969.

170 Popov, La *Totalité artistique du spectacle*, *op. cit.*, p. 456.

171 Cf. *infra* cinquième partie,

172 Ibid., p. 457.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Cette qualité de l'expressivité plastique, mise en évidence par Popov, est aussi le credo artistique d'Anatoli Vassiliev que j'ai entendu parler, plus d'une fois, dans des termes quasi identiques. La comparaison de l'acteur en mouvement dans la *mise-en-scène* avec la vision d'un négatif photographique se lit en filigrane, lorsque Popov parle de voir un monde intérieur à travers le corps de l'acteur. Le phénomène est celui d'une exposition, d'une surexposition ou d'une surimpression - *prosvečivanie*. Les déplacements de l'acteur, les dispositions scéniques du metteur en scène qui découpe la pièce en tableaux, invente des prologues ou des épisodes figurés, créent des mises en place en forme de spirale ou de pyramide, comme dans le spectacle d'A.D. Popov sur Souvorov qui s'inspire d'un célèbre tableau de Sourikov [173] . Outre le motif de la transparence, celui du jeu réfléchissant de l'acteur dans un volume dont il a une conscience perceptive revient constamment dans le lexique théorique d'A. Vassiliev [174] . Voici ce qu'écrit A.D. Popov, parlant de son expérience de metteur en scène avec deux très grands acteurs : Maria Babanova, actrice de Meyerhold, dont le dernier travail d'actrice *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde est un spectacle conçu par la radio, mis en scène par Vassiliev en 1981 et Nicolas Khmelev, l'un des grands acteurs des années trente-quarante, mort pendant la répétition générale des *Années difficiles* de A. N. Tolstoï que Popov mit en scène au Théâtre d'Art en 1945 aux côtés de Maria Knebel [175] :

« En voyant Babanova lorsqu'elle travaillait sur le Poème de la hache et en observant Khmelev dans les répétitions des Années difficiles, je ne pouvais me défaire de la pensée qu'ils répétaient comme dans une salle de miroirs et que, de temps en temps, ils fixaient et corrigeaient la façon dont le processus intérieur de la vie et du rôle s'exprimait à l'extérieur. » [176]

La conscience extérieure, visuelle de l'apparence que prend le processus intérieur semble dédoubler la conscience de l'acteur et du metteur en scène. Ce dernier, regard extérieur, doit être capable de vivre l'expérience de l'acteur, de l'intérieur de son existence scénique, et certains grands acteurs remarquables ont une conscience spéculaire de l'image inversée que produit leur jeu dans la salle. La perception interne de l'humeur créatrice se visualise autant que la forme sous laquelle l'action de l'acteur est perçue.

Géométrie de la *mise-en-scène* et dramaturgie

Pour Popov, comme pour Maria Knebel, la construction visuelle de la *mise-en-scène* est basée sur l'analyse formelle des tableaux du XIX^{e} siècle russe : principalement, Repine et Sourikov. Serov et Fedotov sont cités. La peinture occidentale de la Renaissance (Popov dit s'être inspiré de Botticelli pour sa première mise en scène shakespearienne : *Roméo*

173 *Le général Souvorov*, pièce de I. Bakhterev et A. Razoumovski, mise en scène A. Popov, Théâtre de l'Armée soviétique, 1939.

174 Cf. quelques exemples dans la conclusion de notre livre *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, Actes sud-papiers, 2006, p. 124-128.

175 C'est dans le Studio de Khmelev que Knebel commença son activité de metteur en scène et de pédagogue.

176 Popov, op. cit., p. 457-458.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

et Juliette au Théâtre de la Révolution en 1935) n'est représentée, dans le texte de Popov, que par *La Cène* de Léonard de Vinci et la *Vénus endormie* de Giorgione. Au détour d'une phrase, Popov mentionne aussi les qualités harmoniques de *La Trinité* d'Andreï Roublev, parangon de la perfection artistique de l'art sacré dans la culture russe. La compréhension de la composition picturale est en réalité secrètement formaliste en termes de figures géométriques : point, cercle, ligne de concours, carré, rectangle, triangle, pyramide, spirale. Tous ces éléments deviennent des catégories théâtrales sur scène, mais aussi dans la théorie, la dramaturgie. Ils prennent un caractère dramatique quand ils sont utilisés pour le jeu et entièrement transformés en catégories temporelles.

La notion de centre est importante pour comprendre l'intérêt des tableaux par rapport à la composition scénique, à l'analyse de la pièce, à la construction du personnage. Popov distingue les tableaux qui ont un centre bien défini : *On ne l'attendait pas* de Repine (ill.10), *La Cène* de Léonard de Vinci, *La Boïarine Morozova* de Sourikov (ill. 5) et des tableaux qui ont une multiplicité de centres comme *La Procession dans la Province de Koursk* (ill. 14) et *Le Matin de l'exécution des Strelets* de Sourikov (ill. 6).

Dans le premier cas, tous les personnages de la scène sont peints en fonction d'une figure centrale (le prisonnier politique qui revient, le Christ, l'exilée qui part en affirmant sa foi). Du point de vue de la théorie théâtrale, Popov définit cette figure comme « *l'objet central* qui mène l'action transversale ». *L'objet central* n'est pas seulement une figure spatiale. Il porte le sens principal du tableau, concentrant les rayons de l'attention visuelle et mentale. L'analyse du chapitre de Stanislavski sur l'attention permettra de ressaisir ces enjeux qui relient la psychologie du sens interne et une théorie de la vision. C'est ce que suggère Popov dans un paragraphe tout à fait remarquable par la conscience des enjeux esthétiques de l'interaction entre le théâtre et les arts visuels :

« Mais l'art scénique, par rapport à la peinture, possède un facteur particulier qui n'est pas accessible à la peinture : le temps. Nos images se réalisent dans le temps dont le peintre ne dispose pas. Même si elle aussi lutte contre ce que l'on appelle les instants figés et parvient à donner l'impression de la durée d'un moment de tension. » [177]

L'objet central concentre l'intensité de la scène. Il est le résultat d'un long processus. C'est l'origine de l'exercice pédagogique qui consiste à imaginer ce qui s'est passé cinq minutes avant la *mise-en-scène* finale, représentée dans le tableau. Le centre spatial du tableau est donc un centre dramatique parce qu'il est compris comme un événement, une action : l'exilé revient, le Christ affirme l'eucharistie, la rebelle oppose sa foi.

Parfois, en peinture, comme dans les tableaux de Sourikov si l'on pense aux Strelets quelques instants avant d'être exécutés ou au peuple voyant partir la boïarine Morozova, les figures sont saisies à travers la multiplicité des réactions par rapport à l'événement représenté. Les différentes figures font intervenir une lecture temporelle, souvent de gauche à droite, comme une écriture et une interprétation de l'action. Ce passage de *l'objet central* à *l'événement principal ou central* est très important. Il fait lire le contenu du tableau de la même façon qu'on analyse une pièce de théâtre. En retour, la *mise-en-scène*, plastique et spatiale dans son essence, est perçue comme une petite

[177] ***Popov, op. cit., p. 448.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pièce. Il est vrai que ces exemples de peinture d'histoire narrative se prêtent particulièrement à une dramatisation et à une interprétation psychologique des figures.

Le travail du metteur en scène consiste à diviser le temps de la représentation en séquences qui font sens du point de vue dramatique. Popov prend l'exemple du prologue de son spectacle le *Nœud-Sud* de Perventsev, mis en scène en 1947. Le quai de Sébastopol est défendu par les soldats russes. Ils tirent, s'abritent derrière chaque colonne, puis le quai reste un bon moment désert, on entend ensuite doucement les pas et les chants de l'occupant. La dernière séquence est celle de l'entrée d'un régiment allemand sur le quai, une masse individualisée selon ses caractères, sa plastique, ses types. Il y a donc deux *mises-en-scène* dans cette séquence, toutes deux sont des scènes de foule et sont chacune de « petites pièces à l'intérieur d'une grande pièce ». On peut supposer que chacune de ces deux petites pièces doive être construite selon les mêmes principes dramaturgiques : avec un début, un milieu et une fin (les catégories dramaturgiques minimales selon Aristote dans *La Poétique* [178]), avoir un événement principal, un surobjectif, des séquences, une action transversale, une atmosphère, des circonstances proposées, bref, comporter tous les éléments du Système.

La composition d'un tableau du spectacle *Les Années difficiles* que Popov met en scène avec Maria Knebel au Théâtre d'Art en 1945, pièce d'Alexeï Tolstoï sur Ivan le Terrible avec Nicolas Khmelev dans le rôle titre, atteste de l'application de l'analyse de la composition picturale dans la construction de l'espace. Dans le tableau de la convocation par le Tsar d'une assemblée des états (*Zemskij sobor*), ce dernier est assis au centre géométrique. Deux rangées adverses sont disposées en diagonale, ce sont les Boïars, les seigneurs des grandes familles et les Opritchniki, la milice créée par le Tsar pour imposer son pouvoir. L'intérieur est celui d'une izba, le haut des murs brillant sous les icônes se confronte plastiquement au décor. La description de ce travail, réalisé avec le peintre-décorateur Williams, figure importante de la scénographie soviétique, offre l'occasion à Popov d'une première distinction géométrique des *mises-en-scène*. Dans son spectacle *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, représenté au Théâtre de l'Armée en 1937, la *mise-en-scène* finale d'une cavalcade sur de grands chevaux de bois, vus par Popov au Prater de Vienne, donne le sens tempo-rythmique du spectacle et un écho symboliste. La sensation du tempo-rythme juste fait naître un véritable langage plastique de la mise en scène au sens large : jeu de l'acteur, rythme, signification des sentiments, mouvements physiques, couleur. Popov relie ainsi la figuration plastique à une notion essentielle du « système », celle de tempo-rythme. C'est à ce langage dramatisé des formes que parvient Popov en opérant une large synthèse du formalisme scénique des années vingt et du Système de Stanislavski :

« La langue des mises-en-scène, dès qu'elle devient l'expression de la vie intérieure des personnages, du surobjectif de la pièce et du spectacle devient d'une richesse et d'une diversité [mnogoobrazie] infinie. Le dictionnaire de notre langue de metteur en scène s'élargit sur cette base. Nous connaissons des mises-en-scène planes et profondes, des mises-en-scène construites horizontalement et verticalement, des mises-en-scène construites sur une diagonale, en cercle et en spirale, des mises-en-scène symétriques et

[178] *La Poétique*, ch. 7, 50 b 26-34.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

asymétriques. » [179]

Le rapport intérieur/extérieur, temps/espace, action/figure est labile. La primauté semble clairement donnée au système stanislavskien, à la construction de la vie intérieure avec le principe de la continuité de l'action et le finalisme affirmé dans la conscience du surobjectif. Mais ce système est lui-même émotionnel, sensible. Le surobjectif est exprimé par une image. Il a donc une forme figurative, comme les éléments mêmes du système. La seconde partie de la citation renverse ainsi cette priorité psychologique stricte. Dans le cadre de l'étude de la *mise-en-scène*, des distinctions figuratives, spatiales, au sens de la *Gestalt-theorie*, sont apportées : haut/bas, vertical/horizontal, droit/gauche, avant/arrière. La forme de la composition scénique est déterminée par la direction structurante, une géographie et une orientation spatiale. Il ne s'agit pas vraiment d'une approche phénoménologique d'un corps percevant dans l'espace, mais plutôt d'une structure picturale à l'intérieur de la scène dramatique. Cercle, diagonales sont des formes picturales abstraites dans le goût des avant-gardes des années vingt. La spirale est la forme de la *Tour de la III e Internationale* de Tatline. Les catégories géométriques de l'expressivité plastique deviennent ainsi structurantes pour l'action dramatique sur un plan non plus figuratif, mais temporel. C'est la possibilité pour elles d'être amenées à jouer un rôle à un niveau purement dramaturgique. Constructrices de l'espace, elles deviennent constructrices de l'action, du fait de la perception d'un espace déjà dynamique. C'est pour cette raison que l'on pourra parler d'un centre, d'une symétrie, d'une dynamique verticale/horizontale d'un rôle ou d'un texte. Spatialiser le texte, c'est alors lui permettre de se théâtraliser dans l'espace-temps de la représentation et, avant tout, dans la cartographie psychique (psychophysique) de l'acteur.

Pour Popov, chacune de ces formes plastiques correspond à un type dramaturgique (la symétrie, par exemple, pour Molière et Shakespeare) et à une dynamique particulière du spectacle. L'asymétrie ou la diagonale est un facteur qui renforce le mouvement de l'action. La mise en scène circulaire est plus statique. Dans ma pratique de formation pédagogique avec A. Vassiliev, j'ai souvent été confronté à ce type de figures. La diagonale est pour Vassiliev une « figure de pensée », ceci depuis sa mise en scène, la plus marquante des années soixante-dix, de *La Fille adulte d'un jeune homme* de Victor Slavkine [180] où il utilise la diagonale dans la scénographie. Ce geste lui fait ressentir la dimension spatiale du théâtre de jeu. En théorisant cette école de jeu, Vassiliev découvre Platon et la construction du carré double, à partir de la ligne diagonale dans le *Ménon*. Ce texte devient la pierre angulaire de son théâtre [181] construit autour de la théorie de la réminiscence et de l'idée de l'immortalité de l'âme à travers les chemins du paradoxe. La figure du cercle est mise en pratique par Vassiliev dans la pédagogie pour deux travaux de laboratoire très liés : *Le Banquet* [182] et *Matinée Pouchkine* [183] . La diagonale est cette

[179] Popov, op. cit., p. 456.

[180] 1979, Théâtre Stanislavski, scénographie I. Popov. Nous développons tous ces points, en particulier le rapport à la pensée diagonale, dans la composition scénographique et dramaturgique, dans notre livre *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition, op. cit.,* par exemple, p. 41 et sq.

[181] Cf. "*Rab Menona*" ["L'Esclave du *Ménon* "] in : *Moskovskij Nabljudatel',* N°8-9, 1993.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

ligne qui, pour Vassiliev, manifeste une synthèse entre les structures psychologiques, horizontales, et les structures de jeu qui font appel au concept et à la verticalité. Socrate joue de cette ligne par l'ironie, il se met en jeu, de façon diagonale, en utilisant le lexique horizontal pour désigner les essences.

Toutes ces formes géométriques de *mise-en-scène* ont leurs caractéristiques en termes de qualité expressive du spectacle. Il s'agit d'un dessin de mise en scène (*režissërskij risunok*), créé en dernière analyse par l'acteur dans un travail sur les circonstances proposées, la biographie du personnage, l'imagination. La transparence, créée dans le corps, dont parlent Popov et Vassiliev vient du principe émotionnel du rôle pour l'acteur, qu'il s'agisse de théâtre psychologique ou conceptuel.

Composition plastique

Ce principe, au sens de la « racine » de la théorie de Stanislavski, le *pereživanie*, est aussi un processus de pensée du rôle et un principe verbal. Pour Popov, le corps devient parlant, c'est-à-dire que le dessein du metteur en scène et la solution formelle du peintre-décorateur s'incarnent. Il ne s'agit pas seulement du *pereživanie*,mais de la transformation scénique de la figure : *perevoploščenie v obraz*. Il est donc nécessaire d'emprunter des éléments de la seconde partie du système stanislavskien : le tempo-rythme, l'art verbal. Popov et Knebel citent chacun dans leur ouvrage théorique des propos de Stanislavski qui témoignent de l'utilisation d'un vocabulaire pictural-plastique dans la théorie de la mise en scène. Dans *Le Verbe dans l'art de l'acteur,* Maria Knebel écrit ceci à propos de la parole scénique :

« Durant ses leçons avec nous, Stanislavski aimait à comparer l'art du discours scénique avec la peinture. "Vous savez, nous disait-il, en peinture on sait rendre réellement la profondeur d'un tableau, c'est-à-dire sa troisième dimension. Elle n'existe pas dans la réalité de la toile tendue sur un cadre plat sur laquelle le peintre réalise son œuvre. Mais la peinture crée l'illusion d'une pluralité de plans. Un plan semble s'en aller à l'intérieur, dans la profondeur de la toile elle-même, tandis que les autres, le premier plan, semblent sortir du cadre et même de la toile, pour aller en avant, vers celui qui regarde. Il y a, dans la parole, de tels plans sonores qui donnent à la phrase sa perspective. Le mot le plus important est souligné et mis en avant au tout premier plan sonore. Les mots qui sont moins importants créent des rangées entières de plans, plus en profondeur." » [184]

Cette projection des plans sonores hors de la toile ressortit à un art de la composition qui devient central dans la théorie théâtrale russe.

La perspective verbale, évoquée par Stanislavski, est l'une de ces notions figuratives qui devient essentielle dans la dramaturgie de l'acteur et du metteur en scène. Ce qui compte pour nous, c'est de voir comment la construction spatiale et picturale fait sens

182 Travail pédagogique du laboratoire d'acteurs, 1999.

183 Travail pédagogique du laboratoire d'acteurs, joué sous forme de spectacle depuis 2000.

184 Knebel, 2006, p. 209.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

dans des catégories non plastiques du théâtre, comme celle du discours. Certes, la parole peut faire image, mais comment le principe de construction d'une composition plastique peut-il valoir pour la répartition des accents sémantiques du discours ? Ne voit-on pas naître ici une nouvelle *eicastique*, au sens que donne Platon à ce terme dans *Le Sophiste* [185] , une production d'images singulières, propres à la sphère dramatique ? La notion de *mise-en-scène* permet d'exprimer une dramaturgie de l'acteur. Popov cite ainsi Stanislavski, à propos de la perception du tempo-rythme juste du spectacle :

« Tout comme le peintre dispose et distribue les couleurs sur son tableau, en cherchant un juste rapport entre elles, de même l'acteur cherche une juste répartition du tempo-rythme sur toute la ligne transversale de l'action de la pièce. » [186]

La conversion de l'espace en temps et du figuratif en dramatique se lit très clairement. Il s'agit de représenter le cours de l'action dramatique pour l'acteur ou dans le spectacle. Le vocabulaire des arts plastiques, utilisé par Popov, permet de le faire. La distribution des plans picturaux et la répartition des couleurs sur la toile se font dans un rapport de proportion. Ce sont deux gestes plastiques qui rendent compte pour l'acteur-metteur en scène de deux opérations non directement figuratives : la perception vitale du déroulement du processus vivant, dans le tempo-rythme du jeu, la modulation des intonations verbales dans l'art de la parole.

Un processus architectural

Analysant la notion de *mise-en-scène* (*mizanscena*) dans l'ouvrage théorique principal de Popov, il nous reste à évoquer deux autres sources et ressorts figuratifs qui valent pour tout ce contexte théâtral et, bien sûr, pour les exercices pédagogiques fondés sur les arts plastiques : l'architecture et le cinéma.

L'architecture semble être la grande oubliée des éléments figuratifs. Il n'y a pas de description spécifique d'exercices architecturaux pour les étudiants en mise en scène. Mais si la mention de l'architecture n'est pas explicite, sa présence sous-jacente n'en est pas moins importante au niveau du lexique et de la théorie. Cela n'a rien d'étonnant : l'architecture est à l'origine même de la scénographie. Le terme de scénographie, un genre de peinture scénique plus ou moins perspectiviste, trouve sa première mention théorique importante chez Vitruve [187] . La Renaissance et ses prolongements théorisent

185 « Je crois distinguer deux formes d'imitation, (…) je vois en elles, d'une part une technique qui consiste à faire des copies [*eikastikè techné*]. Celle-ci est surtout évidente lorsque quelqu'un, tenant compte des proportions du modèle [*paradeigma*] en longueur, largeur et profondeur, produit une imitation qui respecte en outre, les couleurs appropriées de chaque chose. » *Le Sophiste*, 235 d-e, traduction de Nestor Luis Cordero, légèrement modifiée.

186 Popov, op. cit, p. 453. La citation de Stanislavski provient de « Le tempo-rythme », Tr. 2, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 167.

187 Le passage de Vitruve est I, 2, 2 « les espèces de la disposition que les Grecs appellent *ideae* sont les suivants : *icnographia*, *orthographia*, *scaenographia* ». Le terme est aussi utilisé par Aristote dans *La Poétique* 49a 19 à propos de Sophocle, voir aussi Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975, p. 69-70.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'architecture théâtrale. L'architecture scénique brille des noms de Michel-Ange, Baldassare Peruzzi, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Inigo Jones, Claude Perrault. Dans la théorie russe de la *mise-en-scène*, la trace de l'architecture se révèle dans la *planirovka,* le tracé et la plantation des éléments organisés selon le projet du metteur en scène et du scénographe qui, le plus souvent en russe, est le peintre – *hudožnik*. Cette étape mêlant la conception et le tracé des éléments correspond au moment de la maturation du dessein [*zamysel*]. La préoccupation est celle de la mesure, du relevé. Popov parle aussi de la construction de la maquette. La seconde période est la *montirovka*, le montage des éléments*,* comme principe constructif. Cette construction ne concerne pas seulement les décors, mais aussi la lumière et le son, en liaison avec le travail du collectif d'acteurs.

Dans le chapitre « La relation réciproque du tout et des détails » de *La Totalité artistique du spectacle*, Popov distingue à ce propos trois périodes constituant le travail sur le spectacle. La première période est comparée au plan établi par un « constructeur » pour bâtir un grand édifice. Le metteur en scène prépare le chantier (l'espace de construction) et met au point son dessein artistique. Ce moment correspond, du point de vue organique stanislavskien, à la première rencontre avec le rôle, à la naissance de la graine du rôle, qui, dans le cas présent, est la graine de tout le spectacle. Ce qui sert de mesure au travail et aux apprêts, c'est « l'image du futur spectacle, fût-ce sous des contours encore flous.» [188] Dans le processus créateur du metteur en scène, A. D. Popov nomme cette étape de formation de l'objet dramatique le *dessein*, le projet – *zamysel*. Nous utilisons délibérément cette traduction classique de dessein pour expliciter ce terme tout à fait central dans la théorie théâtrale d'A. D. Popov [189] . *Zamysel* correspond assez bien au sens primitif de *disegno* dans la *trattatistica* du Cinquecento et en particulier chez Vasari [190] . Cette orientation est largement reprise dans la France classique, notamment par Félibien. Certes la polysémie originale n'est pas restituée dans le russe théâtral, alors que dans le français du XVII^{e} siècle « dessein » désignait aussi bien le tracé de l'image que le projet artistique. Le *zamysel*, comme projet en formation, conception du metteur en scène et de l'acteur, renvoie à ce que Panofsky désignait, à la suite de la lettre de Raphaël à B. Castiglione, par *idea*. Il entre en résonance avec la notion de dessin – *risunok*, utilisée pour décrire l'élaboration mentale (interne) et plastique (externe) du rôle ainsi que le graphisme spécifique du metteur en scène qui « dessine » les mouvements physiques et expressifs du spectacle : les *mises-en-scène*, c'est-à-dire les déplacements

[188] Popov, *op. cit.*, p. 490.

[189] Popov, *op. cit.*, pp. 345-359.

[190] Vasari, *Vite*, 1568, cité dans *Scritti d'arte del Cinquecento*a cura di Paola Barocchi, II, p. 1912 : *« e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nel animo e di quello che altro si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. »*. Voici une traduction de ce passage « puisque de cette connaissance naissent un certain concept et un certain jugement qui se forme dans l'esprit et qu'on appelle dessin lorsqu'il est exprimé avec les mains, on peut conclure que ce dessin n'est rien d'autre que l'expression apparente et le dévoilement de ce concept que l'on a dans l'esprit et de ce que l'on a imaginé dans son esprit et construit dans l'idée. »

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

des acteurs. Tout cela me semble former un massif cohérent dans le champ en devenir d'une esthétique de l'art dramatique qu'exemplifie pour nous la théorie théâtrale russe.

Le *zamysel*, c'est la formation vivante du projet scénique pour Popov, ce que Nemirovitch-Dantchenko appelait la « graine » – *zerno* – du rôle ou du spectacle. Il est significatif que dans la théorie russe, l'enjeu vitaliste du théâtre soit constitutif, non seulement pour le jeu de l'acteur, mais pour tout le spectacle. En fait le raisonnement est le suivant : ce qui vaut pour le rôle vaut pour le spectacle, organisme vivant en gestation qu'il s'agit de mettre au monde, selon la métaphore fondatrice de l'enfant à naître que Stanislavski place au terme de la première partie de son traité. C'est la conception de toute cette œuvre vivante de l'art dramatique qu'il y a derrière les exercices sur les tableaux.

La comparaison explicite avec un chantier d'architecture vaut encore en ceci que le metteur en scène doit faire preuve de discernement en fonction de sa vision et de sa sensation du tout. Très souvent les éléments apportés sont des matériaux de construction non sélectifs, mêlant ce qui est précieux à ce qui ne vient que du hasard. L'*electio*, le choix, est un moment esthétique essentiel de l'acte artistique. Ce moment constructif du projet semble particulièrement inspiré.

La seconde période est comparée par Popov au « quotidien des travaux de construction ». Pour comprendre la construction de la pièce, il faut la démonter dans ses éléments constitutifs. La qualité littéraire de l'œuvre se perd et la vie scénique s'acquiert progressivement. Le spectacle se crée « par maillons et parties », ce que Vassiliev, de son côté, désigne systématiquement par le terme architectonique de fragment. Ce moment permet d'élaborer les images scéniques des personnages et se poursuit jusqu'au montage des différents éléments – *montirovka*. Le principal danger qui guette cette période de travail est de sombrer dans le surplus de détails techniques, de viser à la perfection de la partie en perdant de vue le tout. La comparaison architecturale redevient ainsi subtilement picturale. Il s'agit pour le metteur en scène de ne pas oublier la saisie de l'ensemble de « la toile artistique », un peu comme le geste emblématique du peintre qui se recule pour juger de l'effet de son tableau.

C'est que la perfection de tel ou tel élément, nécessaire en soi, n'est pas auto-suffisante. Il faut une troisième période, l'étape finale qui achève le cours de tout le processus de création du spectacle :

« De nouveau, le peintre embrasse d'un coup d'œil la toile d'ensemble et compare ce qui a été fait avec ce qui existait dans le dessein. » [191]

Cette troisième période de la gestation du spectacle semble renvoyer à la première. Elle renoue avec l'organicité et la totalité qui compose l'œuvre pour Popov.

Nous voyons le fonds « idéaliste » de cette esthétique, très semblable à la théorie de l'*idea*, décrite par Panofsky dans son livre, à propos de l'intériorisation de l'idée platonicienne, transformée, à partir de Cicéron et encore plus avec le néoplatonisme renaissant, en modèle subjectif de la création artistique. L'idée d'harmonie, de proportion, de « symétrie » des éléments (au sens antique) domine toute cette troisième période. Le

[191] Ibid., p. 491.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

metteur en scène doit comparer les éléments obtenus dans la seconde période, leur façon de se composer dans le tout du spectacle et corriger ce qu'il a déjà fait. Son geste est de nouveau pictural, il s'agit de faire des retouches, comme le peintre qui reprend tel ou tel élément de son tableau en fonction du tout. Popov suggère même qu'il balaie son œuvre de « larges coups de pinceau ». Cette période est essentielle, même si elle est souvent oubliée ou négligée à cause de la hâte due aux délais de représentation du spectacle. Le metteur en scène n'a pas la possibilité de mettre son spectacle de côté quelque temps avant de le considérer comme achevé et prêt à être montré au public. Pour Popov la période d'achèvement du spectacle est comparable, par son enthousiasme créateur, à la première période de conception du dessein.

Du point de vue du processus organique, mis en avant au Théâtre d'Art, qui utilise une métaphore végétale et non plus picturale ou architecturale, ce moment est celui de la « naissance » pour Stanislavski et de la « sortie » du spectacle pour Nemirovitch-Dantchenko. Cette « sortie », *vypusk*, du spectacle, expulsion hors de soi qui donne la vie pour le monde extérieur, est le moment d'éclosion de l'œuvre, la fin du processus de maturation qui se poursuivra désormais hors de la matrice du metteur en scène. C'est un acte.

La comparaison et le sens architectural des périodes de la conception du spectacle prennent donc *in fine* de nouveau l'aspect souriant de la peinture. L'architecture permet néanmoins de mettre au jour les présupposés secrètement constructivistes de la théorie de la mise en scène par Popov, et par tant d'autres metteurs en scène, dans la mesure même où Popov a joué un rôle-clé dans la transmission et la formation des metteurs en scène soviétiques, et que son livre est sans doute l'ouvrage le plus important, dans la tradition théâtrale russe, spécifiquement consacré à la composition du spectacle [192].

Le rêve cinématographique

Dans le domaine théâtral scénique, le vocabulaire constructif a été particulièrement étudié pour l'art de Meyerhold et la notion de dispositif, *ustanovka* pour la scène, comparée à un établi, *stanok* [193]. Les éléments constructifs se relient tout naturellement à l'art emblématique de la jeunesse de Popov, le cinéma muet américain et soviétique. C'est ce cinéma qui, dans les années vingt, aimait tant représenter les usines, les éléments métalliques de construction, comme une mise en abyme de ses propres moyens de création et une manifestation des impulsions de l'époque.

Le cinéma est le rêve secret de Popov et de beaucoup d'autres metteurs en scène. C'est un rêve inavoué ou à demi avoué. Comment comprendre autrement la prégnance des années vingt où ont éclos les talents d'Eisenstein, de Vertov, de Poudovkine ? Si ce cinéma muet est lié à la photographie, au constructivisme d'un Rodtchenko, il a un aspect proprement théâtral par l'expression du jeu de l'acteur, le rythme des plans, le choix des angles de vue (*rakurs*). Popov, dans le chapitre sur la *mise-en-scène*, critique le cinéma

[192] On notera également les écrits de Georgi Tovstonogov et d'Anatoli Efros

[193] Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, 2004[2], *op. cit.* p. 163 note 10 et *passim*.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

parlant et en couleurs. Parlant par oxymore, il évoque « *l'éloquence* du cinéma muet et la "*mauvaise diction*" du théâtre parlant ». La langue figurative du cinéma d'Eisenstein est une « expression en action », l'acteur apparaît avec tout son corps, sa figure au sens plastique. Les contraintes techniques du cinéma muet le condamnent à rechercher « l'expressivité de composition des *mises-en-scène* ». Selon Popov, le cinéma, devenu parlant, a perdu cette expressivité. Par paresse, il est devenu bavard, oubliant le langage plastique de la figure. L'art de la composition et du montage des années vingt est une école permanente de la mise en scène, y compris de la mise en scène théâtrale. Popov le reconnaît d'une phrase :

« Et nous, les metteurs en scène de théâtre nous nous sommes formés avec le cinéma muet. » [194]

Dans ses *Mémoires*, Popov raconte comment lui, élève de Stanislavski, a été marqué par quelques répétitions données par Meyerhold au Troisième Studio de Vakhtangov qui était alors encore le Troisième Studio du Théâtre d'Art. Après avoir réalisé son premier film, Popov participe à un séminaire de travail avec Eisenstein sur l'analyse d'œuvres graphiques et picturales. Nul doute que les exemples d'expressivité graphique qui suivent immédiatement l'évocation du cinéma ne soient de source eisensteinienne : Daumier et Gavarni sont parmi ces artistes préférés et Popov lui-même dit qu'Eisenstein a évoqué Daumier au cours de ces rencontres [195] . Les lois de symétrie et de contraste des figures dessinées en mouvement, la dynamique d'un voyage en train, créant une impression de confinement, sont des enseignements plastiques pour le cinéma et le théâtre. Le rêve constructiviste en art est avant tout un rêve de cinéma qui adopte une partie de son vocabulaire. Popov lui-même a réalisé des mises en scène formellement marquées par le cinéma et le constructivisme, comme en témoignent les photographies du spectacle *Mon Ami* de Pogodine au Théâtre de la Révolution en 1932 (ill. 144-145). Le fonds de scène est couvert de grands panneaux photographiques de six mètres de hauteur, représentant des constructions récentes du Premier plan quinquennal. Popov reconnaît lui-même que le décor du spectacle est « de convention ». La « convention » désigne pour lui les avant-gardes, Meyerhold, et en partie Vakhtangov.

Un projet de synthèse

Ces élans secrets vers le constructivisme, le cinéma, la géométrie des figures et des plans, l'architecture de l'espace sont un témoignage dissimulé en faveur des avant-gardes de la part d'héritiers directs du système de Stanislavski. Popov évoque cette période du rêve de libération du corps de l'acteur, de l'acrobatie, de la lutte contre la gravité et décrit le travail de répétition de Meyerhold, la « solution » de mise en scène qu'il propose à travers le saut par la fenêtre de l'acteur jouant le Faux Dimitri dans *Boris Godounov* de Pouchkine. L'acuité et la vivacité créent le dynamisme. Knebel n'a pas en apparence de telles velléités constructives, mais il ne fait pas de doute que son vocabulaire et sa pratique de metteur en scène n'entrent en résonance avec cette culture figurative.

[194] Popov, op. cit., p. 461.

[195] La sensibilité graphique à la caricature de Daumier et Gavarni est bien sûr un trait de la sensibilité de Meyerhold.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Or l'école de Stanislavski suppose le processus organique, la logique des actions en fonction de la vérité intérieure de la vie et de la nature. Les deux principes peuvent rentrer en contradiction du point de vue stylistique : naturalisme contre convention grotesque, et du point de vue de la temporalité : construction patiente, progressive, « naturelle » du rôle contre nervosité bondissante. La volonté des metteurs en scène de la génération de Popov est de réaliser une synthèse entre Stanislavski et Meyerhold. Même si le livre de Popov est écrit plus tardivement, on peut accepter ce point de vue :

« nous autres, jeunes metteurs en scène de ces années-là, y compris E. B. Vakhtangov, A. D. Diki rêvions de réunir, d'agglomérer les lois de l'art organique de K. S. Stanislavski et l'expressivité aiguë de la forme, la nature agissante de l'image de l'acteur. » [196]

Popov insiste d'ailleurs sur la transformation interne du système de Stanislavski qui, à partir des années vingt, met l'accent sur l'action, l'incarnation, la vie du corps, par la méthode des actions physiques dont Popov rappelle à propos qu'il s'agit aussi d'action verbale. Si l'unité du physique et du psychique a toujours fait partie des affirmations du Système de Stanislavski, l'inflexion vers la vie du corps, l'expérience physique et psychophysique plutôt que purement émotionnelle ne nous semble pas être simplement une transformation soviétique d'un Stanislavski devenu matérialiste [197] . La méthode de l'analyse par l'action que Knebel met en pratique et enseigne au GITIS renvoie également à cette immédiateté expressive.

En réalité, les notes de répétitions de Stanislavski des années vingt montrent que cette considération critique était le fait de Stanislavski lui-même et du Théâtre d'Art, notamment la critique de la notion de « sensation de soi ». Voici par exemple un échange entre Stanislavski et l'actrice Tarassova, venue du Second Studio, comme Maria Knebel, durant les répétitions de la pièce d'Ostrovski *Talents et admirateurs* :

« – [Stanislavski] Votre erreur est de vous plonger en vous-même et de chercher une sensation de soi. Cela ne fait que vous bloquer. – [Tarassova] Vous nous avez appris à savoir construire en soi, avant de créer, la sensation de soi juste. – Auparavant, nous faisions une erreur colossale. On ne peut raisonner de cette façon : d'abord j'apprends à nager, ensuite je me baigne. Il faut corriger sa sensation de soi en fonction de l'action elle-même… Vous n'obtiendrez jamais la vérité, en cherchant à entrer en rampant progressivement dans le rôle. Dans les moments forts, il ne faut pas entrer en rampant, mais bondir dans l'action, plonger en elle, comme dans un trou, la tête la première… » [198]

Ce saut dans le rôle, la tête la première, est en tous points conforme à la *mise-en-scène* proposée par Meyerhold en 1925-1926 aux acteurs du Troisième Studio, lors des répétitions pédagogiques de *Boris Godounov* auxquelles assiste Popov. L'acteur qui joue

[196] Popov, op. cit., p. 467.

[197] Ce point de vue semble être celui de Jean Benedetti dans « Stanislavski et les Studios » in : *Stanislavski/Tchekhov*, *Alternatives théâtrales*,N° 87, 2005, pp. 4-8.

[198] Stanislavski répète. Notes et sténogrammes de répétitions, Moscou, Théâtre d'Art de Moscou, 2000, p. 241. Il s'agit de notes de G. V. Kristi, metteur en scène du Théâtre opéra de Stanislavski, datées du 23 mars 1933.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

le faux Dimitri bondit par la fenêtre. Ce qui concernait le déplacement physique de l'auteur, pour donner la solution de la pirouette finale de la scène, *končovka*, devient chez Stanislavski un élément de théorie théâtrale, dans le contexte de la primauté donnée à l'action. Le désir de synthèse de Popov peut donc s'appuyer sur les ressorts internes du système de Stanislavski.

Cette synthèse formelle désirée et mise en pratique entre l'école de Stanislavski, fondée sur la vérité humaine de l'acteur, et les tendances artistiques des années 1910-1920 produit une imprégnation réciproque des courants théâtraux, uniformisés jusqu'à un certain point sous un réalisme assez diversement compris. De façon éclairante, le livre de Popov s'intitule totalité *artistique* et non totalité *organique*. Bien sûr, les deux adjectifs peuvent être quasiment synonymes pour parler de l'acteur, à condition de comprendre que l'art de l'acteur est précisément de laisser agir sa nature, nécessairement créatrice pour le naturalisme psychologique stanislavskien :

« Il est vrai que cela nécessite un travail créateur complexe, qui n'est que partiellement soumis au contrôle et à l'action immédiate de la conscience. Dans une large mesure, ce travail est inconscient et non contrôlé. Seule l'artiste [hudožnica] la plus habile, la plus géniale, la plus fine, la plus inatteignable, la plus miraculeuse peut en venir à bout, c'est-à-dire notre nature organique.» [199]

Dans ce cas, l'organique et l'artistique – *hudožestvennoe* – se confondent. Mais l'artistique, c'est aussi l'action du peintre – *hudožnik*, qui n'est pas seulement le peintre-décorateur. Il est le plasticien, comme nous pourrions le dire aujourd'hui pour désigner l'imprégnation réciproque de l'image (dans la peinture, la sculpture, l'architecture, le cinéma) et de l'homme de théâtre – acteur ou metteur en scène. Ce dernier devient créateur plastique par la dynamique de son corps le maniement de l'espace, la création d'entités figuratives, de formes et à travers son langage même, le battement de son cœur dans le tempo-rythme de son jeu. La plastique n'est pas seulement physique ou décorative, elle est émotionnelle, sensorielle, intellectuelle – dramatique.

Platon-Magritte

Voici un exemple d'expérience pédagogique récente, menée par un élève de Popov-fils et de Maria Knebel. Anatoli Vassiliev explore également le rapport dramatique entre le tableau et le texte. Cet exercice (*ekzersis* en russe) avait déjà été mené par le metteur en scène en 1991. Il est repris en France à l'Ensatt en 2004 à Lyon avec le groupe de formation et de recherche à la mise en scène dont je fais partie. C'est le travail principal du second semestre de la première année de ce cursus de trois ans. L'année entière est consacrée à la pratique du dialogue et aux structures de jeu (ou structures ludiques). Le matériau dramatique est fourni par les dialogues philosophiques. *Ion*, *Ménon*, *Criton* de Platon pour le premier semestre, des traités d'art écrits sous forme de dialogues et l'exercice *Platon-Magritte* pour le second. Les dialogues sont répétés, joués par les élèves, analysés en commun avec Anatoli Vassiliev.

199 ***"L'art scénique et l'artisanat scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 23.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

L'expérience du travail *Platon-Magritte* comprend plusieurs étapes, divisées en deux parties. L'une est consacrée à Platon et l'autre à Magritte. Le travail sur Platon consiste à choisir un dialogue et à en extraire éventuellement un passage (les dialogues sélectionnés par les élèves sont *Phèdre*, *Hippias mineur*, *Hippias majeur*, *Gorgias*, le *Premier* et le *Second Alcibiade*, *Charmide*, *Parménide*, *Euthyphron*, *Le Banquet*, *Phédon*). Le dialogue est analysé par l'élève avec le partenaire choisi, la construction dramaturgique recherchée. Le dialogue est travaillé sous la forme de l'*étude* qui allie la liberté de l'improvisation et la structure dramatique. S'agissant de Magritte, le travail est le suivant : il faut d'abord choisir un tableau du peintre (voici quelques exemples de tableaux choisis : *Le Joueur secret*, *La Grande guerre*, *L'Assassin menacé*, *Le Thérapeute*, *L'Evidence éternelle*, *La Durée poignardée*), puis l'élève écrit un récit lié à ce tableau, en vue de sa réalisation scénique. Ensuite, avec son ou ses partenaires, il répète une histoire sans paroles. La *mise-en-scène* du tableau doit apparaître au début, au milieu ou à la fin de la pièce sans mots. Enfin, les élèves jouent cette pièce sans mots avec les objets, les mouvements, les costumes adéquats. Ces deux étapes sont préliminaires à l'exercice Platon-Magritte proprement dit qui consiste en une superposition des deux moments, selon une logique plus ou moins lâche d'adéquation du texte à l'image. Les deux « pièces » – le dialogue et le tableau – ont été répétées séparément. Elles doivent se fondre l'une dans l'autre de façon organique, selon des points de jonction aléatoires ou fixés au niveau de quelques moments importants. Ces deux histoires se surimposent ainsi pour créer un troisième être mixte. La trame conceptuelle du dialogue philosophique qui met en conflit des idées à travers les acteurs apparaît sous l'histoire des corps et des objets dans l'espace. Ce dernier récit plastique est souvent une narration où apparaissent des éléments de l'histoire inventée par l'élève à partir du tableau. C'est un élément non seulement narratif, mais aussi temporel.

Selon Vassiliev, cet exercice a plusieurs objectifs : 1) l'expression individuelle du futur metteur en scène dans l'espace par l'invention d'une durée peuplée, d'un sujet, des mouvements des acteurs, de la disposition et de l'utilisation des objets ; 2) l'entraînement de deux niveaux de conscience de jeu : le dialogue (verbal et conceptuel) et la *mise-en-scène* (corps, perception de l'espace). La présence des acteurs dans la mise en scène du tableau (chaque élève joue aussi dans sa composition), l'histoire inventée, développent aussi un niveau de relations psychologiques. Pourtant l'histoire plastique de la *mise-en-scène* doit être construite, pour Vassiliev, comme un dialogue de jeu avec un événement principal, des nœuds, une action transversale, un milieu de jeu [200] . La mise en scène théâtrale doit donc être comprise comme une pratique qui embrasse nécessairement plusieurs niveaux : littéraire, dramatique (pour l'acteur), plastique, philosophique, etc. Il s'agit, dans ce cas, de penser dans l'espace et dans le temps. L'élément plastique et spatial devient temporel et humainement orienté, se faisant jour à l'intérieur du corps des acteurs qui jouent un rôle visuel « dans le tableau ». Selon un point de vue extérieur, le tableau se constitue dans l'œil d'un metteur en scène-miroir. Du point de vue intérieur, dans le tableau, tout se joue du côté de la vie des acteurs. Le niveau figuratif intervient à ces deux niveaux. De l'extérieur, il fait image, en produisant le

[200] Pour des précisions sur la terminologie de travail de Vassiliev, voir, dans le livre que nous lui avons consacré, la dernière partie intitulée « Eléments » qui est un glossaire critique.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

niveau visuel de l'action théâtrale. De l'intérieur, il se fait par image, représentation, émotions, idées, qui toutes peuvent être exprimées de façon figurative. L'action invisible peut se dire en termes visibles, spatiaux. Le temps se formule en termes d'espace, pour reprendre un adage wagnérien. Ce sont ces deux aspects qu'il nous faudra évoquer.

L'aspect visible est plus connu puisqu'il concerne l'histoire de la scénographie en liaison avec l'évolution de la mise en scène, le décor théâtral qui se donne à voir dans des esquisses, des photographies, des dessins, des maquettes ou l'histoire de la peinture. L'aspect « invisible », mais non moins sensible, concerne le jeu de l'acteur, le processus de création du metteur en scène. Cet aspect est le cœur de notre recherche et concerne avant tout la théorie théâtrale. Elle ouvre vers des notions figuratives, exprimées dans la dramaturgie de l'acteur et du metteur en scène : l'image, la perspective, le dessin, la couleur, la composition dont nous avons déjà abordé l'étude à propos de la pédagogie et de la théorie d'Anatoli Vassiliev.

D'une certaine façon, il nous semble que les cartes sont distribuées avant tout par Stanislavski et ces formulations théoriques, telles qu'elles nous sont parvenues. Il en va ainsi de notre thème qui porte sur les exercices de Knebel et Popov, directement produits à partir des tableaux. Knebel dit d'emblée que ces exercices sont liés au problème de l'attention visuelle. Pour Popov, ils permettent d'entraîner l'esprit d'analyse concrète du metteur en scène en établissant ce qu'il appelle *l'objet central*. Stanislavski met en place les données qui permettent de rendre compte d'un premier intérêt des tableaux et des images pour le jeu de l'acteur. Knebel, comme Popov, et l'essentiel du corps pédagogique russe, est une fervente admiratrice de Stanislavski dont elle fut la disciple et l'assistante pédagogique. En réalité, son admiration la plus forte va à Mikhaïl Tchekhov dont elle édita deux volumes d'œuvres en russe. Mais ce dernier, malgré toute son originalité théorique et artistique, est le plus brillant élève de Stanislavski, avec Vakhtangov, au sein du Premier Studio du Théâtre d'Art. N'oublions pas non plus que la thèse de doctorat (seconde thèse) de Knebel fut consacrée à l'héritage théorique de Nemirovitch-Dantchenko qu'elle eut l'occasion de bien connaître au sein du Théâtre d'Art. Ce que l'on entend et ce que Knebel entend par système ou école de Stanislavski (souvent désigné simplement par « l'école » ou « la méthode », un peu comme chez les scolastiques médiévaux) est donc un ensemble plus composite que monolithique. Il n'en reste pas moins que sa pratique de Stanislavski comme metteur en scène et comme pédagogue, sa longue expérience du Théâtre d'Art (vingt-cinq ans) en font, avec Popov, l'un des maillons essentiels de la chaîne de transmission (et d'adaptation) du Système. C'est donc à partir de ce lexique de travail, de ces catégories de pensées, de cette pratique et, en quelque sorte, de la vitalité intrinsèque du système que Maria Knebel et Alexeï Popov (comme d'autres pédagogues ou acteurs) raisonnent. Mentionner d'emblée que les exercices sur les tableaux et les sculptures sont liés à l'attention visuelle n'est pas anodin. Cela conduit à les référer à un chapitre et à l'un des points essentiels du Système de Stanislavski, l'un des plus anciens également. L'étude de l'attention scénique est la condition nécessaire à la compréhension de l'enjeu de ces exercices, de leur place et de la façon dont ils peuvent être liés au jeu théâtral tout court, qui est le fondement de toute la pratique théâtrale, même si ces exercices rentrent dans le cadre de la formation à la mise en scène.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre 2 : L'attention scénique chez Stanislavski

Les conditions de la représentation scénique

Le chapitre 5 du *Travail de l'acteur sur soi I*, consacré à l'attention scénique [201] ,est fondé sur le problème de la représentation publique et visuelle. Après une période d'*études*, réalisées rideau fermé, dans le cadre d'un appartement reconstitué, supposé être celui de l'élève Malotetkova (littéralement, « celle en bas âge »), l'illusion du confort intime se brise pour les élèves fictifs du traité de Stanislavski. Les chaises et les murs vacillent, le monde entier se disloque dans une fente effrayante et grandissante. Cette catastrophe, comparée à un tremblement de terre, un glissement de terrain ou un éboulement, « sans aucune raison visible », décrit l'ouverture du rideau, mû par la main invisible de Tortsov, le pédagogue, magicien. « La longue fente étroite dans le mur » ouvre une béance. Comme lors du spectacle de présentation où s'est jouée la scène inaugurale du traité, tirée d'*Othello*, revient l'ennemi premier de l'acteur : le « trou noir du cadre de scène » (« *černaja dyra portala* ») avec les ombres inquiétantes, méphistophéliques, des deux metteurs en scène pédagogues : Tortsov et Rakhmanov. Les silhouettes et les contours deviennent indistincts, la vision et la perception se troublent. Il s'agit de la naissance de l'espace représentatif visible, où le cadre de scène peut être comparé au cadre d'un tableau. C'est aussi en russe le « miroir de la scène », *zerkalo sceny*, surface réfléchissante despeurs primaires et ancestrales. La peur produit une transformation interne que Stanislavski compare à l'expérience du voyeurisme du côté de la victime de la curiosité :

« Imaginez que je me retrouve avec ma femme (à supposer que j'en ai une) dans une chambre d'hôtel. Nous parlons à cœur ouvert, nous nous déshabillons pour nous coucher, notre comportement est décontracté. Et tout à coup, nous voyons que l'énorme porte à laquelle nous ne prêtions pas attention s'ouvre et là-bas, dans l'obscurité, des personnes inconnues, nos voisins, nous regardent. Nous ne savons même pas combien ils sont. Dans le noir, on a toujours l'impression qu'ils sont nombreux. Nous nous hâtons de nous habiller et de nous coiffer au plus vite, nous cherchons à nous comporter avec retenue, comme si nous étions invités quelque part.» [202]

La maison réconfortante du corps et du psychisme est bouleversée par ce surgissement de l'altérité du regard au cœur de l'intime. Le sentiment est celui de la pudeur démasquée. Ce sentiment a une traduction concrète dans l'appareil psycho-physiologique de l'acteur. Les tensions réapparaissent, comme s'il se sentait nu (ou en chemise) devant le regard extérieur. Les « cordes » intérieures de l'acteur sont tendues, les courants

[201] De larges extraits de ce chapitre figurent dans les annexes, cf. texte N°6.

[202] "L'attention scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 96-97.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'énergie et de conscience sont modifiés. Cette traduction intérieure est causée par une présence perceptive extérieure. L'intimité rompue par le trou noir du cadre de scène donne déjà à penser un premier partage entre l'interne et l'externe, qui est à la base de la compréhension visuelle de l'art de l'acteur dans le système de Stanislavski. Dans l'intimité du salon de l'appartement scénique, construit dans le but de mettre en confiance les élèves, dans le chapitre 3 du traité, l'espace était clos, indifférencié et le travail sur les circonstances proposées pouvait s'y matérialiser.

Le fou, dans l'étude du chapitre 3, est derrière la porte. On verra qu'au chapitre suivant, la folie gagne la scène elle-même. Rideau fermé, dans le réconfort d'un salon théâtral, il n'y a au départ pas de sens principal ou secondaire, pas de devant ou de derrière, pas d'ouverture qui oriente la conscience perceptive. A l'instant où le rideau est ouvert, comme dans ces anciens tableaux décrits par Pline l'Ancien ou encore dans l'art du XVII^{e} siècle [203] , c'est la conscience qui est modifiée par l'ouverture du quatrième mur. L'indifférence à laquelle les acteurs sont censés parvenir à l'égard de cette ouverture [204] , cette sérénité qui va, de façon emblématique, jusqu'à tourner le dos au spectateur [205] est en réalité le drame inaugural de la représentation scénique. La conscience de l'acteur se cale désormais sur le sens principal de l'espace de représentation.

Fermé/ouvert dans l'espace de la chambre. Connu/inconnu dans la communication forcée de l'intime. Lumière/obscurité avec la limite symbolique de la rampe éclairée. Proche/lointain dans la perception de la distance. Rassurant/inquiétant dans l'image interne de ce rapport de distance et de proximité à soi. Tels sont quelques uns des éléments fondateurs du rapport scène/salle, rapport de représentation qui constitue la reconstruction d'une seconde vie artistique par l'attention scénique sur un objet.

Ces catégories jouent aussi dans la constitution de l'objet spécifique du jeu de l'acteur destiné à détourner son attention de l'abîme. Car, pour le moment, le public est devenu une image. Le rapport imageant est double : de la salle vers la scène qui fait tableau, selon l'image classique de la représentation comme illusion scénique, mais aussi de la scène vers la salle où l'acteur ne voit que l'envers des choses, une réalité appauvrie, crue, inquiétante, sans décors ni fioritures, indistincte. La nudité de ce rapport de représentation est l'inverse de celui que perçoit la salle. Quand le vecteur est dirigé vers la scène, du point de vue du spectateur, c'est l'illusion qui prédomine. Mais du point de vue de l'image même, du contenu de la représentation qui pour ainsi dire « regarde » le spectateur, le mensonge est dépouillé de tous ses attraits. Seuls la nudité, la mise à nu,

[203] Cf. par exemple *Jeune femme lisant une lettre* de Gabriel Metsu peint vers 1664 à la National Gallery de Dublin, reproduit in : Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999^{2}, p. 229, cf. aussi illustration 64 p. 177. Au sujet de l'exemple du tableau recouvert par un rideau, l'anecdote célèbre de la lutte entre Zeuxis et Parrhasios est rapportée par Pline, XXXV, 65.

[204] Sur la théorie du quatrième mur chez Diderot et dans la peinture, voir la trilogie de Michael Fried : *Esthétique et origines de la peinture moderne* : *La place du spectateur*, *Le réalisme de Courbet*, *Le modernisme de Manet*, Paris, Gallimard, 1990-2000. Le quatrième mur est fondé sur ce que Fried appelle l'anti-théâtralité.

[205] Sur ce sujet spécifique voir le livre de Georges Banu, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2001.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

l'aveuglement de la peur prédominent.

Le rapport de visibilité fonctionne comme un cache et l'esthétique de l'art de l'acteur offre l'occasion unique de ressentir humainement ce que percevraient ou perçoivent les éléments figuratifs de la représentation : les personnages peints, les objets, pour ainsi dire, l'envers du décor de l'appareil représentatif. La visibilité change de polarité. Pour l'acteur Nazvanov, les spectateurs sont : « ceux qui sont assis invisibles, de l'autre côté de la rampe, dans le noir ». L'adverbe utilisé – *nezrimo* – dénude la représentation, de l'intérieur du sujet esthétique. Affectivement, il désigne un rapport de regard et de vision. La face invisible de la représentation apparaît d'emblée dans l'expérience scénique, fût-elle d'abord celle de la peur avant d'être la concrétion d'un désir, d'une naissance fécondante (la naissance de la vie du rôle).

L'expérience humaine de la réalité artistique, l'animation de la représentation immobile que permet le théâtre, pour lequel l'acte artistique et la perception esthétique, ne font qu'un, dans l'art de l'acteur, montrent que la sensation réelle de celui qui « joue » le contenu représentatif ne recouvre pas du tout le contenu de l'image représentée. Ce que les spectateurs voient est invisible pour ceux qui sont regardés. En contrepartie, l'échange de regard n'est pas réciproque, du moins dans les conditions d'une scène à l'italienne, qui donne ici les conditions mêmes de la représentation *in se* : le voyant voyeur ne peut devenir objet de ma vision et de ma représentation en tant qu'objet stable.

Le regard du spectateur est le miroir d'un désir enfoui, non sublimé. Il devient l'incarnation de la face cachée de la représentation, de ce que l'on ne voit pas chez soi, ce que Stanislavski appelle « l'intime », c'est-à-dire la part émotionnelle de l'être humain, dominée par la peur et la honte. Il y a donc une face obscure, non mise en lumière. Tout l'enjeu du chapitre stanislavskien, sous l'angle de la vision, est de mettre en lumière cette part d'ombre, de faire revenir cette proximité de soi à soi de l'espace de représentation, de son contenu narratif et figural qui, sous l'effet de la peur se dilue dans le lointain d'un espace indistinct, d'une forme intérieure déformée par l'extériorité et la rupture de la « boîte » scénique.

Le rapport de jeu qui en découle est celui d'un art de la représentation, selon la grande division du chapitre 2 du traité de Stanislavski. Stanislavski, dans ses manuscrits, avait commencé à diviser l'art de l'acteur en art de la vie éprouvée et art de la représentation, stipulant ainsi d'ores et déjà le partage entre la vie intérieure et la vie extérieure. Dans le chapitre 2 du *Travail de l'acteur I*, les distinctions, comme on l'a vu, sont plus fines. Il y a le métier, le jeu avec ses tripes et la simple grimace ou contorsion – *lomanie*, pendant de la caricature si prisée symboliquement par les adversaires stylistiques de Stanislavski. Il est significatif que Govorkov, le grand contradicteur de Tortsov, soit indifférent à l'ouverture du rideau : son jeu reste le même. Dans le deuxième chapitre qui reprend les catégorisations artistiques de Stanislavski, Govorkov est catégorisé par Tortsov du côté du métier, de l'artisanat scénique – *remeslo* qui n'est pas un art :

« – Et vous, Govorkov, vous n'avez pas approché votre rôle à partir du contenu intérieur, en éprouvant la vie du rôle ou en le représentant, mais à partir de toute autre chose et vous pensez que vous avez créé quelque chose dans l'art. Mais là où il n'y a pas de sensation de son sentiment vivant, analogue à la personne

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

représentée, il ne peut être question de création authentique. Ne vous mentez donc pas à vous-même, cherchez plutôt à pénétrer et à comprendre en profondeur où commence et où finit l'art authentique. Vous serez alors convaincu que votre jeu n'a aucun rapport avec lui. – Qu'est-ce qu'il est ? – Un artisanat. Pas mauvais, au demeurant avec des procédés travaillés assez corrects qui permettent de rapporter le rôle et d'en donner une illustration conventionnelle.» [206]

Le partage entre la convention et l'art recoupe celui entre l'émotion, la vie éprouvée – *pereživanie* – et la représentation, le procédé. La représentation n'est un art que dans la mesure où elle a éprouvé la vie du rôle ne serait-ce qu'une fois. La copie de cette émotion originaire l'éloigne de la vie authentique qui doit être à chaque fois renouvelée. Elle fait de la représentation un tableau et non un art émotionnel vivant. Dans le cas de Govorkov, il n'y a pas de vie éprouvée authentique, pas d'art, mais une simple illustration. L'image ne va pas sans sa dimension temporelle et affective, ce que Deleuze appelle, reprenant Bergson, la durée.

L'*Einfühlung* singulière que représente le *pereživanie* est décrite dans l'expérience originaire de Nazvanov et de l'actrice Maloletkova qui ont connu l'émotion authentique, l'épreuve de la peur, dans le spectacle de présentation. Le vide effrayant de ce monstre qui avait fait perdre pied au narrateur Nazvanov dans sa scène d'Othello au point d'avoir libéré les forces élémentaires de son inconscient pour lui faire crier « Du sang ! Iago ! Du sang ! » se révèle à nouveau. Rien ne peut le contrecarrer.

Nazvanov comprend qu'il faut apprendre à ne pas prêter attention au trou noir. C'est donc un besoin négatif qui est à l'origine du travail sur l'attention. Il faut ne pas prêter attention à l'au-delà de la représentation, si flou et si effrayant, mais au contraire concrétiser l'espace, susciter l'intérêt. C'est de nouveau Choustov, l'acteur de la représentation, le partenaire de Nazvanov, jouant à ses côtés le rôle de Iago, familier de la voie juste, qui se déroute du côté du miroir, de la copie, des Français et de Coquelin, Choustov donc qui souffle une solution. Le miroir aux alouettes des acteurs sera d'abord du côté de la fable, du sujet du récit. Il faut du nouveau, pour retrouver l'ancien jeu conventionnel. Choustov, et Nazvanov à travers lui, sont persuadés que doit être trouvé un sujet nouveau de l'*étude*, capable d'enflammer les cœurs. Cette solution est en réalité une anticipation de la solution de Tortsov lui-même. Mais le sujet n'est pas dans le récit extérieur, donné par l'auteur ou le metteur en scène, il est dans l'acteur, sujet de son propre récit, conscient des éléments du système, capable de s'orienter dans l'espace-temps de la méthode, de ses notions, de ses exercices, de son vocabulaire. Il faut pour cela une prise de conscience intérieure de l'acteur sur les éléments de son art. Ce sont les commentaires de Tortsov qui doivent enflammer les esprits et non un sujet, fût-il mélodramatique. Le thème de la flamme évoque déjà celui de la lumière et la notion d'inspiration qui court à travers tout le traité. Le problème d'une dérivation possible liée à la dispersion provoquée par le regard extérieur trouve un succédané dans le sujet bouffon proposé par Tortsov : il s'agit de l'*étude* de l'argent brûlé, qui, comme l'*étude* du fou, est sans cesse reprise par le groupe fictif des acteurs. Le drame qui voit la disparition de papiers et d'une importante somme d'argent et deux accidents mortels est joué par

[206] ***"L'art scénique et l'artisanat scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 34-35.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Nazvanov et Maloletkova, les deux acteurs de l'expérience vécue, dans le spectacle de présentation. L'un laisse seul son beau-frère, bossu et idiot, avec dix mille roubles dont il est responsable, ils sont jetés joyeusement au feu avec tous les justificatifs. L'autre, en proie à l'inquiétude (un des sens de *perežívanie*) lorsqu'elle entend le cri de détresse de Nazvanov qui a perdu tout son capital, accourt laissant son nourrisson se noyer dans la baignoire. On comprend qu'un tel sujet ne puisse faire naître l'enfant vivant du rôle et que le metteur en scène-sage femme n'accouche de rien. La tragédie, censée éloigner les acteurs du trou noir, rend impossible la moindre étincelle dans les moments les plus pathétiques du sujet. Les apprentis acteurssont trop peu entraînés à la vie scénique pour résister aux forces centrifuges. L'attention scénique n'est pas focalisée, la concentration n'est pas là. En somme, l'objet de jeu, l'image au sens dramatique n'est pas constituée. Le problème n'est pas dans l'originalité de la fiction, mais dans la constitution même de l'appareil de jeu de l'acteur. Toutes les tentatives pour jouer la scène échouent. Le rideau fermé, il y a quand même entorse, dérapage et démonstration de soi de l'acteur [*samopokazyvanie*].

La dichotomie, dans la perception de l'histoire, se situe au niveau même de l'image : soit l'on agit, soit l'on représente l'action au sens démonstratif de l'art de la représentation. La fausse picturalité ou théâtralité, dans ce cas, ne peut conduire qu'à « déchirer la passion en lambeaux », selon la citation de la scène d'Hamlet et des comédiens (*Hamlet*, III, 2) produite par Stanislavski. Le vide se redouble ainsi sans cesse, en l'absence de spectateurs. Il y a d'abord la présence des deux metteurs en scène : sans eux, l'obstacle devient le regard du partenaire dont l'acteur est en quelque sorte le spectateur. Tortsov et Rakhmanov, ombres inquiétantes, s'en vont. Mais le partenaire est critiqué. L'absence de vie intérieure et d'entraînement de l'attention extériorise immédiatement le jeu dans une situation de représentation. Comme si la représentation ne connaissait que deux états : spectateur ou acteur, agi ou agent, actif ou passif, vu ou voyant. L'inaction transforme l'acteur en spectateur. L'inattention portée à la vie intérieure imaginaire déporte le regard vers un objet extérieur à ce que l'on joue, extérieur au théâtre même. Mais quel sens y a-t-il à jouer sans le public ? Sans le partenaire, l'attention de l'acteur se focalise sur sa propre personne qui se dédouble, comme dans la période du miroir du narrateur Nazvanov au moment de ses exercices extérieurs sur l'apparence d'Othello [207] . Divisé entre lui-même et son image, reflétée dans un miroir, l'acteur devient son propre spectateur et son pire ennemi. L'attention, non fixée sur un objet, vagabonde et se fixe sur son propre reflet. L'objet que l'acteur doit nécessairement constituer devient purement narcissique, c'est un jeu de la représentation pour soi-même, une image extérieure. L'image qui est transmise est alors troublée, aussi pâle et démunie que l'acteur, livré à lui-même face au quatrième mur et à l'immensité de la scène.

Cette situation-limite traduit l'absence de séparation des degrés de la représentation, collant l'un à l'autre le regardant et le regardé, l'agissant et l'agi, l'acteur et le spectateur. L'attention encore une fois sera une économie de la distance. Mais dans le traité pédagogique, le regard est déjoué. Tortsov et Rakhmanov, les pédagogues, ont tout observé « par le trou de la serrure ». L'expérience n'était que supercherie, pour amener les acteurs vers un nouvel horizon du système. Dans l'attention, il s'agit d'établir un

[207] Voir la traduction du premier chapitre du *Travail de l'acteur sur soi*, en annexe, texte n°2.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

espace, de créer les mêmes délimitations, les mêmes prises de distance dans le « paysage intérieur ». Le spectateur, quelle que soit sa forme, semble être l'obstacle à vaincre contre la dispersion.

La solution, pour lutter contre cette déviation et cette peur du spectateur qui entrave l'attention, est de constituer des objets extérieurs, puis intérieurs de l'attention, d'abord sous forme de points, puis sous forme de cercles, et de convertir ces éléments plastiques sur un plan intérieur entre intensité et dilatation, contraction et fermeté. L'objectif est de reconstituer, pour l'acteur, un espace aussi sécurisant par sa densité physique que l'appartement inaugural, de construire un espace mental, intérieur par le jeu de l'imagination, de la logique et de l'action. La réponse à cette menace infinie, inhérente à la représentation publique, est trouvée dans l'attention vivante focalisée sur un objet ou une activité extérieure. Un détail auquel on prête réellement attention permet de se distraire du jeu de regard de la représentation et du spectacle (la salle de spectacle se dit en russe *zritelnyj zal*, c'est-à-dire littéralement « salle de la vision », salle du spectacle). Le narrateur, Nazvanov, en avait déjà fait l'épreuve au cours de sa préparation de la scène d'Othello : effrayé par le trou noir du cadre de scène dont il était la proie, il parvient à l'oublier un court instant en aidant un ouvrier à ramasser les clous que ce dernier a fait tomber sur la scène.

Les objets de l'attention

Dans le travail proprement dit sur l'attention scénique, le quatrième mur est ouvert. La scène est le terrain d'expérience de la conscience de l'acteur par rapport à la constitution de l'objet de son jeu. L'attention ne va pas sans *objet de l'attention*. La représentation se dévoile pour elle-même révélant son orientation, sa théâtralité. Si selon M. Fried, le but du réalisme est de manifester son anti-théâtralité, parvenir à cet état suppose un travail de mise à nu du fonctionnement psychique de l'acteur. Les fils électriques et les lampes parcourent les murs en même temps que la pancarte salvatrice qui trône dans la salle où est écrit « attention scénique ». On pense à la vision étonnante à la fin du chapitre XI, consacré aux inventions de jeu ou adaptations. Le rideau s'ouvre devant la pièce chaleureuse de l'appartement de Maloletkova, décorée de façon festive et recouverte de panneaux de toutes tailles, orientés dans toutes les directions, comprenant une multiplicité d'éléments non encore abordés (le tempo-rythme intérieur, la caractérisation intérieure, la retenue et la finition, l'éthique intérieure et la discipline, etc.). Les fils et les éclairages sont destinés à éclairer la peur, à fixer la conscience sur un objet. La règle est simple : « *pour se distraire de la salle, il faut être captivé par ce qui se passe sur scène*. » [208] Pour pouvoir se déprendre, il faut être pris par la scène. Le double mouvement se traduit dans la langue russe par deux verbes antagonistes : *otvleč'sja* – se distraire, se détourner et *uvleč'sja* – être attiré, pris, conquis. Les deux mouvements sont nécessaires. Tout le secret est dans l'attrait de l'objet, un peu comme le problème du choix de l'objet pour la psychanalyse. Les problématiques sont plus proches qu'il n'y paraît. La question sous-jacente est bien celle du plaisir, du désir. L'objet doit être capable d'attirer, de

[208] "L'attention scénique", *Tr. 1*, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 100.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

prendre, de captiver l'acteur. Le référent sexuel est plus ou moins à l'arrière-plan du propos stanislavskien. Détourner, déjouer l'attention de l'acteur, c'est l'attirer, l'entraîner, le séduire par des appâts (*manki*).

Nul doute que dans les exercices sur les tableaux, les images picturales à haute valeur symbolique (historique, religieuse, sociale, psychologique au sens de l'héroïsme du portrait, par exemple) n'aient une telle fonction de fixer l'imaginaire, le désir, à propos de ce qui a, dans la culture russe, la valeur symbolique la plus haute : l'image, la figure. L'acteur entretient ce rapport de séduction de soi à soi, plutôt qu'avec le metteur en scène, quoi que l'on puisse comprendre ainsi l'argument. Prêter son attention, c'est aimer quelque chose, se distraire et mettre subrepticement

« sous son nez un objet intéressant, ici sur scène. Vous savez comme une mère qui détourne l'attention de son enfant avec un jouet. C'est la même chose pour l'acteur, il doit savoir, lui aussi, se mettre sous le nez des jouets semblables capables de le distraire de la salle de spectacle.» [209]

L'acteur dans son rapport à soi et au rôle, doit trouver une voie d'accès à l'émotion, à la fantaisie, en inventant une distraction, un jouet, un amusement qui détourne l'attention de la peur d'être vu. La mise en scène serait alors l'art de disposer, de proposer ou d'inventer ces sortes de jouets.

Le problème pour Nazvanov sera de comprendre qu'il faut créer à l'intérieur de soi cet objet, qui est le résultat d'un processus psychique de l'acteur. Le monde existe, en effet, et quel besoin y a-t-il de créer encore des objets ? Ne suffit-il pas de fixer son attention sur quelque chose qui est déjà présent ou bien d'attendre que quelque chose arrive, nous arrive ? C'est là où l'on saisit tout l'enjeu idéaliste de la théorie théâtrale. Les conditions de la scène rendent la spontanéité de la conscience impossible. Elle est précisément le but à viser, à créer. Les conditions normales de la vie sont troublées par l'artifice. Il faut donc recréer la vie et pour cela créer un objet. Créer du temps et de l'espace est une entreprise idéale, faite à partir de soi, c'est la création d'un objet spatial ou temporel au sens quasi phénoménologique [210] . Il faut trouver au théâtre les exercices nécessaires au maintien de l'attention sur scène. L'objet doit non seulement être créé, mais également maintenu, par l'exercice de la « rétention », expression également utilisée par Husserl et que Stanislavski et la langue de travail du théâtre russe utilise constamment sous sa forme verbale – *uderživat'*. Il faut retenir l'attention, retenir, tenir l'objet de jeu pour toute la durée de l'expérience scénique. Si l'on tombe, l'objet est perdu, la dispersion revient, « *ty ne uderžal* », dira le metteur en scène, « tu n'as pas tenu, maintenu, retenu ». La technique qu'il s'agit d'élaborer en soi permet de s'agripper à l'objet, c'est une technique de prise et de capture, de chasse, de préhension de l'objet. Il faut le tenir pour ne plus le lâcher, comme l'exemplifie dans le même chapitre, un peu plus tard, la fable du Maharadjah qui cherchait un ministre, demandant à tous les candidats de parcourir la ville en tenant un bol de lait rempli à ras bord. Aucune goutte du précieux liquide ne devait être renversée, pour cela le joueur ne devait être distrait par rien, ni par

[209] Ibidem, p. 101.

[210] Husserl parle de *Zeitobjekten*, « d'objets temporels », cf. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, p. 36.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

un salut, ni par un bonjour, concentré sur un seul objet.

Cet objet dramatique est dans la conscience, c'est pourquoi il a une expression physique, il doit devenir vivant, animé pour que l'acteur puisse se trouver lui-même sur scène. La vie est une entreprise à créer. N'oublions pas le surobjectif de Stanislavski lui-même, dans cette première partie du traité : créer une vie nouvelle, un enfant accouché par le metteur en scène sage-femme. Ce nouvel être, il faut le trouver en soi et dans le rôle. Tout ce qui est intérieur à la scène doit devenir vivant. Retenir l'attention, c'est apprendre à voir et à regarder. La visibilité ici n'est pas pure, comme chez Fiedler, mais mêlée de conscience [211] , elle se constitue dans un monde artificiel, celui de la scène, qui établit une nouvelle cartographie spatiale. La constitution de cet objet-temps dramatique sera figurée en image – *obrazno* – plutôt qu'en leçon. La concentration et la dispersion de la vie de l'acteur est ainsi, dans tout le chapitre, exemplifiée par des rayons lumineux. Concentration/dispersion de la lumière, proche/lointain, ces distinctions valent pour ce que l'on peut considérer comme l'objet d'art ou l'activité artistique de l'acteur dont les liens avec sa propre personne sont plus difficilement isolables que dans tout autre art. Pour créer cet objet nouveau en soi-même, il faut tout réapprendre : voir, marcher, entendre. Le privilège visuel de l'attention (Knebel dans *Poésie de la pédagogie* ne parle que de l'attention visuelle) crée l'objet à l'aide d'entités géométriques : le *point*, d'abord, comme objet de l'attention, puis le *cercle de l'attention*.

L'objet se donne d'abord sous la forme d'un point, lumineux certes, matérialisé sur la scène, rendue obscure, mais cet appât (*primanka*), par l'expérience de la boîte noire, ne fait qu'exemplifier le point-objet que l'acteur doit créer dans son jeu. Il ne s'agit que de donner un aperçu extérieur de l'attention intérieure. L'objet-point de l'attention peut être proche, moyen ou éloigné (rapproché, médian, éloigné). Il est désigné selon un rapport de distance et de concentration de la lumière. L'exercice est d'ailleurs conduit de telle sorte que l'on va du plus concentré au plus diffus, du proche au lointain, de l'obscurité initiale à la lumière. L'écueil, c'est la dispersion du regard, la multiplicité des objets quand, selon l'expression de Nazvanov, au lieu d'un point, ce sont des points de suspension (*mnogotočie*) qui défont la cohérence de l'objet. Il s'agit donc d'en tracer, d'en dessiner les contours, selon une dramaturgie déjà plastique et figurative. Ce n'est pas un hasard si l'attention de Nazvanov se fixe d'abord sur le dessin d'un faux émail qui recouvre une table, accessoire de théâtre. L'attention concentre les rayons visuels qu'elle rassemble, opération qui est celle de l'esprit et du corps de l'acteur dans l'action.

La dispute entre Nazvanov et Choustov, parce que ce dernier se met à agir en déliant les tresses d'une ficelle, est résolue par Tortsov en faveur de ce dernier. L'attention, la concentration vers un objet n'est pas statique, mais dynamique, elle suscite naturellement une propension à l'action. Lutter contre la situation d'artificialité de la scène suppose de retrouver la joie et la spontanéité de l'enfant, il faut être malicieux, prêt à courir dans tous les sens, mais en public. C'est l'obstacle auquel n'a pas résisté une des nièces de Tortsov (la même qui jouait au jeu « et si », comme le jeu des « on dirait que » des enfants parlant notre langue). Après qu'elle a été mise à la table des grands, elle perd tout son allant car elle se sent la proie des regards. Le théâtre est certes le lieu d'où l'on est vu, mais le

211 Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 2003, p. 68-69 par exemple.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

regard du spectateur se ramène *in fine* au jeu de regard interne de l'acteur qui agit dans des conditions non spontanées.

L'attention du spectateur va là où se tourne celle de l'acteur. Si l'acteur n'a pas d'attention pour ce qu'il fait sur scène, pour l'imaginaire de la convention théâtrale, l'objet de l'attention se défait pour le public et pour le metteur en scène, spectateur idéal. Or, cet objet est non seulement physique, mais dramatique (le rôle, le personnage, l'objectif, la perspective, le surobjectif, l'événement principal dans la terminologie de Popov et A. Vassiliev). Ce que l'acteur prend en réalité comme centre de son attention, ce n'est pas seulement la pièce et le rôle (cas idéal, comme tel assez utopique), ce sont les éléments mêmes du système, pour le meilleur et pour le pire. Secrètement, l'objet de jeu, comme objet de l'attention, a une place conceptuelle dans la théorie préalable à la pratique. Lorsque le brouillage de l'attention s'installe, c'est une entorse faite à la nature, l'objet du jeu se délite comme un corps, la nature est tordue, les jonctions et articulations naturelles ne fonctionnent plus. Les exercices sur l'attention continuent avec Tortsov et Rakhmanov, se portant tantôt sur une statuette, tantôt sur le dessin d'une serviette ou d'un tapis, sur un tableau, un miroir, un lustre, un album, un vase, une fenêtre, etc.

L'action dans le regard

L'abord de l'objet se précise du côté de la vision. L'attention est une expérience vécue – *Erlebnis*, *pereživanie* – et non une représentation. L'action de saisie est donc physique, mais non démonstrative, elle opère dans l'esprit-corps de l'acteur, sans mécanisme ni forçage. Ainsi, Tortsov oriente la manifestation physique de la préhension de l'objet. Il s'agit toujours de diminuer les tensions. Le maximum d'attention est atteint par le minimum de tension physique de l'acteur. Si cette idée n'est pas sans lien avec le paradoxe de Fechner [212] , ce que montre ce geste figuratif de présentation de l'objet, c'est qu'il ne s'agit pas de constituer une illustration, une représentation tangible. Le mouvement perceptif, créateur de l'attention et de son objet, ne va pas en tension vers l'objet, avec les yeux qui sortent de leur orbite, le corps qui se penche en avant. Tous ces mouvements, qui sont ceux du théâtre et du cinéma expressionniste, doivent être inversés. Le corps doit se pencher en arrière, il faut regarder à partir de soi, apprendre à regarder, car « souvent sur scène nous voyons sans regarder ».

Regarder ne veut pas dire fixer, illustrer. Il s'agit d'un processus temporel de transparence. Au mouvement physique souligné correspond « l'œil vide de l'acteur » et les rapports entre l'œil et l'âme commencent à se dessiner :

« Que peut-il y avoir de plus horrible que l'œil vide de l'acteur ! Il témoigne avec conviction que l'âme de l'interprète est en sommeil ou que son attention est quelque part là-bas, hors du théâtre et hors de la vie figurée sur la scène. » [213]

C'est alors tout naturellement que l'équivalence entre l'optique et la psychologie se manifeste sous sa forme la plus classique. Ce qui oriente le regard du spectateur vers le

[212] Cf. Richard L. Gregory, *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, Princeton, 1990, p. 88-89.

[213] "L'attention scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 105.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

bon objet, c'est l'œil intérieur de l'acteur. L'adage classique, les « yeux sont le miroir de l'âme » [214], en vogue à la Renaissance, est cité par Stanislavski. Il sera systématiquement repris par Popov et Knebel à propos des exercices plastiques et, en général, pour le jeu de l'acteur. Le critère de l'œil, le jugement de l'acteur d'après son regard est sans doute un lieu commun de l'école de mise en scène russe. Je l'ai entendu, en tout cas, cité par différents metteurs en scène et pédagogues : « *ja po glazam vižu* », « je le vois à vos yeux ». Le metteur en scène, regard de référence, conscience, boussole et miroir de l'acteur, lit littéralement le pouls intérieur de l'acteur dans ses yeux. Ce critère permet de couper court à toutes les manifestations dites « extérieures » : théâtralité, pathos, déclamation, surjeu. La lueur des yeux témoigne du feu intérieur réchauffé par l'expérience vécue, la vie éprouvée, conscience du dedans qui s'oppose aux fausses lueurs des éclats projetés par Tortsov dans la salle : lumière forte du critique sévère, du metteur en scène, du souffleur opposée à la pâle lueur du partenaire (l'être vivant qui m'est le plus proche) dont le halo disparaît tout à fait.

Les cercles de l'attention

Ainsi, l'objet de l'attention, d'abord compris comme objet de la vision, en a toutes les qualités : lignes, couleur, détails, comme le montrent les exercices pratiqués par Rakhmanov. Le temps se réfère à l'attention, il se concentre aussi, dans une discipline de fer, la *muštra*, le dressage par l'exercice dont Stanislavski n'a jamais publié le manuel qu'il projetait. Ce recul est aussi bien celui de Nazvanov qui renonce à noter les exercices du complice de Tortsov et décide de les reporter dans un autre cahier pour se concentrer sur la théorie de l'art. C'est le choix même qu'a fait Stanislavski dans la composition de son œuvre théorique.

Tortsov construit donc la théorie en passant des points et de la description des objets aux cercles de l'attention. Il s'agit maintenant de délimiter plus largement l'espace. L'opération de la délimitation, *circumscriptio* d'Alberti [215], délimite des surfaces, ou peut-être un champ, au sens de Meyer Shapiro [216]. La portion de territoire inscrite dans le cercle est définie par une limite. Cette délimitation est non seulement spatiale, mais psychologique, marquant un retour à la douceur du confort qui avait été celle de l'appartement originel, avant la catastrophe de l'ouverture du rideau. Les différentes ouvertures des rayons de lumière sont comparées par Nazvanov au diaphragme d'un

[214] L'adage antique se trouve chez Cicéron, *Tusculanes*, I, 46. On le trouve à la Renaissance chez Léonard f. 8 « *L'occhio che si dice finestre dell'anima* », ou chez Dolce « *Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell'animo et in questi può il pittore isprimere acconciamente ogni passione* », Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* in : *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, I, a cura di Paola Barocchi, Bari, 1960, p. 153. Notons qu'il s'agit de fenêtre et non de miroir, il est vrai que celle-ci est depuis la formule célèbre d'Alberti la formule même du tableau en peinture.

[215] Rappelons que la *circumsciptio* constitue, avec la composition et la réception des lumières, l'une des trois parties de la peinture (la première), telles qu'Alberti les définit dans le second livre du *De Pictura*, II, § 31-34, *op. cit.*, pp. 145-159.

[216] Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques » in : *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

appareil photographique, mais la focalisation se fait sur l'individu au centre de ce cercle. Nazvanov peut s'y sentir chez lui, mieux même, le miracle se matérialisant par le jeu d'une mélodie qu'il interprète seul en scène au piano. L'action pour se libérer a besoin du réconfort et de la chaleur du « chez soi », « *heimlische* » qui procure des capacités créatrices à l'acteur.

C'est le but foncier de *l'objet principal*, qu'on l'appelle événement ou surobjectif, et que cherchent à imager les exercices figuratifs de Knebel : donner confiance, orienter l'énergie vers l'action. Les différents jeux de diaphragme de Tortsov avec les projecteurs de lumière sont véritablement des mises au point de l'image scénique de l'acteur, de son attention, selon que l'acteur Nazvanov soit à l'intérieur ou à l'extérieur du cercle. Le petit cercle de l'attention crée l'intime, le soliloque romantique qui trouve son effusion dans la musique. A mesure que le champ s'élargit, l'image devient plus floue. La solitude publique dont vient de jouir l'acteur rencontre des obstacles, il y a des reflets, des « demi-teintes ». Lorsque le cercle s'élargit aux camarades de Nazvanov, ce qui est composé théâtralement est nommé précisément comme une scène de foule – *narodnaja scena* – « vivante, jeune, brûlante », forme que Popov mettait, on l'a vu, au fondement de l'art de la *mise-en-scène.* Dans le grand cercle de l'attention qui embrasse tout l'appartement scénique, l'attention se perd. L'agrandissement de la surface d'attention fait perdre la concentration. L'ajustement nécessaire est celui de l'œil de l'acteur, qu'il faut toujours au fond comprendre comme son âme, sa conscience créatrice.

Il s'agit, lorsque l'éclairage est pleins feux et que le moi se dissout, de pouvoir voir loin, de faire preuve de *dal'nozorkost'* – presbytie, expression qui revient aussi à plusieurs reprises dans la théorie théâtrale, en référence à la perception de la perspective et à la durée de l'action. L'horizon de l'acteur rencontre alors celui du peintre : la mer, la plaine dont la ligne d'horizon est représentée sur la toile peinte du fond de scène. Pour réussir à maintenir la constance de l'objet dans un grand espace, il faut fonctionner par récurrence, assurer d'abord les chaînons d'attention les plus petits pour pouvoir aller plus loin. L'attention du regard doit s'accrocher au bord d'une table ronde constituant un petit cercle d'attention, de la même manière qu'un tapis peut délimiter un cercle moyen ou grand. S'il n'y a pas de tapis, il faut compter les dessins du parquet, en faire un quadrillage, un échiquier. C'est le procédé même de la construction de l'image perspective pour Alberti, qui commence par la construction du quadrillage au sol, selon le procédé de la *costruzione leggitima*. C'est à partir du sol que se constitue l'image et c'est à partir du sol que l'acteur prend l'assise de son image, de son personnage, de son rôle.

Le contour des objets est essentiel pour établir une surface perceptive dont il faut sans cesse réduire le cercle pour le renforcer :

« Plus le grand cercle est large et désert, plus les cercles moyens et petits de l'attention, à l'intérieur de lui, doivent être étroits et solides, plus la solitude publique est close.» [217]

Cette solitude publique est la clôture de l'image-action qu'est censée créer l'attention scénique. Hermétiquement close, cette solidité du psychisme n'est pas la simple clôture de la représentation, même si elle fait penser à la rigueur éthique du Maître, aux règles

[217] ***"L'attention scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 112-113.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

monastiques du Théâtre d'Art, puis du Premier Studio. La rigueur ne va pas sans mobilité, il ne s'agit pas d'une représentation ferme et réglée, mais de recréer une constance à partir de la fluidité, une stabilité à partir d'un système ouvert, légèrement fluctuant. L'objet, ou plutôt la surface de l'attention, se déplace. Le cercle devient mobile, au gré des déplacements du corps, figurant les méandres de l'esprit.

Pour garder une fixité dans les déplacements, Rakhmanov remplace les cercles d'attention par des cerceaux de bois dont les lignes tangibles aident à retenir (*uderžival'*) le contour de l'objet de la conscience. C'est elle qui vacille lorsque Nazvanov transporte l'expérience dans la rue, sur la place, surface urbaine, et non plus scénique. Comme dans des plans de Dziga Vertov, le champ spatial et de conscience éclate. Le cercle est comparé à une loupe ou un microscope. Arrivé Place de l'Arbat, le grand cercle de l'attention produit une fusion d'objet et le brouillage des lignes. Le pauvre narrateur manque de se faire écraser par une automobile. Une fois encore, cette analyse concrète montre que la théorie réaliste du jeu de l'acteur, conçue à partir de 1904-1906, comprend en puissance tous les développements des avant-gardes déconstructivistes, ce que Stanislavski lui-même appelait le grotesque [218] . Compris comme une dérivation pathologique, la déformation rentre dans la théorie de la forme, de la constitution de l'appareil humain de l'acteur. La caricature est en germe dans la théorie du dessin du rôle. Il suffira simplement pour les novateurs de changer les polarités (c'est le sens, en particulier de l'évolution plastique de Vakhtangov). La concentration spatialisante de l'attention produit en tout cas son effet. Le narrateur, arrivé en retard à une conférence, parvient un court instant à captiver tout l'auditoire, pris au piège de sa rétraction sur le petit cercle mobile de l'attention. Le jeu des ouvertures du diaphragme psychologique, transposé dans la conscience imageante de l'acteur, produit nécessairement un mouvement et une démultiplication des images. La concentration est alors une sorte de mise au point de l'image dont les différents moments, nets ou flous, peuvent être des impulsions pour l'action.

Passage à l'attention intérieure

Le grand changement qui donne tout son sens au chapitre, mais qui passe souvent inaperçu, fait de l'attention autre chose qu'un exercice de psychologie perceptive expérimentale. C'est le passage du spatial au psychologique, de la lumière à la conscience, de la perception visuelle à l'imaginaire. Il s'agit d'un changement d'objet : le sens des exercices visuels de perception sur les points, cercles et surfaces de l'attention, est de toucher aux objets de la vie intérieure de l'acteur, d'essence imaginaire. La conversion du regard n'est pas mystique, mais esthétique, il faut regarder à l'intérieur de son âme pour y voir tous ces éléments constituants : intelligence, sentiment, imagination et attention elle-même. Le chemin de la création (l'inconscient) reste, dans le cadre du traité, éminemment conscient. L'attention n'est plus seulement un instrument, elle devient elle-même objet de l'attention. Cette faculté réflexive commence ainsi à être rapprochée de l'imagination qui va bientôt l'absorber. L'œil est remplacé par l'âme, la vie matérielle

[218] Cf. texte N°10 dans les annexes.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

par la vie intérieure. Selon la terminologie de Bergson, reprise par Deleuze, l'objet devient image-souvenir. Cette conversion idéaliste ou immatérialiste, au sens de Berkeley, se concrétise dans les cinq sens : le goût du caviar frais, l'odeur du saumon ou la marche funèbre de Chopin qui n'existent que comme sensations internes, ou représentations [219]. Les représentations visuelles sont donc susceptibles de donner naissance à des sensations éprouvées – *perežívanija* – suffisamment fortes pour causer des manifestations organiques. Citons l'expérience de l'élève Veliaminova qui se souvient de ses tribulations au moment où elle se prépare pour le rôle de Catherine dans *La Mégère apprivoisée*. Pour la création artistique, encore une fois indissolublement unie à l'*aisthésis* dans l'art de l'acteur, les objets de l'attention dans la vie imaginaire dessinent « des mondes fantastiques, impossibles dans la réalité. Le conte de fées est irréalisable dans la vie, mais il vit dans l'imagination » [220].

Tout ce qui a été expérimenté au niveau de l'attention visuelle est vrai de l'attention intérieure, mais les objets sont plus instables, quasi imperceptibles (on pense aux petites perceptions entre la veille et le sommeil de Leibniz). L'attention doit donc être encore plus entraînée pour les objets de l'imagination. Il faut former en soi « la constance de l'objet de l'attention intérieure ». Si tout ce qui a été ressenti a une existence intérieure qui peut être évoquée avec une grande acuité et si les différents pôles de l'attention visuelle ont été ressentis, alors on peut provoquer en soi tous les éléments sensoriels visuels pour former les objets de l'imagination : cercles, points, surface, éloignement/proximité, immobilité/mouvement. C'est ce que j'appelle la dramaturgie plastique à laquelle Stanislavski donne naissance dans le jeu de l'acteur. L'intérieur prime sur l'extérieur. Certes, on peut critiquer la psychologie et, dans la psychologie, l'introspection, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une esthétique en action. Tous les personnages du traité sont fictifs, ils assument donc une valeur transcendantale d'exemplarité, au sens husserlien. Il ne s'agit pas non plus de propos nécessairement mystiques ou occultes. L'invisible pour l'acteur est ce qu'il y a de plus concret, c'est la matière de son action. Voilà pourquoi les distinctions entre idéalisme et spiritualisme, naturalisme et matérialisme n'ont pas grand sens dans le réalisme stanislavskien paradoxal puisqu'il accorde le premier rôle à l'imagination créatrice et à l'inconscient. Ce n'est pas pour étonner, si l'on songe au destin des différents réalismes, par exemple, à l'œuvre de Zola ponctuée d'élans lyriques. Tout cela est bien éloigné du cliché habituel attaché au naturalisme, combattu par les contemporains de Stanislavski, pour des raisons diverses, à l'intérieur même des cadres fixés par le réalisme.

Comme plus tard chez Popov, c'est le moment de concrétion de l'idée qui compte : le dessin – *zamysel*. Au niveau de l'acteur, dans son travail sur lui-même, il ne s'agit cependant que d'une fiction – *vymysel*, d'un rêve qui n'est accessible qu'au regard intérieur. L'attention intérieure est la clé véritable de tous les exercices d'observation, de description de l'espace, des figures, de la réalité, des tableaux. Il faut pour cela une

[219] « Mais, ceci étant, nos sensations, aussi vives et distinctes qu'elles soient, sont pourtant des *idées*, c'est-à-dire qu'elles existent dans l'esprit et sont perçues par lui aussi véritablement que les idées qu'il forge lui-même. » Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*, traduction, Dominique Berlioz, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 83.

[220] "L'attention scénique", *Tr. 1*, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 119.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

démarche physique : apprendre à regarder sur scène non le public indistinct, miroir de mes peurs, mais l'objet accessible aux yeux de l'âme et aux « tentacules » du sentiment. Cette activité est un engagement vital, une démarche qui engage toute la vie. On passe alors logiquement d'un lexique visuel à un vocabulaire tactile, plus propre à exprimer la part affective et « touchante » du propos. Stanislavski parle de toute une série d'exercices, destinés à entraîner la constance du regard intérieur : passer en revue, lumière éteinte et couché, tous les détails de la journée, en détaillant la mémoire à la limite de l'attention. L'idéalisme se fait ainsi toujours extrêmement concret. Il faut penser par exemple à ce que l'on a mangé, non seulement au goût des mets, mais aussi à la vaisselle dans laquelle on a mangé, à la disposition des aliments sur l'assiette et à toutes les pensées et sentiments provoqués par les conversations échangées à table. L'observation oscille ainsi toujours sans cesse entre l'extérieur et l'intérieur, les objets et les sentiments. Il faut se souvenir du passé avec tous ses détails, de certains objets. Comme dans les exercices sur les objets de Popov, ce qui prime alors, c'est de se souvenir de l'usage qu'on en a eu. La cohérence de cet entraînement développe la logique et l'ordre de succession. Exercice ou art de la mémoire, en tout cas, opération de l'esprit, l'attention scénique devient ainsi non seulement un moyen, mais l'objet même de la vie scénique qui en garantit l'authenticité, la validité.

Comme pour les circonstances proposées avec le « si » qui existe sous les espèces de la cohérence (le « si » logique) et aussi comme « si » magique, l'imagination-attention produit autre chose que le souvenir de la vie écoulée. Elle crée du nouveau, voire du fantastique. C'est ce que montre l'expérience de l'ampoule. Il est demandé à Nazvanov de se concentrer sur une petite ampoule sur scène, mais il ne parvient pas à le faire. Tortsov lui vient en aide, car ce n'est pas l'objet qui attire l'attention, mais l'invention, la fiction que le sujet produit. Cette fiction est celle d'un désir, d'un appétit à créer, d'une humeur créatrice. La fiction fait naître à nouveau l'objet en manipulant les « circonstances proposées ». La part belle est alors donnée à la fantaisie, il faut créer une fiction attirante, capable d'agiter la conscience. L'esthétique devient érotique, inconsciente, manipulant la peur ou les désirs d'enfants. Tortsov propose à l'élève de voir dans la lampe allumée l'œil d'un dragon. Il suggère à Nazvanov de se sentir un chevalier destiné à l'attaquer ou à s'en protéger. Inventer un plan et se déplacer, voilà qui met en éveil l'imagination et provoque l'action : *pozyv k dejstviju* (appel à l'action). L'objet doit être transfiguré (*preobrazit'*) par l'imagination. Littéralement, il doit changer d'image, se faire image, comprise par le corps et l'âme de l'acteur. Cette transformation est aussi, selon Stanislavski, une nouvelle naissance (*pererožd*enie), une renaissance que manifeste le vitalisme de l'action. Il est difficile de savoir, à ce stade, si c'est la fiction qui est première et qui provoque l'action ou si ce sont les initiatives concrètes, prises par Nazvanov, dans les circonstances proposées par Tortsov, qui provoquent la foi et l'action. Il s'agit là peut-être d'un problème légèrement différent, qui tourne autour de la question de l'évolution interne du système, entre action et ressenti. Ce qui compte, c'est que l'ampoule sur scène devienne réellement pour l'acteur l'œil à moitié ouvert d'un monstre endormi de contes de fées. Dans l'obscurité des ténèbres, on ne voit pas son corps gigantesque. La partie est gagnée quand le prince de contes de fées se pose la question « que faire ? », « de quel côté l'attaquer ? » et, quand un tressaillement le saisit lorsqu'il voit la lumière vaciller. La fiction est capable d'émouvoir, grâce à l'imagination. L'objet transfiguré crée

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

une réponse, sous forme de réaction émotionnelle intérieure, réorientant l'appareil de travail de l'acteur. C'est le sens même de l'attention qui change : au lieu d'une attention froide, intellectuelle, rationnelle, elle devient chaude, chaleureuse, sensible. Stanislavski se réfère au psychologue Lapchine pour le concept d'attention sensible (*čuvstvennoe vnimanie*).

La chaleur de cette sensibilité est le milieu adéquat et chaud pour la naissance du rôle. Dans l'espace imaginaire, s'opère une transformation qui prélude à la transformation de l'acteur dans le rôle (le processus du *perevoploščenie*). Cet espace est situé au-delà du théâtre, non dans les yeux du public, mais au loin, vers un point éloigné de l'horizon de la mer, comme la voile d'une embarcation qu'on verrait s'éloigner. C'est ce que révèle la dispute qui s'ouvre, le jour suivant, avec Govorkov : celui-ci pense qu'il « ne faut pas quitter le public des yeux ». Tortsov décrit en termes physiques la position des pupilles dans le cas d'un regard de cette sorte : elles sont toute droites, les deux lignes de la vision s'étirent presque parallèlement l'une à l'autre. Il faut pour obtenir une telle position des yeux « comme percer le mur arrière du parterre [de la salle de théâtre], trouver par la pensée le point imaginaire le plus éloigné et fixer son attention sur ce point. » [221] Il s'agit toujours de maintenir l'objet de l'attention sans se disperser sur telle ou telle personne du public :

« Lorsque vous apprendrez par la technique à mettre l'objet à sa place véritable et à fixer votre attention sur lui, quand vous comprendrez l'importance de l'espace pour l'angle de vision sur scène, vous regarderez alors droit devant vous vers les spectateurs, vous les survolerez du regard ou au contraire ne le porterez pas jusqu'à eux.» [222]

Cette économie du regard qui souligne l'importance de l'espace et de l'angle de vision sur scène *pour le jeu* est à l'origine d'un discours dramaturgique et théorique qui prend un aspect spatial. En se limitant à l'espace du cadre de scène (à gauche, à droite, en haut), l'acteur verra ses yeux se tourner d'eux-mêmes vers l'objet imaginaire qui peut même se trouver au-delà de la rampe. Ses yeux prendront la bonne position, mais il doit éviter, avant de maîtriser par la pratique une expérience scénique minimale, de mentir physiquement des yeux, ce qui serait fatal pour lui-même et pour son partenaire. L'attention devient *in fine*, pour Stanislavski, un élément *à plans multiples*, difficile, mais accessible pour les capacités humaines. Cet élément du système, selon une logique que l'on retrouve dans la perspective picturale et théâtrale, se compose géométriquement en points, en cercles et en plans.

L'image stanislavskienne, dans son essence dramatique, se donne, au terme de l'examen d'un élément du Système, comme inconsciente ou subconsciente. L'invention peut compléter ce que l'on voit dans le monde, dans les œuvres d'art. Il ne s'agit pas d'un intérêt purement documentaire ou statistique, comme le dit Stanislavski. C'est ce que les exercices qui ont cours dans les écoles de théâtre, en Russie et ailleurs, oublient trop souvent, pratiquant l'observation pure et simple, sans qu'elle soit transformée pour la création scénique. L'attention, l'image ont une valeur artistique, si elles sont perçues par

[221] *Ibid.*, p. 124.

[222] "L'attention scénique", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 124-125.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

une conscience d'acteur comme conscience d'artiste (en russe *aktër* ou *artist* sont synonymes dans la langue théâtrale). Cette image se concrétise dans une figure synthétique du subconscient, comme le cri d'Othello, joué par Nazvanov au chapitre I, la vision d'un Serbe nourrissant un singe à moitié-mourant de pâtes de fruit à la fin du chapitre sur la mémoire émotionnelle. Ici, Tortsov relate une observation personnelle. Une vieille femme grosse, énorme, pousse sur le boulevard une petit landau avec un canari dans sa cage. Le metteur en scène imagine alors le destin d'une femme ayant perdu ses enfants et ses petits-enfants et se consolant avec le seul être vivant qui lui reste. La chaleur d'une image perçue, transformée, imaginée, conçue, et peu importe son contenu, traduit la visée créatrice des exercices visuels qui portent sur des tableaux, des groupes sculptés ou les conditions mêmes de la vision. Ils ont tous pour but de développer l'appareil réceptif de l'acteur afin de percevoir les ébranlements de ses sens ou ses émotions. Impressions et sentiments sont compris en dynamique, comme des moteurs de l'action. C'est l'un des moyens par lesquels le visuel devient dramatique et c'est pourquoi la théorie du théâtre revêt si souvent une formulation plastique.

Ce que révèlent les exercices figuratifs de Knebel, c'est une théorie plastique de metteur en scène, dans le dessin des mouvements physiques des acteurs et une théorie psychologique qui est la trame du « système de Stanislavski ». L'analyse d'un chapitre éminemment psychologique montre une grande mobilité, la place importante des catégories visuelles, géométriques, picturales, un véritable vocabulaire de mise en scène plastique appliqué à la théorie théâtrale. Ces valeurs figuratives des éléments du système entrent en résonance avec le travail effectif sur des œuvres d'art, principalement russes, surtout datées de la fin du XIX^{e} siècle. L'image picturale concrète renvoie à une théorie psychologique du jeu de l'acteur et cette dernière, en retour, pointe vers une culture figurative du théâtre et de la peinture qui s'élabore à la fin du XIX^{e} siècle.

La diversité des approches figuratives de Maria Knebel et Alexeï Popov a une dimension pratique dans la maîtrise de l'espace et de la forme. Cependant, si la forme dramatique est d'abord donnée dans l'action vivante de l'acteur, c'est que l'enjeu figuratif permet de constituer le rôle, la présence de l'acteur. L'acteur et le metteur en scène sont peintres, architectes, cinéastes ou sculpteurs, mais leur pinceau, leur matériau, leur caméra ou leur ciseau sont faits des aspirations de l'acteur, du mode de construction temporel de son jeu. C'est la psychologie de l'acteur qui s'exprime de façon figurative. Pour Knebel, les tableaux sont un moyen de découvrir, de mettre en mouvement cette psychologie créatrice.

L'expérience de Stanislavski est au cœur de ces croisements et le système théorique en est l'un des résultats. Le rapport, qui s'instaure si naturellement, dans un cadre pédagogique, entre l'action et l'image, renvoie à une multiplicité d'interactions entre la peinture et le théâtre russe, et chez Stanislavski lui-même. C'est à l'élucidation de ces interactions factuelles qu'il nous faut à présent nous attacher afin de rendre pleinement compte de l'enjeu figuratif et esthétique du système. Pour comprendre les possibilités de cette pratique figurative dans l'apprentissage de la mise en scène, il convient de revenir aux sources mêmes de celle-ci. Dans le contexte russe, c'est Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko qui, par la fondation du Théâtre d'Art en 1898, établissent la fonction d'un théâtre de l'unité de la mise en scène, symbolisée par l'unité de la troupe,

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

appelée musicalement *ensemble*. La troupe de Nemirovitch-Dantchenko (Meyerhold, Olga Knipper, Moskvine) vient de la section dramatique de la Société philharmonique, mais Némirovitch est surtout connu pour ses qualités littéraires d'écrivain et d'auteur dramatique. Stanislavski est aussi sensible à la musique. Pour des raisons liées à son appartenance à une famille de riches industriels, il a présidé la section moscovite de la Société musicale russe. Rien de vraiment pictural donc dans la création de ce théâtre. Et pourtant, l'idée même de mise en scène est inséparable de l'apparition en Russie, comme ailleurs en Europe, des peintres sur scène. C'est cette évolution et ses enjeux qu'il nous faut retracer dans la mesure où elle est parallèle à l'évolution de Stanislavski metteur en scène et acteur, qu'elle vient enrichir, défier et même contredire le mouvement propre du théâtre psychologique. Il nous faut donc, d'une part, montrer les rapports que ce théâtre entretient avec les arts plastiques, ce qui suppose de comprendre la culture figurative de Stanislavski, et voir comment l'évolution picturale entre en résonance, en interaction, provocation, contact et conflit avec l'art dramatique nouveau en gestation au sein du Théâtre d'Art. L'évolution propre de la peinture russe et son étrange courant dominant dans la sphère de la décoration théâtrale picturale sont indispensables pour ressaisir le cœur du laboratoire théorique de l'œuvre stanislavskienne, là où se constitue un vocabulaire théorique théâtral dont on verra les implications esthétiques et la matière figurative.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Quatrième partie : les peintres et la mise en scene. expériences figuratives et art nouveau

Introduction

Il peut sembler étonnant de parler de peinture à propos de théâtre. Si ce dernier art est souvent défini comme synthétique, nous le rapprochons habituellement de la littérature. Mais l'expérience artistique russe des années 1890 à 1930 a une particularité assez fréquemment soulignée par la critique d'art : l'importance qu'y joue le décor théâtral. Tous les peintres de renom, à quelques très rares exceptions près, se sont frottés durablement et sérieusement à la pratique théâtrale. Des œuvres majeures ont été produites en ce domaine.

Le rapport au théâtre n'est bien sûr pas une spécificité de la peinture russe : les Nabis en France, dans les années 1890, ont été proches du Théâtre d'Art de Paul Fort et du Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, dans des conditions qui peuvent rappeler certaines expériences russes ultérieures. Mais en Russie, le théâtre concerne tous les courants importants, du réalisme à l'avant-garde. C'est par le décor de théâtre que la peinture

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

russe s'est largement fait connaître à l'étranger avec les *Ballets russes* de Diaghilev [223], surtout avant la première guerre mondiale, à partir de 1909, et ensuite jusqu'en 1929 où ce sont souvent des peintres occidentaux qui composent les décors (Picasso, Derain, De Chirico). Ce n'est que plus tard que la peinture de l'avant-garde connaîtra un rayonnement international qui ne se dément pas en Occident et fera connaître et reconnaître la peinture russe. Tous ses grands représentants, Malevitch, Kandinsky, Chagall, Tatline ont un rapport direct et fondamental au théâtre. Soit qu'ils aient, comme Malevitch ou Chagall, joué un rôle comme peintres-décorateurs, soit qu'ils aient, comme Kandinsky, pensé, écrit, imaginé du théâtre.

Avant même de considérer la trace que la peinture russe ou les arts figuratifs ont laissée dans la langue théorique du théâtre russe, il est clair que la peinture russe au début du XX^{e} siècle « fait théâtre », le place dans son horizon créateur, dans sa pratique ou dans sa fantaisie. Les thèmes théâtraux abondent à partir du mouvement du *Monde de l'art* qui fait sien le mot d'ordre de « théâtralisation de la vie ». Enfin, le théâtre devient le champ ultime de réalisation du projet pictural.

Pour les peintres, il s'agit de réaliser, dans la troisième dimension, leur projet spatial, de le confronter à la matière, mais, avant cela, surtout de le projeter dans l'esquisse. Pour les metteurs en scène, il s'agit de s'affirmer à travers la figure du peintre. Ils se donnent ainsi une légitimité artistique. S'il est clair pour tout le monde que l'art, c'est d'abord la peinture de chevalet, que la légitimité théâtrale appartient d'abord à l'auteur dramatique et, dans le contexte russe, à l'acteur, en dialogue avec l'auteur, alors la peinture devient un instrument du metteur en scène, un moyen d'affirmer cette unité artistique du spectacle, comme création authentique d'un *ensemble*, mais aussi d'un artiste de type nouveau : le metteur en scène. Dans le contexte symboliste, la peinture est le meilleur moyen d'exprimer le pouvoir d'évocation de l'indicible. Pour l'Avant-garde, dans la continuité de l'Art nouveau, le théâtre est le moyen de réaliser une synthèse artistique : musique et architecture, peinture et poésie, danse et sculpture.

La peinture, le travail théâtral du metteur en scène avec le peintre-décorateur, sont ainsi le nouveau visage de cet art qui s'invente, s'affirme ou s'autoproclame, comme art de la mise en scène. Mais en même temps, les anciennes légitimités perdurent, littéraires certes, mais ce n'est pas ce conflit qui est particulièrement central pour le devenir de l'art théâtral russe. C'est surtout la figure de l'acteur qui est décisive parce qu'elle doit, plus ou moins, s'inscrire dans le nouvel espace figuratif de la mise en scène. La formulation de ce conflit dans lequel les acteurs mêmes sont étrangement silencieux prend diverses tournures. La théorie de leur art appartient désormais au metteur en scène, ce qui est permis, pour ainsi dire, par le fait que ces metteurs en scène sont eux-mêmes, la plupart du temps, des acteurs de talent. C'est le cas de Stanislavski et de Meyerhold, sans conteste parmi les plus grands acteurs russes de ce début de siècle, mais l'on a vu que le jeu appartient de toute façon à la formation, à la pratique, au milieu de vie du metteur en scène.

[223] L'entreprise théâtrale et musicale de Diaghilev avait été précédée par l'organisation à Paris d'une *Exposition de l'art russe* au Salon d'Automne, organisée par le même Diaghilev, des concerts de musique russe et la représentation en 1908 de *Boris Godounov* de Moussorgski, avec Chaliapine dans le rôle titre.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Le conflit entre l'ancien art théâtral de l'acteur et le nouvel art « synthétique », pictural, littéraire et, jusqu'à un certain point, philosophique du metteur en scène, s'énonce en termes stylistiques, d'après des genres littéraires, mais aussi picturaux : réalisme et convention. Le réalisme russe, c'est la doctrine politico-morale formulée au milieu du XIX^{e} siècle, théorisée par Tchernychevski [224] , empreinte de doctrine sociale, d'émancipation (y compris féminine) et d'une sorte de religiosité laïque de l'exploit social, un héroïsme qui trouvera à s'exprimer dans l'art. Consciemment, bien sûr, l'œuvre de l'écrivain et de ses admirateurs est plutôt dans une position de refus et de simplicité, contre l'académisme, la culture aristocratique de la cour, le néo-classicisme. La position de Tchernychevski contient en puissance des aspects iconoclastes. Par rapport à la condition du peuple, l'art pourrait aussi bien être considéré comme un fétiche métaphysique, une vaine distraction. Ces tendances se retrouvent dans l'opuscule de Tolstoï « Qu'est-ce que l'art ? » que Stanislavski avoue avoir lu négligemment, avant de s'endormir, à la veille de l'ouverture du Théâtre d'Art en 1898 [225] . Tolstoï commence par une critique sévère du théâtre, de la mise en scène d'opéra, du luxe et du vice des spectacles dont il nie l'utilité publique avec des accents rousseauistes. L'autre courant est celui de la convention, issue aussi de la littérature, avec Valeri Brioussov qui formule en 1902 le principe de la « convention consciente », repris par Meyerhold, et qui critique le naturalisme du Théâtre d'Art [226] .

Mais, c'est après l'expérience de 1905 au Théâtre-Studio du Théâtre d'Art, créé par Stanislavski et dirigé par Meyerhold, que le rapport des peintres avec la nouvelle dramaturgie prend un nouvel essor. A partir de 1905, le théâtre ne peut plus se passer de la question de la peinture. Le Théâtre d'Art commence une réflexion approfondie sur ce sujet. Les théâtres de Saint-Pétersbourg rivalisent de raffinement, les peintres travaillent pour les Théâtres impériaux. Sans faire œuvre d'historien, il est nécessaire, pour comprendre l'ampleur de l'enjeu figuratif, de retracer certains éléments de cette période, du point de vue plastique, certaines lignes de contour, en gardant en vue, non les méandres de l'histoire du théâtre qui en vient à se confondre avec l'histoire de l'art, mais les formations de massifs figuratifs.

La peinture joue dans le décor, mais bien plus, elle crée la scène. Les peintres dessinent les costumes, suggèrent le jeu expressif des acteurs, inventent des jeux de scène. Certains d'entre eux deviennent presque des metteurs en scène. Qu'est-ce donc que la mise en scène, au sens plastique, sinon le travail du peintre dans l'espace et dans le mouvement en conservant la forme et la couleur qu'il manie dans les deux dimensions de la toile de la peinture de chevalet ? Confusion des arts, synthèse des arts ? Il est évident en tout cas que ce qui se donne à voir du théâtre du passé pour le chercheur ou le curieux, ce sont d'abord des images, reproductions illustrées de maquettes, de

224 La théorie esthétique de Tchernychevski se trouve exposée dans sa thèse *Les rapports esthétiques de l'art avec la réalité*, soutenue en 1855.

225 Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 284, lettre à sa femme M. Lilina, le 21 septembre 1898 « à minuit j'étais au lit, je me suis forcé à lire jusqu'à minuit trois-quarts un livre (*Sur l'art*, de Tolstoï) et je me suis tout de suite endormi. »

226 « Une vérité inutile » paru à Saint-Pétersbourg dans la revue *Le Monde de l'art*, VII, 3, p. 67. Cf. aussi « Du Théâtre » de Meyerhold, cf. Meyerhold, I, 1968, p. 126-127. [*Ecrits sur le théâtre*, tome I, *op. cit.,* p. 101-103.]

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

photographies de spectacle plus ou moins originales et, surtout, les esquisses des peintres, admirables œuvres, en soi achevées. L'esquisse théâtrale devient un genre pictural en soi. Les expositions de peinture en abondent [227] , elles sont aujourd'hui la matérialisation vivante du monde théâtral, des spectacles, des projets. Projets certainement, plutôt que spectacles, ce sont des traces d'un devenir, comme dans le cas des milliers d'esquisses de Golovine pour *Le Bal masqué* de Lermontov, mis en scène à Saint-Pétersbourg par Meyerhold [228] .

Mais le projet dont nous avons vu qu'il se disait, dans la langue théâtrale russe de la mise en scène, *zamysel*, conception, dessein, n'est précisément pas la réalisation, l'incarnation, ce que Stanislavski appellera dans le système : *voploščenie*. Entre l'image conçue et l'image réalisée, il y a tout un pas à franchir qui est précisément la distance qui sépare la projection des matériaux picturaux (contour, couleur, lignes continues, figures géométriques, distinction architecturale des plans, diversité des points de vue, taches, aplats) de leur vérité, vivante dans la *figure* de l'acteur et matérielle dans l'espace concret de la scène, pendant toute la durée d'un spectacle.

Nous n'avons plus les spectacles à regarder, seulement des descriptions de la critique dramatique, des manifestes de metteurs en scène, d'artistes, des Mémoires, mais il y a des œuvres figuratives grandioses, abondamment reproduites, exposées. Elles ont l'attrait extraordinaire, et peut-être trompeur, de leurs couleurs, leur mouvement. Ces esquisses ont été, la plupart du temps, réalisées, mais la fabrication des décors, les adaptations du rêve au matériau ne sont pas tangibles pour nous. La légèreté de l'esquisse, sa grâce, son côté enfantin ou naïf paraîtraient sans doute appesantis dans la construction matérielle des décors, face aux mouvements tangibles de l'acteur. Peut-être la grâce des esquisses de costumes convenait-elles d'ailleurs mieux à la danse qu'au théâtre dramatique ? L'exemple le plus caractéristique ce sont bien sûr les costumes dynamiques de Léon Bakst pour *L'après-midi d'un faune* de Debussy, chorégraphié et dansé par Nijinski (ill. 85).

Pour les peintres en tout cas, même les expériences musicales de la danse et de l'opéra pour lesquels ils ont surtout déployé leur talent sont des expériences théâtrales. D'une part, ces travaux ne les ont jamais détournés du travail proprement dramatique et, d'autre part, dans la culture russe du début du siècle, l'opéra et la danse appartiennent au théâtre musical. Stanislavski a ouvert en 1918 un Studio au Bolchoï, Meyerhold, comme metteur en scène des Théâtres impériaux à Saint-Pétersbourg, a mis en scène aussi bien des opéras que des pièces de théâtre, Nemirovitch-Dantchenko crée un théâtre musical [229] . La circulation entre les deux sphères est permanente. A côté de la musique, c'est

[227] Ainsi, le catalogue de l'exposition de *L'Union de la Jeunesse* qui s'ouvrit à Saint-Pétersbourg en 1912 comptait 139 numéros, les numéros 129-130 et 139 désignent 53 esquisses de théâtre de Tatline et Chevtchenko, théoricien du néo-primitivisme, cf. Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe,* L'Age d'Homme, Lausanne, 1971, p. 253 et 327-328.

[228] Cf. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, *op. cit.*, p. 65 sq.

[229] Le Studio musical de Nemirovitch-Dantchenko prend forme en 1919 avec la mise en scène de l'opérette *La Fille de Madame Angot* de Charles Lecocq.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

cependant la peinture qui joue un rôle déterminant dans la nouvelle langue de la mise en scène. Les formes qu'elle prend sont issues d'une longue tradition d'interaction issue de la Renaissance où peinture et architecture contribuent à créer la scène perspective. C'est donc d'abord à cette grammaire originaire qu'il faut remonter car c'est le système perspectif que l'expérience des peintres remet en question et par lequel sont retrouvés de nouveaux principes constructifs. L'existence d'un théâtre des peintres autour de Savva Mamontov est suffisamment notable pour être analysée, d'autant plus qu'il s'agit d'un cousin de Stanislavski et que ce dernier l'appelait son « professeur d'esthétique ». Surtout les peintres de ce cercle sont à l'origine de l'Art nouveau russe dont le centre se déporte, après 1900, vers Saint-Pétersbourg, lieu de nombreuses expériences figuratives remarquables autour notamment du Théâtre de Véra Komissarjevskaïa, des Théâtres impériaux et du groupe du *Monde de l'art*. Meyerhold, entre autres, formule les principes plastiques de cette nouvelle esthétique qui traverse également la mise en scène de Stanislavski à partir de 1904. Notre investigation portant plus précisément sur son système, nous avons isolé l'analyse spécifique de la culture figurative de Stanislavski, mais chacun des problèmes étudiés se rattache par des liens multiples et souvent directs à Stanislavski.

Chapitre 1 : La culture perspective et la scène picturale russe avant Mamontov

La perspective est peut-être l'un des points fondamentaux de la théorie théâtrale, issue de Stanislavski et largement développée chez M. Tchekhov et Maria Knebel, par l'idée de vision – *videnie*. Nous avons vu ainsi que l'attention scénique pour Stanislavski était en fait une théorie de la vision, de l'attention, de la concentration des rayons lumineux pour la création d'un objet. C'est un peu de cette manière que la perspective organise le jeu de l'acteur, le travail projectif du metteur en scène. Mais avant de devenir une notion dramaturgique, la perspective est la forme dominante de la représentation théâtrale, l'exemple premier de l'interaction entre les arts figuratifs et le théâtre. Elle constitue la scène moderne.

Le rôle de la peinture au théâtre se relie d'emblée à l'art de la Renaissance. Sa naissance « officielle » est même fixée dans l'historiographie à 1514, date de la représentation de *La Calandria* du cardinal Bibbiena à Rome, organisée pour la venue d'Isabelle d'Este à la cour de Léon X et scénographiée par l'architecte Baldassare Peruzzi [230] . L'on cite aussi souvent le témoignage de Baldassare Castiglione à propos de la mise en scène de la comédie de l'Arioste *La Cassaria* qu'il dirigea au Palais ducal d'Urbino en 1513 avec une peinture et des éléments architectoniques solides réalisés par Girolamo Genga et une toile peinte en perspective par Pellegrino da Udine à Ferrare en 1508 pour la même comédie de l'Arioste. [231] L'interprétation de ce dernier spectacle, dans ses versions ferraraise et urbinate, est disputée en fonction des sources descriptives et

[230] Cf. Vasari, « Vita di Baldassare Peruzzi », dans l'édition de 1568 des *Vite* (edizione giuntina).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

figuratives existantes, mais il semble qu'une toile peinte, représentant une vue urbaine, ait été tendue pour la représentation de cette comédie. L'enjeu du passage de la représentation de 1508 à celle de 1513, puis du spectacle romain de Peruzzi en 1514 tient à l'inclusion progressive des figures des acteurs dans le tableau scénique. Il y eut d'abord une simple toile peinte en 1508, puis l'apparition d'éléments solides en relief sur la scène, les acteurs jouant toujours sur le *proscenium*, extérieur à l'espace scénique qui a la forme d'une place urbaine. Progressivement, l'espace scénique devient praticable pour les acteurs alors que, dans les premières expériences scéniques de Genga et Peruzzi, l'espace intermédiaire entre le *proscenium* et la toile peinte, représentant en relief les monuments entourant la place urbaine, est incliné afin de ne pas produire des rapports d'échelle aberrants entre la figure de l'acteur et le fond scénique. A partir de ce moment, l'action ne se déroule plus seulement devant une toile perspective, mais devant un volume perspectif en relief de stuc et de bois rehaussés de couleur [232] . L'interprétation des panneaux peints dits d'Urbino est également sujette à controverse, mais le rapport qu'ils ont pu entretenir avec une scénographie ou un dispositif de maquette théâtral est fréquemment invoqué [233] .

La perspective est d'origine optique : tous les ouvrages qui en traitent dont celui de Panofsky [234] , rappellent que le terme est issu de l'antiquité tardive et sert à traduire, par exemple chez Boèce, le grec *optikè*. C'est l'usage du terme dans les écrits scientifiques du Moyen Age, comme ceux de Vitellius au XIV^{e} siècle. Son apparition dans le champ artistique conduit à distinguer une *perspectiva naturalis* qui retient l'ancien sens du mot, comme science de la vision naturelle, et une *perspectiva artificialis* qui permet de créer une construction optique dans l'architecture et donne, pour la peinture, l'illusion de la vision naturelle. Cette origine scientifique de la perspective explique qu'il s'agisse jusqu'au XVII^{e} siècle (et d'une certaine façon jusqu'à aujourd'hui) d'une science et que toute théorie perspective suppose une théorie, au moins implicite, de la vision humaine, de la structure de l'œil à la nature de la lumière.

La perspective artificielle qui est le sens moderne du terme, dès la Renaissance, se développe comme une recette d'atelier, résultat d'observations empiriques sur la lumière, la couleur, les proportions, les effets d'éloignement, de diminution, les angles et les points de vue, la nature de l'œil et le milieu, plus ou moins dense, sombre, opaque à travers lequel il voit. Ces deux aspects de l'histoire des arts se retrouvent dans le lexique. L'aspect géométrique ou constructif définit la perspective linéaire et l'usage plus

231 Cf. Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 2000, pp. 110-115.

232 Antonio Stäuble, « Scenografia » in : *Il Teatro italiano nel Rinascimento* a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 73-77.

233 Pour une confrontation des diverses hypothèses interprétatives sur ces panneaux et un choix qui tranche en faveur d'un dispositif non théâtral, cf. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1993 (1987), p. 230 et sq. Krautheimer a soutenu que ces panneaux étaient des modèles de scénographie, cette opinion a notamment été contestée par Ludovico Zorzi et André Chastel. Damisch récuse également tout rapport avec le théâtre, considérant les panneaux comme des « perspectives en peinture ».

234 Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Le Seuil, Paris, 1975.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

empirique du terme, dans les ateliers de peintres, donne la perspective atmosphérique. C'est le deuxième pôle de l'art décoratif scénique qui est avant tout un art pictural : peinture de paysage, paysage urbain, certes, mais aussi paysage de la pastorale, dans le droit fil des intermèdes renaissants et baroques.

On considère généralement que la perspective moderne naît avec Brunelleschi, c'est-à-dire qu'elle est l'œuvre d'un architecte, même si la critique ou l'histoire de l'art, s'est principalement appuyée sur les fameuses *tavolette* peintes du Baptistère et de la Place de la Seigneurie à Florence dont les biographies de Brunelleschi, écrites par Antonio Manetti, un autre architecte, et celle de Vasari, architecte autant que peintre, portent toutes deux témoignage [235] . Le premier traité perspectif est le *De Pictura* d'Alberti publié en 1435, quelques années après les expériences de Brunelleschi. Sa première partie, consacrée aux « Eléments » de la peinture, est une théorie de la vision et de la représentation perspective. Par la suite, paraissent d'innombrables traités de perspective, de Piero della Francesca au traité de Dürer. Léonard de Vinci y consacre une partie de ses notes et de ses expériences. Des traités d'architecture du XVI^{e} siècle essentiels dont ceux de Serlio et Palladio consacrent une part importante à la nouvelle science de la vision et de la construction, par ailleurs qualifiée de légitime.

La perspective est une forme de la représentation. Elle est clairement reliée à la recherche d'une représentation tridimensionnelle, volumétrique sur la surface picturale à deux dimensions. Le livre de John White [236] , entre autres, retrace bien l'évolution de ce « réalisme spatial », mais il révèle également le fait que la perspective est tout autre chose que la représentation en volume ou en raccourci des objets sur une surface plane. Certes, ce mode de représentation est un prélude indispensable, mais avec la perspective, c'est toute la surface de représentation qui est conçue comme un volume et les objets situés dans cet espace sont assujettis à un même principe constructif. Cette solution figurative est la seule capable de résoudre les conflits qui interviennent nécessairement entre différents modules représentatifs : les figures et les objets, les objets entre eux ou les objets et les figures avec le cadre architectural peint dans lequel ils s'insèrent. C'est en fait la représentation de ce cadre architectural qui permet de comprendre la transition vers une construction unique de tous les éléments du tableaux : objets solides, meubles, figures, architectures. Le système du raccourci et celui du point de fuite se cristallisent dans l'affirmation progressive d'un point de fuite unique ou d'une unique zone de fuite.

Ce réalisme spatial de la représentation peut être compris comme purement formel, en même temps, il nous semble, déjà à ce niveau, devoir concerner non seulement la forme de la représentation, mais son contenu. C'est l'affirmation progressive d'une unité narrative, d'un sujet unique, d'un cadre construit pour mettre en page un propos simple et cohérent, une action unique et clairement identifiable et lisible. Cette volonté d'unité et de cohérence du contenu nous semble entrer en relation avec la construction de la

[235] Ces textes et leur interprétation forment la première partie de l'ouvrage d'Hubert Damisch *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1975.

[236] John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe,Adam Biro, Paris, 1992.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

représentation, notamment picturale, selon le principe du point de fuite unique. En somme, si l'on compare la perspective à une boîte, image commode, elle est le mode constructif du sol, des parois et du plafond, sorte de couvercle de la boîte. Mais cet élément purement formel n'est pas conçu historiquement ou généalogiquement comme tel, il n'est pas un espace vide, même s'il conduit à l'affirmation plus tardive de l'idée moderne de l'espace, voire à l'invention de ce concept, comme continuité infinie et isotrope.

Il est intéressant de noter que le texte de Panofsky qui fonde la perspective comme objet de pensée et « forme symbolique » est contemporain de ceux de nombreux artistes, écrivains, philosophes qui se prononcent sur la valeur et le sens de la perspective au début du XX^{e} siècle [237] . Ils tendent à faire de la perspective une forme essentielle de l'art renaissant et post-renaissant, une véritable forme de la représentation, par opposition aux arts non perspectifs, comme ceux du Moyen-Age ou de l'Antiquité, l'existence ou non d'une perspective antique étant l'un des lieux essentiels du débat autour du livre de Panofsky et de sa fortune critique. Pour Panofsky, la perspective est une forme picturale et architecturale nouvelle qui apparaît dans les arts avant que la théorie scientifique de l'espace qui la sous-tend ne soit constituée, ce qui n'intervient qu'au XVII^{e} siècle avec la géométrie projective de Desargues. L'époque de Panofsky et de Stanislavski est aussi celle où se constituent, dans le champ esthétique européen, les arts représentatifs non occidentaux qui échappent à l'extension de la perspective. Les formes de l'icône et de l'art populaire, en particulier dans le genre de l'image de colportage, le *lubok*, sorte d'image d'Epinal russe, forment le primitivisme ou, en Russie, le néo-primitivisme. Ce moment est particulièrement fort chez les avant-gardes européennes, en Russie, chez Gontcharova, Larionov, Kandinsky, notamment.

Il faut donc constater que le moment où la perspective devient un massif de l'esthétique et de l'histoire de l'art est contemporain de sa contestation par les peintres. L'empreinte de la culture figurative des avant-gardes se note dans l'ouvrage de Panofsky par la référence liminaire à El Lissitzky. L'invention de la perspective est inséparable du contenu de la boîte, des personnages et de l'action qui viennent y prendre place. De façon rétrospective, il est néanmoins légitime d'affirmer que la perspective n'est pas seulement un moyen réaliste de représentation dans l'espace, elle est tout simplement le moyen de construire et de créer cet espace. Ainsi, la perspective est d'abord construction, architecture. Les édifices de Brunelleschi sont un témoignage de cet art de la proportion, de la division, de la juste diminution des rapports réciproques des parties en fonction d'un point de fuite unique et illusoire qui crée de l'infinité. Ces calculs, brunelleschiens et ensuite albertiens, malgré leurs différences, ont en commun de se construire à partir de la distance entre un œil idéal et géométrisé, ramené à un point et le plan de la représentation. La construction en élévation par le procédé dit du point de distance permet à Alberti de trouver un moyen simple et universel de soumettre chaque parcelle du plan à une échelle géométrique. Cela permet, entre autres, de fixer avec précision et fermeté le sol de la représentation, sous l'espèce d'un damier ou d'un échiquier.

[237] La publication des textes de Panofsky sur la perspective s'étend de 1914 à 1932, date de la première édition allemande de l'ouvrage complet.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La portée de ce mode de construction est réellement novatrice dans la constitution même du terme moderne de représentation. Ce qui est notable n'est pas seulement le réalisme de la représentation. Elle se constitue par ce qu'elle montre, mais aussi par ce qu'elle sous-entend. Cet implicite est la mesure humaine même, dans la part de l'œil ou du sujet, c'est aussi la place du spectateur. Les lignes de l'échiquier qui fuient, les parallèles ou parois de la boîte sont le prolongement idéal des lignes des rayons visuels. L'idée implicite est donc bien que l'espace représenté et l'espace du spectateur, celui du point de vue, sont identiques. La perspective picturale et architecturale ne se construit pas seulement dans le tableau, mais en avant de lui, elle géométrise et architecture tout l'espace.

C'est aussi le sens de l'expérience de Brunelleschi qui donne, par le jeu du miroir et de l'œil plaqué sur le trou percé à l'endroit du point de fuite, une coïncidence projective du point de vue et du point de fuite. La constitution de l'idée d'espace se situe bien sous le signe de l'unité d'une expérience et par l'inscription de la place du spectateur dans le champ même de la représentation. Là aussi ce mouvement d'unité n'est pas sans lien avec l'unité diégétique de la représentation, la simplification des formes géométriques et des formes du récit. En ce sens, le XIX^{e} siècle approfondit le réalisme spatial, ouvrant vers la multiplicité des points de vue par l'inclusion du regardant et du regardé dans un même monde tangible.

Il est clair que la constitution de la perspective picturale construit l'idée de scène au sens théâtral, spatial et dramatique. L'*historia* d'Alberti est l'unité d'un récit et d'un espace encadré. Les éléments constructifs que nous avons distingués valent non seulement sur la surface picturale qui recueille, plus qu'elle ne crée, ces expériences d'architecte, mais dans toutes les disciplines architecturales pour la construction d'édifices et pour l'urbanisme et la scénographie.

De plus, le développement du réalisme spatial et de la perspective en peinture développe le sens de l'illusion picturale. La construction de la boîte perspective est pertinente pour la constitution de l'édifice théâtral avec son point de vue privilégié, ses lignes et son point de fuite scénique. Ainsi la scène est-elle construite en fonction des spectateurs et désigne le sol construit par la perspective. Le décor peint empreinte à la perspective urbaine, à la perspective peinte, au trompe l'œil.

Les étapes de ce mouvement passent par Alberti, dans le *De re aedificatoria*, Baldassare Peruzzi (ill. 50), Bramante, Antonio da Sangallo, Sebastiano Serlio (ill. 52-54), auteur du premier texte de scénographie conservé, inclus dans le second livre de son traité d'architecture paru en 1545 à Paris et surtout des fameuses planches gravées représentant les trois scènes de théâtre, selon Vitruve. Cette constitution du théâtre renaissant culmine avec les écrits d'Andrea Palladio, mais surtout avec le Théâtre Olympique de Vicence, terminé par son disciple Scamozzi après 1580, premier exemple de théâtre permanent, civil, autonome et à l'antique quoique dans un bâtiment encore totalement fermé sur lui-même. Il s'agit donc de lignées d'architectes, chargés également de scénographier les spectacles et appelés au commentaire du texte de Vitruve redécouvert au XV^{e} siècle qui comporte une partie consacrée au théâtre (ill. 55). Le théâtre baroque, avec les artifices nécessaires aux divertissements, se réunissant au théâtre humaniste érudit, soucieux de l'antique, donne ainsi naissance à la scène

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

perspective à l'italienne.

La perspective, sous cet aspect, joue à deux niveaux : d'abord dans l'architecture même du théâtre à l'italienne où, selon le point de vue, les spectateurs sont autant de « sommets de pyramides visuelles », dans l'architecture de la scène ensuite où les influences architecturales et picturales s'équilibrent.

Il est aisé en effet de picturaliser en quelque sorte l'espace scénique en l'assimilant à un tableau. Cela ne relève pas bien sûr de l'ample mouvement de reconstitution du théâtre antique, mais c'est ce qui se développe de plus en plus dans l'architecture urbaine, les fêtes princières ou civiles, le divertissement, l'intermède baroque. Le développement de la machinerie sert l'objectif de l'illusion scénique, des transformations, de la mobilité, des effets, à l'opposé de la norme régulière de l'unité de l'espace et du temps. Le développement des intermèdes offre une échappatoire au strict respect de l'érudition.

Dans le théâtre baroque, dès le début du XVII^{e} siècle, on peut assimiler la scène à un plan représentatif. L'arc de scène prend la forme architecturale d'un arc de triomphe à travée unique. Il revêt alors le sens d'un cadre de scène comparable au cadre pictural. On peut lui appliquer la définition d'Alberti « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire» [238] . Son sens perspectif est d'être une section plane de la pyramide visuelle.

Pourtant le développement important du cadre de scène, dès le Théâtre Farnèse à Parme, dans la deuxième décennie du XVII^{e} siècle, répond aux exigences techniques liées à la dissimulation des machines. Dès lors, la boîte perspective peut se déployer : la scène devient plus profonde, l'ensemble des lignes ou des éléments du décor, même construits, obéit à des règles de diminution, construisant des châssis et des coulisses en perspective, avec un lointain, occupé par le fond de scène en toile peinte. Cette boîte perspective crée la boîte théâtrale ou scénique, *sceničeskaja korobka* en russe, que les avant-gardes et les différents courants picturaux scéniques en Russie s'ingénieront à manipuler, à renverser pour la briser :

« La scène du théâtre de la Renaissance est une boîte avec une "fenêtre" découpée dans un des murs en direction du spectateur (le bas de la boîte est le sol de la scène, les côtés de la boîte sont les côtés de la scène, dissimulés par les coulisses, le couvercle de la scène est le sommet de la scène, invisible pour les spectateurs). » [239]

La scène moderne serait impensable sans cette idée de boîte vide, d'espace représentatif. L'unité nouvelle de l'espace de la représentation, au niveau formel, doit être mise en parallèle avec l'affirmation contemporaine de la règle de l'unité de l'action. Là encore la création du théâtre perspectif à l'italienne, ne peut se comprendre seulement comme la création d'un espace scénique, elle comprend l'ensemble des coordonnées de l'échange artistique. La place du spectateur est un élément essentiel de ce théâtre perspectif, fondé sur une architecture de l'œil ou plutôt des yeux, rangés selon l'ordre

[238] Alberti, *De Pictura*, traduction par Jean-Louis Schefer, Macula, Paris, 1992, p. 115.

[239] Meyerhold, 1968, I, p. 154. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 128.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

hiérarchique de préséance, la différence avec la peinture étant que l'espace de la représentation perçue est explicite et bel et bien construit. La salle se construit comme moyen d'orientation de différents regards, non seulement vers la scène, mais aussi vers la salle, par l'échange des regards. La déconstruction du décor illusionniste, naturaliste puis représentatif à l'aube du XX^{e} siècle, ne fait que confirmer l'aspect architectural de la scène. Il dévoile une expression purement volumétrique (Appia, Craig). Le vide de la scène et le théâtre fonctionnaliste moderne dont l'architecture récuse l'ornementation princière et le faste du théâtre à l'italienne n'en restent pas moins éminemment perspectifs. Le mouvement de déconstruction du théâtre de cour, véritable théâtre de la représentation, pour reprendre les catégories stanislavskiennes, fait paraître au jour les éléments premiers de la perspective pour ainsi dire mise à nu.

La scénographie russe a un versant proprement baroque, italien, héritage des Torelli et surtout de la famille Bibbiena qui au XVIII^{e} siècle à Bologne fonde la tradition du dessin scénographique qui se répandra à Venise (Piranèse est l'un de leurs élèves) et dans toute l'Italie, dominant le décor de théâtre. Le prolongement russe de cette tradition est le fait de Pietro di Gottardo Gonzaga (1751-1831), élève de Carlo Galli Bibiena à Trévise et des frères Galliari à Milan, marqué par la scénographie et le dessin baroque. Gonzaga (ou Gonzague, à la française) conçoit et réalise une multitude de décors pour les scènes impériales à partir de 1792, à l'invitation du comte Ioussoupov, directeur des spectacles de l'impératrice, qui avait été ambassadeur à Turin et qui possédait dans sa propriété d'Arkhangelskoïe un théâtre très élaboré [240] .Il conçoit la possibilité d'une poésie particulière du décor, notamment par des spectacles entiers construits sur des changements de décors, sans acteurs ni musique. Il élabore non seulement une savante pratique, mais une théorie du décor qu'il publie sous le titre *La Musique des yeux* [241] . Pour lui, les décors par leur rythme et leur composition peuvent atteindre une dimension musicale, ce qui est le secret de l'architecture. La variété de son dessin pictural, si elle fait parfois écho aux fictions de Piranèse, s'inscrit aussi dans un renouveau romantique et une réinvention du Moyen-Age.

La volumétrie baroque des esquisses de Gonzaga (ill. 56-61) est tout entière fondée sur le dessin projectif. La *scenographia* est bien à l'origine l'un des trois modes de la représentation graphique architecturale selon Vitruve, les deux premiers étant le plan et l'élévation. S'il ne s'agit pas à proprement parler de stéréotomie, la vue de la *scenographia* a toujours affaire avec le volume puisque les parois, et non seulement la façade de l'édifice, sont visibles. L'édifice découpé, vu de l'intérieur, est au principe de la représentation scénographique en perspective. Les conflits de la planéité et de la représentation en volume peuvent être compris comme le cœur de l'aventure picturale [242]

[240] Cf. *Pietro di Gottardo Gonzaga*. *La Musique des yeux,* catalogue d'exposition (en russe et italien), Musée de l'architecture Chtchousev*,* Moscou, Poligraf, 2001.

[241] *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, Saint-Pétersbourg, 1807, voir aussi *Information à mon chef ou éclaircissement convenable du décorateur-théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercice de sa profession*, Saint -Pétersbourg, 1807.

[242] Cf. Greenberg, *Art et histoire*, Paris, Macula, 1988, cf. aussi Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Dis voir, Paris, 1996.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

, on peut en avoir une lecture singulière, et particulièrement mordante, dans le cadre de la peinture théâtrale où la peinture se confronte aux trois dimensions de la scène. Les dessins de Gonzaga marquent tous les peintres-décorateurs de l'Age d'argent de Golovine à Benois et Roerich. Les compositions architecturales baroques sont une source d'inspiration, par exemple pour la scénographie cubiste du peintre de l'avant-garde Alexandra Exter.

Le décor perspectif des peintres des Théâtres impériaux suit les indications de la tradition italienne et européenne. Il est architectural en image et graphique dans sa conception. La symétrie est de rigueur ainsi que la représentation d'architecture de palais, selon une typologie assez stricte : le palais antique ou oriental et l'*izba* nationale, monumentalisée pour la circonstance. Le système « d'arcades et coulisses » est rigoureux, la scène est plate, sans changement de niveau. Si ce sont parfois des peintres, membres de l'Académie de Saint-Pétersbourg, qui exécutent les esquisses, l'essentiel du travail est le fait des ateliers de peinture des théâtres qui réalisent les fonds peints, les quelques éléments solides et des châssis. Comme en France, le paiement à la surface peinte est de rigueur, ce qui incite les peintres à des compositions très larges [243] .

L'organisation de l'espace scénique se fait en plans successifs, selon les principes de la perspective centrale, avec un point de fuite dans l'axe de la composition. Ce point central est généralement encadré par une niche ou une arcade, les plans de coulisses sont séparés par des colonnes abondantes dans le goût néoclassique d'un Schinkel (ill. 68). L'architecture allemande, de manière générale, semble marquer les esprits des peintres-décorateurs russes. Cette sensibilité se retrouve dans les liens qui existent avec les formes graphiques et architecturales et la théorie de la culture matérielle de Semper [244] . D'une manière générale, le goût dominant est celui de l'académisme, de l'illusionnisme à l'antique, mais l'apport romantique s'est substitué à l'école italienne. Le courant principal est donc *éclectique*,selon le style « officiel » qui domine toutes les capitales européennes : Paris, Vienne, Berlin, Saint-Pétersbourg. L'architecture scénique est néo-gothique, néo-renaissance et aussi « néo-vieux-russe » (*psevdo russkij stil'*) et souvent un mélange des genres. Ce style est aujourd'hui fréquemment qualifié d'historique, c'est *l'historicisme* (ill. 65-67).

La perspective pour les peintres du XIX^{e} siècle et pour les scénographes est d'abord une matière académique enseignée dans les écoles de dessin et d'architecture. C'est l'enseignement fondamental d'un futur peintre-décorateur. Le peu de gloire de sa production, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle russe, n'empêche pas qu'il y ait, de 1878 au début des années 1890, un atelier de peinture de décors de théâtre à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg [245] , dirigé par le peintre-décorateur M. A Chichkov (voir les illustrations que l'on vient de citer). Il est par exemple l'auteur des décors de la

[243] Sur tout ceci, cf. Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, CNRS, Paris, 1965, p. 10 et Pojarskaïa*, op.cit.*, p. 23.

[244] Cf. Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper, architect of the XIXth century*, Yale University Press, 1996.

[245] Pojarskaïa, *op.cit.*, 1970, p. 22.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

première pièce de Tolstoï *La Puissance des ténèbres*, interdite en 1887, puis reprise dans les mêmes décors en 1895 [246] . L'enseignement des techniques de décors est affaire de maîtrise du dessin projectif dans une tradition architecturale. Le système perspectif scénique est ainsi directement issu du théâtre baroque à l'italienne. C'est le cas également en Russie. Le deuxième grand représentant de la peinture scénique à la fin du XIX^{e} siècle est M. I. Botcharov, paysagiste, membre lui aussi de l'Académie des Beaux-Arts. Il conçoit par exemple les décors de la *Belle au bois dormant* de Tchaïkovski sur la scène du théâtre Mariinski en 1890, selon un système de panorama circulaire. C'est lui également qui prononce au premier Congrès des peintres de Russie en 1894 le rapport « Sur la peinture de décor » [247] .

L'influence allemande se fait sentir par les liens que les Théâtres impériaux ont avec des entreprises de conception de décors et par la copie de certaines réalisations des scènes de Munich et de Berlin. Les esquisses et photographies de décors, publiées par l'Annuaire des Théâtres impériaux, font penser aux envois des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, lauréats du Prix de Rome. Les voûtes et les arcades dominent. Un souci « archéologique » nouveau apparaît. C'est dans ce style décoratif architectural, couvert par un néo-classicisme de façade, que sera encore érigé à Moscou le Musée des Beaux-Arts Alexandre III, inauguré en 1913, construit par l'architecte Roman Klein, par ailleurs élève de Charles Garnier. L'érudition et l'étude des styles anciens dominent, mais le souci de l'archéologie et du folklore semble plus souvent sorti des pages des histoires de l'architecture académisée, rendue scientifique, qu'obéir à des préoccupations dramatiques, musicales ou rythmiques, comme c'était le cas pour Gonzaga. En dehors de la toile de fond de scène peinte, la décoration est très limitée, elle est confiée au *butafor* [248] . Les objets et les meubles, de même que les costumes, ne sont ni conçus ni dessinés par le peintre. Dans le cas des œuvres dramatiques, le décor est standardisé à l'extrême : intérieur de palais, paysage ou, plus souvent, salon, limité par les murs de coulisses. Rien ne doit gêner le rapport direct entre les acteurs et le public, rapport frontal qui n'est pas toujours déclamatoire, mais fait aussi d'ironie, de complicité, d'humour. Le théâtre existe dans cet espace affectif, et non dans le décor qui n'est qu'un « fond » de scène. La construction perspective, si elle domine la théorie, n'existe en réalité que dans les lointains de l'illusionnisme pictural et du décor d'apparat.

Dans le lissage des esquisses des années 1870, dans le contexte russe, l'on voit la perspective resplendir, comme habillée dans ses fonctions aristocratiques et fastueuses

[246] Sur la fortune scénique de la pièce, interdite de représentation en Russie, et dont la première eut lieu en 1888 au Théâtre libre d'André Antoine à Paris, cf. E. I. Poliakova, *Le Théâtre de Lev Tolstoï*, Moscou, Iskusstvo, 1978, pp. 88-106. La pièce est mise en scène par Stanislavski au Théâtre d'Art en 1902. La préparation des décors de la représentation de 1895 donna lieu à un voyage d'études du peintre dans la province de Toula. C'est un témoignage du goût prononcé de l'époque pour le folklore et une certaine anticipation des « expéditions » sur le terrain du Théâtre d'Art, même si l'aspect documentaire et ethnographique l'emporte. Cf. Pojarskaïa*, op.cit.*, 1970, pp. 28-30.

[247] Pojarskaïa, *op.cit.*, 1970, pp. 22-23 et 31.

[248] Ce terme d'origine italienne désigne la confection de tous les accessoires, des éléments mobiles de la scène en dehors des décors picturaux ou architecturaux proprement dit.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

de représentation. Les décors de théâtre sont ceux des Théâtres impériaux, c'est-à-dire du Théâtre de la Cour : Théâtre de l'Ermitage, notamment sous l'égide du grand-prince Konstantin Romanov, mais surtout les théâtres Mariinski (ou théâtre Marie) pour l'art lyrique et Alexandrinski (ou Alexandra) pour l'art dramatique. Ce sont les théâtres de Saint-Pétersbourg, exemples fastueux de théâtre à l'italienne, construits par de grands architectes qui ont scénographié, dans un esprit néo-classique et élégamment éclectique, car il ne renonce pas aux raffinements baroques, la capitale des tsars. C'est ainsi que le Théâtre Alexandra (ill. 62-64) a été érigé, intérieur comme extérieur, par le grand architecte russo-italien Carlo Rossi, à la fin des années 1830. On a là un bel exemple de théâtre baroque, à l'italienne, par un architecte qui se soucie de rendre scénographique la ville elle-même avec, aux abords du théâtre, la rue qui porte aujourd'hui son nom (ill. 63). Moscou brille d'un éclat un peu moins fort, mais elle est ornée surtout du Grand Théâtre (le Bolchoï), pour le théâtre lyrique, et du Petit Théâtre (le Maly), ouvert en 1824, pour l'art dramatique.

Le statut de ce dernier théâtre est quelque peu particulier. Il resplendit moins des fastes de la cour. Moscou n'est que la seconde capitale, plus patriarcale, dominée par la classe marchande, mais surtout ce théâtre s'est fait connaître par la dramaturgie de Gogol, père du réalisme et de la satire, et par l'art de l'acteur Mikhaïl Chtchepkine. Ce dernier s'inscrit dans la lignée fondatrice du théâtre russe, née au XVIII^{e} siècle des théâtres aristocratiques, au sein des corps de cadets, au théâtre de Iaroslavl, dans celui du comte Cheremetiev. Ce théâtre est souvent joué par des serfs ou des affranchis, parfois même par des aristocrates. Chtchepkine lui-même fut affranchi en 1822. L'autre grande figure de la dramaturgie du Maly est Alexandre Ostrovski qui a principalement peint dans ses comédies la classe marchande moscovite et la condition provinciale des acteurs. C'est donc un théâtre des auteurs dramatiques de l'école réaliste « naturelle », et surtout un théâtre des acteurs. C'est là que Stanislavski fait ses classes en observant le jeu de Fedotova ou de Ermolova. Toute la tradition théâtrale russe, pour Stanislavski, remonte au Maly et à Chtchepkine. Ce dernier théâtre est donc moins décoratif. Bien plus, le décor y tient une place secondaire. Les acteurs et les actrices qui dominent ce théâtre et qui le dirigent (outre Fedotova et Ermolova, il faut citer Ioujine et Lenski qui dirigeront le Maly et l'actrice Sadovskaïa) ont à cœur de ne pas entraver l'élan passionné de l'acteur. Selon les préceptes de Chtchepkine, l'acteur y est censé « peindre » avec les mots [249] et chanter avec le cœur.

Pour le reste, le système des Théâtres impériaux domine le paysage dramatique. C'est un peu la situation de la France avant la Révolution, quand l'Opéra et la Comédie-Française (avec la Comédie italienne) étaient en position de monopole. En Russie, le monopole dure longtemps, bien après l'abolition du servage en 1861, il n'est supprimé qu'en 1882. Les Théâtres impériaux sont dominés par l'esprit de la cour, de la représentation, mais surtout par le faste et le luxe. Ils ont des moyens, mais sont décriés pour leur esprit bureaucratique. Le directeur des Théâtres impériaux a la haute main sur la « mise en scène ». Un comité de censure qui perdure après la suppression du monopole, autorise ou non la représentation. *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï dont

[249] Cf. Pojarskaïa*, op.cit.*, p. 19 et Chtchepkine, lettre à K. S. V. Choumski du 27 mars 1848 in : *Notes. Lettres. Chtchepkine vu par ses contemporains,* Moscou, 1952, p. 250-251 et lettre citée à P. V. Annenkov du 20 février 1854, *ibidem*, pp. 235-237.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

on a parlé est interdit, *Boris Godounov*, la grande pièce historique de Pouchkine, est restée interdite pendant quarante-cinq ans. A l'époque de la Société d'Art et de littérature, Stanislavski a un échange de lettres avec la veuve de Dostoïevski au sujet de la nouvelle *Le Village de Stepantchikovo,* il parvient à déjouer la censure en changeant le nom de la pièce et en omettant toute mention du nom de l'auteur [250] . Le Théâtre d'Art ouvre ses portes par la représentation d'une pièce d'A. K. Tolstoï, écrite trente ans auparavant en 1868 et qui vient d'être autorisée par la censure. Bref, la perspective, fastueuse et droite, ne tolère pas la sinuosité ou l'écart alors que sur les scènes impériales, le décor est à l'italienne, reprenant les vues de palais, accentuant le goût académique de l'antique. L'académisme russe, c'est le néo-classicisme.

La représentation perspective est ainsi sentie, à la fin du XIX^{e} siècle, comme un frein à l'expression des peintres et reste assez indifférente aux grands acteurs qui sont plus sensibles au verbe qu'à l'aspect figuratif. Les expériences, dilettantes à l'origine, de Savva Mamontov amènent les plus grands peintres russes à emprunter les chemins du théâtre.

Chapitre 2 : Peinture et colorisme. L'Opéra privé de Savva Mamontov

La révolution du décor scénique russe est l'affaire des peintres qui mettent un terme à l'apparence perspectiviste du décor, à la construction réglée des plans, au dispositif des colonnes et des coulisses. Le cadre de scène, depuis la Renaissance, est architecturalement un arc de triomphe qui combine à la fois un aspect de parade et le principe selon lequel la scène représente une place ou la rue d'une ville. Le travail des peintres consiste à confondre les plans, à supprimer les coulisses, à travailler les aplats et la simplification des modules architecturaux dans un sens pictural. Ce mouvement serait impensable sans la conscience des formes picturales nouvelles et en particulier de l'impressionnisme, du plein air, de l'école réaliste.

Cette génération réaliste combine le portrait et la scène de genre, déjà mis en avant dans les années 1840-1850 par les peintres Tropinine, Venetsianov et Fedotov (ill. 21, 22 et 18-19) qui se situent tous en dehors de l'Académie de Saint-Pétersbourg, la peinture de paysage russe, déjà essayée, là aussi loin de Saint-Pétersbourg, à Moscou, par le peintre Savrassov dès les années 1850 et la peinture d'histoire de tradition académique, revue dans un sens terrestre, gardant aussi un lien avec une veine romantique. Cette peinture d'histoire concerne l'histoire biblique avec les peintres Gay, Kramskoï, Polenov (ill. 24-26 et 34), l'histoire russe avec Sourikov (ill. 5-6) et le présent aussi, d'une certaine façon, magnifié, monumentalisé dans son format et ses figures dans la peinture épique et « chorale » de Repine (ill. 28) et un présent opprimé, humble avec la plupart des autres Ambulants.

Ce que la peinture française vit dans les années quarante-soixante du XIX^{e} siècle

[250] Lettres à A.G. Dostoïevskaïa de 1890, Stanislavski, 1988-1999, VII, pp. 103-104 et 112-113.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

avec Courbet, l'œuvre de Manet, si admirablement décrite par Zola dans sa réalisation et sa réception dans *L'Œuvre* et ses écrits artistiques, parvient en Russie dans les années 1860-1890 avec les courants réalistes qui sont exposent à la Société des expositions artistiques ambulantes (*Peredvižniki*, les Ambulants), créée en 1870 et qui organise l'année suivante sa première exposition. La Société des expositions ambulantes prend la succession de la communauté artistique créée à l'instigation de Kramskoï en 1863 avec d'autres élèves de l'Académie des Beaux-Arts. Ce courant libertaire, marqué par le socialisme d'Herzen, les idées utopiques d'union des artistes et de l'intelligentsia avec le peuple, tout à fait dans l'esprit du rapprochement du peuple et du clergé aux premiers jours de la Révolution de 1848 en France, est une synthèse romantique et socialiste. D'un côté, on y trouve l'esprit pamphlétaire qui reflète l'histoire des idées politiques vues à travers les gens simples dans *On ne l'attendait plus* de Repine (ill. 10) ou dans les tableaux de Iaroshenko (ill. 27). De l'autre, on voit une aspiration idéaliste vers une origine perdue de l'art, compris comme art grec, que l'on ne peut donc plus imiter, le refus de l'imitation étant le trait commun de tous les réalismes. Ce refus se manifeste par la découverte ou l'invention d'un art national russe, du monde des paysans, de la nature russe et par un art biblique dénué de tout faste glorieux. La figure du Christ est le reflet de cette recherche, fondée sur l'œuvre majeure d'Ivanov à laquelle il a consacré toute sa vie *L'Apparition du Christ au peuple*, (ill. 20) œuvre connue à Saint-Pétersbourg en 1858, à sa mort. Ivanov est le peintre préféré de Gogol, lui-même considéré unanimement comme le père de tout le réalisme russe. Les peintres Gay, Kramskoï et Polenov, le sculpteur Antakolski, notamment, méditent sur la représentation d'un Christ humanisé, tout plein encore de sa sacralité, de sa majesté, mais dépouillé, défait, voire lassé, comme chez Kramskoï, dans le tableau *Le Christ dans le désert*, exposé en 1872 à la seconde exposition des Ambulants (ill. 25). En 1863, c'est la peinture religieuse de Nicolas Gay, revenu de Paris avec son tableau *La Cène* (ill. 26) qui avait accéléré le mouvement de révolte au sein de l'Académie de Pétersbourg devant la convention mythologico-religieuse qui lui était proposée.

La rénovation scénique vient cependant du troisième de ces peintres, Vassili Polenov, un disciple du paysagiste moscovite Savrassov qui forma aussi le grand paysagiste Levitan (ill. 32). Polenov, Levitan et le peintre impressionniste russe Korovine forment la seconde génération des Ambulants, se tenant parfois même à l'écart des expositions ambulantes. Ils se retrouveront tous dans le foyer de la rénovation théâtrale et artistique russe autour de Savva Mamontov, chez lui à Moscou, et dans sa résidence secondaire d'Abramtsevo.

Le cercle de Mamontov

Savva Mamontov (1841-1918) est une figure exceptionnelle de la vie culturelle russe : industriel, dirigeant la compagnie de chemin de fer de Iaroslavl, homme d'affaire de la classe des marchands moscovites, il est passionné d'art, sculpteur, musicien, compositeur. Il regroupe autour de lui les plus grands peintres et artistes de son temps, d'abord ceux qu'il avait connus en Italie : le peintre Polenov, le sculpteur Antakolski, l'historien d'art Prakhov puis Repine et Vasnetsov à Abramtsevo et les élèves de

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Polenov : Korovine et Serov qui introduit le peintre Vroubel dans le cercle de Mamontov.

Mamontov organise à partir de 1878, dans sa résidence moscovite, des soirées dramatiques et picturales. Le 31 décembre 1878 est mis en scène le tableau vivant *Judith et Olopherne* par l'historien et archéologue Adrian Prakhov (ill. 41). Ce proche de Mamontov est professeur à l'Académie de Saint-Pétersbourg, il sera le premier titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'Université de cette ville. Dans ce tableau vivant, Stanislavski tient le rôle d'Olopherne. La même année Prakhov publie dans la revue *Ptchela* (*l'Abeille*) une série d'articles défendant les Ambulants. Prakhov, formé à l'étranger, est fortement marqué par l'idéalisme allemand. Polenov met également en scène deux tableaux vivants : *Le Démon et Tamara* et l'*Apothéose des arts*.

Ces compositions scéniques inaugurales sont assez prémonitoires pour la suite de l'histoire théâtrale. Le sujet biblique est repris à l'Opéra privé de Mamontov pour l'opéra de A. N. Serov *Judith* dans les décors de son fils, le peintre Valentin Serov avec Chaliapine dans le rôle d'Olopherne. La mère de Serov avait composé l'opéra *Uriel Acosta* dont la version dramatique est l'une des créations les plus importantes de Stanislavski à l'époque de la Société d'Art et de littérature. Le peintre Serov sera l'auteur non seulement des décors peints, mais également des costumes et du maquillage de Chaliapine, auteur aussi des jeux de scène caractéristiques du chanteur-acteur qui s'inspire des bas-reliefs assyriens pour composer la forme extérieure de son personnage [251] , aussitôt croqué par Serov qui fera l'esquisse de Chaliapine dans ce personnage qu'il affectionne (ill. 47). *Le Démon*, inspiré de Lermontov, annonce la peinture de Vroubel qui, partant de considérations religieuses, tourne autour de ce thème littéraire et romantique, le Démon venant remplacer, pour la génération symboliste, la figure mélancolique du *Christ* de Kramskoï.

L'activité du cercle de Mamontov domine la vie culturelle moscovite des années 1880-1890. Les spectacles amateurs sont des tableaux vivants : *La Sirène* (Roussalka) par Repine en 1879, *Dante et Virgile* de Serov en 1894, des pièces écrites par Mamontov lui-même, des scènes d'opéras. La tragédie de Mamontov *Le Roi Saül* est littéralement « mise en scène » par les deux jeunes peintres du groupe, Serov et Vroubel, en 1890. Stanislavski, là aussi, est parmi les acteurs.

Le sommet de l'activité proprement amateur de Mamontov est la mise en scène de *La Fille des neiges* d'Ostrovski en 1882, reprise en 1885 et en 1896 dans des décors de Vasnetsov (ill. 39-40). A partir de 1885, Mamontov prolonge l'activité de son cercle par l'ouverture de l'Opéra privé qui porte son nom. Après une tournée en province, une période d'interruption, l'Opéra de Mamontov rouvre ses portes, après l'Exposition d'Art et d'Industrie de Russie à Nijni-Novgorod en 1896. C'est là que le répertoire du nouvel opéra russe connaît son apogée : *Le Prince Igor* de Borodine, *La Khovantchina*, *Boris Godounov* de Moussorgski, les opéras novateurs de Dargomyjski et de Rimski-Korsakov, comme *Sadko*. Mamontov est arrêté pour malversations financières en 1899, mais son opéra continue de fonctionner jusqu'en 1904. Puis, c'est l'Opéra privé d'un autre industriel moscovite, S. I. Zimine, qui prend la suite jusqu'en 1917.

[251] Cf. *Fedor Chaliapine*, recueil en deux volumes, Iskusstvo, Moscou, 1957, vol. I, p. 774-775.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Les particularités de cette expérience artistique et humaine sont de plusieurs types. L'expérience scénique a pour centre les peintres qui, par ailleurs, peignent à Abramtsevo des toiles, construisent et décorent une église, travaillent différents arts appliqués (bois, céramique, etc.) dans les ateliers. C'est donc les peintres que Mamontov côtoie et aime par-dessus tout, Polenov et Repine en tête.

Il ne s'agit pas d'un théâtre officiel ni d'un travail professionnel au sens formel et bureaucratique. Les peintres vivent et dorment chez Mamontov, conçoivent les spectacles, disputent le répertoire, l'interprétation dramatique, les équivalents plastiques, comme le décrit Stanislavski, dans *Ma Vie dans l'art*. Il a connu de près cette atmosphère, par sa participation directe aux spectacles et par ses liens de parenté avec Mamontov, un proche de sa famille :

« Les spectacles étaient répétés, préparés, au sens des décors et des costumes, en deux semaines. Dans cet intervalle de temps, le travail continuait nuit et jour et la maison [de Mamontov] était transformée en un immense atelier. Les jeunes et les enfants, les parents et les amis affluaient chez lui de toutes parts et participaient au travail commun. Certains mélangeaient les couleurs, d'autres enduisaient la toile d'une couche préparatoire, aidant les peintres qui peignaient les décors, d'autres encore s'occupaient des meubles et des éléments fabriqués. (…) Chez les femmes on coupait et on cousait les costumes, sous le contrôle des peintres eux-mêmes que l'on ne cessait d'appeler à l'aide pour des explications. (…) Tout ce travail se déroulait au milieu du fracas et des coups de marteau des travaux de menuiserie qui venaient du grand bureau-atelier du propriétaire des lieux. On y construisait les tréteaux et la scène. (…) Au milieu de ce bruit et du vacarme, il [Mamontov] écrivait la pièce, pendant qu'en haut, l'on répétait les premiers actes. » [252]

Stanislavski connaît Mamontov depuis sa plus petite enfance. Il relate dans les souvenirs qu'il lui a consacrés, la première image qu'il garde de lui : une figure effrayante sur la scène, parlant d'une voix de basse et agitant un grand fouet. A sa mort en 1918, il lui rend un hommage appuyé :

« Savva Ivanovitch était, dans notre famille, une autorité reconnue par tout le monde en matière d'art. Si l'on amenait un tableau, si un peintre amateur, un musicien, un chanteur venaient à se découvrir ou tout simplement s'il se présentait quelqu'un de beau, digne du pinceau d'un peintre ou du ciseau d'un sculpteur, chacun disait : "Il faut sans faute le montrer à Savva Ivanovitch". (…) Autour de Savva Ivanovitch, s'était alors groupé le cercle des Ambulants, les novateurs de l'époque en peinture. Le grand bureau de la maison de Mamontov à Moscou avec la célèbre statue du Christ d'Antakolski, le Tapis volant de Vasnetsov avec des meubles, un désordre artistique et une douce bohème était le centre des réunions et de toutes les inventions possibles est imaginable dont l'âme était Savva Ivanovitch, toujours vivant, toujours joyeux, toujours bouillonnant.» [253]

Le cercle d'Abramtsevo et les spectacles dramatiques et de théâtre musical chez

[252] ***« Un concurrent », Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 84-85. [p. 111-112.]***

[253] ***« Souvenirs au sujet de S. I. Mamontov », Stanislavski, 1954-1961, VI, p. 96-97.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Mamontov sont un exemple de ces assemblées d'artistes, confrérie ou communauté [254], si l'on veut, mais sans plus aucun sens mystique religieux ou socialiste. La mystique est celle de la maison, de la demeure seigneuriale reconvertie, de l'amour de l'art, en un sens pratique.

C'est certainement aussi un retour à la nature, dans les tableaux de Levitan, l'ami de Tchekhov, ou dans ceux de Nesterov, directement peints à Abramtsevo, mais c'est aussi une activité pratique, manuelle. Il n'y a pas de manifeste ni de théorie constituée autour du théâtre de Mamontov, mais l'amour de la peinture, de la musique, une volonté d'expérimentation, des conditions exceptionnelles de travail. Mamontov est au centre de toutes les entreprises, il fait le travail des artistes, les met en communication les uns avec les autres, réalise, projette, protège les talents. Le travail a le charme du théâtre amateur, mais aussi du théâtre seigneurial russe du XVIII^{e} siècle. Plongé dans cette tradition domestique, il annonce le développement des arts appliqués et du design, comme dans le mouvement *Arts and Crafts* de Morris. Le cercle de Mamontov est un univers où circulent les thèmes, les motifs, les amitiés, celle de Serov et Vroubel, les affinités littéraires aussi. L'un des peintres de décor est N. P. Tchekhov, frère de l'écrivain dont Levitan est proche, une partie de ceux qui fréquentent Mamontov se retrouve autour d'Anton Tchekhov.

Par la suite, les carrières officielles seront guidées par ces amitiés. L'historien Prakhov appelle bon nombre de ces peintres à Kiev pour la décoration de la cathédrale Saint Vladimir, le grand projet pictural du tournant du siècle. Mamontov est peint par Vroubel (ill. 42). Le tableau le plus célèbre de Serov, *La Jeune fille aux pêches* (ill. 33) est un portrait de la fille de Mamontov fait à Abramtsevo. Il fera également le portrait des chanteurs Mazini, Tamagno qui se produisent à l'Opéra privé (ill. 37-38). Il cherche à capturer l'âme des acteurs, particulièrement dans ses portraits de Fedotova et Ermolova [255], actrices du Théâtre Maly (ill. 48-49) et égéries de la jeunesse moscovite et de Stanislavski. Fedotova est même plus que cela : elle parraine et forme l'entreprise théâtrale de Stanislavski à la Société d'Art et de littérature dont seront membres Levitan et Polenov.

L'expérience du théâtre de Mamontov peut ainsi être comparée à celle des Nabis, autre fraternité artistique, mais la collaboration de Vuillard, de Sérusier, de Maurice Denis avec les théâtres d'Antoine, de Paul Fort ou de Lugné-Poe est plus fantasque, éphémère.

[254] Cf. Laura Falqui, *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento : Nazareni, Preraffaelliti, Rosa + Croce, Nabis*, Alinea, Firenze, 1985.

[255] Tous ces portraits ainsi que celui de Chaliapine qui date de 1905, comme le grand portrait de Ermolova sont conservés à la Galerie Tretiakov à Moscou. Le portrait de Ermolova est l'expression grandiose de la supériorité du théâtre de l'acteur. La propension monumentale du peintre se lit à la vue perspective *di sotto in su*, en contre-plongée. On note l'absence de couleurs vives, décoratives dans le tableau, mais le contrepoint discret de la représentation, dans l'arrière-plan au miroir, reflète le volume de la pièce (foyer du Théâtre). Le théâtre de l'auto-représentation orgueilleuse de l'acteur se confronte au volume scénique blanc, vierge de décor. La diagonale qui dramatise le rythme du tableau suggère à l'imaginaire la possibilité d'un autre théâtre, un théâtre pictural. La synthèse du théâtre pictural et de l'art de l'acteur est tout le sens de l'entreprise du théâtre de mise en scène de Stanislavski et de Meyerhold. Sur la valeur dramatique de la composition de ce portrait, il faut relire l'analyse d'Eisenstein in : Eisenstein, *Le Montage*, "Ermolova", 2000, p. 135-155.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Là aussi, des peintres de premier plan sont à l'œuvre. Ils n'ont pas peur de passer leur journée dans le froid d'un atelier de décor [256] , mais ce sont tout de même les écrivains et des hommes de théâtre qui tiennent la première place. Ce qui est unique, dans l'expérience de Mamontov et ses prolongements dans la scénographie russe et soviétique, c'est que s'y retrouvent tous les grands noms de la nouvelle peinture russe, surtout ceux de l'école de Moscou. Certains peintres, tels Korovine, puis Golovine, autre élève de Polenov, feront du théâtre leur activité principale. C'est aussi le cas d'un jeune peintre qui vient prêter main forte pour la confection des décors et qui ne restera pas très longtemps à l'Opéra privé : Viktor Simov, le futur peintre-décorateur principal de Stanislavski et du Théâtre d'Art. Il ne s'agit donc pas d'une activité secondaire, mais d'un laboratoire pour les recherches des peintres les plus novateurs de cette génération. Il faudrait imaginer pour cela qu'un théâtre d'initiative privée ait regroupé à Paris les plus grands impressionnistes et post-impressionnistes durant vingt ans. On peut bien sûr discuter de la qualité de cette peinture russe, reste que ces peintres (Repine, Polenov, Vasnetsov, Levitan, Serov, Vroubel, Korovine) sont les plus importants de leur génération et de ces années. Ce sont eux qui forment l'horizon figuratif de la nouvelle peinture moscovite, c'est là que Stanislavski forme sa culture figurative. Ce n'est pas un hasard s'il reconnaît à Mamontov le mérite d'être son « professeur d'esthétique » [257] . Si les élèves de Stanislavski, Popov et Knebel (proche de ce milieu par son père) retrouvent le genre des tableaux vivants pour étudier non seulement le mouvement physique, la forme de l'art dramatique, mais aussi son contenu psychologique, la trame émotionnelle du rôle, c'est peut-être que leur maître, dans les années 1880-1890 était un habitué des soirées et des recherches du cercle de Mamontov, un familier de ces peintres qui s'étaient dédiés, pour un temps, au théâtre.

Les principes de l'Opéra privé

Une figure d'acteur personnifie au plus haut point la synthèse dramatique et plastique de ce milieu, c'est Chaliapine. Pour toute une génération théâtrale, Chaliapine est l'incarnation d'un phénomène scénique extraordinaire. Meyerhold qui travaille avec lui dans les années 1910 aux Théâtres impériaux lui consacre des pages inspirées [258] . Sa personnalité témoigne de l'idéal de synthèse entre la musique, la peinture et le théâtre qui est celle du théâtre de mise en scène russe. Chaliapine est l'incarnation d'une curiosité artistique protéiforme où tous les éléments sont élaborés, à nouveaux frais, dans le domaine scénique. C'est lui qui fait visiblement de l'acteur une figure plastique.

[256] "Il faut avouer que Vuillard et ses compagnons, (...) ont risqué leur santé et leur jeunesse dans l'aventure, ce magasin de décors des Bouffes du Nord était ouvert à tous les vents et il n'y avait aucun chauffage" Lugné-Poe, cité dans "Les Nabis et le théâtre" in : Claire Frèches-Thory et Antoine Terrrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990, p. 267.

[257] Cf. Stanislavski, 1954-1961, VI, p. 96-97. Une lettre de 1908 témoigne d'un épithète ancien « Mon cher Savva Ivanovitch, j'aimerais bien vous voir au théâtre demain parce que vous êtes mon professeur d'esthétique. » in : Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 115.

[258] Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, tome I, *op. cit.,* p. 119-120.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Revenons sur les principes novateurs de la mise en scène des peintres à l'Opéra privé de Mamontov. On l'a dit, les peintres conçoivent tout le côté plastique de la scène, la toile peinte, mais aussi le choix des meubles. Ils dessinent la « décoration », les costumes, le maquillage de l'acteur qu'ils suggèrent dans leurs esquisses de grimage et aussi les mouvements des acteurs, en particulier quand il s'agit de scène de foule. Ils sont donc véritablement des metteurs en scène, au sens plastique, ils dessinent les *mises-en-scène* ou les conçoivent directement de manière picturale. La démarche est proprement inouïe. Voici le témoignage d'un chanteur d'opéra, admis à cette époque à l'Opéra de Mamontov :

« Jusqu'à maintenant, nous autres, chanteurs d'opéras, connaissions les maîtres de chapelle, les professeurs de chant qui étudiaient la musique avec nous, nous connaissions les régisseurs de scène qui montrent les mises-en-scène, mais nous n'avions jamais entendu parler de metteurs en scène-peintres et je n'en avais vus dans aucun théâtre. » [259]

Les peintres donnent des conférences pour développer les thèmes et le sens du spectacle, ils dirigent les acteurs et jouent eux-mêmes sur scène. Certes, la conception d'un Polenov est avant tout picturale : il compare l'agencement scénique à la construction du tableau. Mais il n'est pas vrai de dire que les peintres sont désarmés face aux acteurs. Au contraire, le milieu artistique et pictural, organisé autour de Mamontov, forme les acteurs. C'est le cas de Chaliapine, c'est en partie le cas pour Stanislavski dont on connaît le goût pour l'opérette, le vaudeville, le spectacle de cape et d'épée, emprunté des Français [260] . Ces peintres sont sincèrement épris de théâtre. Certains ont une culture musicale, comme Serov, Polenov et Vroubel, tous se produisent chez Mamontov comme acteurs, dans des rôles comiques ou secondaires, c'est le cas de Repine, de Polenov, de Serov, de Vroubel. La réalité de la scène leur est donc connue. Les mises en scène musicales de l'opéra national amènent à retrouver des parallèles entre musique et peinture.

Polenov et Korovine introduisent un certain nombre de transformations radicales pour la composition scénique. Dans la mise en scène d'*Orphée et Eurydice* de Gluck en 1897, Polenov supprime par exemple les coulisses. Son art, marqué par Puvis de Chavannes, conçoit un décor pictural paysagiste. De façon caractéristique pour sa peinture de chevalet ou le décor scénique, l'architecture antique est montrée difractée, ruinée, dans le lointain d'un paysage ou discrète sur la diagonale d'un bas-côté, comme dans *Les Fantômes de l'Hellade*, opéra de Krotkov et V. D. Polenov, représenté en 1906 (ill. 36). Ce décor est la reprise de la toile que Polenov réalise en 1894 pour un tableau vivant, ou plutôt une scène dramatique de Mamontov, *Aphrodite*, qui remporte un franc succès et dans laquelle joue Stanislavski [261] . La culture scénographique classique vient à

[259] V. P. Schkafer, Quarante ans sur la scène de l'opéra russe. Mémoires, Léningrad, 1936, p. 132-133, cité d'après Pojarskaïa, op. cit., p. 51.

[260] Cf. les illustrations parues dans *Le Premier théâtre de Stanislavski*, Moscou, 1998.

[261] Vinogradskaïa, I, 1971, p. 159. Ce tableau vivant est présenté au premier congrès des peintres russes dans la salle de l'Assemblée de la noblesse. Cf. *infra*, cinquième partie.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

l'arrière-plan, dans la mélancolie d'un cimetière, comme dans l'opéra de Gluck Le sol de la scène n'est occupé que par très peu d'éléments, toute l'attention se concentre sur le fond de scène, compris comme un véritable « tableau de chevalet », un paysage en plein air [262] . La particularité du théâtre de Mamontov tient également au fait que de grands peintres faisaient non seulement l'esquisse, mais exécutaient les décors. Les esquisses de Polenov sont ainsi réalisées par les peintres Korovine et Malioutine.

Le travail pictural-théâtral du cercle, puis de l'Opéra de Mamontov, est donc collectif. En général, le décor d'un opéra, divisé en tableaux, est confié à plusieurs peintres. L'atmosphère particulière de ce milieu et les relations entre les peintres permettent de concilier des styles picturaux très différents. Les décors de *Sadko*, opéra de Rimsky-Korsakov dont ce dernier confie la primeur à l'Opéra privé, sont réalisés par Korovine, Serov, Vroubel. Korovine est le peintre principal du projet.

Polenov et Vasnetsov

Les peintres de l'Opéra privé de Mamontov manient sans arrêt l'esquisse et le croquis. Leur propre œuvre artistique picturale, dans le domaine de la peinture de chevalet, est indissociable de leur pratique théâtrale. Polenov conçoit son grand tableau du *Christ et de la pécheresse* (ill. 34) exposé à la quinzième exposition ambulante de 1887 en même temps que son travail chez Mamontov. Les études, peintes lors de son voyage en Orient en 1881-1882, servent pour ce tableau et pour la mise en scène d'*Aïda* dont les décors sont réalisés par son élève Korovine. Le tableau même de Polenov groupe les figures selon les nouveaux principes d'organisation de la foule qu'il a mis en pratique dans ses tableaux vivants et ses mises en scène pour Mamontov. Le premier geste pictural-décoratif est cependant celui de Vasnetsov, peintre qui a déjà réalisé des œuvres importantes de grand format sur le thème des contes et de l'histoire russes : *Après la bataille d'Igor Sviatoslavovitch* en 1880 et *Alionouchka* en 1881. Après avoir fait les décors de la pièce d'Ostrovski *La Fille des Neiges*, il est l'auteur des esquisses pour l'opéra homonyme de Rimsky-Korsakov sur le même sujet, les décors étant peints par Levitan. Le décor du palais du roi Berendeï (ill. 39) est l'un des grands moments de la culture figurative-théâtrale russe. Beaucoup de peintres de l'époque suivante s'y confronteront. Il ouvre un nouveau courant de la décoration théâtrale, appelé à un grand avenir : le décor fantastique d'un passé recomposé, fabuleux. A partir de certains thèmes ornementaux, entièrement reformulés par le peintre, le tableau scénique crée une « vie bariolée » (c'est le titre d'un tableau de Kandinsky de 1906 qui ressortit encore à cette nouvelle tradition). Il y a des enjeux nationaux dans ce style qui parachève le mouvement de création (commencé au XVIII^{e} siècle et poursuivi par Venetsianov) du style russe [263] , un peu comme les courants contemporains qui sont centrés sur la mythologie et le folklore scandinave. La préfiguration de l'Art nouveau, la recherche de la touche colorée, du décoratif, de l'ornement, font du travail de Vasnetsov une œuvre d'art moderne. Dans

[262] « La toile de fond, selon sa théorie, doit être un véritable tableau d'art, pleine d'air et de lumière », écrit Sergueï Mamontov, cité d'après Pojarskaïa, *op. cit.*, p. 54.

[263] Cf. I. V. Bruk, *Aux sources du genre russe*, Moscou, Iskusstvo, 1990.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

l'esquisse du *Palais du roi Berendeï*, les motifs animaliers des voûtes sont variés, comme un nouveau zodiaque populaire avec le soleil et la lune en effigie. Vasnetsov crée ainsi un ciel avec des étoiles et des constellations. Les colonnes ovales qui soutiennent les voûtes reprennent des motifs de *lubok*, imagerie populaire de colportage et de foire. Les motifs floraux et animaux sont agrandis et ne correspondent souvent à aucun prototype populaire précis. L'ornement végétal est au principe de l'Art nouveau décoratif et architectural. Vasnetsov, architecte et décorateur autant que peintre, est l'auteur, avec son frère, de la décoration de sa propre maison, de l'église et d'*izbas* à Abramtsevo. Il a également dessiné la façade de la Galerie Tretiakov (ill. 1 et 2).

Dans l'esquisse du *Palais du roi Berendeï*, la base des colonnes représente les sabots d'un cheval de fantaisie, semblant sortir d'un sol natal rêvé, dont la réalité est surtout scénique. Les fleurs poussent au fond dans les hauteurs des travées. Ce qui est créé là, ce sont des grotesques, au sens pictural, sur une trame russe. On sait que Meyerhold fera de ce terme et de sa réinterprétation romantique le centre de son théâtre. La mise en scène au Théâtre d'Art de la pièce d'Ostrovski, *La Fille des Neiges*,en 1900, dont les décors, réalisés par Simov, se réfèrent au prototype de Vasnetsov, est l'un des moments importants de la première période de l'existence de ce théâtre. Dans *Ma Vie dans l'art*, Stanislavski fait partir de cette mise en scène ce qu'il appelle la ligne du fantastique qu'il fait aller jusqu'à *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, mis en scène en 1908, dans les décors de Egorov.

Korovine et Vroubel

Korovine et Vroubel sont sans doute les grands novateurs de l'entreprise de Mamontov. La figure de Korovine est tout à fait singulière. Elève de Polenov, mais aussi de Savrassov, il est ami de l'ensemble des peintres du groupe, notamment de Serov qui fait de lui un portrait inspiré en 1892 et de Vroubel. S'il commence surtout comme exécutant des projets de ses aînés Polenov et Vasnetsov, aux côtés de Levitan, de N. P. Tchekhov, de V. Simov [264] , de 1885 à 1899, il travaille de façon permanente à l'Opéra de Mamontov où il peint les décors de dizaines d'opéras et se forme esthétiquement. Il participe à l'élaboration collective de *Sadko* de Rimski-Korsakov, des opéras de Verdi, Glinka, du *Don Giovanni* de Mozart, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Carmen* de Bizet, *La Bohème* de Puccini. Ces thèmes sont enrichis par ses voyages dans le Nord avec Mamontov dont il peint le portrait (ill. 43). Il est l'un des peintres qui participent à la décoration du Pavillon du Nord, à l'exposition de Nijni-Novgorod en 1896. Les thèmes espagnols et parisiens des opéras sont liés à sa peinture de chevalet et à ses voyages. Korovine est le grand introducteur de l'impressionnisme dans la peinture russe et par conséquent aussi dans la peinture théâtrale. Il a la même théorie de la prédominance picturale que Polenov. Le volume est rendu par des moyens purement picturaux. Les jeux de décomposition de la lumière et la prédominance de la tache colorée qui s'harmonise avec les costumes des acteurs dessinés par le peintre caractérisent son art. Il est possible de s'en faire une idée plus nette à partir de ses productions postérieures (ill. 70-71). En effet, Korovine présente une particularité notable pour notre propos. Peintre reconnu, célèbre même, il choisit,

[264] Cf. Simov in : *Sur Stanislavski*, Moscou, VTO, 1948, pp. 276-299

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

après sa participation et son succès à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, avec Serov, de consacrer l'essentiel de son activité à la peinture de théâtre. Il est appelé par le directeur des théâtres moscovites, V. A. Teliakovski, à travailler au Bolchoï en même temps qu'Alexandre Golovine, un autre ancien élève de Polenov.

Autant que l'on puisse en juger, d'après les esquisses et photographies conservées, Korovine porte une attention certaine à l'ensemble des composantes figuratives du spectacle. Il conçoit les costumes (ill. 78-79), les meubles, les couleurs du spectacle en fonction d'impératifs picturaux liés à la musique. Il ne craint pas de représenter une peinture ouvertement impressionniste. Ce qu'il est d'ailleurs convenu d'appeler l'impressionnisme de Korovine est sans doute plus complexe du point de vue de l'exécution picturale. Il s'agit autant d'un divisionnisme de la touche, que d'une recherche nouvelle de monumentalité, synthèse de folklore, d'Art nouveau et même de la tradition scénographique renaissante, avec la représentation de décors naturels, d'un nouveau type de place urbaine (« Place Barcelone », ballet *Don Quichotte*, Bolchoï, 1906). Dans la décennie 1900-1910, il travaille tant au Mariinski qu'au Bolchoï, avec Serov, Golovine et Vasnetsov. Korovine est l'un de ceux, avec Golovine et Serov, qui marquent le lien du cercle de Mamontov et du *Monde de l'art*, le groupe artistique d'où sont issus les *Ballets russes* deDiaghilev, Benois et Bakst. Korovine collabore avec Benois, peint des décors d'après ses esquisses pour *Le Crépuscule des dieux*. Serov participe directement à l'entreprise de Diaghilev, notamment avec le rideau de scène de *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov en 1911.

La dernière figure importante de ce milieu est Vroubel. Ami de Serov qui l'introduit en 1889 dans le cercle, Vroubel devient progressivement le peintre principal de l'Opéra privé à la fin des années 1890. Le théâtre est constitutif de son univers, un théâtre certes romantique, poétique, pré-symboliste, mais bien réel aussi dans son activité de peintre-décorateur. L'impression du poème de Lermontov *Le Démon* et de l'opéra de Rubinstein est très forte. Une des premières esquisses sur ce thème est faite par le peintre à Kiev après la représentation de l'opéra de Rubinstein. *Le Démon assis* de 1890 est le tableau auquel se réfère toute la génération symboliste de la décennie suivante (ill. 109). Il sera pour Stanislavski l'emblème d'une confrontation figurative entre la peinture et l'art de l'acteur. Le thème d'Hamlet apparaît aussi de façon récurrente dans les esquisses et les tableaux. *La Diseuse de bonne aventure* de 1895 ou *L'Espagne* de 1894 sont directement liées aux rêves de mise en scène de *Carmen*. Les mises en scène de *Sadko*, de la *Fille des Neiges* offrent une variété de thèmes pour sa peinture ou ses compositions de majolique, son travail d'illustrateur. Il réalise en 1894 un tableau vivant *Othello* sur ses propres esquisses. Deux ans plus tard, Stanislavski met en scène la tragédie de Shakespeare. Vroubel joue dans des tableaux vivants, des drames, s'intéresse aux possibilités de mise en scène de la dramaturgie d'Ibsen. La marque la plus symbolique de Vroubel sur le théâtre de Mamontov est le rideau de scène qu'il peint au début des années 1890 avec l'aide de Serov. Les esquisses conservées (ill. 44-46) sont à elles seules le témoignage de la conception artistique du cercle. La première esquisse est d'inspiration antique. Sur une terrasse un roi oriental est assis, tête baissée et yeux fermés, son visage est expressif et théâtralisé par un maquillage, une figure se tient debout sur le côté gauche, une lyre à la main, on voit à l'arrière-plan une statue d'éphèbe. La figure royale est entourée par des courtisans aux masques grotesques, déformés ou

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

maquillés comme dans le théâtre antique ou sur les portraits du Fayoum. Une autre esquisse représente le Moyen-Age, avec Dante tenant une harpe et une statue portant l'inscription « La vérité est dans la beauté » [265] . Puis une esquisse transporte l'action à la Renaissance. Une autre encore est conservée à la Galerie Tretiakov sous le nom de *Nuit de Naples* (ill. 45), c'est un nocturne, les costumes sont médiévaux. Au centre un ménestrel avec un luth, sur la gauche un buste antique. Dans l'esquisse définitive (ill. 46), conservée au Musée des Beaux-Arts Pouchkine, le ménestrel et le nocturne sont conservés. On peut y voir un choix de Savva Mamontov, dans la mesure où son goût pour les arts s'est formé en Italie. Le rideau tacheté est peint sur la toile, le buste est remplacé par la *Vénus de Milo*. Sur la droite, trois figures assises renvoient à un thème poétique et dramatique fréquent dans la poésie et le conte symbolistes. A la différence de l'esquisse précédente, le ménestrel tourne le dos. Les demi-teintes et l'inquiétude, la poésie vespérale, l'inscription discrète de l'antique s'ouvrent sur un ciel étoilé plus proche de la romance ou de la ballade romantique, imitée de Pouchkine.

L'expérience du théâtre privé de Mamontov concerne d'abord l'art lyrique. C'est une caisse de résonance pour la seconde génération des compositeurs russes qui ne trouvent pas toujours satisfaction auprès des scènes impériales. Mais Mamontov écrit des tragédies, son expérience est aussi dramatique, du moins au début. Surtout, c'est un extraordinaire laboratoire scénique : Mamontov a réuni dans le cercle d'Abramtsevo les meilleurs peintres et artistes qui y ont forgé, à leur manière, les principes de l'Art nouveau russe, à partir des arts appliqués, du travail du bois, de la majolique, du verre. Les aspects constructifs s'y distinguent. Vasnetsov et Polenov construisent l'église d'Abramtsevo dans un style néo-russe qui ouvre les voies de l'art moderne. Korovine construit le pavillon du Grand Nord à l'Exposition de Nijni-Novgorod et celui des arts appliqués à l'Exposition universelle de 1900 à Paris avec Golovine. Ce dernier aide Vroubel dans l'achèvement de la frise en majolique de l'Hôtel Métropole à Moscou et Vroubel participe à la décoration intérieure de l'hôtel Morozova (ill. 105) construit par *Shekhtel*, le grand architecte de l'Art nouveau russe, qui avait commencé par le décor de théâtre avant de devenir architecte. C'est *Shekhtel* qui remodèle le Théâtre d'Art en 1902, crée son style Art nouveau, dessine une mouette stylisée qui devient l'emblème du Théâtre d'Art. Le mouvement d'Abramtsevo embrasse donc déjà une pluralité de techniques. Les peintres y dépassent l'horizon de la peinture de chevalet. Les spectacles scéniques sont une occasion de parfaire cette dimension et de réaliser la peinture sur la scène. C'est la première grande expérience picturale théâtrale dans le théâtre russe. Le réalisme des années 1860-1880 ne trouve pas d'écho scénique avant le naturalisme du Théâtre d'Art. C'est ce théâtre qui représente la plus grande nouveauté artistique du tournant du siècle. La Société d'Art et de littérature de Stanislavski est marquée par un éclectisme historique et par un certain rapport avec le cercle de Mamontov que nous analyserons. Mais la pratique scénique de Stanislavski est celle d'un réalisme, voire d'un naturalisme scénique, fondé sur la vérité de l'acteur, mais aussi sur la vraisemblance et la vie du milieu. Il est donc plus proche, à ses débuts, des premiers Ambulants que de l'Art nouveau. C'est pourtant un peintre de l'Opéra privé, Simov, qui sera le partenaire de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko pour les premières mises en scène. Le

[265] Vroubel avait tenu le rôle de Virgile dans le tableau vivant *Dante et Virgile* du cercle Mamontov.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

réalisme stanislavskien s'oppose, point par point, au colorisme pictural du cercle de Mamontov. Si les peintres règnent chez Mamontov, pour Stanislavski, au contraire tout est soumis au cahier de mise en scène, à sa faculté de projection et de planification, par une vue surplombante de la scène, vue en plan et non en hauteur, sur toute sa surface, comme à vol d'oiseau. Ce qui domine, c'est le croquis qui figure la plantation et les endroits de jeu. Le schématisme conditionne peut-être les couleurs atténuées, le refus de la théâtralité picturale. Le gris, le brun donnent l'épaisseur de la réalité. L'esquisse ne règne plus en maître. Elle est remplacée par l'expression volumétrique de la maquette, par le tracé des lignes et des contours en un sens dynamique. Le décor est conçu pour les déplacements de l'acteur et figurée un monde en soi qui dépasse non seulement les deux dimensions de la toile, mais même le volume de la scène. Le relief et les aspérités viennent s'opposer plastiquement à la sérénité idéale d'une célébration artistique.

L'histoire de la peinture russe et aussi du rapport peinture-théâtre, si durable et singulier dans ce contexte, se déplace du côté de l'Art nouveau pictural et décoratif qui émerge à Saint-Pétersbourg, dans le creuset multiple du mouvement du *Monde de l'art.*

Chapitre 3 : Prolongements, ruptures et synthèses

Il serait impossible, dans le cadre de ce travail, de retracer la multiplicité des expériences figuratives et dramatiques des années 1902-1917, puis des premières années qui suivent la Révolution d'Octobre. Notre but n'est pas de faire travail d'historien, mais de tracer quelques jalons importants d'une évolution qui se cristallise dans le lexique de travail du théâtre russe, à propos du jeu de l'acteur, de la théorie de la mise en scène, de la pédagogie théâtrale. En ce sens, l'évolution propre de Stanislavski qui formule la théorie la plus complète du jeu de l'acteur est au centre de notre intérêt. Les années qui suivent la mort de Tchekhov en 1904 sont pour Stanislavski des années de doutes, de tâtonnements et de recherches. C'est précisément dans ces années que se constitue, ou du moins se formule, le « système », c'est-à-dire un ensemble d'abord disparate de notes qui visent à formuler des conseils pratiques pour le jeu de l'acteur, nécessaires à Stanislavski pour sa propre recherche et pour la pédagogie de l'école du Théâtre d'Art.

L'Art nouveau et le symbolisme

Ces années voient une multiplicité d'expériences scéniques tentées par et avec les peintres. A Moscou, l'entreprise de Mamontov périclite, mais l'Opéra privé de Zimine prend le relais. Ivan Bilibine, le célèbre illustrateur des contes russes, Nicolaï Roerich, Piotr Kontchalovski, Sergueï Soudeïkine y collaborent. Mais durant ces années, le centre artistique se déplace pour ainsi dire vers Saint-Pétersbourg. Certes, en matière théâtrale, le Théâtre d'Art reste le phénomène artistique le plus marquant, mais il s'inscrit dans la durée et des doutes, de plus en plus nombreux, se manifestent sur son avenir. Le départ de plusieurs acteurs dont Meyerhold en 1902 est un signe de division possible, même si les divergences appartiennent visiblement plus à la vie intérieure du théâtre qu'à des

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

problèmes artistiques [266] proprement dits. La même année, l'article de Brioussov, « Une vérité inutile » pose des limites au naturalisme et en appelle au principe de « la convention consciente du théâtre antique » qui servira de base théorique à Meyerhold pour son approche de la dramaturgie symboliste. D'une certaine façon, la vie artistique se déplace du côté de Saint-Pétersbourg où l'apparition de la revue et du groupe du *Monde de l'art* fait rentrer la Russie dans l'ère de l'Art nouveau (appelé en russe « style moderne »). Le triomphe de l'illustration, le goût de l'histoire, vue à travers le petit bout de la lorgnette, sans romantisme ni grand événement historique ou épique, la linéarité, le noir et blanc plutôt que la couleur, le contour au lieu du portrait, le graphisme même plutôt que la pâte picturale, le goût décadent de Beardsley, l'érotisme, la petitesse des figures qui passent dans un paysage, le monde de la poupée et de la marionnette, telles sont quelques unes des caractéristiques de ce groupe dont les principaux représentants sont Alexandre Benois, Léon Bakst, Evgueni Lanceray, Constantin Somov. Réunis par Sergueï Diaghilev et l'écrivain Filossofov, ces peintres forment le noyau de la revue *Le Monde de l'art* (1899-1904) et de toute une série d'expositions qui eurent lieu à différents intervalles jusqu'en 1924. [267] Le mouvement se constitue d'abord comme un fort courant occidental (plusieurs membres ont des liens de parenté et des origines françaises). Le but est plutôt de situer l'art russe dans le courant principal de l'art européen. Les arts décoratifs, l'illustration sont au centre de leur pratique, tout autant que la peinture de chevalet. Les rêves de théâtre sont très précoces, surtout pour le ballet. Diaghilev exerce quelques responsabilités aux Théâtres impériaux, avant d'être limogé. Plusieurs projets de ballets voient le jour avant que Benois n'écrive le livret et ne conçoive le décor du *Pavillon d'Armide* où les peintres du *Monde de l'art* commencent à collaborer avec Mikhaïl Fokine qui sera le principal chorégraphe des *Ballets russes*. Le théâtre occupe en tout cas l'imaginaire et une partie importante de l'iconographie de ces peintres. En 1902, ils sont rejoints par Mstislav Doboujinski qui se distingue plutôt comme illustrateur. Des peintres, venus de Moscou, viennent se greffer au groupe. Alexandre Golovine et Constantin Korovine qui ont commencé dans le cercle de Mamontov, à Abramtsevo, à l'Opéra privé sont recrutés par les Théâtres impériaux de Moscou d'abord, mais Golovine rejoint Saint-Pétersbourg dès 1901 et Korovine développera son activité dans les deux capitales. Serov et Vroubel exposent au *Monde de l'art*. Après la Révolution de 1905, le raffinement du *Monde de l'art* change quelque peu sous l'influence notamment de Viatchislav Ivanov et de son idée de « *sobornost'* », communion, qui reformule la synthèse des arts contre l'individualisme de la première période. C'est à ce moment que se déploie l'activité théâtrale la plus intense des peintres dans les *Ballets russes* à partir de 1909 avec Benois, Bakst, Golovine, Korovine, Serov, Roerich, puis Gontcharova en 1914 (ill. 136). Les grandes réalisations théâtrales dans le domaine de la danse et de l'opéra ne se limitent donc pas au *Monde de l'art* proprement dit. Benois, Bakst font partie du noyau dur du mouvement né à Saint-Pétersbourg. Golovine, quoique venant de Moscou, s'y rattache directement avec son style Art nouveau qui inclut, dans la peinture de chevalet, une

266 Cf. Claudine Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou*, *op. cit*., p. 43.

267 Sur *Le Monde de l'art*, cf. Sarabianov, *Histoire de l'art russe fin XIXe – début XXe siècle*, Moscou, 2001, p. 63 et sq., V. Petrov, *Le Monde de l'art*, Moscou, 1975 et N. Lapchina, *« Le Monde de l'art ». Histoire et pratique artistique*, Moscou, 1977.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

théâtralité permanente de l'ornement, dans les volutes, les rideaux, les arabesques, les objets de prix, le thème espagnol. Korovine et Serov viennent aussi de Moscou et ne se rattachent au *Monde de l'art* que par l'intermédiaire d'une fusion qui crée le mouvement de l'Union des peintres russes. La participation de Serov aux *Ballets russes* est relativement secondaire. Korovine en revanche est au cœur de l'activité théâtrale. C'est un grand peintre et le chef de file, avec Golovine, de la nouvelle école pour les décors réalisés sur les scènes des Théâtres impériaux. Roerich dirige le second mouvement du *Monde de l'art* qui renaît en 1910, mais sa vision est très différente. Il ne pratique ni la stylisation et le jeu des formes du passé, ni l'ironie et le mouvement décoratif. Son aspiration monumentale le conduit au théâtre : il réalise une mise en scène pour le Théâtre d'Art et est l'auteur des décors du *Sacre du printemps* pour les *Ballets russes*. Son aspiration paysagiste est aussi celle d'un peintre d'histoire aux couleurs mystiques. Il est aussi proche, à certains égards, des nouveaux courants primitivistes qui accentuent le thème « vieux russe » dans un sens résolument avant-gardiste. Gontcharova et Malevitch, peintres par ailleurs très différents, sont les représentants de ces courants de synthèse entre les courants européens (cubisme, principalement) et le renouveau de l'art paysan, de l'art populaire russe (l'art du *lubok*, de l'enseigne, artisanat).

Sapounov et Soudeïkine font partie du mouvement *La Rose bleue*, comme un certain nombre d'autres peintres proches du théâtre, tels Milioti et Nicolas Oulianov, membre du groupe équivalent de *La Toison d'or*. Proche du fauvisme, ce groupe est censé se rapprocher du symbolisme. Mais si la manière de Sapounov touche à l'expressionnisme, comme le sont certaines toiles du peintre Doboujinski qui fait partie du *Monde de l'art* (ill. 111), Soudeïkine est plus proche des fondateurs du *Monde de l'art*, par son ironie, son aspect décoratif, l'érotisme des formes, les arlequinades avec des couleurs bien plus crues. Nicolas Oulianov est un élève de Serov qui sera marqué par le cubisme. C'est l'un des collaborateurs importants de Stanislavski. Le principe du panneau décoratif domine son travail de peintre et son activité théâtrale. Sapounov est un élève de Levitan, mais s'est formé à la décoration théâtrale avec Korovine. Ces peintres sont les principaux animateurs du Théâtre-Studio de 1905, ouvert par Stanislavski et confié à Meyerhold. Nous reviendrons en détail sur cette expérience théâtrale qui comporte un volet pictural. L'enjeu est d'essayer des solutions scéniques nouvelles pour la dramaturgie symboliste. Soudeïkine et Sapounov se retrouvent ensuite à Saint-Pétersbourg autour de Meyerhold.

Les expériences artistiques théâtrales à Saint-Pétersbourg valent surtout pour la découverte de l'histoire, de la stylisation. Depuis au moins 1900, Benois et le groupe du *Monde de l'art* font des tentatives théâtrales. Le thème du théâtre, de la comédie italienne, de l'histoire moderne imprègne leur peinture. Le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècles français sont une prédilection particulière pour ses peintres. Benois consacre un cycle célèbre à Versailles, il peint *Le Bain de la marquise* (ill. 101) en 1906. Le thème du reflet dans l'eau d'une fontaine, du bosquet est dominant. Dans *La Promenade du Roi* (ill. 102) de 1906, les figures en mouvement à l'arrière-plan tournent délibérément le dos. Il n'y a pas de psychologie du visage, le premier plan est occupé par les formes érotiques du bassin et des *putti* dont les évolutions inquiétantes se reflètent dans la profondeur de l'eau. La figure humaine n'est plus au centre, ou alors elle est poudrée, sucrée, comme la marquise, elle cède plus volontiers la place au pantin, au jouet, (ill. 86) à la marionnette. Les figures sont petites, un peu bancales, légèrement boursouflées à l'instar de

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'illustration galante du XVIII^{e} siècle. Les toiles sont très souvent conçues de façon scénique. *Le Bain de la marquise* comporte clairement deux coulisses, un point de fuite central et sol régulier. Benois représente directement *La Comédie italienne* (ill. 82) où les figures déhanchées d'Arlequin et de Pierrot tournent le dos au spectateur, se moquant de lui et éclairant de lueurs infernales une scène, à la rampe allumée. Le public est au fond du tableau, presque invisible. Le personnage est très souvent dominé par son costume, le graphisme de ses lignes mais, il n'est pas individualisé par les traits de son visage. La figure féminine qui sourit dans le tableau de Bakst *Le Dîner* a le visage blanc d'un masque. Le thème de la ville est surtout compris à travers le prisme du passé, l'époque baroque de Saint-Pétersbourg, les perspectives fuyantes, les cadrages découpés. Doboujinski se distingue par un regard plus grinçant encore, plus « moderne » (ill. 110-111), son champ d'action historique concerne *La Province des années 1830* (ill. 123) qui aura un impact direct sur son travail au Théâtre d'Art. Golovine a une approche plus grandiose de la matière théâtrale à laquelle il vient par le décor, la pratique des arts appliqués, de l'objet travaillé en céramique, des tissus, du costume, des tentures. Il cherche délibérément à renouer avec le « grand style » de Gonzague, mais sa manière n'est pas si ouvertement parodique. Elle cherche une certaine monumentalité qui trouve, dès 1900, à s'exprimer sur la scène des Théâtres impériaux, puis à partir de 1908 dans sa collaboration avec Meyerhold pour seize spectacles, couronnés par *Le Bal masqué* de 1917, joué à la veille de la Révolution de février (ill. 72-75). Golovine synthétise nombre de thèmes du *Monde de l'art*, c'est-à-dire au sens strict de l'Art nouveau pétersbourgeois, en particulier les « petits arabes », petits négrillons décoratifs qui apparaissent dans la peinture de Benois autour de 1900 et qui sont réutilisés par Meyerhold et Golovine en 1910 dans la mise en scène de *Don Juan* avec la fonction de « serviteurs de la scène » qui annoncent aux spectateurs avec des clochettes le début de la représentation et les entractes et interviennent de mille façons dans le cours de la pièce pour en souligner la théâtralité. Ce thème est aussi omniprésent dans les *Ballets russes*,notamment dans *Petrouchka*, mis en scène par Benois en 1911 (ill. 81). Golovine réapparaîtra dans un tout autre contexte, mais avec beaucoup de points communs, dans les mises en scène du Théâtre d'Art à la fin des années vingt, notamment dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mis en scène par Stanislavski au Théâtre d'Art en 1926.

Le Théâtre ancien

Les tentatives de stylisation du *Monde de l'art* se cristallisent dans divers projets et mises en scène des années 1900, mais leur réalisation théâtrale est relativement tardive. Elle vient surtout avec les *Ballets russes*, opération montée par Diaghilev, l'un des fondateurs du mouvement, à partir de 1909. L'un des premiers exemples de réalisation de stylisation théâtrale originale, et relativement peu connue, est l'expérience du Théâtre ancien à Saint-Pétersbourg en 1907. C'est dans ce cadre que Doboujinski, Roerich, Benois, Bilibine, Benois, Lanceray réalisent des tentatives expérimentales spécifiquement théâtrales, en faisant œuvre de metteurs en scène et de concepteurs. L'expérience est documentée par un livre consacré au Théâtre ancien publié en 1911 par le critique Edouard Stark (qui signe ses articles sous le pseudonyme de Siegfried), quelque temps avant la restauration de ce théâtre éphémère [268] . Les premières représentations de 1907

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

n'ont en effet été qu'au nombre de deux. Le projet appartient à Nicolas Evreïnov, metteur en scène, auteur dramatique original, dont un fonds est conservé à la Bibliothèque nationale de France [269] .

Evreïnov synthétise la sensibilité du *Monde de l'art* d'un point de vue purement théâtral, selon une conception quasi-philosophique du « théâtre en tant que tel » et du « théâtre pour soi ». Il est en ce sens l'incarnation la plus aiguë de la théâtralité, de la théâtralisation de la vie. Ses rapports avec Stanislavski sont plus détachés que ceux de Meyerhold qui doit nécessairement se situer par rapport à sa formation et au théâtre dont il est issu. Le projet d'Evreïnov est de restituer les formes théâtrales du passé. Il veut d'abord mettre au centre de son attention l'intérêt pour le théâtre antique. Les symbolistes, Brioussov et surtout Viatchislav Ivanov, dans la mouvance nietzschéenne, ont voulu en effet retrouver le drame musical grec par un travail d'érudition, de traduction et d'écriture dramatique propre. Ce courant se retrouve dans l'aspiration au tragique qui traverse tout le théâtre russe (y compris quelqu'un comme Nemirovitch-Dantchenko), durant ces années. Il s'agit pour les participants de ce projet, avec Evreïnov et le baron Nicolas Driesen à leur tête, de « mettre à jour, dans chaque époque précise, l'âme même du théâtre », de retrouver la littérature dramatique dans des formes inconnues du public. L'ambition est non seulement de reconstituer l'aspect extérieur de la scène, mais la façon de voir du spectateur et la façon de jouer du comédien. Toutefois, à l'instigation de plusieurs érudits, Evreïnov déplace son attention vers le Moyen-Age chrétien, censé être plus proche. C'est un répertoire figuratif qui est encore inconnu pour les peintres du *Monde de l'art*. La volonté de restauration de ce théâtre s'appuie sur la constitution d'un répertoire de textes français : un drame liturgique du XI^{e} siècle, un miracle et une pastourelle du XIII^{e} siècle, une moralité du XV^{e} siècle, des farces et du théâtre de rue du XVI^{e} siècle. Certains textes sont traduits en français moderne par les soins de Pierre Champion, puis retraduits en russe. Benois réalise le rideau de scène ainsi que les esquisses des costumes pour des spectacles de théâtre de rue du XIV^{e} siècle. La musique est particulièrement soignée grâce à des manuscrits et des instruments anciens, mais aussi à des compositions nouvelles d'Ilya Satz qui est l'un des participants les plus importants du Théâtre-Studio de 1905 pour *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, mis en scène par Meyerhold. Satz est, en 1908, le collaborateur essentiel de Stanislavski, pour la mise en scène de *L'Oiseau bleu*.

La mise en scène est assurée, outre Evreïnov, par Alexandre Sanine, un transfuge du Théâtre d'Art, compagnon de Stanislavski à la Société d'Art et de littérature qui a quitté le théâtre en 1902, la même année que Meyerhold. C'est le peintre Doboujinski qui assure aux acteurs une introduction à l'iconographie alors qu'Evreïnov leur indique les habitudes de jeu médiévales. Les acteurs ne sont pas professionnels, ce sont souvent des étudiants de l'Ecole des beaux-arts. La partie iconographique des spectacles provient avant tout de modèles médiévaux, surtout des manuscrits, utilisés comme source d'inspiration, avec des motifs végétaux et ornementaux, composés comme une page

[268] E. A. Stark, *Le Théâtre ancien*, Saint-Pétersbourg, 1911. Stark a consacré un second ouvrage à ce théâtre : E. A. Stark, *Le Théâtre ancien*, Petrograd, 1922. Nous nous appuyons sur le premier livre.

[269] Cf. Catalogue de l'exposition, *Nicolas Evreïnoff*,1879-1953, Bibliothèque nationale, 1981.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

d'enluminure dans l'esquisse de V. A. Chtchouko pour une moralité du XV^{e} siècle (ill. 90). Chtchouko est un architecte néoclassique important et l'un des futurs architectes majeurs du constructivisme russe. Le genre du tableau vivant devient ainsi une miniature vivante, le cadre blanc souligne la transformation de la scène en tableau, une sorte de mise en page donc, plus qu'une mise en scène. Le prologue du spectacle est écrit par Evreïnov, le tableau est peint par Roerich et représente le perron d'une église romane du XII^{e} siècle (ill. 89) devant lequel se masse une de foule d'une cinquantaine de figurants, mise en scène par Sanine. Elle est censée introduire à la perception mystique du spectacle médiéval. L'apparition des Rois mages qui suscite une réaction d'hystérie collective de la foule figure cette extase religieuse. Mais c'est le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle confié à Doboujinski qui semble être l'élément le plus original de la représentation, là où l'épithète de stylisation peut être utilisée le plus clairement (ill. 91-92). Le peintre dont c'est le premier essai scénique représente des tissus brodés, avec des couleurs clairement inspirées des manuscrits médiévaux, mais les motifs décoratifs résonnent aussi bien avec des traits Art nouveau. Le principe du panneau décoratif est généralisé du sol aux voûtes. La scène représente une salle de chevaliers dans un château médiéval qui met en abyme la représentation. Quatre serviteurs éclairent la scène avec des bougies. Les photographies (qui ne permettent peut-être pas de juger de l'aspect de la scène), donnent une idée de l'agencement suscité par le peintre. Le thème du jouet fait son entrée sur la scène avec des moutons de carton-pâte, une maison de carton qui figure une ville, comme sur certaines fresques médiévales. Le buisson est aussi stylisé avec le mouvement du vent qui rappelle le style de l'illustration que Doboujinski, comme Bilibine, a beaucoup pratiqué : Doboujinski est connu pour ses illustrations, bien plus tardives, des *Nuits blanches* de Dostoïevski et il a, comme beaucoup d'autres peintres-dessinateurs, participé aux illustrations du journal satirique *L'Epouvantail* [*Župel*] pendant la Révolution de 1905. L'élément le plus marquant est un cheval de bois à roulettes presque grandeur nature sur lequel arrive le chevalier. Il est compris comme un accessoire de jeu et un élément ironique qui aura une certaine fortune scénique. La scène comporte chant, danse et musique ancienne orchestrée par Ilya Satz. Dans la scène du *Miracle de Théophile* par Bilibine (ill. 93-94), trois niveaux de jeu sont distingués (le paradis, la terre et l'enfer) qui sont trois lieux simultanés de l'action. Le monstre infernal renversé qui trouve sa place en enfer est comme la marque traditionnelle du trou du souffleur, ici stylisé. Les procédés de jeu ancien doivent se retrouver dans une manière singulière de prononciation. Dans les farces, le principe de jeu est accentué par la présence de deux bouffons sur les côtés de la scène qui font des acrobaties restant extérieurs à l'action. L'expérience du Théâtre ancien qui aura une riche postérité est comprise par le critique Stark, proche des instigateurs de l'expérience, comme un essai de stylisation :

« il s'agit de styliser l'action scénique de sorte qu'elle réponde à des exigences scéniques strictes. » [270]

Les décors et les acteurs sont « stylés » par la non naturalité du geste, le rythme du corps.

Stark situe clairement le problème du jeu de l'acteur et de la réalisation scénique du

[270] ***E.A. Stark, 1911, op. cit.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

côté d'une opposition entre le naturalisme, comme imitation de la vie, et la poésie de « la transfiguration de la vie ». Etrangement, le naturalisme est comparé à une « pellicule cinématographique », notion qui deviendra, en un tout autre sens, l'un des principes du système de Stanislavski. D'ordinaire, le naturalisme, assimilé à un style, est d'ailleurs compris par ses détracteurs comme une vérité *photographique*, autre pôle visuel de comparaison. Ces critiques, depuis l'article de Brioussov, sont un lieu commun, y compris à l'intérieur du Théâtre d'Art. Nemirovitch-Dantchenko prône un réalisme « aiguisé jusqu'au symbole », Stanislavski poursuit, même après l'expérience du Théâtre-Studio, une exploration formelle. Mais la question principale, du point de vue esthétique, est précisément de savoir si le réalisme, distingué ainsi du naturalisme, n'est pas au théâtre plus qu'un style, un élément nécessaire pour l'art de l'acteur. Ce sera *in fine* le point de vue de Stanislavski dans le cadre strict du système, point de vue pédagogique, fait de lucidité sur les possibilités de l'art de l'acteur *telles qu'elles sont* [271] .

L'expérience très éphémère du Théâtre ancien est bien sûr un épiphénomène de la vie théâtrale, mais elle montre la recherche d'expressivité plastique de la part de peintres qui ne viennent plus seulement composer des toiles scéniques, mais créer de l'intérieur, selon les principes architectoniques et ornementaux de l'Art nouveau, un réseau d'objets, de costumes, de directions, dans l'espace scénique.

La stylisation théâtrale qui est la marque du Théâtre ancien se lit aussi dans le rideau de scène conçu par Benois et dont une esquisse est conservée (ill. 88). Il relève à la fois de l'esprit historique avec des figures qui semblent tout droit sorties de tapisseries médiévales : sur le côté gauche, un ange déroule son parchemin, comme dans les tapisseries de *L'Apocalypse*, alors que la seconde figure est une dame à la licorne. Mais l'enjeu archéologique et de restitution théâtrale est en réalité assez limité. Le bas de l'esquisse est occupé par des blasons. L'allongement de la figure du chevalier de droite dont le fanion répond à la corne de l'animal à gauche est ironique, de même que le regard du chevalier. L'esquisse est curieuse. S'agit-il de l'illustration d'une action imaginée de figures qui apparaissent derrière le rideau pour l'ouvrir ? Les quatre figures sont grotesques : un ange encore médiéval, un Adam ascétique, mais étrangement mû, comme un pantin, et une Eve sémillante, au centre. Un monstre purement carnavalesque à droite vient contredire l'ange. C'est une mise en page lisible de gauche à droite, du ciel à l'enfer dont le centre est occupé par l'homme. Les images d'Epinal du Moyen-Age, avec le sérieux de l'éclectisme, sont rendues graphiquement, dans un mouvement de danse et de jeu avec les formes-signes de la culture médiévale. Peut-être aussi cette esquisse d'Alexandre Benois est-elle un rideau dans le rideau et ces figures étaient-elles représentées dans la version définitive ? Le jeu avec les formes théâtrales du passé est en tout cas pleinement affirmé, ouvrant la voie à la stylisation qui sera aussi celle de Meyerhold, proche de ce groupe dans ces premières années pétersbourgeoise au sein du groupe *Lukomorie* [272] , avant qu'un conflit ne le sépare de Benois en 1910, à propos de la mise en scène du *Don Juan* de Molière contre laquelle Benois publie un article intitulé « Un ballet au Théâtre Alexandra ».

[271] Cf. Texte N°10 en annexe sur le grotesque.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les peintres au Théâtre Komissarjevskaïa

Le Théâtre ancienest sans doute trop éphémère pour s'inscrire dans la tradition théâtrale, mais c'est un authentique théâtre des peintres. Dans une certaine mesure à Saint-Pétersbourg, le théâtre de Véra Komissarjevskaïa, en dehors des Théâtres impériaux, fonctionne aussi comme un théâtre où l'élément pictural est dominant. C'est là où se concentrent un certain nombre d'expériences picturales. Mais ce théâtre est d'abord celui d'une grande actrice, comme Sarah Bernhardt en France, qui ouvre son propre théâtre, dans l'espoir de trouver du nouveau dans le domaine de la mise en scène. En 1902, lorsqu'elle quitte les Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, elle songe d'abord à rejoindre le Théâtre d'Art. Stanislavski refusant de lui assurer cinq grands rôles par an au minimum, elle fonde un nouveau théâtre à Saint-Pétersbourg même. C'est là que viendra Meyerhold en 1906-1908. Il y renouvelle des grands succès de l'actrice et peut expérimenter avec la dramaturgie symboliste, un nouveau style de jeu et des recherches picturales et théâtrales, initiées au Théâtre-Studio de 1905. Les peintres Sapounov, Soudeïkine, Denissov se retrouvent dans ce théâtre à ses côtés. Après le départ de Meyerhold en 1907, Evreïnov devient metteur en scène du théâtre aux côtés de Fedor F. Komissarjevski, le frère de l'actrice. Evreïnov publie en 1911, dans un recueil dédié à la mémoire de l'actrice, un bref article intitulé « Les peintres au théâtre de Véra Komissarjevskaïa ».

Evreïnov considère que seul le peintre témoigne de quelque progrès dans l'art théâtral car l'interprétation de l'acteur est restée en arrière, de même que le rôle du metteur en scène ne va pas plus loin que la voie tracée par les Meininger ou alors revient simplement à la primauté ancienne donnée à l'acteur. Evreïnov saisit assez justement l'ambiguïté de la participation théâtrale des peintres :

« Le nouveau peintre, dans la majorité des cas, n'a fait qu'apporter au théâtre ce qu'il avait trouvé pour les salles d'exposition. » [273]

Il donne, d'ailleurs, par l'intermédiaire du peintre et historien d'art Igor Grabar, les raisons profondes qui justifient la participation massive des nouveaux peintres au théâtre : l'impossibilité de pratiquer ailleurs le grand format et l'attrait pour la fresque :

« Le théâtre est le seul domaine dans lequel le peintre qui rêve d'une grande fête pour les yeux puisse trouver une issue à sa nostalgie de la fresque. » [274]

C'est le même argument qui est utilisé dans un court article paru en 1912 « Le théâtre et

[272] Cf. *Meyerhold et les autres*, p. 255-290. Le cabaret *Überbrettl*, inspiré des cabarets munichois, fut organisé au sein du Club théâtral qui louait le palais Ioussoupoff à Saint-Pétersbourg. Les soirées et les locaux étaient partagés avec le cabaret littéraire *Le Miroir courbe* de Kougel et Evreïnov. Benois, Bilibine, et surtout Doboujinski, collaborèrent avec Meyerhold. Somov, Lanceray, Bakst, le chorégraphe Fokine et le baron Driesen, le co-fondateur du Théâtre ancien, faisaient aussi partie de l'entreprise ainsi que les écrivains Blok, Sologoub, Kouzmine et Remizov. Les spectacles se jouèrent en décembre 1908 et cessèrent, faute de succès, et du fait de conflit avec le Club théâtral. L'idée de « tréteaux artistiques » (sous la forme russe de *balagan*) fut transposé dans *La Maison des intermèdes* et dans la langue théorique de Meyerhold.

[273] Evreïnov, "Les peintres au théâtre de Véra Komissarjevskaïa", (1911) in : L'original à propos de ses portraitistes, Sovpadenie, Moscou, 2005, p. 101.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

le peintre », à l'occasion de la première de *Peer Gynt* d'Ibsen au Théâtre d'Art dans des décors de Nicolas Roerich :

« Que faire ? Hormis le théâtre, nos peintres n'ont nulle part où se révéler sur de grandes surfaces. » [275]

L'aspiration à la fresque est traduite par Meyerhold dans le langage plastique des figures d'acteurs. Brioussov, inspirateur du théâtre de la « convention consciente », qui coordonne le bureau littéraire du Théâtre-Studio, écrit à propos des spectacles qui n'ont pu voir le jour :

« certains groupes semblaient être des fresques de Pompéi, reproduites en un tableau vivant. (…) les acteurs qui avaient appris les gestes conventionnels dont avaient rêvé les Préraphaélites. » [276]

Evreïnov retrace le parcours de l'ensemble des peintres qui ont travaillé au Théâtre de Véra Komissarjevskaïa. Il y a là des peintres du *Monde de l'art* : Bakst qui peint le rideau de scène (ill. 104), Benois et Doboujinski qu'Evreïnov analyse ensemble et compare, ce qui n'est pas sans intérêt dans la mesure où ces deux peintres ont une collaboration décisive avec le Théâtre d'Art et Stanislavski. L'une est réussie, dans le cas de Doboujinski, et l'autre moins pour Alexandre Benois. Selon Evreïnov, Doboujinski est lyrique, intime, réceptif alors que Benois est épique, triomphal et actif. Si Benois est déjà un maître de la décoration scénique que tous célèbrent à l'envi pour son érudition, Doboujinski est neuf dans cette activité et s'inspire volontiers du *lubok* pour ses esquisses. C'est le cas en particulier pour un mystère d'Alexeï Remizov, mis en scène par F. F. Komissarjevski en 1907, *L'Action démoniaque*. Mstislav Doboujinski conçoit les décors de *Francesca da Rimini* de D'Annunzio en 1908, une mise en scène d'Evreïnov qui donne toute leur place aux peintres symbolistes/expressionnistes du groupe de *La Rose bleue*, de *La Toison d'or* et de *La Couronne* (*Venok* ou *Stephanos*) : Soudeïkine, Sapounov et Denissov. La simplification des formes, la stylisation et « l'inconfort de la décoration » caractérisent leur art. Il est intéressant d'opposer cet inconfort à l'idéal de confort qui est celui de Stanislavski pour la délimitation des lieux susceptibles d'être utilisés dans le plan de jeu. C'est ce même adjectif *ujutnyj* qui définit dans le chapitre du « système » consacré à l'attention scénique l'attitude à rechercher pour le comédien, pris dans le cercle intime de l'attention. Et c'est avec Doboujinski que Stanislavski en réalisera un équivalent scénique.

Sapounov (ill. 103) qui prend le contre-pied de cette esthétique est pour Evreïnov :

« le premier dans ses décors à avoir dit au public "mort au quotidien" ». [277]

Soudeïkine, lui, est le peintre qui a conçu avec Meyerhold l'aspect scénique de *Sœur*

[274] ***Igor Grabar in : Vesy, N°4, 1908, cité par Evreïnov, 2005, p. 113.***

[275] ***"Le peintre et le théâtre" in : Večernee vremja, 1912, 17 septembre, cité par I. A Azizian, Le dialogue des arts de l'Age d'argent, Moscou, Progress-tradicija, 2001.***

[276] ***Brioussov, Vesy , cité dans Meyerhold dans la critique théâtrale russe 1892-1918, ART, Moscou, 1997, p. 49-51, repris in : Meyerhold, 1968, p. 110. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 86.]***

[277] ***Evreïnov, op. cit., p. 109.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Béatrice de Maeterlinck en 1907. Il n'est plus tout à fait possible, dans ce cas, de parler de décors, comme pour *La Mort de Tintagiles* du Théâtre-Studio en 1905. Le traitement pictural émane d'abord de la figure de l'acteur. Il répond à ce que Meyerhold appelle le primitivisme, c'est-à-dire la référence aux peintres primitifs flamands ou italiens pour la dramaturgie de Maeterlinck.

Les commentaires qui renvoient à cette peinture sont d'une certaine façon authentifiés par Meyerhold qui cite les descriptions de Brioussov et de Maximilian Volochine à propos de *Sœur Béatrice* [278] . Le modèle perçu par ces écrivains est celui de Giotto, de Memling. Meyerhold, de son côté, se réclame plutôt du Pérugin, pour la douceur des expressions et l'harmonie de la composition. Le remplacement des peintures par de simples tissus pour la première version de *La Mort de Tintagiles* est préféré à la réapparition des décors peints :

« Il fallait concentrer toute l'attention des spectateurs sur le mouvement. De là, un seul fond décoratif dans La Mort de Tintagiles. Cette tragédie était répétée sur fond d'une simple toile et donnait une impression très forte parce que le dessin des gestes était nettement tracé. » [279]

Le théâtre de Kommisarjevskaïa est le théâtre d'une actrice, éprise de sa mission salvatrice par l'art, une foi qui s'exprime, dans sa correspondance, dans des termes identiques à ceux de Nina Zaretchnaïa dans *La Mouette* dont elle fut la première interprète. Son conflit avec Meyerhold est d'ordre esthétique, notamment à propos de la stylisation, de la méthode « picturale » et « sculpturale » pour l'acteur. C'est au fond un conflit entre la figure émergente du metteur en scène et l'acteur. Laboratoire de la dramaturgie symboliste, ce théâtre est de fait dans une certaine rivalité avec le Théâtre d'Art, il est aussi un champ d'expérimentation pour les peintres de divers mouvements picturaux, du *Monde de l'art*, d'abord, mais aussi des premiers courants symbolistes, expressionnistes et primitivistes. La difficulté de pouvoir transposer ces mouvements au théâtre vient en réalité du problème d'adéquation de l'évolution stylistique figurative, fulgurante dans ces années, au travail de l'acteur qui ne peut, selon Komissarjevskaïa, être un élément purement plastique. Comment concilier les révolutions picturales qui tendent vers une dissolution de la représentation réaliste et le jeu de l'acteur ? Le problème se posera, dans ces années, avec la même acuité à Stanislavski. Meyerhold expérimente, dans la stylisation et dans le jeu des styles de l'acteur-histrion, des possibilités graphiques d'expression pour l'acteur. Stanislavski cherchera, de toute autre façon, à inventer une langue pour le jeu qui puisse, en quelque manière, réintégrer la plasticité.

La figure et le fond : dialectique théâtrale et picturale du symbolisme aux avant-gardes

Le problème essentiel que pose le théâtre pictural est celui de la figure humaine. C'est ce

[278] Meyerhold, 1968, p. 247-248. [*Ecrits sur le théâtre*, tome I, *op. cit.,* p. 207-209.]

[279] Ibidem, p. 136. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 111.]

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'apporte la peinture au théâtre. Car la peinture elle-même est confrontée à cette question. La figure devient souvent graphique dans l'Art nouveau, elle tourne le dos, s'amenuise, s'identifie à l'un de ses accessoires : chapeau, lunettes, costume, écharpe. Elle devient ludique, comme le pantin ou la poupée, se fragmente en masques, se recroqueville ou se révulse, ferme les yeux, s'absente, s'intériorise linéairement ou plastiquement, dans le silence ou l'extase, souvent prend l'aspect d'un profil, d'une silhouette ou de l'ombre chinoise d'une illustration. Sans passer par la touche impressionniste, sauf pour Korovine et en partie pour Vroubel, la peinture estompe ainsi ses ressorts psychologiques, un peu comme dans les beaux tableaux mélancoliques et pleins de brume de Borissov-Moussatov qui sert de modèle à de nombreux peintres de cette génération. Cette mise en absence, dans l'évanouissement de la figure, donne l'impression de transformer la toile en panneau décoratif ce qui permettra des possibilités insoupçonnées d'expression colorée à partir des années 1910 et des mouvements du *Valet de Carreau* et du néo-primitivisme de Larionov, Kontchalovski, Lentoulov, Falk, gendre de Stanislavski, et aussi, à distance, Kandinsky qui ouvre directement la voie aux avant-gardes. Parfois au contraire, la figure semble s'affirmer, toujours de façon graphique et non psychologique, pour devenir sculpturale, souligner son modelé. C'est le cas des corps nus des peintures de Petrov-Vodkine. Mais le cheval rouge du *Bain du cheval rouge* de 1912 (ill. 135) est plus vivant que le cavalier qu'il supporte. C'est le cheval qui a un regard complice alors que le garçon semble absent et déjà entraîné par l'image de sa figure de dos dans un bain bleu de peinture qui dissout jusqu'aux muscles de la croupe animale. Le jeu pictural affirme ainsi la sculpture des arêtes du visage ou des gestes de la figure alors qu'apparaissent les premières marques du cubisme tandis que le ludisme se déplace vers les arts populaires russes : le *lubok*, l'enseigne peinte, le retour à l'icône [280] .

Dans les mouvements dits de l'avant-garde, Kandinsky, Malevitch, Popova, Chagall, Filonov, Exter condensent toutes les recherches précédentes à un niveau de vigueur insoupçonné. Tous ces peintres ont un rapport direct au théâtre qui se fait par le « futurisme », pour Malevitch et Filonov. Citons aussi le Théâtre de Chambre de Taïrov où Alexandra Exter crée les premières compositions scéniques abstraites ou les expériences des premières années de la Révolution, comme Chagall à Vitebsk et Popova (ill. 143) avec Meyerhold (dans le contexte constructiviste). Mais le théâtre n'est plus au centre de leur intérêt, il se dissout dans un horizon plutôt wagnérien, romantique ou cosmique. Dans *La Victoire sur le soleil*, opéra futuriste de Matiouchine en 1913, sur un livret de Kroutchenykh, les panneaux de carton, conçus par Malevitch, étaient purement abstraits et géométriques (ill. 137-138). Les figures même des acteurs étaient robotisées. Le concept du carré noir imprègne le spectacle (un rideau de scène devait le représenter, mais il ne put être exécuté à temps). Les cônes, les carrés, divisés en diagonale, devenant des triangles, étaient censés créer un nouveau langage plastique, fait de formes géométriques, de chiffres et de notes. Dans la tragédie de Maïakovski qui porte le nom du

[280] Pour une genèse de cette tendance chez Larionov, Gontcharova, Malevitch Cf. Ekaterina Selezneva, « De l'icône russe au XIXe siècle » in : *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle : en quête d'identité*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005. Sur l'enseigne voir Alla Povelikina et Evgueni Kovtoune, *L'Enseigne russe et les peintres de l'avant-garde*, Edition d'art Aurora, Leningrad, 1991 (en français).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

poète, et qui est représentée à la même occasion, Filonov était l'auteur de la solution plastique du prologue, de l'épilogue et des costumes. D'une certaine façon, l'ensemble était conçu pour la déformation de la figure. Le fond décoratif, concrétion cubiste d'une ville, représentait le monde intérieur des personnages. Les acteurs étaient dissimulés par des cartons qui figuraient littéralement le personnage alors qu'eux-mêmes, en blouse blanche, étaient cachés derrière ces compositions, n'en sortant que pour lancer des répliques. La seule figure humaine était celle du poète, interprétée par Maïakovski [281] .

Ces expériences futuristes pétersbourgeoises, si elles occupent une place de choix dans l'historiographie figurative du théâtre, sont très éphémères (seulement deux représentations eurent lieu en décembre 1913). Elles sont bien plus durables dans le Théâtre de Chambre de Taïrov à Moscou. Après un moment de recherche avec des décors signés de Pavel Kouznestsov, peintre symboliste et orientaliste, marqué par Gauguin et Borissov-Moussatov (*Sakountala*, de Kalidasa pour l'ouverture du théâtre en 1914), Gontcharova et Larionov (*L'Eventail* de Goldoni, 1915) ainsi que Sergueï Soudeïkine (*Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, 1915) y travaillent. C'est Alexandra Exter qui incarne l'entrée de l'avant-garde sur la scène théâtrale. Peintre cubiste, participant aux expositions futuristes aux côtés de Tatline, Malevitch, Filonov, Rozonova, Altman et dans les expositions du *Valet de carreau* de Larionov, son cubisme ou cubo-futurisme, se distingue par l'usage de la couleur, un aspect large et constructif. Même dans ses peintures purement géométriques on croit reconnaître des figures humaines géométrisées par plans successifs. Elle conçoit les décors de trois spectacles de Taïrov, *Thamyre le citharède* d'Innokenti Annenski en 1916 (ill. 139-142), *Salomé* d'Oscar Wilde en 1917 et *Roméo et Juliette* de Shakespeare en 1921. Entre temps, Taïrov a mené une autre expérience plastique marquante au Théâtre de Chambre avec *La Princesse Brambilla* dans les décors de Iakoulov. Dans la première expérience scénique d'Exter et de Taïrov, ce sont les relations entre la figure et le fond qui sont là aussi les plus intéressantes. L'ensemble de la plantation et des décors, ramenés à des cônes, des cubes, selon le précepte cézanien, est cubiste. Il ne s'agit pourtant pas d'une représentation purement abstraite dans l'esprit du peintre. Pour elle, les cubes sont des rochers, les cônes des cyprès. Les figures sont traitées non comme des formes géométriques, mais comme des spirales en mouvement. En somme, si Exter est fidèle à l'avant-garde cubo-futuriste dans les décors, pour les figures (grimages, costumes et *mises-en-scène*), elle reste très proche des principes de l'Art nouveau, de la solution trouvée par Bakst pour les esquisses de costumes (ill. 87). Bakst s'inspire clairement des maniéristes et de Michel-Ange pour donner du mouvement à la figure en reprenant la figure *serpentinata* en spirale du XVI^{e} siècle italien [282] .

C'est donc dans la relation entre la figure et le fond pictural ou architectural que se saisit la dialectique de la participation des peintres russes à l'histoire du théâtre. Cette

[281] Sur ces éléments descriptifs, cf. E. I. Stroutinskaïa, *Les recherches des peintres du théâtre : Pétersbourg-Petrograd-Leningrad*, 1910-1920, Moscou, 1998, p. 41-51, repris dans E. M. Kostina, *Les peintres de la scène du théâtre russe au XXe siècle*, Moscou, 2002, p. 45-48.

[282] Cf. Antonio Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI ^{e} siècle*, traduction de l'italien Béatrice Arnal, Paris, 1996, pp. 200-206.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

participation est si complète que les peintres en viennent à devenir des concurrents sérieux pour les metteurs en scène. Si les metteurs en scène sont provoqués par le foisonnement pictural et plastique, l'expérience picturale qu'ils vivent les conduit en général à répudier la peinture ou à vouloir l'exorciser. C'était déjà le cas pour Craig :

« Ne voient-ils pas qu'en invitant le peintre à composer les décors, ils font tort aux décorateurs dont les familles ont, durant des siècles, travaillé au théâtre ? Et ne comprennent-ils pas que les mérites exceptionnels du peintre (paysagiste ou peintre de genre) n'ont aucune valeur du point de vue scénique ? Il serait plus logique de leur part d'engager un peintre en bâtiment. Ce qui est assez curieux, touchant cette collaboration du peintre au théâtre, c'est que l'on fait de moi l'un de ses partisans, l'on me cite même en exemple à l'appui du succès de ce mouvement, alors que j'y ai toujours été entièrement opposé.» [283]

La plastique de Meyerhold et le rapport au système de Stanislavski

Dans le cas de Meyerhold, après l'expérience du Théâtre-Studio, l'arrivée à Saint-Pétersbourg le met de plain pied avec l'Art nouveau pétersbourgeois dans le milieu du *Monde de l'art*. Cette rencontre débouchera sur un conflit, personnel avec Benois. Meyerhold retrouve Sapounov, Soudeïkine, Denissov. Il commence une collaboration très fructueuse avec Golovine, collabore avec le peintre Iouri Bondi en 1914 pour les expériences du Studio et pour la reprise de *La Baraque de foire* de Blok, selon des principes scéniques entièrement nouveaux. Mais la réflexion plastique de Meyerhold est singulière. Il revendique d'abord un « impressionnisme » des plans dans les expériences picturales du Théâtre-Studio, selon le principe de la stylisation qui consiste à :

« révéler par tous les moyens expressifs la synthèse intérieure de cette époque ou de ce phénomène, reproduire ces traits caractéristiques particulier qui existent dans le style profondément caché d'une œuvre artistique. » [284]

La convention, la généralisation et le symbole sont des recherches tout à fait communes au Théâtre d'Art de ces années et à l'Art nouveau pétersbourgeois. Le problème de la généralisation est sans cesse soulevé à l'intérieur du Théâtre d'Art et celui du symbole est un leitmotiv de Nemirovitch-Dantchenko. La culture figurative de Meyerhold est symboliste : l'amour des primitifs, Giotto, Le Pérugin, les préraphaélites, Puvis de Chavannes, Maurice Denis. Le symbolisme est son univers originaire, en littérature et en art. Meyerhold est celui qui tente le plus complètement d'y trouver une réponse théâtrale complète par la musique, la peinture, la plastique et l'absence de tonalité romantique de l'acteur.

La position symboliste en philosophie et en littérature tend à remettre en cause la place des éléments du monde au profit de communications secrètes des dimensions de l'être : le mystère, le destin, l'occultisme menacent l'intégrité de l'homme, pris dans le dynamisme d'un milieu social et historique. Il en efface l'individualité et la figure, la

[283] Gordon Craig, "De certaines tendances fâcheuses du théâtre moderne" in : De l'art du théâtre, Circé, Paris, 1999, p. 112 (article paru dans The Mask, 1908).

[284] Meyerhold, op. cit., p. 109 [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 85.].

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

psychologie. L'Art nouveau, privilégiant les éléments décoratifs et ornementaux, le végétal et le minéral, l'illustration sinueuse de la ligne et les décrochements de niveau, réintroduit une réflexion romantique de la forme en croissance – végétal en évolution, dans les petites choses du quotidien et l'architectonique compréhensive qui lui est propre, puisque l'architecture Art nouveau est dynamique, comprise en mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. Meyerhold qui est au cœur des expressions picturales symbolistes et expressionnistes rêve d'un renouveau scénique primitif, d'une innocence perdue de la figure, dénoncée *a contrario* dans les formes réglées du théâtre. Mais son « impressionnisme » initial est recentré et questionné par la primauté qu'il accorde à l'acteur, c'est-à-dire à la figure. Sa théorie plastique prend alors le contre-pied du pictural au profit de la sculpture. Le proscenium est conçu comme un piédestal pour la sculpture vivante qu'est l'acteur. Le peinture n'est, au mieux, qu'un fond pictural, relégué à l'arrière-plan :

« Si l'on pose, à l'avant-scène qui se trouve au-delà du rideau, un tapis en lui donnant la valeur d'une tache colorée, en consonance avec les toiles des côtés, si l'on transforme le plan qui est attenant à l'avant-scène en un piédestal pour les groupements d'acteurs, en construisant sur ce plan une "scène-relief", si enfin la perspective de fond, placée en profondeur, est exclusivement soumise à une objectif pictural, en créant un fond qui mette en valeur les corps humains et leur mouvement, les insuffisances de la scène renaissante seront atténuées de manière suffisante. » [285]

La pensée de Meyerhold devient donc « plastiquement » sculpturale. C'est une manière de privilégier le corps de l'acteur, ses déplacements, ses mouvements. L'impressionnisme n'est plus qu'une préoccupation secondaire, à l'arrière-plan, avant de disparaître tout à fait. Meyerhold revient ainsi à des principes constructifs d'origine réalistes, en matière d'espace théâtral. C'est, au plan formel, le réalisme de l'architecture et des plans constructifs, à l'œuvre dans les maquettes de Simov pour Stanislavski, si l'on ne tient pas compte de leur contenu proprement représentatif. Les principes constructifs reviennent en force, intégrant des principes picturaux, comme la couleur, et surtout, s'abstiennent de tout contenu représentatif propre pour s'exprimer en termes bientôt géométriques. Ce dont rêve Meyerhold et qu'il traduit dans *Du Théâtre* à propos de la mise en scène de *Tristan et Isolde* de Wagner, c'est de subordonner les mouvements de l'acteur à la musicalité de la pantomime. Le corps de l'acteur est au centre, ce qui n'est pas sans dénoter une veine néo-classique. Meyerhold cite Schinkel plutôt que Semper et se réfère à une conception nietzschéenne de l'histoire plutôt qu'à l'attention à la vie quotidienne de l'historien Zabeline. Tout semble donc l'opposer à l'esthétique réaliste :

« L'action sur scène est ramenée à une certaine unité. Il est plus facile pour le spectateur de réunir toute chose et toute personne sur scène dans une belle harmonie. Le spectateur-auditeur ne se disperse pas dans ses impressions auditives et visuelles. Seul un tel procédé donne la possibilité de souligner les particularités créatrices de Wagner qui crée ses images à larges traits, de façon expressive, avec des contours simplifiés. Ce n'est pas pour rien que Lichtenberger compare la figure de Wagner aux fresques de Puvis de

[285] Ibidem, p. 154. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 128-129.]

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chavannes. » [286]

L'harmonie apollinienne se confronte à la courbure de la ligne, intériorisée par l'acteur. Si le pictural est relégué à l'arrière-plan, il ne s'agit pas d'un renoncement. Les éléments plastiques sont élaborés par l'acteur. C'est plutôt la saisie de l'effacement de la figure dans la peinture contemporaine qui conduit Meyerhold, comme ce sera le cas pour Stanislavski, à privilégier la figure de l'acteur – l'un le fait plastiquement, l'autre psychologiquement. Et les données plastiques, figuratives-formelles, s'intègrent à la figure :

« L'acteur dont la figure ne s'est pas dissoute dans les toiles décoratives, repoussées à l'arrière-plan (Hintergrund), devient objet de l'attention, comme une œuvre d'art. Et chaque geste de l'acteur, pour être toujours plein de valeur, devient plus extériorisé [ekstraktnyj] avec l'objectif de ne pas distraire l'attention du public, concentrée sur le dessin musical,. Il est simple, net, en relief, rythmique. » [287]

Comme chez Stanislavski, c'est par l'entremise de l'attention, de la concentration du public sur la figure de l'acteur que s'opère la traduction figurative du langage plastique dans le langage du jeu. La musicalité du dessin et l'attention sont aussi celles de l'acteur en mouvement. Il n'y a pas loin, d'ailleurs, de la musicalité au tempo, notion cardinale du système de Stanislavski. La différence, bien sûr, est formelle, elle concerne pour ainsi dire le *medium* expressif de l'acteur : le corps en mouvement pour Meyerhold et la vie intérieure (comme vie de l'esprit humain) pour Stanislavski. On a souligné à maintes reprises les interrelations des deux conceptions du jeu en supposant que Stanislavski aurait pu tenir compte de la biomécanique de Meyerhold pour la méthode des actions physiques. En réalité, d'un point de vue esthétique, il n'est guère besoin de supposer un tel degré d'influence réciproque, même si des points de contact restent à découvrir. Certaines bases sont partagées par les deux conceptions. Si Meyerhold parle assez souvent de *perežívanie*, vie éprouvée ou expérience vécue, dans ses écrits des années 1910, c'est qu'il donne la primauté à l'acteur, marque nécessaire du théâtre pour Stanislavski et pour Nemirovitch-Dantchenko avec lequel Meyerhold s'est formé. Meyerhold est lui-même acteur, mais sa nature de metteur en scène doit répondre aux provocations plastiques, aux pressentiments littéraires de l'époque.

Les éléments picturaux, graphiques, colorés : la ligne, le dessin, le trait sont intégrés à la personne de l'acteur. Si Meyerhold ne renonce pas à une forme de *perežívanie*, l'expression en est plastique, sculpturale, au sens de l'étude des lois du mouvement qu'il met au centre de sa pratique théâtrale. La composition du paysage intérieur des impulsions, et celle des moteurs physiques de l'action, ont esthétiquement plus d'un point de rencontre. La langue du dessin exprime le jeu par la vie physique de l'acteur. Je pense que c'est la même opération qui est à l'œuvre dans le domaine psychologique – au niveau, d'abord invisible, de la vie éprouvée par l'acteur. C'est en cela que l'artistique rejoint pleinement l'esthétique dans le système stanislavskien puisque ce qui est éprouvé de façon pathique reçoit une traduction et une qualification artistique, là où la nature

[286] ***Meyerhold, op. cit., p. 155 [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 129.].***

[287] ***Ibidem.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rejoint l'art. La non-visibilité de l'éprouvé se situe à la limite du perçu, à la lisière de la traduction physique de la vie intérieure, dans la vie du jeu et de l'action. L'unité du physique et du psychique est le pilier nécessaire du système pour que la sensation intérieure (*samočuvstvie*) se marie à l'action dont le mode d'être le plus immédiat est corporel et physique.

L'enthousiasme de Meyerhold pour la peinture, la fresque, le panneau décoratif cède la place aux bas-reliefs que suppose déjà la picturalité scénique du corps de l'acteur, puis à un certain éloignement de la peinture primitiviste et même de la peinture d'icône que revendiquait Meyerhold comme modèle pour les mises en scène symbolistes :

« Refusant le panneau décoratif, le Nouveau Théâtre ne renonce pas aux procédés conventionnels dans la mise en scène, il ne renonce pas plus à l'interprétation de Maeterlinck dans les procédés de la peinture d'icône. Mais le procédé d'expression doit être architectural, à l'opposé de l'ancien procédé pictural. Tous les plans des mises en scène conventionnelles de La Mort de Tintagiles, de Sœur Béatrice, du Conte éternel, d'Hedda Gabler sont conservés intacts, mais transportés dans un Théâtre de la Convention libéré alors que le peintre se situe sur un plan où il ne laisse entrer ni l'acteur ni les objets, dans la mesure où les exigences de l'acteur et du peintre non théâtral sont différentes. » [288]

La primauté de l'acteur, de l'action, du jeu, du mouvement est donc partagée par Stanislavski et Meyerhold, sur des plans distincts. Meyerhold étudie d'abord l'art théâtral du passé, par le concept Art nouveau de stylisation, pour dégager un espace d'évolution plastique au mouvement physique de l'acteur : comédie espagnole, comédie italienne, exemples graphiques du jeu chez Callot, Daumier, Léonard de Vinci. Il trouve à s'exprimer sur le plan du jeu de l'acteur qui retrouve une expression architecturale, comme dans la tradition perspectiviste originelle, rompant pourtant avec le théâtre renaissant, comme pour mieux en retrouver les impulsions figuratives. L'architecture est étrangement comprise comme troublée par une variété de plans :

« Que le sol de la scène soit trituré, comme le sculpteur modèle l'argile, qu'au lieu d'être un champ qui s'étend largement, il se change en une série de plans de différentes hauteurs, resserrés de façon compacte. » [289]

Le resserrement compact des plans, s'il annonce les scénographies cubo-futuristes et constructivistes, inclut aussi une plasticité de la ligne, une intégration des données picturales au décor. Les lignes doivent être brisées, courbes. Le dessin de l'architecture scénique annonce le dessin des groupements des scènes de foule, le rythme des *mises-en-scène* et le mode même de l'analyse en termes géométriques et plastiques. La peinture représentative est refusée, dès la convention, parce qu'elle « illustre », copie, photographie :

« Capter dans l'objet sa rationalité, photographier, illustrer par la peinture décorative le texte de l'œuvre dramatique, copier un style historique est devenu l'objectif principal du Théâtre naturaliste. » [290]

[288] ***Ibidem, p. 137. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p..]***

[289] ***Ibidem, p. 155. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 129.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

C'est le refus de la modernité, du cinéma que récuse encore Meyerhold (avant de s'y essayer en 1915 avec *Le Portrait de Dorian Gray*), de la photographie, art du XIX^{e} siècle, de l'illustration même qui est le support de l'Art nouveau et d'une nouvelle sensibilité. C'est dans des termes assez semblables que le Théâtre d'Art refuse le cliché et l'illustration, pire caractéristique pour le jeu de l'acteur au sein du « système ».

La synthèse graphique que produit Meyerhold se condense dans le style même du jeu de l'acteur, pour la première fois défini, dans le concept figuratif de *grotesque*, mode de composition picturale des fresques renaissantes, imitées de modèles romains trouvées dans les *grottes*, souterrains de Rome [291] . Si le concept meyerholdien est tout romantique, il se plaît à en souligner les aspects figuratifs et plastiques. Le concept survivra à la métamorphose révolutionnaire de Meyerhold pour passer dans le vocabulaire théâtral. Son origine est à recherche chez Hoffmann, mais surtout, la catégorie est, encore une fois, décadente, Art nouveau, composite. Le grotesque, picturalement, est en effet ornemental, produisant une synthèse entre le végétal et l'animal, l'accessoire comme signe de la théâtralité (masques, instruments de musique) et le principe de la fresque où le fond, blanc ou d'une autre couleur, semble dominant, rejoignant l'idéal primitiviste de Meyerhold. Cette recherche est proche des expérimentations graphiques de l'Art nouveau (Bakst, Doboujinski) et du motif de l'arabesque que retrouvent les symbolistes et les décadents. Le grotesque, pour Meyerhold, c'est la déformation de la figure : élongation du dessin, étirement, mouvement à partir du sol, c'est un imaginaire pictural du jeu, compris à travers le mouvement, projeté par le metteur en scène et expérimenté par l'acteur.

C'est peut-être, sur un autre plan, d'une façon analogue, que Stanislavski traverse les recherches picturales et graphiques et intériorise les catégories figuratives dans les mouvements internes de la psychologie et de la construction par l'acteur qui crée la figuration dramatique de son rôle. Sa culture figurative traverse une partie des courants artistiques que nous avons étudiés : l'art des Ambulants, l'Opéra de Mamontov, l'Art nouveau. Le grotesque même ne lui est pas étranger dans ses mises en scène symbolistes (Maeterlinck, K. Hamsun, L. Andreïev). A propos de l'évolution d'un de ses élèves préférés, Vakhtangov, ses écrits témoignent d'un refus du grotesque, comme règle pour l'art de l'acteur [292] . L'organique de la nature, le réalisme sont pour lui, finalement, un fondement nécessaire pour l'art de l'acteur. Mais c'est d'une part, qu'il a lui-même eu une traversée figurative expérimentale, dans le sens du grotesque et de la défiguration, avant de porter tous ses efforts vers le système et, d'autre part, qu'il rêve d'un grotesque supérieur, compatible avec l'organicité du jeu de l'acteur et les valeurs qu'il y attache.

290 ***Ibidem, p. 121. [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. .]***

291 Cf. Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

292 Cf. annexes texte N°10.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Cinquième partie : La culture figurative de Stanislavski et la formation du système

Chapitre 1 : Stanislavski dans les années 1890 de l'Opéra privé aux Meininger

Tableaux vivants et *études*

Dans les projets de création de son cercle artistique, *La Société d'Art et de littérature*, Stanislavski entend réserver une section picturale. L'objectif, tel qu'il le définit en 1888, est « le rapprochement entre les écrivains, les peintres et les acteurs ». Le but est d'élever le niveau des acteurs, un peu comme ce qui a été fait pour Chaliapine à l'Opéra privé de Savva Mamontov, grâce au contact avec les peintres du cercle formé sous l'impulsion de l'industriel. Il s'agit pour Stanislavski de mettre en avant un « art scénique », réunissant la littérature, la scène, la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture. On peut bien sûr penser que cette réunion des arts est plus artificielle que véritablement l'idée d'un

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

nouveau Parnasse. Le but immédiat est de légitimer une entreprise qui vise, avant tout, l'art dramatique, comme en témoigne le patronage de F. P. Komissarjevski [293] qui fut longtemps son professeur de chant et de l'actrice du Théâtre Maly Glikeria Fedotova (ill. 49). Mais l'idée artistique, du point de vue dramatique, est de sortir le théâtre de sa condition semi mondaine. Une bibliothèque, des conférences, la remise en état et la décoration d'un théâtre, loué aux frais de Stanislavski, sont censées rendre le projet de « club artistique sans cartes à jouer » digne de voir le jour. La présence des peintres participe de la noblesse et de l'élévation morale et artistique du projet. Dans ses carnets, Stanislavski, à la rubrique peinture, rêve de faire figurer six peintres au Bureau de sa Société, dont Repine, Vasnetsov, Polenov qui sont tous très proches de Mamontov [294] . Ce dernier doit aussi figurer en bonne place parmi les personnalités extérieures. Du fait de ses liens de parenté avec Polenov et Mamontov, Stanislavski prévoit de les contacter lui-même. Polenov sera le seul peintre à faire brièvement partie du bureau de la Société d'Art et de littérature avant de le quitter tout en restant membre du cercle [295] , comme Levitan. Stanislavski rappellera discrètement l'importance de ce premier contact avec les peintres qui joue un rôle non moins important que sa familiarité avec les musiciens et les compositeurs, notamment Tchaïkovski, qu'il fréquente en sa qualité de directeur de la section moscovite de la Société musicale russe. Ainsi, dans une lettre de 1910, destinée à tracer sa biographie artistique et qui préfigure certaines pages de *Ma Vie dans l'art*, lit-on :

« La fréquentation des peintres (V. D. Polenov, Repine, Sourikov, Serov, Korovine et les autres) et surtout de S. I. Mamontov lui-même a fait sur moi, en tant qu'acteur, une grande impression. » [296]

Le terme utilisé par Stanislavski est *artist*, selon la terminologie russe, mais il veut toujours dire acteur, dans le contexte théâtral, même si la polysémie est éclairante et riche de signification. C'est bien en tant qu'acteur que Stanislavski parle. Pourtant, il est clair que l'impression qu'ont pu faire les peintres du cercle de Mamontov sur le jeune Stanislavski est avant tout esthétique et culturelle. Ils renvoient à un tout autre niveau artistique que celui des théâtres équivoques dans lesquels il reconnaît avoir été appelé à jouer. Certes, le véritable « lycée » de Stanislavski pour l'art scénique est le théâtre Maly, avec ses acteurs et ses grandes actrices. Il s'inscrit, pour quelques semaines, en 1885, à l'école de ce théâtre, travaillant avec l'actrice Fedotova à qui il restera lié toute sa vie. Mais le théâtre Maly, c'est le théâtre de l'acteur, simple ou passionné, l'héritage dramatique russe de Chtchepkine. Un témoignage de cette époque décrit Stanislavski se tenant devant le peintre Korovine et les familiers du cercle Alekseïev imitant les principaux acteurs et actrices du Maly, sans faire de caricature outrancière [297] . L'un des principaux acteurs de

[293] F. P. Komissarjevski (1838-1905), célèbre chanteur d'opéra, est le père de l'actrice Véra Komissarjevskaïa et du metteur en scène Fedor F. Komissarjevski qui fonderont un théâtre célèbre à Saint-Pétersbourg dans lequel Meyerhold travaille de 1906 à 1908, cf. *supra*.

[294] La liste comprend également les peintres Opekouchine, Makovski et Matveev, cf. Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 94.

[295] Lettre du 2 mai 1889 à Polenov, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 94.

[296] ***Lettre à A. E. Grouzinski, décembre 1910, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 220.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la Société d'Art et de littérature et l'un des premiers partenaires de jeu de Stanislavski-Alekseïev est Nikolaï Tretiakov, le fils de Sergueï Tretiakov, frère du fondateur de la Galerie, et lui-même collectionneur.

Ce que les grands peintres russes ont pu apporter à Stanislavski, c'est un apprentissage de la mise en scène, de l'unité des éléments du décor et donc une attention prêtée à la forme, mais aussi un respect des conditions de réalisation des projets, dans une atmosphère qui reste guidée par un certain enthousiasme. Stanislavski recherchera toujours ce côté amateur dans toutes ses entreprises théâtrales, du premier Théâtre d'Art aux différents Studios. L'amateurisme est bien sûr condamné théoriquement, dans le premier chapitre du *Travail de l'acteur sur soi*, intitulé « dilettantisme », mais l'esprit de recherche, d'effervescence reste indispensable à l'atmosphère créatrice du spectacle face à la routine. L'attention accordée au maquillage, aux costumes, aux accessoires, aux jeux de scène, aux mouvements artistiques physiques recherchés dans les tableaux, les fresques, les bas-reliefs antiques, tout cela est le fond du travail de mise en scène figurative qui complète la partie musicale de la mise en scène. Il serait d'ailleurs absurde d'opposer les influences musicales et picturales. Dans ces années Stanislavski conçoit son premier projet documenté de mise en scène pour le *Faust* de Gounod [298] , avec une tonalité historiciste et pré-réaliste toute différente cependant de la touche légère des peintres qu'il a côtoyés.

Les peintres de Mamontov travaillent principalement pour l'opéra. Le sens du tempo, la rythmique que Stanislavski étudie et commence à mettre au point avec le chanteur d'opéra Komissarjevski se forment aussi sans doute au contact du milieu pictural et musical de l'Opéra privé. Les carnets de 1899-1902 contiennent des comparaisons explicites entre la peinture et l'art de l'acteur. Ce dernier est critiqué parce qu'il semble incroyablement négligeant en regard de l'attention et du temps passé par un peintre pour exécuter sa toile :

« Le peintre, avant le tableau, fait des centaines d'esquisses, il travaille 25 ans sur son tableau (Ivanov, Polenov) et l'acteur voudrait créer le rôle en 3 répétitions. Il est clair qu'il ne fait que le jouer dans des tons généraux, mais il ne le crée pas. » [299]

Cette note comporte plusieurs points intéressants. Elle présente l'idée de l'acteur, comme créateur, et rappelle l'injonction postérieure de Stanislavski, metteur en scène et pédagogue, d'écrire des brouillons du rôle, de composer des croquis. Cela renvoie aux exercices nécessaires pour l'acteur, dans son travail personnel, en dehors du théâtre. Mais, c'est aussi une préfiguration directe de la pratique et de la théorie de l'*étude* dramatique. L'étude est un terme qui appartient au vocabulaire pictural, comme synonyme d'esquisse, c'est en ce sens que Diderot l'utilise pour l'appliquer au travail du comédien

[297] Vinogradskaïa, 1971, I, p. 82.

[298] Le projet est daté de 1885, Stanislavski qui prenait des cours de chant devait chanter le rôle de Méphistophélès. Il ne put réaliser ce projet en raison de problèmes de voix qui mirent un terme à ses ambitions de chanteur d'opéra, cf. Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 82-86.

[299] Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 112.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

[300] . Par la suite, le terme prend une valeur musicale, à l'époque romantique. Il revient au théâtre par l'intermédiaire de Stanislavski. La signification plastique qui s'y rattache se relie à l'idée de *disegno*, d'essai susceptible de tracer les premiers contours de la forme que prend le rôle. La quantité d'esquisses théâtrales des peintres russes que nous pouvons encore admirer témoigne non seulement de la difficulté de conserver les décors, mais aussi de la pratique abondante de ce genre par les peintres eux-mêmes qui ont besoin de soumettre le *modello* de leur projet. Mais au lieu d'être une pièce volumétrique, une maquette, il s'agit d'un dessin sur une feuille, à deux dimensions, rehaussé de couleurs, à l'aquarelle (cf. par exemple, ill.35). La pratique de l'esquisse est rapide. Elle provoque sans doute une certaine émulation et une recherche active de l'artiste – peintre ou acteur. Rapprocher l'*étude* de l'esquisse, c'est peut-être lui redonner son véritable sens, notamment dans la rapidité d'exécution et la quantité possible (des centaines, dit Stanislavski) pour l'acteur. L'*étude* au théâtre ne doit pas être laborieuse, mais, comme l'esquisse, elle ne peut rester mentale, elle doit se voir. Etape préparatoire à la composition de l'image achevée, elle peut devenir une œuvre d'art en soi et s'exposer petit à petit au public, dans la pratique figurative picturale. Les esquisses théâtrales font ainsi de plus en plus partie des expositions et de la pratique théâtrale. C'est l'un des sens de l'évolution de la pratique dramatique de Stanislavski. L'*étude* peut ainsi donner l'impression, erronée sans nul doute pour Stanislavski, d'être une fin en soi. L'autre intérêt du propos est d'introduire l'idée de temps, d'un temps long. Le délai de 25 ans cité n'est pas une affabulation de Stanislavski, c'est le temps qu'Alexandre Ivanov a passé à peindre son grand œuvre : *L'Apparition du Christ au peuple* (ill. 20).

La mention d'Ivanov, aux côtés de Polenov, par Stanislavski vaut pour ce qu'elle indique de sa culture figurative. Il suit la voie des premiers Ambulants, dans leur admiration pour la peinture religieuse d'Ivanov, pour son réalisme qui combine l'idéal et la figure du peuple dans une scène de masse, la profondeur psychologique individuelle des portraits et le mouvement d'ensemble autour d'un centre clairement défini, mais déporté dans les lointains. Le Christ n'est pas au premier plan, il s'avance dans la lumière. Le paradoxe de cette toile, conçue à Rome, non sans influence nazaréenne (notamment celle d'Overbeck et de Cornelius), est de servir de manifeste d'un nouveau réalisme auquel souscrivent Tchernychevski et toute l'intelligentsia. On peut supposer que, comme pour Gogol, très proche d'Ivanov, cette toile est pour Stanislavski l'incarnation de la mission éducatrice et messianique de l'art. Le tableau d'Ivanov a été précédé par un intense travail préparatoire d'esquisses célèbres, portant notamment sur les têtes au premier plan. Ivanov est aussi l'auteur d'*Esquisses bibliques*, partie d'un vaste projet mythologique et religieux inachevé.

Elles marquent fortement toute la peinture fin de siècle. Ivanov est, comme Gogol, à la jonction de l'idéalisme et du réalisme : le Christ vient sur terre parmi les hommes, au milieu du peuple. Or le Christ, pour toute la génération des Ambulants, est l'*alter ego* de l'artiste. De cette peinture naissent aussi bien le réalisme de genre, à vocation morale, de Perov (ill.11), que la monumentalité de Repine (ill. 28) et l'univers fabuleux, mais

[300] On lit, par exemple, dans le *Paradoxe sur le comédien,* s'agissant de La Clairon : « si vous assistiez à ses études, combien de fois vous lui diriez : "Vous y êtes !" Combien de fois, elle vous répondrait : "Vous vous trompez !" » Diderot, *Paradoxe sur le comédien* in : *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 1381.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

« naturel » de Vasnetsov; aussi bien donc le réalisme social que le réalisme historique ou fantastique.

Stanislavski perçoit cela comme metteur en scène, mais aussi comme acteur qui voit l'océan de possibilités inexploitées par l'art dramatique du jeu, dans son processus de figuration. Il n'a pas de doute sur le fait que le jeu de l'acteur ne soit un art, mais l'écart avec la recherche des peintres est trop grand :

« Le peintre a besoin de la nature, des objets, d'une montagne d'accessoires pour pouvoir être inspiré, mais l'acteur n'a besoin de rien. » [301]

Ce constat est fait comme à regret, l'acteur, comme artiste, se contente de bien peu de temps, de bien peu de modèles, de bien peu de recherches.

L'acteur est cet artiste qui peut tirer de lui-même, de sa psychologie, la source de son inspiration. Cette affirmation n'est pas celle d'un théâtre pauvre avant la lettre ni à l'inverse, une volonté absolue de noyer l'art de l'acteur dans des décors et des costumes. Stanislavski est persuadé que l'acteur doit travailler, comme un peintre ou un musicien, à la composition de son rôle.

Quand Stanislavski ajoute : « Pourtant le théâtre, c'est un tableau rendu vivant. [302] » il entend autre chose que le simple tableau vivant figé, que l'on pourrait avoir à l'esprit. Disons, avant tout, que les tableaux vivants de Mamontov étaient sans doute autre chose que cela puisqu'ils se déploient dans le temps d'une narration et d'une action scénique. Le décor de l'opéra *Les Fantômes de l'Hellade*, représenté en 1906, est la reprise de la toile que Polenov réalise en 1894 pour un tableau vivant, ou plutôt une scène dramatique *Aphrodite* de Mamontov, qui remporte un franc succès (ill.36). Le rôle du sculpteur grec Agesandre dans ce tableau est tenu par Stanislavski. La représentation de ce tableau a lieu de façon très artistique et solennelle, dans le cadre de l'Assemblée de la noblesse, où une fête est organisée en l'honneur du premier congrès des peintres russes. La scène dramatique a été écrite par Mamontov, Stanislavski récite « avec une diction nette » [303], une harmonie des mouvements et de la voix. C'est déjà qu'il conçoit l'unité des composantes scéniques dans le sens de la figure (le jeu de l'acteur) et dans celui du volume scénique qui rend vivant, réel le tableau.

L'humeur

Ce tableau rendu réel, c'est ce que Stanislavski nomme, dans ses notes du tournant du siècle, *nastroenie*, l'humeur, qu'il faudrait traduire par atmosphère. *Nastroenie* signifie littéralement l'accord, l'entente qui se fait entre une pluralité d'éléments. La notion a des

301 Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 114.

302 *Ibid.*

303 Pojarskaïa, *op. cit.*, note 52, p. 363 et Vinogradskaïa, I, 1971, p. 159 qui cite une lettre de N. A. Prakhov de 1937. Ce dernier aurait photographié la scène. Il est par ailleurs le fils de l'académicien Prakhov (ill. 41) auteur du premier tableau vivant dans lequel a participé Stanislavski. Une recherche dans les archives russes pourrait peut-être permettre de retrouver ces photos qui n'apparaissent pas dans la littérature consacrée à Stanislavski.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

connotations musicales évidentes (accord, accorder les instruments), mais son sens est aussi pictural dans l'usage stanislavskien, à la fois réaliste et symboliste : il s'agit de composer, par tous les moyens scéniques, la note et la touche juste. Les instruments sont la décoration, l'agencement des éléments sur la scène – *obstanovka*, les costumes, les bruitages, les mouvements physiques naturels, l'élaboration des différents caractères, de leur façon de parler, etc. C'est aussi, à l'usage, un rythme de jeu, un ton de voix (sans cri), des positions physiques quotidiennes, des silences. Si le terme de *nastroenie* est dominant sous la plume de Stanislavski, c'est également par ce terme que la critique théâtrale caractérise la nouveauté du Théâtre d'Art [304] . Formé par l'art du théâtre Maly, protégé des grandes actrices Fedotova et Ermolova [305] (ill. 48 et 49), Stanislavski perçoit les limites du théâtre de l'acteur. Passe encore s'il s'agit d'un grand acteur, mais il ne peut, de toute façon, soutenir à lui seul la représentation. Et puis, le jeu du grand acteur correspond au jeu d'une figure isolée, pour reprendre le vocabulaire plastique, alors que l'harmonie, dans la langue de Stanislavski, a pour nom l'*ensemble*, qui exige une qualité égale de tous les participants. Il paraît impossible encore à Stanislavski d'exiger cela des acteurs, sans le secours de la mise en scène. L'unité de ton ne peut être seulement acquise par la *caractérisation*, il faut une unité musicale (le tempo) et une unité plastique donnée par le metteur en scène. Stanislavski ne parle pas encore d'art de la vie émotionnelle, éprouvée par l'acteur, de *perejivanie*. L'harmonie de ton du *nastroenie* est aussi la façon de désigner le jeu de l'acteur. Il oppose à ce sujet le théâtre Maly, exemplifié par Ermolova, et le théâtre des Meininger :

« Le plus important, c'est l'humeur [nastroenie]. Un seul acteur, si grand soit-il, ne peut créer l'humeur de toute la pièce. Il fera admirablement ce qu'il faut, mais les autres le gêneront, et le metteur en scène aussi le gâtera. On aura finalement un rôle, des moments isolés, mais pas une pièce (…) Et puis, je n'ai vraiment compris la Pucelle d'Orléans que chez les Meininger, où la pucelle d'Orléans, précisément n'était pas brillante. En lisant la première fois, je ne me suis pas rendu compte des beautés de la pièce, relisant une seconde fois, après avoir vu Ermolova, je me suis fait une impression juste, mais avec les Meininger, j'ai tout compris. Si dans un théâtre, joue Sadovski-le vieux et dans l'autre une troupe d'ensemble, le public ira dans ce dernier théâtre. » [306]

Stanislavski et les peintres du cercle de Mamontov

La participation de Stanislavski à l'Opéra de Mamontov est directe. La proximité de Stanislavski avec ce groupe est indubitable. On a noté sa participation au premier tableau vivant mis en scène chez Mamontov au réveillon de 1878 par le jeune historien d'art,

304 Le Théâtre d'Art de Moscou dans la critique théâtrale russe, 1898-1905, Moscou, ART, p. 93 (article du critique Efros à propos d'*Oncle Vania*, daté de 1899).

305 Stanislavski joue par exemple en 1894 une scène d'Ostrovski aux côtés d'Ermolova pour une soirée de récital à Nijni Novgorod, cf. Vinogradskaïa, 2003, I, p. 149-151.

306 Carnets 1899-1902, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 111. Prov Sadovski est l'un des acteurs historiques du Théâtre Maly, fondateur d'une dynastie d'acteurs de ce théâtre. Il est le grand interprète des rôles d'Ostrovski.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

archéologue et peintre Prakhov (ill. 41), spécialiste de la Grèce et de l'Egypte ancienne, célèbre pour avoir copié des fresques russes et supervisé les travaux de construction et de décoration de la cathédrale Saint Vladimir de Kiev. Il fera travailler Vroubel à Kiev à de la peinture d'église. Durant la même soirée, sont montrés plusieurs tableaux vivants de Polenov avec la participation de Repine. Vassili Polenov est un parent direct de Stanislavski et Mamontov est son cousin. Stanislavski est âgé d'à peine seize ans. Quelques mois plus tard, il joue une comédie légère chez des parents. Mamontov, Polenov et Repine assistent de nouveau à la représentation, assis au premier rang, comme en témoignent les carnets de Stanislavski. A ses côtés joue N. S. Tretiakov, le neveu du collectionneur. Pendant l'une des pauses, Mamontov vient dans les loges pour corriger le maquillage de l'acteur.

Vroubel réalise en 1889 pour Stanislavski, à l'époque de la Société d'Art et de littérature, les esquisses des costumes du *Convive de pierre* de Pouchkine et d'un costume pour Lilina dans *L'Affaire Clemenceau* en 1891 [307] . Dans la tragédie, écrite par Savva Mamontov, *Le Roi Saül*, Stanislavski interprète le rôle du prophète Samuel. Le croquis, pris sur le vif par Vroubel, est un témoignage figuratif de cette participation (ill. 148). Stanislavski y apparaît avec le maquillage et le costume conçus par le peintre. En 1890, ce genre d'expérience ne satisfait plus Stanislavski en tant qu'acteur, mais le fait même de sa participation et de sa familiarité avec le cercle des peintres qui sont à l'origine de l'Art nouveau russe est un fait essentiel pour la formation figurative du metteur en scène.

Dans l'album de Stanislavski consacré aux *Motifs de costumes et de décor,* on trouve une esquisse de Vroubel pour le costume de Desdémone (ill. 149). L'esquisse fait partie de ces éléments collectionnés par Stanislavski, dans ses albums et chez lui, pour constituer des réserves figuratives pour les spectacles futurs. Visiblement l'esquisse de Vroubel a été découpée et collée dans le carnet. Le profil du personnage, ses couleurs fragmentées, sa démarche renvoient à l'art de la première Renaissance, aux fresques italiennes et aux Préraphaélites, dans une culture symboliste qui est la marque de Vroubel. La mise en scène d'*Othello*,représentée par Stanislavski à la Société d'Art et de littérature (dans le cadre du Club de chasse de Moscou où avaient ordinairement lieu les représentations) date du tout début de 1896. L'esquisse est donc probablement de 1895. Stanislavski retient cette mise en scène dans *Ma Vie dans l'art* parce qu'il s'agit de son rôle préféré. *Othello* sera encore joué en 1930 à Moscou, en l'absence de Stanislavski qui enverra un cahier de mise en scène pour figurer les déplacements. C'est à partir du rôle d'Othello que, dans la fiction du traité *Le Travail de l'acteur sur soi*,commence à jouer Nazvanov dans et c'est encore *Othello* qui est l'un des fils directeurs permettant de saisir cette partie inachevée du système qu'est *Le Travail sur le rôle*. Stanislavski témoigne ainsi des réactions de l'acteur Rossi, après la représentation :

« Dieu vous a donné tout pour la scène, pour Othello, pour tout le répertoire de Shakespeare (…) Maintenant, à vous de jouer. Il faut l'art. Cela viendra bien sûr… » [308]

307 Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 494.

308 Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 171 [traduction française : p. 221.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Le grand modèle pour ce rôle, c'est bien sûr Salvini auquel un chapitre est consacré dans *Ma Vie dans l'art*. Meyerhold, selon le témoignage de Volkov, a assisté au spectacle de Stanislavski. Son journal témoigne de son admiration :

« J'ai eu beaucoup de plaisir à voir le spectacle de la Société d'Art et de littérature. Stanislavski a un très grand talent. Je n'avais jamais vu un Othello semblable et il est peu probable que je puisse en revoir un jamais. (…) L'ensemble est splendide. C'est vrai que chacun dans la foule vit sur scène. La décoration [309] [obstanovka] est splendide. » [310]

Le spectacle, joué en 1930, dans les décors du peintre Golovine, le principal collaborateur de Meyerhold à Saint-Pétersbourg dans les années 1910-1917, est toujours l'occasion d'une exploration figurative sur les costumes, les maquillages, les groupements des acteurs sur scène, les différents types d'atmosphère. Le rôle d'Othello est aussi la pierre de touche du jeu de l'acteur tragique, jusqu'à la fin de la vie de Stanislavski.

Vroubel n'est pas le seul peintre à avoir une collaboration directe avec Stanislavski, metteur en scène de la Société d'Art et de littérature. En 1891, Korovine peint les décors de *Thomas*, une adaptation par Stanislavski du *Village de Stepantchikovo* de Dostoïevski. Ce spectacle est aussi l'un des préférés de Stanislavski (le chapitre qui lui est consacré dans *Ma Vie dans l'art* est intitulé « Un succès pour moi-même »). Il sera repris en 1917 au Théâtre d'Art dans les décors du peintre Mstislav Doboujinski. Mais Stanislavski ne pourra jouer dans ce spectacle qui devait se révéler « tragique » pour sa carrière d'acteur [311] . Constantin Korovine collabore aussi avec Stanislavski à l'époque du cercle Alekseïev pour l'opérette *Mikado* de Gilbert et Sullivan en 1887. Stanislavski fait venir des costumes du Japon. Dans *Ma Vie dans l'art* il relate comment une famille d'acrobates s'installe dans la maison familiale et lui apprend, à lui et à ses acteurs, à manier l'éventail, à se mouvoir dans les costumes japonais, à s'incliner, à danser et à imiter les « mouvements séducteurs des geishas » [312] . En 1888, Korovine sera également l'auteur des décors de *Georges Dandin* de Molière.

Les Meininger

En 1890, en même temps qu'il joue dans la tragédie de Mamontov, pour laquelle Vroubel conçoit son maquillage et fait une esquisse de son visage grimé, Stanislavski étudie à fond les spectacles de la tournée de la troupe du duc de Meiningen. Il se prépare à l'avance à l'arrivée de cette troupe. De cette année date également la rédaction systématique des carnets de mise en scène.

C'est sans doute le théâtre de Chronegk qui offre à Stanislavski sa deuxième

[309] Voir traduction supra et note 105, p. 94, seconde partie.

[310] Cité d'après Vinogradskaïa, 1971, I, p. 183.

[311] Cf. Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-bari, 2005, p. 10-12 et pp. 78-84.

[312] *Ma Vie dans l'art*, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 80-81 [traduction française : p. 107.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

expérience figurative scénique originaire. Au lieu d'être, comme chez Mamontov, une initiation à l'univers du beau, merveilleusement uni au théâtre, et même à l'art de l'acteur avec Chaliapine, les Meininger sont pour Stanislavski d'un intérêt professionnel immédiat. Il va voir la tournée de la troupe à Moscou en avril 1890. Ceux-ci jouent *Le Marchand de Venise*, *Le Conte d'hiver*, *Jules César*, *La Nuit des rois* de Shakespeare, *La Conjuration de Fiesco à Gênes*, *La Mort de Wallenstein*, *La Pucelle d'Orléans* de Schiller et *Le Mariage sanglant* de Albert Lindner. Il note les mises en place, la disposition des objets, les effets sonores. Après la première représentation, il décide d'aller voir tous les spectacles. Il copie la plantation des décors et la disposition des figures. Le système de notation dans ces dessins est le même que celui que Stanislavski utilisera dans ses nombreux carnets de mise en scène. Il y a cependant en 1890 quelques figures : le schématisme est important, mais pas intégral. Dans le dessin de la plantation de *La Pucelle d'Orléans*, la scène est dessinée en plan avec un léger relief pour les figures, les rochers (ill. 172). Stanislavski fait aussi copier les albums parus sur les spectacles de la troupe du duc, notamment celui du peintre Allers [313] . Toute représentation de Shakespeare, pour lui et pour le Théâtre d'Art, par exemple dans le *Jules César* de Shakespeare, mis en scène par Nemirovitch-Dantchenko en 1903 dans lequel Stanislavski joue le rôle de Brutus (ill. 151), sera plus ou moins liée à ces spectacles qui servent de modèles, notamment pour les pièces historiques d'Alexeï Tolstoï, pour *Les Bas-fonds* de Gorki, modèles dont il faut cependant se distinguer. Stanislavski reproche à Némirovitch certains détails de mise en scène de *Jules César* qui rappellent trop la version de la troupe de Chronegk.

Si le rapport de Stanislavski à l'art est d'abord théâtral et musical, la découverte de l'univers des peintres, chez Savva Mamontov, peut-être d'abord perçu comme étrange et lointain, est aussi la découverte figurative d'un courant synthétique et plastique qui peut se retrouver dans la conception de l'unité du spectacle ou du caractère figuratif du rôle pour l'acteur. L'insuffisance du jeu dramatique de ce théâtre où les acteurs sont souvent les peintres eux-mêmes ne peut entièrement satisfaire Stanislavski qui rêve de l'école de l'acteur-roi, mais perçoit aussi la nécessité d'une unité plus grande de tous les éléments du spectacle. Le metteur en scène peut seul créer cette unité en élaborant plastiquement l'humeur des participants et l'atmosphère du spectacle. C'est cette harmonie de l'ensemble avec l'inventivité spatiale du metteur en scène qui se traduit par lui dans le langage du dessin lorsqu'il note et commente les mises en scène des Meininger. La pratique du dessin devient dominante dans les carnets de mise en scène qui sont les véritables livres, les œuvres de création du metteur en scène ou les partitions du spectacle. C'est un moyen de noter, dans le temps, le déroulement des faits scéniques inventés par le metteur en scène qui s'oppose à l'immédiateté de l'esquisse picturale. La dramaturgie de mise en scène de Stanislavski s'invente largement contre le théâtre des peintres, se référant au réalisme plutôt qu'à l'Art nouveau, il faut donc retrouver les contours de cette esthétique première de Stanislavski.

313 Cf. Inna Solovieva et Vera Chitova, *K. S. Stanislavski*, Iskusstvo, Moscou, 1985, p. 30.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre 2 : Stanislavski et le réalisme

L'on voit donc tous les liens qui unissent Stanislavski à l'univers des peintres et à Savva Mamontov personnellement. Ces liens sont de parenté, affectifs, sociaux. Il s'agit d'une société moscovite, issue de la nouvelle classe industrielle, et d'une collaboration artistique au sein de la seconde génération des Ambulants et de peintres plus jeunes, déjà proches du symbolisme et de l'Art nouveau. Bien sûr, les liens sont aussi économiques et professionnels : Mamontov permet à ces peintres de vivre et, socialement, Stanislavski appartient à la même classe des marchands les plus aisés de Moscou, épris d'art, non seulement comme amateurs, mais aussi comme organisateurs du processus artistique. Toutefois, Stanislavski n'est pas un membre essentiel de la communauté artistique et picturale de Mamontov, son domaine propre est l'art dramatique. S'il fait chez Mamontov ses universités artistiques et esthétiques, il n'en devient pas pour autant un esthète. L'impression que laissent les carnets de Stanislavski datés de cette époque laisse plutôt penser qu'il intériorise un certain nombre de pratiques, d'images scéniques, qu'il perçoit une sorte d'idée régulatrice de la figuration scénique extérieure. Et s'il n'a pas connu personnellement les membres de la troupe de Meiningen, son expérience de spectateur professionnel, ses dessins, ses croquis, ses tracés, son intérêt pour la vie de cette troupe montre une intériorisation de cet univers dramatique et plastique. Il voit, sur l'exemple de Chaliapine, à l'Opéra privé de Mamontov, combien cet univers plastique influe favorablement sur la personnalité scénique de l'acteur, sur son jeu, sa mimique, sa gestuelle. Ce que Stanislavski perçoit des décors et des mises en scène des peintres du cercle de Mamontov, c'est autre chose que l'aspect décoratif, la magnificence bariolée des tableaux et des costumes de contes de fées, comme ceux de *La Fille des Neiges* conçus par Vasnetsov (ill. 39 et 40).

Stanislavski voit ces peintres comme les continuateurs du réalisme des Ambulants plutôt que les prédécesseurs du *Monde de l'art* et de l'Art nouveau.

« Beauté théâtrale (poudrée) et beauté de Vasnetsov, de Repine » [314]

note-t-il dans ses carnets pour opposer le réalisme et la théâtralité.

La beauté n'est pas perçue dans son aspect aristocratique ou théâtral, dans le luxe ou la rêverie classique. Stanislavski hérite foncièrement de la culture figurative des premiers Ambulants. Il partage leur culture messianique de l'art, en ce qui concerne le rôle social de l'acteur, du théâtre, de l'artiste :

« L'acteur a reçu un diamant de Dieu. Il ne fait que le conserver. Il doit être reconnaissant au destin et porter sa croix, montrant le diamant à tout le monde et surtout à ceux qui ne comprennent pas sa beauté. L'acteur n'accomplit pas seulement une mission sur scène, mais aussi dans le public, il doit faire partie de la société. Est-ce le cas, aujourd'hui ? On ne le laisse pas entrer dans une maison honnête et ceux qui le font ont raison parce que l'acteur casserait tous les

[314] ***Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 106.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

miroirs. L'acteur est un prédicateur, il doit être cultivé et instruit. » [315]

Le diamant n'est pas encore celui symboliste de Maeterlinck, dans *L'Oiseau bleu* que Stanislavski met en scène en 1908, mais c'est déjà dans l'humilité du quotidien qu'il se dissimule, dans la vie du peuple, loin de la grandiloquence de l'opéra et du pouvoir de la noblesse. C'est là que réside la source artistique, la patience du travail, tout ce qui va contre l'immédiateté de l'effet. La fonction prédicatrice de l'acteur rejoint, là encore, une des sources du réalisme. Diderot déjà parlait de « prédicateurs laïques » à propos des comédiens [316] .

Ce que Stanislavski voit dans le merveilleux des peintres, c'est la vie, les costumes authentiques, l'attention portée aux coutumes paysannes, à la vie du peuple, à la culture matérielle. Il est vrai que les créations de Vasnetsov étaient fondées sur la culture du Nord de la Russie. Mamontov qui dirigeait le chemin de fer de Iaroslavl, avait une relation particulière avec cette région, considérée comme un conservatoire de l'architecture en bois et des coutumes ancestrales. La beauté réaliste de Repine dont parle Stanislavski correspond quant à elle, encore plus précisément, à la veine épique et sociale de l'art au nom du peuple et pour le peuple. On sait que Stanislavski, dans l'art dramatique, a très tard apprécié l'opérette, le vaudeville, le goût français, mais il se forge aussi une image morale de l'art, conforme à l'esprit des premiers peintres ambulants (Perov, Kramskoï, Gay) et à Repine et Vasnetsov. Or ces peintres transforment le sens de la scène de genre : la représentation du peuple, dans les chœurs et les scènes de masse, concerne à la fois la peinture et la mise en scène. En tant qu'industriel textile, Stanislavski accorde toujours une grande attention tactile aux matériaux, aux tissus, aux éléments matériels.

L'héritage figuratif de Stanislavski se porte donc plutôt sur les Ambulants classiques que sur les recherches novatrices d'un Serov ou d'un Vroubel qu'il connaît, qu'il utilise le cas échéant, qui le forme sans doute, pour l'avenir, à la réception de l'Art nouveau. Mais tout le sens de l'entreprise de Stanislavski est d'adapter les transformations du monde musical et du monde pictural russe à l'art dramatique de l'acteur et, plus secrètement, à l'art du metteur en scène. On ne peut dire, à première vue, que les exemples picturaux abondent dans ses notes, comme c'est le cas chez Meyerhold, pourtant l'unité de l'implication morale dans l'art se traduit d'abord dans la forme plastique des années 1860-1870. Cette culture de la peinture engagée qui fonde à nouveaux frais une beauté sévère, nationale, morale et non théâtrale [317] est partagée par Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Les fondateurs du Théâtre d'Art veulent faire pour l'art dramatique russe ce que les Ambulants ont fait pour la peinture :

« Une école brillamment réelle, le style soutenu de l'époque, voilà la note nouvelle que nous cherchons à donner à l'art. Non pas Kisselev, mais Levitan. Non pas K. Makovski, mais Repine On dit que nous devons jouer pour la scène

[315] Ibid., p. 107-108.

[316] Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, in : *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1401.

[317] On rappellera les théories de M. Fried sur l'anti-théâtralité du réalisme qu'il vienne de Diderot, Courbet ou, dans le cas d'espèce, de Stanislavski, cf. Fried, 1990 et 1993 l'avant-propos au Réalisme de Courbet intitulé "De Diderot à Courbet : Destin de la théâtralité", pp. 13-58.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

russe le rôle des ambulants vis-à-vis de l'Académie. C'est ce que l'on m'a dit à la fin de la saison, directement du public. Voilà qui serait souhaitable. » [318]

Le réalisme, affirmé par Nemirovitch-Dantchenko, à l'issue de la première saison du Théâtre d'Art pourrait prêter à confusion devant le « brio » des mises en scène historiques, mais l'éclat des couleurs est sévèrement terni par le type de poésie que les deux metteurs en scène veulent promouvoir. Non pas la scène de genre, souvent de petit format, de Makovski, le monde de l'anecdote, mais le style épique historique et social de Repine, l'auteur des *Bateliers de la Volga* (ill. 28) et aussi d'innombrables portraits psychologiques des héros de l'intelligentsia russe, à commencer par Tolstoï. Le portrait de Moussorgski traduit peut-être encore plus la passion du tempérament (ill. 29). Les portraits de Repine sont monumentaux et psychologiques, ils correspondent à une connaissance approfondie des modèles, pris d'après nature, que le peintre individualise, connaît pour leur trait de caractère et par leur prénom. L'individualité réaliste est magnifiée par le grand format et l'ampleur de la touche. Némirovitch récuse également le paysagiste Kisselev, pourtant participant des expositions ambulantes, pour lui préférer la poésie et la profondeur philosophique de Levitan, l'ami de Tchekhov, membre du cercle de Mamontov et de la Société d'Art et de littérature de Stanislavski pour qui il compose un décor peint représentant une forêt enneigée devant lequel Stanislavski lit des vers de Lermontov, le 29 janvier 1889, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Pouchkine. Cette lecture est précédée de l'interprétation par Stanislavski du rôle de Don Juan dans le *Convive de pierre* de Pouchkine qui est l'occasion de réflexions personnelles de Stanislavski sur l'interprétation de son rôle dans ses *Notes artistiques* [319] .

Simov et Stanislavski : un art du relief

Toutefois Stanislavski ne tente pas d'attirer dans la Société d'Art et de littérature ou au Théâtre d'Art des peintres de renom. Il ne souhaite pas éblouir par un décor pictural, mais il cherche néanmoins à composer des tableaux, des scènes de foule, des *mises-en-scène* prises sur le vif. Le but qu'il cherche à réaliser avec Nemirovitch-Dantchenko est de se situer par rapport et contre le Théâtre Maly. Si le nouveau Théâtre d'Art est semblable à la Société des expositions artistiques ambulantes, le Maly serait l'équivalent de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Il y a toutefois une figure qui migre, pour ainsi dire, du cercle de Mamontov vers Stanislavski et qui est décisive pour la constitution de son réalisme scénique, c'est le peintre Viktor Simov.

Ce dernier a fait partie du cercle de Mamontov, il raconte dans ses *Mémoires*, comment il ne se satisfaisait pas de son travail d'exécutant à l'Opéra privé où il avait un rôle secondaire aux côtés de Levitan et de Korovine. Lui-même est un peintre de Moscou, élève de Perov et de Savrassov, peintres de la première génération des réalistes russes. Le premier est spécialiste de genre et du portrait (ill. 11), le second, paysagiste, est à l'origine des nouveaux courants de la peinture russe (ill. 23). Simov est un ancien camarade d'école et un ami de Levitan et c'est ce dernier qui l'introduit chez Mamontov.

318 Lettre à P. D. Boborykine du 10 juin 1899, Nemirovitch-Dantchenko, 2003, I, p. 262.

319 Cf. Vinogradskaïa, 2003, I, p. 100 et *Notes artistiques*, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 213-220.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Simov n'est peut-être pas un grand peintre, mais, après la mort du peintre N. P. Tchekhov, le frère de l'écrivain, autre membre du groupe, il quitte l'Opéra de Mamontov pour se consacrer à la peinture de chevalet. Il veut peindre un grand tableau d'histoire dans l'esprit de Sourikov dont il reçoit les encouragements : *La Chute du métropolite Philippe*. Il étudie scrupuleusement l'architecture et les mœurs du passé russe.

Stanislavski lui propose en 1896 de composer avec lui les décors de *La Cloche engloutie* de Hauptmann, dernière mise en scène importante de la Société d'Art et de littérature. Simov décrit la visite de Stanislavski à son atelier et son rendez-vous au domicile de ce dernier. Avec l'œil du peintre, il décrit l'agencement éclectique et moyenâgeux du bureau de Stanislavski : petit angle de chapelle gothique, papier de celluloïde collé sur des vitres pour imiter des vitraux, fauteuils à haut dossiers tapissés de gris, tapis, étendards, épées suspendues, deux armoires gothiques : « on sentait partout un parfum de Moyen-Age » [320] . Stanislavski lui fait le récit de son projet fantastique de montagnes, de défilés. Il lui montre la maquette sur laquelle il travaillait avec son précédent décorateur qui, selon lui, « manque de féerie ».

Le geste plastique de ce premier échange entre Simov et Stanislavski [321] est fondamental et définit le réalisme scénique de leur collaboration. La maquette est l'élément distinctif de la pratique scénique de Stanislavski par rapport à celle des peintres du cercle de Mamontov. La peinture dans l'expression native de la couleur, si chère à Korovine, à Vroubel, à Serov est niée. L'objectif de Stanislavski n'est pas de faire tableau, en tout cas pas dans le sens où les peintres pouvaient l'entendre. Le sens du remplacement de l'esquisse par la maquette est un retour à un volume architectural, fût-il réduit. Le *modello* graphique de l'esquisse, rehaussée de couleurs pures, est remplacé, dans la pratique figurative et scénique, par le volume d'une petite boîte, destinée à faire tableau. L'étude des Meininger y est pour beaucoup.

Le retour à un univers plastique ne va pas sans un reste d'illusion. Lorsque Simov apporte à Stanislavski sa maquette, il place un cache devant le décor et attend le dernier moment pour le relever pour que l'impression scénique soit totale. Le sens de ce travail est tridimensionnel, il est conçu pour les déplacements de l'acteur et pour la dramaturgie de la pièce. La maquette est comme un jouet aux mains d'un metteur en scène magicien. Elle soumet à son espace le déplacement des figures, alors même que l'illusion recherchée est celle de la vie. La maquette est réaliste, au sens où elle ne cherche pas à suivre des modèles académiques. C'est pour cette raison que le théâtre de la vie peut rencontrer l'idéologie des Ambulants. Car le relief est, dans une certaine mesure, le rêve secret du réalisme : relief de la chambre simple, de la scène quotidienne qui prend une dimension universelle ou politique, relief et « profondeur » psychologique du portrait aux yeux et au visage creusés, au regard saillant :

« La saillance illusoire est le secret de la peinture. »,

écrit Simov dans ses *Mémoires*.

Ce volume doit naître du projet créateur, de la fantaisie du metteur en scène qui rêve

[320] Cf. Simov, *Mémoires* dont des fragments sont parus dans le recueil *Sur Stanislavski*, VTO, Moscou, 1948, p. 279.

[321] Simov réalisa les décors de plus de cinquante spectacles au Théâtre d'Art dont une trentaine avec Stanislavski.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

son matériau, divise le texte en tableaux et représente les moments possibles des déplacements, des détails matériels, des objets, des éléments naturels praticables pour l'acteur (des rochers, des troncs d'arbres, une rivière). Mais le peintre réaliste figure aussi le cours du temps, les objets rongés, la poussière, l'humidité, l'eau qui coule, le bruit de fond d'un marteau, d'un musicien de rue, des tranches de vie. Le metteur en scène doit imaginer des personnages, des scènes, des détails non écrits. C'est ainsi que sont composés les premiers cahiers de mise en scène de Stanislavski.

C'est probablement l'embryon de cela que Simov perçoit lors de sa première entrevue de travail avec le metteur en scène, dans les élans et les enthousiasmes de la conversation :

« On ne peut suivre les sauts de son imagination [de Stanislavski]. Il bondit par-dessus toutes les possibilités techniques, oubliant, ou ne se demandant simplement pas, si c'est réalisable. Durant ces explications poétiques, j'oubliai le décor moyenâgeux de l'endroit où je me trouvais et je me transportai quelque part dans les montagnes, les défilés. Le metteur en scène me poussait encore plus loin, en profondeur, jusqu'à toucher le fond, plein d'obscurité, d'horreur, de mystère… » [322]

La conversation échevelée reçoit un support graphique, tout aussi chaotique, quand le metteur en scène lui remet « une imbrication typique de signes conventionnels avec ses excuses pour la mauvaise qualité des dessins » [323] .

Mais ce qui frappe dans les cahiers de mise en scène publiés de Stanislavski, c'est justement qu'il y a peu de dessins figuratifs (en tout cas reproduits), parfois seulement des détails pour un costume, un objet. La majorité des croquis signalent des mouvements de scène à l'intérieur d'une plantation. Le schéma en plan est une des caractéristiques de la pensée graphique de Stanislavski. Dès le premier projet conservé pour le *Faust* de Gounod, déjà mentionné, la scène est dessinée en plan. Les modules sont numérotés, qu'il s'agisse d'éléments de décor ou de mobilier. Le texte des carnets déchiffre ensuite le détail de chaque numéro du dessin : objet, déplacement, surface, recoins, meubles ou éléments naturels utilisables par l'acteur. Tout est soumis à la création d'une atmosphère caractéristique, au sens où elle traduit la psychologie de l'habitant des lieux, en « tenant compte de l'atmosphère dans laquelle nous surprenons Faust au lever du rideau ».

Voici comment Stanislavski commence la note à son dessin :

« Je ferai ce décor non avec des coulisses, mais avec une chambre, c'est-à-dire avec trois murs continus en rendant d'ailleurs plus étroite et plus basse encore la scène en hauteur afin de donner de cette manière aux décors une apparence encore plus morne et plus étouffante. Tous les objets dont la chambre de Faust est remplie, comme les livres, les flacons, etc., doivent nécessairement être en relief et non dessinés. » [324]

[322] ***Simov, in : Sur Stanislavski, op. cit., p. 279.***

[323] *Ibid.*, p. 280.

[324] ***Journal théâtral d'un amateur d'art dramatique, 1885, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 82.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Par la suite, Stanislavski insiste encore sur la nécessité de représenter les objets en relief. C'est la recherche de l'illusion la plus grande, conformément à l'impression de l'univers faustien tirée de l'édition allemande, illustrée par Alexandre Liezen-Mayer. C'est donc un certain refus de la toile peinte, des théories de Polenov qui veut faire de la scène un équivalent pictural. Les tâches que Simov et Stanislavski assignent à la peinture sont toutes différentes : elles sont constructives. La description par Stanislavski de son projet de 1885 (ses « rêveries » comme il les appelle) pour *Faust* traduit ainsi une conception esthétique aux antipodes des expérimentations du cercle de Mamontov. Korovine commence à créer et à théoriser, en même temps, ce qu'il appellera plus tard une « fête pour les yeux », un déploiement de couleurs qui finira par être accepté et magnifié sur les scènes impériales de Moscou et de Saint-Pétersbourg :

« Les couleurs et les formes, en s'accordant, donnent l'harmonie des couleurs… Les couleurs peuvent être une fête pour les yeux, comme la musique est une fête pour l'oreille et pour l'âme (…) Les couleurs, ce sont des accords de couleurs, de formes. C'est la tâche que je me suis fixée dans la peinture de décors de théâtre, de ballet, d'opéra. »

et dans un autre article :

« Je veux bien que ce ne soit pas tout à fait naturel, mais au moins, c'est une fête pour les yeux ! » [325]

Stanislavski semble revenir en arrière, du point de vue pictural, vers la scène de genre, la chambre basse, les murs gris, marron. Il met en avant non pas l'air et la lumière appelés par les impressionnistes et les artistes de l'Art nouveau russe, mais une esthétique de l'obscur, du sale, du ténébreux, refus en tout cas de la facilité coloriste. C'est la marque du réalisme, qu'il s'agisse de Courbet ou des premiers Ambulants :

« Après Repine, Vasnetsov, on a commencé à trouver la beauté dans la saleté et même dans un manteau sale. » [326]

Le réalisme comme idéal

L'absence de couleurs vives caractérise les premières réalisations de Stanislavski et de Simov, même les sujets féeriques ou historiques sont traités de façon volontairement non clinquantes. C'est là une posture autant morale qu'esthétique. Elle entre en conflit avec le goût historique de Stanislavski, les armures et les costumes, les maquillages et l'admiration de soi dans le miroir ou en photographie, tous ses travers que Stanislavski note scrupuleusement dans ses carnets pour montrer à quel point il s'aime encore trop lui-même, sans aimer l'art. L'art de la représentation, l'artisanat et tous les stades de la vie de l'acteur, théorisés dans le Système, sont les propres moments de son parcours. Ainsi note-t-il, après l'interprétation du rôle de Don Juan dans *Le convive de pierre* en 1889 :

« Je me suis plu dans le costume, c'est vraiment ce que je voulais. La figure est belle et les bottes parisiennes sautent aux yeux par leur raffinement. Les costumes étaient merveilleux. Je dois reconnaître, à ma grande honte, qu'une

[325] Les deux citations sont parues dans la presse russe en 1911, cité d'après Kostina, op. cit., 2002, p. 15.

[326] Carnets 1899-1902, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 110.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

pensée mauvaise, indigne d'un acteur sérieux, m'a traversé l'esprit : "eh ! bien, me disais-je, quand bien même le rôle ne donnerait rien, au moins je montrerai ma beauté, je plairai aux dames, et puis quoi, quelqu'un tombera amoureux de moi", c'est agréable de chatouiller son amour-propre, ne serait-ce qu'avec cela. Il est désagréable que de telles pensées me viennent, cela montre encore une fois que je ne suis pas parvenu à l'amour de l'art pur. » [327]

Le plaisir de la représentation de soi, de l'admiration des autres, d'une femme, il est vrai qu'il s'agit du rôle de Don Juan, répond au désir de se faire photographier en costume, de soigner son apparence, son image, la beauté de ses gestes, répétés devant le miroir. Mais les notes mêmes de Stanislavski, sorte de mécanisme de contrôle moral de soi, donnent une image tout à fait différente de l'art. Et c'est ce point de vue sur l'art de l'acteur et ses exigences qui façonne la culture figurative de Stanislavski et donne naissance au système.

Il est intéressant de comparer les notations de lumières et d'ombres, les impressions d'étouffement et d'espace dans la prose de Stanislavski, à propos des acteurs. L'une des premières tentatives de théorisation de l'art de l'acteur s'achève sur une longue description de l'état actuel des théâtres russes. Ces passages seront repris, sous une forme réduite, dans *Ma Vie dans l'art*, à un moment où ils ne reflètent peut-être plus entièrement la réalité du théâtre provincial russe. Stanislavski traduit l'étouffement de l'acteur que les becs de gaz privent d'oxygène, le froid des espaces non chauffés, les fenêtres clouées de planches ou calfeutrées de carton, les meubles dépareillés, vieux accessoires de scène qui viennent finir leur jour dans les loges humides. Ce tableau de la misère de l'acteur se complète par l'évocation de la misère et de la vieillesse abandonnée de l'acteur. Sans se prononcer sur la lucidité de l'analyse de Stanislavski et sur son adéquation au théâtre russe de l'époque qui offre un panorama très contrasté et très divers qu'il serait bon d'analyser aujourd'hui, dans la multiplicité de ses manifestations, il est clair que Stanislavski présente là un morceau d'anthologie de prose réaliste, à travers la misère du quotidien, l'envers du décor scintillant et brillant du théâtre, non plus l'or et le faste, mais la planche de bois, le papier peint défraîchi, la moisissure des cloisons.

La misère est matérielle et morale, elle dénonce un état que l'on fait subir aux acteurs, un peu comme les peintres de genre des années 1860-1870 dénonçaient les misères des paysans, des petits artisans, des colporteurs, des orphelins. Ce que contient au fond le tableau réaliste des grandes misères, c'est toujours une étincelle d'idéal, un retournement grandiose de la prose du quotidien. Le tableau de la misère de l'acteur ne tiendrait pas sans son envers : le temple de l'art, le feu sacré, l'art compris comme un service civil, une obligation morale et quasi religieuse, Apollon derrière le travail anonyme et désintéressé de l'acteur russe, le travail anonyme et froid derrière Apollon. Une part de cette conception subsiste encore dans le projet de Stanislavski en 1918 de créer un Théâtre-Panthéon de l'art russe [328] .

Cette conception morale et artistique, proche à certains égards du tolstoïsme, se lit dans les décors, mais de façon inversée. Comme si, pour traduire la vérité d'une époque, d'un milieu ou d'une pièce, il fallait retrouver cet inconfort. C'est le cas pour *Le Tsar Fedor Ioannovitch* d'A. K. Tolstoï. Pour cette pièce, le peintre et le metteur en scène refusent la

[327] ***Notes artistiques 1877-1897, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 215.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

grandiloquence des décors historiques pompeux, la représentation triomphale du pouvoir et des monuments anciens du Kremlin de Moscou qui viennent à l'époque d'être restaurés. Stanislavski et Simov récusent l'historicisme et l'Art nouveau dont ils sont pourtant issus pour créer un réalisme scénique. Pour la tragédie d'Alexeï Tolstoï, Simov dessine des visages « à la Repine ».

Méthode de travail

Depuis 1890 et la tournée des Meininger, Stanislavski écrit ses mises en scène. Il trace des croquis et établit ainsi le texte scénique du metteur en scène. La première partition de mise en scène date de 1890, pour *L'Affaire Clemenceau* d'Armand d'Artois. Ce que crée le metteur en scène, c'est la *postanovka*, la mise en scène. Les croquis ou dessins peuvent concerner les figures, les personnages, un détail de costume ou de construction d'un accessoire mais, comme on l'a dit, ce qui distingue Stanislavski, c'est une pensée architecturale. Il faut donc commencer par la *planirovka* : la plantation des éléments fixes et mobiles. Toutefois, le motif architectural n'est pas le seul. La représentation en plan suppose déjà les déplacements possibles, ce que Stanislavski appelle les lieux de la plantation – *planirovočnye mesta*. Le plan de la mise en scène est celui des déplacements des acteurs, de toute une série d'activités continues qui ne sont pas écrites par l'auteur. Ces mouvements, ces personnages, ces actions sont donc la création propre du metteur en scène. Pour le tableau « Au bord de la Iaouza » dans *Le Tsar Fedor*, Stanislavski invente ainsi une multitude de personnages, marchands avec leur histoire, leur activité spécifique. C'est pour cela que les rôles secondaires des figurants doivent être répétés et, dans la mesure du possible, confiés à des acteurs sérieux et non à des figurants.

Pour *Les Fruits de l'instruction* de Lev Tolstoï en 1890-1891, Stanislavski trace des croquis qui forment « l'image du spectacle ». Dans les mises en scène des pièces de Shakespeare à la Société d'Art et de littérature, Stanislavski déploie son inventivité. Au début de *Beaucoup de bruit pour rien*, des jeunes filles tressent des couronnes de guirlandes, préparent des coupes, des paniers de fruits. Dans *Le Marchand de Venise* toute l'atmosphère est formée par le sujet du carnaval, le combat de Carême et de Mardi-Gras, la légèreté du bal masqué, les gondoles, les confettis, les ombres d'une maison qui se réveillent. [329]

Le travail de mise en scène se développe donc à plusieurs niveaux : la lecture et l'interprétation de la pièce par le metteur en scène, la division de la pièce en tableaux, le

[328] Il s'agissait d'un projet d'éclatement du Théâtre en plusieurs structures que seraient venues coiffer l'ancien Théâtre d'Art. Le projet fut refusé par la troupe, mais aussi en partie réalisé, sous un autre nom et dans un autre contexte. Cf. Stanislavski, 1954-1961, VI, pp. 34-41 et Olga Radichtcheva, *Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko Histoire d'une relation théâtrale*, vol. 3, Moscou, Art, 1999, pp. 33-35.

[329] Sur tout ceci, voir la préface de Inna Solovieva au cahiers de mise en scène du *Tsar Fedor Ioannovitch* et de *La mort d'Ivan le Terrible* (Stanislavski, *Cahiers de mise en scène*, vol. 1, Moscou, 1980). I. Solovieva a consacré une thèse aux cahiers de mise en scène de Stanislavski.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

premier jet de notes et d'impressions, avec quelques dessins, puis les conversations avec le peintre qui fait ses propositions sous formes d'esquisses, et surtout de maquettes. Le décor fixe la répartition générale des modules, le fond. Il dépend de l'imaginaire plastique du peintre qui fait le cadrage, conçoit les couleurs. Ensuite, tout dépend de nouveau du metteur en scène qui prévoit les déplacements et la disposition des meubles en fonction du jeu. Il faut des recoins, des chaises, des fauteuils d'angle, des poêles, des cheminées, des rebords de fenêtres, des baies vitrées, des balcons, des petites portes. Tout un appareil constructif qui permet des déplacements et une polyphonie des actions entre les différents groupes. Il faut pouvoir ouvrir une fenêtre dans un recoin ou la porte d'une armoire, en tirer un châle. Quand il s'agit d'extérieurs, le metteur en scène cherche des équivalents avec plus ou moins de bonheur pour sentir le vent, le soleil, le froid et l'humidité de la pierre. Tout cela s'obtient par des moyens scéniques amplement décrits qui ne se limitent pas aux bruitages des criquets et des grenouilles, décriés par Tchekhov. Le sens essentiel de ces espaces est d'y envisager le déroulement de la vie de la figure – acteur et personnage. L'absence de dynamisme dans le texte pousse le metteur en scène à introduire de nouveaux personnages, de nouveaux recoins, ce qui n'est pas sans produire un effet d'entassement.

Expériences figuratives du décor constructif

Pour Simov, peintre pourtant, il s'agit de rompre avec la logique du tableau pictural, du cadre qui est souvent dépassé. Le décorateur se sent souvent gêné par la rampe, par le cadre de scène. Le spectateur doit observer la vie. Il doit donc se sentir *à l'intérieur* de la scène. Dans *Le Tsar Fedor*, pour le tableau du jardin, Simov veut faire en sorte que le spectateur se sente lui-même à l'intérieur du jardin, il fait dépasser des branchages au-delà de la rampe. Le but est, selon lui, de créer un « panorama au lieu d'un cadre » :

« Comment faire en sorte que le spectateur oublie le théâtre, son fauteuil, son voisin et se sente lui-même dans un jardin. La rampe me gênait, de même que la limitation du champ de vision, l'artifice du cadre. Ce qui est indispensable pour le tableau du peintre, pour son achèvement, devient un obstacle, déplaît dans un spectacle théâtral. Constantin Sergueïevitch [= Stanislavski] était du même avis. Au lieu d'un cadre, un panorama. Pour le moment, c'est inaccessible. » [330]

La tendance au panorama, genre illustratif et dominant en cette fin du XIX^{e} siècle, témoigne d'une aspiration à la rotondité. Le Théâtre d'Art introduit la scène tournante et le décor incurvé. Cette recherche spatiale anticipe aussi sur le développement du cinéma.

Voici comme Simov décrit sa façon de travailler :

« Pour la première fois, j'ai dans les mains ce que l'on appelle le cahier de mise en scène. Au début, j'avais peur de faire des esquisses au crayon et j'utilisais de petites feuilles de papier, comme brouillon. Au fur et à mesure du travail, je pris tranquillement confiance et par la suite, j'illustrai les différents moments, directement dans le livre : tantôt je prenais tout le périmètre de la scène et je le remplissais de signes et tantôt je précisais des détails indispensables. » [331]

[330] ***Simov, op. cit., p. 285.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

On a parfois exagéré l'esprit de naturalisme de Simov et de Stanislavski dans leurs premières mises en scène. Les décors de Simov sont loin d'être exacts. Ils reposent sur des modèles d'ouvrages historiques, des relevés, des croquis personnels, mais son travail porte par exemple essentiellement sur le Kremlin de Rostov qui est postérieur de plus d'un siècle à l'action du *Tsar Fedor*. Le principe d'exactitude n'est pas non plus poursuivi par Stanislavski :

« Je veux bien que sur scène, ce ne soit pas tout à fait juste, l'important est de faire en sorte qu'on y croit. » [332]

Le principe de la confiance est un principe éthique qui correspond, mieux que la vraisemblance ou l'imitation d'un modèle, au sens du réalisme en art. Y croire, c'est un mouvement psychologique qui est d'abord moral. C'est l'engagement passé entre le public et la scène qu'on ne ment pas. La règle est donc celle de la vérité qui est le sens ultime de la réalité. C'est le seul sens qu'il y ait, pour quelqu'un comme Stanislavski, à justifier son entreprise théâtrale.

Les fautes factuelles peuvent donc avoir cours sur scène, la création peut se faire de mémoire et les erreurs être volontaires. Il s'agit de lutter contre le pathos, le luxe de la décoration. Nous verrons les conséquences terminologiques de cette esthétique, du point de vue de la théorie théâtrale qui se constitue pour Stanislavski, comme une théorie de l'acteur. Certains mensonges sont permis au nom de la vérité scénique. Dans *Le Tsar Fedor* les bonnets des boïars sont trop hauts et les portes trop basses, ce qui accentue les effets dans un sens quasi expressionniste.

Les sources historiques sont réelles, fondées sur les historiens du XIX^{e} siècle : Karamzine et Sergueï Soloviev, mais surtout Zabeline avec son *Histoire de la vie russe*, parue en 1876 et 1879. Le peintre Serov peint en 1892 un portrait psychologique de l'historien dont la conception est, à certains égards, proche des enjeux réalistes de Stanislavski :

« Nous devons apprendre à connaître avant tout le quotidien [byt] intérieur du peuple dans toutes ses particularités, alors les événements qui ont fait du bruit comme ceux qui sont passés inaperçus seront jugés d'une façon incomparablement plus juste et plus proche de la vérité. » [333]

Le refus de la grandiloquence héroïque, de l'histoire centrée sur les grandes catégories politiques, militaires et ecclésiastiques se traduit dans la conception même de l'ouvrage de Zabeline. Le premier tome du *Quotidien domestique des tsars russes* est une sorte de visite architecturale du Kremlin de Moscou, une description archéologique et précise qui englobe la totalité des constructions, pièce par pièce, comme le ferait une maquette. Le quotidien intérieur se lit avant tout dans les intérieurs. On a souvent souligné que les succès de Simov, comme peintre-décorateur, sont plus grands dans les intérieurs du *Tsar*

[331] ***Ibid.***

[332] ***Ibid., p. 284***

[333] ***Zabeline, « Réflexions sur les tâches présentes de l'histoire et des antiquités russes », 1873, cité d'après I. E. Zabeline, Le quotidien domestique des tsars russes aux XVIe et XVIIe siècles, livre I, La cour du Tsar ou le palais, Moscou, Kniga, 1990, introduction de A. N. Sakharov, p. 23.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Fedor et d'*Ivan le Terrible* (ill. 176), du dernier acte de *La Mouette*, du premier acte des *Trois Sœurs* et de *La Cerisaie*, des actes des *Bas-fonds* qui se déroulent à l'intérieur d'un abri de nuit. A l'inverse, la place des cathédrales du Kremlin dans *Le Tsar Fedor*, le premier acte de *La Mouette*, près du « lac ensorcelé », le second acte de *La Cerisaie*,avec son morceau de nature, sont plus souvent décriés. Simov n'était certes pas paysagiste, même s'il a cherché à rendre la poésie de Levitan dans le second acte de *La Cerisaie* :

« Une petite chapelle, un petit fossé, un cimetière abandonné au milieu d'un petit oasis de forêt dans la steppe. La partie gauche de la scène et le centre sont sans aucune coulisse : seulement l'horizon et le lointain. Cela est fait avec une seule toile peinte semi-circulaire continue et des étais pour l'éloigner. On voit briller au loin en un endroit la rivière. Les poteaux télégraphiques et le pont de chemin de fer. Permettez-moi, pendant une pause, de laisser passer un train avec de la fumée. Cela peut très bien marcher. Avant le coucher du soleil, on verra brièvement la ville. A la fin de l'acte, il y a du brouillard, il montera bien épais du ruisseau vers l'avant-scène. Un concert de grenouilles et de râles à la toute fin. A gauche, à l'avant-scène, les foins et une petite meule où toute la joyeuse compagnie des promeneurs jouera la scène. Cela, c'est pour les acteurs. Cela les aidera à vivre dans leur rôle. Le ton général du décor est du Levitan. La nature de la province d'Orel, pas plus au sud que celle de Koursk. » [334]

La semi-circularité de la toile peinte, les agréments scéniques de Stanislavski, refusés par Tchekhov (les grenouilles, les râles et même le train à l'horizon) qui admirait par ailleurs et approuvait les innovations scéniques de Stanislavski correspondent au procédé panoramique, affirmé par Simov, qui me semble aussi devoir être mis en rapport avec un principe cinématographique.

Cette description du décor contient un certain nombre d'éléments de la plastique scénique de Stanislavski, comme l'importance de la lumière qui baisse progressivement ou les effets de transparence. Certains actes commencent par un lever de soleil, une lumière progressive que l'impressionnisme tchekhovien autorise. Le premier acte de *La Mouette* voit le jour baisser et la lune se lever. Dans le premier acte de *La Cerisaie*, au contraire, l'on voit progressivement la lumière du petit jour apparaître dans le jardin. Les bruits sont destinés à créer l'atmosphère – *nastroenie*. Dans *Le Travail de l'acteur sur soi*, ce terme est surtout présenté pour l'action que les effets scéniques de la disposition des éléments sur la scène ont sur l'acteur :

«Comme vous le voyez, se hâta de nous indiquer Arkadi Nikolaïevitch, la disposition [obstanovka] des éléments qui nous environnent influe sur notre sentiment. Cela ne se passe pas seulement dans la réalité, mais sur scène. Nous avons là notre vie, notre nature, des forêts, des montagnes, des mers, des villes, des villages, des palais et des souterrains. Ils vivent en reflet sur les toiles pittoresques des peintres. Dans les mains d'un metteur en scène habile, tous les moyens de mise en scène [postanovo#nye sredstva] et tous les effets du théâtre ne semblent pas une grossière imitation [poddelka], mais deviennent des créations artistiques. Quand ils sont liés intérieurement à la vie de l'âme des personnages de la pièce, la disposition extérieure des éléments revêt souvent

[334] ***Lettre à Tchekhov du 13 novembre 1903, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 518.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

une importance encore plus grande que dans la réalité même. L'humeur [nastroenie] qu'elle suscite, si elle correspond aux exigences de la pièce, oriente admirablement l'attention sur la vie intérieure du rôle, influe sur le psychisme et sur la vie éprouvée [pereživanie] de l'interprète. Ainsi, la disposition scénique extérieure des éléments et l'humeur qu'elle crée sont des éveilleurs de notre sentiment. Voilà pourquoi, si une actrice représente Marguerite, tentée par Méphistophélès, durant sa prière, il faut que le metteur en scène lui donne l'humeur ecclésiale correspondante. Elle aidera l'interprète à ressentir le rôle. Le metteur en scène devra créer pour l'acteur qui joue la scène d'Egmont en prison l'humeur correspondante de solitude forcée. L'acteur en sera reconnaissant au metteur en scène dans la mesure où l'humeur orientera le sentiment.» [335]

Les résonances goethéennes de la *Stimmung* scénique sont peut-être fortuites, elles marquent le lyrisme psychologique qui est le préalable au jeu de l'acteur. On peut certes douter de la parfaite bonne foi du metteur en scène qui avait sans doute envie de créer ces tableaux réalistes. C'était un véritable travail d'artiste, mais il s'agissait aussi, avoue-t-il fréquemment dans sa correspondance, de masquer la faiblesse du jeu de l'acteur, de lui trouver sans cesse quelque chose à faire, une tâche matérielle. Bientôt avec le système, les « tâches » ou objectifs à accomplir seront entièrement du ressort de la psychologie, de l'intention, *ce que je veux faire* dans cette scène. La tâche, l'objectif – *zadača* – est alors reliée au désir, à l'impulsion, au moteur de la vie intérieure. La première réponse au problème de la continuité de l'action sur scène est ainsi spatiale et concerne les déplacements, les activités, l'adéquation de la figure au monde qui l'environne. La vie intérieure psychologique se donne d'abord dans un décor physique, artistiquement construit : un appartement, un coin de nature, une chambre, une maison, un palais, avant que cette même construction ne s'édifie à l'intérieur de l'acteur. C'est le sens de l'évolution de l'idée de mise en scène par Stanislavski.

De l'extérieur vers l'intérieur

Voici les caractéristiques esthétiques de cette période réaliste de la pratique de Stanislavski, metteur en scène. Outre le relief et le volume que nous avons signalés, le caractère anguleux, déformé des contours domine le décor. Les lignes ne sont pas droites, mais courbes, sinueuses. Simov a ainsi une prédilection pour la diagonale. Dans le tableau « Au bord de la Iaouza » du *Tsar Fedor*, la rivière est diagonale et traverse la scène. Ce procédé est repris dans plusieurs mises en scène des pièces d'Ibsen. On le retrouve dans le fameux décor du premier acte de *La Cerisaie* qui est une des plus grandes réussites de Simov. Après plusieurs solutions de maquettes et de longs moments de recherche, le peintre trouve la solution de rapprocher les fenêtres le plus possible de l'avant-scène gauche. Une encoignure centrale de porte permet d'avancer un peu plus la ligne éloignée de la diagonale et de faire rentrer le jardin sur la scène, simplement par le moyen de quelques branches d'arbres en carton-pâte que l'on aperçoit à travers les fenêtres et par celui de branches coupées des cerisiers en fleurs dans les vases. La diagonale est même parfois perçue par Stanislavski comme une figure trop récurrente de

[335] ***"La mémoire émotionnelle" Stanislavski, 1954-1961, Tr. 1, II, p. 230-231.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

la décoration de Simov. Il n'en reste pas moins que l'attention portée à la chambre, à la pièce, à la maison est plus à même d'exprimer le réalisme que le paysage et la nature dans lesquels le symbole ou la pastorale entrent involontairement en résonance. Diagonale, côtés anguleux, multitude de points d'implantation, de vie pour le jeu de l'acteur, couleurs ternes, jeux de niveaux horizontaux et verticaux, la scène est souvent accidentée. Des éléments sont avancés, reculés mais le plancher même n'est pas uni, les trappes creusent la scène et les podiums l'élèvent. Dans *Jules César*,mis en scène par Nemirovitch-Dantchenko et où Stanislavski joue le rôle de Brutus, Simov, après un voyage avec Nemirovitch-Dantchenko à Rome, conçoit le premier tableau du Forum comme le carrefour de trois rues, la troisième étant parallèle à la rampe. Un balcon domine la scène sur laquelle deux cents figurants représentent le menu peuple de Rome. Dans l'esprit de Némirovitch et de Simov, les monuments principaux du Forum sont situés derrière le public qui constitue ainsi le peuple romain. Selon Stanislavski, il est peu probable que cette notation soit perçue par le public. L'unité de la scène et de la salle est cependant manifestée ici et l'on sait que ce but est recherché par différents metteurs en scène et décorateurs européens, notamment en Russie par Meyerhold et Golovine pour la mise en scène de *Don Juan* en 1910, mais sur des bases différentes, fondées sur la théâtralité. Notons que dès 1902, au Théâtre d'Art, la rampe est supprimée.

C'est donc la scène qui est en relief, dans ses murs et dans son sol, et c'est un espace bien plus grand qu'elle qui est planifié. Dans le cas de la mise en scène shakespearienne de Némirovitch, le plan, issu des relevés faits, par Simov et lui-même, en Italie, concerne tout le Forum romain. Mais le trait le plus caractéristique est, une fois de plus, le plan des intérieurs. Les maquettes de Simov pour les pièces de Tchekhov prévoient la plantation de toute une maison, de tout un appartement, même si une pièce ou deux seulement sont représentées sur la scène. L'unité est donnée par l'atmosphère, mais la précision et la vie viennent des mouvements des figures dans un espace construit où l'acteur sait où mène chacune des portes et où les pièces de la maison qui ne figurent pas sur la scène revêtent pourtant une existence matérielle du fait des maquettes qui construisent pour l'acteur l'espace non représenté. De la même façon, les *études*, dans le jeu psychologique du système, retracent l'ensemble des événements de la vie du personnage, y compris ceux qui ne figurent pas dans la pièce.

L'expression de décor psychologique, pour étrange qu'elle puisse paraître, faisant coïncider l'intérieur et l'extérieur, est donc pleinement justifiée. Le décor s'adresse à la vue, éventuellement à certaines perceptions tactiles, mais le *nastroenie*, l'humeur, au fond, s'adresse à l'âme, aux émotions, au temps de la vie. Le décor même est intérieur, comme une trace du déroulement de la vie. On lit, dans l'ancienne chambre d'enfant, l'histoire de la maison de Ranevskaïa et, au quatrième acte de *La Cerisaie*, les murs vides de la même pièce donnent une tonalité toute différente. C'est la fin de la maison. C'est ce qu'écrit Stanislavski à Tchekhov. Pendant longtemps, il souhaitait réunir le décor des III^{e} et du IV^{e} actes, affirmant que la pièce serait perçue de façon très différente :

« Il y a une question à propos de la mise en scène. Je ne sais pourquoi, j'ai très envie de voir l'acte III et l'acte IV dans un décor unique. Au dernier acte, il est détruit et préparé pour le départ. A vrai dire, il ne s'agit pas d'une sentimentalité de mauvais goût. Il me semble ainsi que la pièce sera plus confortable, que le

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

public se sentira proche de la maison. (…) Avec un seul décor pour les deux actes, il n'y aura pas d'uniformité dans la mesure où la maison vide changera complètement l'humeur du IV^e acte. » [336]

Stanislavski cherche le confort – *ujut* – de la maison, dans l'humeur donnée par le décor. C'est ce qu'il cherche aussi dans le jeu. On se souvient que c'est le confort de l'acteur en sécurité, à l'abri de la peur, dans le cercle restreint de l'attention qui lui permettait d'exister. Pour Nazvanov, c'était la possibilité de jouer du piano, mais pour un acteur, on le conçoit, il s'agit de jouer de son âme, comme d'un instrument. Des conditions psychologiques et spatiales sont pour cela nécessaires. L'acteur doit croire à la réalité scénique pour permettre au public de faire la même opération. En ce sens, l'illusion réaliste ne connaît pas l'écart entre l'opération esthétique de l'acteur et celle du public. Du point de vue de la technique de l'acteur, Stanislavski reconnaît pourtant la conscience du caractère artificiel des conditions de la représentation.

Théâtre et cinéma

Une autre particularité de la pratique réaliste de Simov est l'art du cadrage. Dès la première collaboration artistique avec Stanislavski pour *La Cloche engloutie* de Hauptmann, Simov cherche à résoudre les contradictions entre l'étroitesse de la scène et le problème de l'échelle des éléments – *maštabnost'*. Le tableau qui représente un défilé de montagnes et une rivière pose des difficultés de réalisation. Simov choisit de couper le cadre, de ne garder que le bas des montagnes et de tourner le vallon en diagonale. Le même procédé de cadrage sera repris pour la place des cathédrales du Kremlin dans *Le Tsar Fedor* à l'ouverture du Théâtre d'Art en 1898. Il s'agit d'éviter le phénomène de visualisation picturale du tout au détriment du réalisme de la figure des acteurs qui, se rapprochant de la toile, paraîtraient beaucoup plus grands que les éléments de paysage représentés sur le fond de scène. La fragmentation est donc, avec le relief, la diagonale, la plantation architecturale, la primauté des intérieurs, l'autre trait dominant du décor réaliste.

Il me semble que beaucoup de ces traits tendent vers une vision cinématographique de la scène. Ce point de vue peut paraître étonnant. Stanislavski a longtemps refusé la participation des acteurs du Théâtre d'Art aux tournages. Quand cela s'est révélé indispensable, il ne l'a accepté que comme un mal nécessaire. Il était strictement interdit aux acteurs de diffuser leur image par la photographie. Popov relate dans ses *Mémoires* comment l'exposition, dans la vitrine d'une échoppe de photographe de la rue Sretenka, de l'image photographique agrandie d'une jeune actrice rendit Stanislavski fou de colère. [337] Ses propres projets cinématographiques aux Etats-Unis n'ont pas abouti. Il ne me semble pourtant pas que cela soit un refus catégorique du cinéma. Je pense que Stanislavski a perçu très tôt les possibilités de ce genre. En tout cas, sa pratique scénique s'en rapproche. On verra que le jeu de l'acteur s'enrichit de la notion de « pellicule cinématographique » du rôle.

[336] ***Lettre à Tchekhov du 5 novembre 1903, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 515.***

[337] Popov, *op. cit.*, p. 245-246.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Un autre indice en faveur de cette hypothèse est le procédé « cinématographique » qu'il a voulu introduire dans la pratique du théâtre. A l'été 1900, dans une lettre adressée à Sanine, acteur et assistant de Stanislavski depuis l'époque de la Société d'Art et de littérature, et principalement consacrée à la difficile préparation de la mise en scène de *La Fille des neiges* d'Ostrovski, Stanislavski fait allusion au regret des acteurs de ne pouvoir jouer plus souvent. Pour lui, ce problème ne sera pas résolu tant que :

« l'on ne reconnaîtra pas la nécessité du cinématographe. » [338]

La description de ce procédé se trouve dans une lettre de Nemirovitch-Dantchenko à Tchekhov :

***« Maintenant, voilà ce dont il s'agit. Konst. Serg. [= Stanislavski] a inventé une nouvelle forme d'art scénique, assez curieuse et qui promet d'avoir du succès. C'est assez difficile à expliquer, il faut donc qu'en lisant cette lettre ton imagination te vienne en aide. Figure-toi la scène du théâtre réduite (par notre rideau coulissant) et surélevée, à peu près comme cela arrive pour les tableaux vivants. On y met en scène des dialogues de haute qualité artistique et littéraire, des esquisses. On dispose de tout : des décors, des accessoires. Supposons qu'on donne ta nouvelle « Nalim », adapté à la forme dramatique. Ou bien la nouvelle où un propriétaire et une anglaise toute sèche pêchent le poisson. Ou une conversation sur la grande route, etc., etc. On peut imaginer une multitude de tes petites œuvres, celles de Tourgueniev, de Chtchedrine, de Grigorovitch, de Pouchkine (Le Festin pendant la peste). Les petites scènes doivent se succéder, les unes après les autres, à la vitesse du cinématographe. On peut y donner aussi bien des choses extrêmement comiques (imagine Artem, se déshabillant derrière un saule et plongeant dans l'eau) que dramatiques. 4 ou 5 œuvres sans entracte. Ce genre de chose peut convenir à des pièces comme celles de Strindberg. »** [339]

Le cadrage se fait par le resserrement des rideaux de scène qui donnent une petite forme théâtrale. La comparaison que propose Nemirovitch-Dantchenko avec les scènes des tableaux vivants n'est sans doute pas fortuite. La plasticité du cadre de scène est resserrée, se focalisant sur une action réduite, une « miniature scénique » qui correspond à la forme du récit romanesque à la Tchekhov. L'élévation de la scène doit permettre de souligner l'effet de cadrage. Le genre va du burlesque satirique à la petite tragédie de Pouchkine que Stanislavski montera de nouveau, quinze ans plus tard, avec Alexandre Benois qui fait de la théâtralité le sens de son art. Ce qui compte surtout, dans la comparaison cinématographique, c'est la corrélation avec la vitesse de succession des tableaux scéniques. Les petites formes sont souvent désignées par des termes figuratifs ou décoratifs, comme ceux d'esquisses ou de miniatures, mais elles conduisent surtout à la concentration de l'action. L'attrait qu'elles exercent va contre la tradition scénique. Le nouveau Théâtre d'Art de 1902, aménagé par *Shekhtel* dans le style Art nouveau, en remodelant entièrement un bâtiment déjà existant, comporte une petite scène pour l'école du Théâtre d'Art qui pourrait voir ce genre de réalisation. La scène principale, équipée de la façon la plus moderne, comporte une scène tournante. Stanislavski ne pourra pourtant réaliser son projet que partiellement avec trois courtes pièces de Maeterlinck et une

[338] ***Lettre à Sanine du 20 août 1900, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 376.***

[339] ***Lettre à Tchekhov d'octobre 1899, Nemirovitch-Dantchenko, I, 2003, p. 309.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

adaptation des nouvelles de Tchekhov en 1904.

Ce resserrement de l'espace scénique est l'anticipation d'une autre théâtralité. La forme du décor académique des Théâtres impériaux est refusée par Stanislavski. Le matériau scénique perd son aura et se consacre au quotidien. La césure est figurative, car l'espace devient architectural avec des lignes de force, des tons de gris qui se retrouveront dans le constructivisme. Cette façon de modeler le décor, matérialisé par la maquette, est le signe d'une inquiétude plastique. La part prépondérante des intérieurs aux volumes complexes et heurtés est une tendance proprement figurative. Son effacement produit des effets constructifs parallèles dans le jeu « intérieur » de l'acteur et dans la composition du rôle. Il faudra néanmoins pour cela que Stanislavski traverse, à partir de 1904, une intense recherche figurative, contemporaine de la mise au point du système. Ainsi, la petite forme scénique fait signe vers ce que sera la pratique des Studios, celui de 1905, rue Povarskaïa, puis le Premier Studio avec son absence de scène, le jeu à même le plancher, de plain-pied avec le public. Dans *Le Travail de l'acteur sur soi*, les leçons se déroulent sur la scène du théâtre d'école, « petit, mais tout à fait bien équipé » [340] qui rappelle celui du Théâtre d'Art. Dans le théâtre des années 1900-1910, les petites formes pourront éclore, donnant lieu à des avancées importantes de la figuration théâtrale, à Saint-Pétersbourg notamment (Studios de Meyerhold, Théâtre ancien d'Evreïnov, Théâtre de la Tour de Viatchislav Ivanov, les différents cabarets littéraires de Saint-Pétersbourg).

Le réalisme stanislavskien est ainsi un moyen de décentrer la perspective du théâtre d'apparat, d'affirmer une sorte d'expérience de la pauvreté, pour reprendre une expression de Benjamin, de l'authenticité en tout cas. L'acteur n'est plus le seul maître de la scène, non plus que le tableau de fond de scène. L'univers du quotidien, compris de façon historique ou contemporaine dans la dramaturgie de Tchekhov et de Gorki renvoie au bruissement du monde, aux successions d'impressions élaborées par le metteur en scène, à partir du texte de l'auteur. La collaboration avec Simov satisfait, jusqu'à un certain point, ces principes, sans que les avancées figuratives dans les arts plastiques trouvent cependant à s'exprimer à travers elle sur la scène du Théâtre d'Art.

Comment représenter la dramaturgie symboliste, les variations qui opèrent à partir des pensées abstraites ? Mais aussi comment enrichir les possibilités expressives des acteurs, si c'est à travers eux que peut se créer le relief et le volume, compris comme profondeur psychologique ? Stanislavski est acteur, mais tout autant metteur en scène dans ces années. Il rêve du mouvement de la figure et des formes, y compris dans l'organisation concrète de la production théâtrale, en décentralisant le Théâtre d'Art. La peur de la routine le saisit à l'été 1906, lors d'un séjour en Finlande. Ces doutes portent avant tout sur le métier d'acteur, sur la possibilité de la survie du rôle dans le temps. Le problème ne sera plus alors dans la création d'une humeur collective par le metteur en scène, mais dans la construction temporelle et émotionnelle d'une humeur créatrice pour l'acteur. D'un côté, Stanislavski s'interroge sur les formes d'expression, de l'autre, il situe sa réflexion en deçà même de ce point, portant son regard sur les conditions mêmes de la création pour l'acteur. Pour lui, il ne s'agit pas de choisir, entre les mouvements figuratifs

340 "L'action. 'Et si', 'les circonstances proposées' ", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 45.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de son époque, un style défini parmi tous les « *ismes* » possibles, mais de voir, comment la création même est possible. Il ne s'agit pas de savoir quoi représenter ni comment, mais pourquoi et à quelles conditions il y a création dans certains cas et absence de création dans d'autres. La réflexion de Stanislavski porte donc sur sa pratique d'acteur, mais avant d'en arriver à la certitude de cet objet, il s'interroge aussi sur son métier de metteur en scène dont il commence à noter le processus.

Chapitre 3 : Stanislavski en 1905 : des *Revenants* au Théâtre-Studio

Les Revenants

La recherche d'un procédé spatial qui puisse concentrer l'espace scénique conduit Stanislavski à prendre pour objet son propre processus de metteur en scène. Il le fait dans les journaux dans lesquels il consigne de façon réflexive les étapes de son travail. Un témoignage essentiel de la pratique réaliste de la maquette, dans l'échange entre Simov et Stanislavski, est fourni par le journal de mise en scène pour *Les Revenants* d'Ibsen en 1905 [341] . Le spectacle est mis en scène par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, Simov est le peintre-décorateur. Les notes de Stanislavski sont un journal consacré au décor et au travail scénographique sur *Les Revenants* entre le 30 janvier et le 4 mars 1905. Il retrace toutes les étapes de la création de la mise en scène, de la première lecture de travail au dessin des *mises-en-scène* des acteurs et à la fixation du tempo de la pièce. Il allie donc de pures indications de jeu, la prise en compte de la distribution des rôles, la confection de la maquette, la plantation précise pour le jeu et une réflexion personnelle sur les moyens mêmes que le metteur en scène utilise. Ces étapes se doublent de considérations sur le contenu et l'atmosphère de la pièce, mais aussi de remarques théoriques sur le décor et sur le jeu.

Tout d'abord, Stanislavski, Simov et un assistant participent à la lecture à haute voix de la pièce par Nemirovitch-Dantchenko, censée donner une impression générale. Après la lecture, c'est en effet l'imagination qui entre en jeu. Stanislavski imagine la maison où se déroule l'action, comme la propriété d'un Serebriakov norvégien [342] . L'intérieur de la maison est le centre de la pièce d'Ibsen, mais traduit également les conceptions de Stanislavski et de Simov comme décorateurs et aussi comme metteurs en scène pour rechercher le jeu intérieur, la sécurité du confort domestique pour l'acteur qui doit se sentir chez lui, capable d'agir dans des conditions d'intimité et de proximité à soi, rendues possibles par les décors. C'est ce confort intime qui est recherché par le metteur en scène

[341] Voir la traduction en annexe, texte N°7.

[342] *Oncle Vania* de Tchekhov a été mis en scène en 1899 par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko Stanislavski y tenait le rôle d'Astrov. La pièce continuait d'être jouée au Théâtre d'Art, durant toutes ces années.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans l'intérieur de la maison. Mais cet intérieur est doublé d'une vue sur l'extérieur et la nature. Comme pour *La Cerisaie*, la nature doit rentrer dans la maison avec des traits typiques de la Norvège, les fjords, les montagnes. C'est aussi le cas pour les bruits qui préoccupent très tôt Stanislavski dans son processus de création : le signal du bateau qui arrive, le bruit du tocsin et les gouttes de pluie qui détrempent le sol. L'impression ou la rêverie du metteur en scène est destinée à percevoir l'humeur. Cette atmosphère – *nastroenie* – vaut non seulement pour le décorateur, par la teinte des murs et par les formes architecturales et décoratives, mais aussi pour l'acteur. L'humeur de pluie engendre la sensation de soi [343] – *samočuvstvie* – correspondante, mais en 1905 ce terme ne semble pas encore tout à fait théorisé. Le décor, le jeu de l'acteur, les bruits, tout est contenu dans l'humeur. La maison est planifiée dans son ensemble. C'est un trait récurrent des mises en scène stanislavskiennes que de voir plusieurs pièces de la même maison ou du même appartement. Il souhaite avant tout que le spectateur puisse voir « une perspective de pièces ». Dans la décoration de la maison, la peinture même joue un rôle, tableau pictural dans le tableau scénique, image dans l'image. Ainsi, dans *Ivan le Terrible* des fresques décoraient-elles l'appartement du Tsar, dans *La Fille des Neiges*.Pour le Palais du Roi Berendeï, Stanislavski eut l'idée de décorer le palais de fresques non terminées, en cours d'élaboration, une nacelle étant suspendue avec un peintre à cet effet [344] . Dans *Les Trois sœurs*, le motif de la photographie du père était dominant, suspendue à la place d'honneur au premier acte et remontée dans la chambre d'Olga à l'acte III. Dans *Un Mois à la campagne* de Tourguenieven 1909 (ill. 124-126) ou dans *Un Cadavre vivant* de Tolstoï en 1911, les tableaux peints par le peintre-décorateur jouent un rôle important dans la composition du décor et l'image intérieure du spectacle. Très souvent, les acteurs jouent sous ces tableaux et c'est encore le cas dans les dernières mises en scène, comme dans *Les Ames mortes* de Gogol (dans une adaptation de Mikhaïl Boulgakov) en 1932. Dans *Les Revenants* d'Ibsen un rôle important doit être dévolu dans la décoration aux portraits des ancêtres. Ceux-ci doivent être peints pour la circonstance. Stanislavski veut faire photographier Moskvine qui joue Osvald avec son maquillage. D'après cette photographie, on fait faire un tableau de lui et de son père. Le maquillage et le costume de l'acteur Moskvine (Osvald) et de l'actrice Savitskaïa (Mme Alving) devront être adaptés. La peinture ou l'image est ici destinée à montrer le passage du temps : temps de la maison, de la famille. Stanislavski ne cesse de souligner que l'on doit voir l'ancienneté de la maison et, bien sûr, la couleur locale norvégienne. Les traits typiques sont recherchés dans une documentation sur la Norvège, fournie notamment par *Shekhtel*, l'architecte du Théâtre d'Art, lui-même ancien décorateur de théâtre et illustrateur qui se passionne, comme toute l'époque, pour le Nord russe ou scandinave. Mais Stanislavski reproche à Simov de faire une composition Art nouveau ou au contraire trop russe, trop proche des salles de boïars de la Russie ancienne dans lesquelles Simov s'est depuis longtemps spécialisé.

[343] Cette notion importante du système est construite à partir de l'humeur – *nastroenie* – mais désigne spécifiquement la sensation interne de l'acteur qui le prédispose à l'action. Tous les éléments du système ne sont que les composantes de cette sensation interne de l'acteur.

[344] Simov in : *Sur Stanislavski*, *op. cit.*, p. 292.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Stanislavski note des moments forts de la pièce, comme l'incendie de la fin. C'est un moment « d'extériorité artistique » qui doit être visible de partout dans la salle, dans la mesure où c'est le point culminant de la pièce, le moment le plus dramatique avec le lever du soleil final pendant lequel meurt Osvald. L'éclat de ce lever de soleil ressemble à ces « lueurs » qui viennent à l'esprit de Stanislavski. Le feu de l'incendie ou de la cheminée auquel il pense, comme à une agréable surprise, figure les couleurs et l'énergie de l'invention scénique. C'est aussi le cas dans *Le Travail de l'acteur sur soi* où la perte de l'inspiration dans l'appartement de Maloletkova est tout de suite compensée par l'exercice suggéré à Nazvanov d'allumer un feu de cheminée avec des allumettes imaginaires. L'intensité lumineuse progressive, comme les bruits, est renforcée, du point de vue technique, par la présence aux discussions préliminaires de l'électricien du théâtre et le souci de savoir comment rendre la lueur de l'incendie par une lanterne magique. Cela indique que le travail de composition du spectacle, de la maquette, de la maison est un travail artistique de type pictural, un processus de création personnelle. C'est en s'appuyant sur cette expérience plastique que Stanislavski établira la théorie de la naissance et de la composition du rôle par l'acteur, comme un processus de création. Stanislavski voit d'abord le tableau du final de la pièce d'Ibsen, la mort du fils, le contraste entre la jeune vie qui s'en va et la mère qui reste. L'essentiel pour le metteur en scène et de connaître et de pressentir cette image finale, le but de la création.

La seconde étape du travail se fait avec Nemirovitch-Dantchenko et concerne la distribution des rôles, moment toujours délicat au théâtre. Elle n'est pas complète. Stanislavski ne parle que des deux rôles principaux, confiés à des acteurs expérimentés du théâtre. Le jeu des acteurs est évoqué en fonction de leurs particularités, il faut accentuer le tempérament de l'un (la nervosité pour Moskvine) et rendre l'autre insouciante et joyeuse (Savitskaïa). La question des acteurs pourrait ne pas concerner directement celle des décors, pourtant dès le second jour, les deux acteurs principaux assistent aux discussions dans l'atelier des maquettes. Stanislavski signale également la présence de l'acteur Katchalov, pressenti pour le rôle du pasteur Manders et de Soulerjitski, l'assistant de Stanislavski, qui a une formation de peintre.

Dix points sont fixés comme instruction pour le décorateur. Il semble que beaucoup d'entre eux soient proposés en fonction des habitudes de Simov et comme pour les contrecarrer. Ces tendances ont été définies à propos du réalisme même de Stanislavski : la préférence pour l'intérieur, les salles basses, les couleurs ternes. Le premier de ces points est donc la visibilité des éléments extérieurs à la maison. Stanislavski demande aussi au peintre d'utiliser des couleurs vives. Les couleurs ternes seraient trop attendues dans ce contexte, alors que les couleurs vives, au contraire, peuvent traduire l'habitude du péché de l'ancien propriétaire des lieux. On doit sentir le vice dans toute la maison, comme l'on doit sentir la Norvège. Le second groupe de questions concerne l'humeur qui doit donner la tonalité générale du décor et du jeu. Elle est définie par la pluie, d'où vient l'idée, plus tard, d'utiliser les gouttes d'eau, quand l'équipe de décorateurs décide de faire figurer un balcon dans la même scène :

« Le balcon et la porte qui y accède se révélèrent indispensables pour la mise en scène [345] . En parlant du balcon, nous avons trouvé un effet : ouvrir une trappe

[345] en français dans le texte

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

derrière le balcon, tapisser le balcon d'une bâche teinte et faire tomber de la vraie pluie. L'eau coulera sur la bâche vers le bas dans la trappe, le sol et la balustrade seront brillants d'être mouillés. » [346]

Le troisième ensemble d'impératifs à suivre pour le décorateur est de représenter l'ensemble de la maison, en laissant apercevoir une enfilade de pièces, une perspective. Le terme apparaît, sous la plume de Stanislavski, après des efforts et une impasse totale dans l'invention chez Simov et son assistant. Le metteur en scène parvient à s'énerver ; l'énervement, dit-il, agit sur les nerfs et l'aide ainsi à produire un dessin qui donne la plantation générale, sans toutefois donner le ton ou le style de la décoration :

« Je me suis énervé. Je suis devenu cassant, grossier. Sans doute, à ce moment, le tempérament a joué sur l'imagination. Mes nerfs se sont aiguisés et j'ai réussi, quoiqu'à grand peine, à faire un dessin de toute la pièce avec la perspective. Je n'ai réussi à rendre que la disposition des fenêtres, des portes et des meubles, mais, bien sûr, je n'ai pas réussi à exprimer dans le dessin le caractère de la décoration [obstanovka]. J'ai ajouté dans mon dessin de nouveaux meubles, dans les recoins vides, des tableaux, une horloge. Petit à petit, la pièce s'est remplie d'objets monstrueusement mal dessinés et a un peu laissé entrevoir l'humeur. »

Ce passage montre que la création du décor, même dans ses grandes lignes : la construction de la maison, de la pièce, de l'intérieur, est un processus créateur, semblable à la composition du rôle. C'est dans les mêmes termes que Stanislavski en parlera. Presque au même moment, comparant le jeu de deux actrices dans la pièce *Ivan Mironytch*, il note :

« Mouratova jouait à la place de Samarova dans Ivan Mironytch. Aucune image. On ne comprend pas quel personnage elle joue. (…) Quelle différence ! L'une crée son personnage, c'est la mère d'Ivan Mironytch, la création d'un peintre. L'autre rapporte correctement, elle lit son rôle. » [347]

Nous avons délibérément forcé la traduction, mais le mot *hudožnik* signifie bien peintre et artiste, de même que l'image et le personnage correspondent au même mot – *obraz*. Le geste d'énervement de Stanislavski dans l'atelier des maquettes lui fait produire un dessin maladroit de l'agencement des modules scéniques : meubles, fenêtres, portes et en même temps une « perspective », sans que le contexte permette clairement de dire s'il s'agit de la perspective du paysage dont l'idée plaît tant à Simov qui souhaite montrer ses talents de peintre ou l'enfilade des pièces de la maison.

Le dernier ensemble de points pour le scénographe concerne les possibilités de ce que Stanislavski appelle, dans la langue technique du théâtre, les lieux de la plantation – *planirovočnyje mesta*. Il ne s'agit pas seulement de la plantation, dessin architectural en plan de la scène, mais des *espaces de la plantation qui peuvent favoriser le jeu des acteurs*. C'est là que l'on touche le cœur de ce que Stanislavski appelle la « mise en scène » qu'il écrit encore en français avant que le terme ne soit complètement russisé en

[346] Les extraits cités renvoient à la traduction intégrale du texte qui figure dans les annexes, traduite d'après Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, pp. 239-253.

[347] Vinogradskaïa, I, 1971, p. 495.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mizanscena. C'est le but ultime du travail sur le décor, par les dessins, les esquisses, les maquettes. Les espaces de plantation sont des endroits disponibles pour le jeu de l'acteur. Stanislavski les comprend d'abord sous la forme pittoresque du tableau – *kartinnost'*. Sous sa plume ce terme deviendra rapidement péjoratif pour désigner le jeu formel de l'acteur. C'est pour créer ces endroits de jeu que Stanislavski refait en tous sens les différentes combinaisons de l'escalier, de la cheminée des *Revenants* et qu'il renonce finalement à ces modules. L'humeur n'est pas le seul but visé par l'élaboration du décor. Il faut construire l'action.

Mais d'abord les décorateurs et Stanislavski proposent des maquettes qui ne satisfont personne. La recherche créatrice continue à travers le dessin que parvient à produire Stanislavski. Celui-ci donne lieu à l'élaboration prolongée d'une esquisse très détaillée par le peintre-décorateur et son assistant. C'est sur la base de cette esquisse qu'une maquette complète, mais sans couleur, est réalisée. Les éléments sont indiqués dans l'espace réel de la scène avec précision, ce qui permet de s'apercevoir de grossières erreurs de proportion ou d'incompatibilité des éléments, du mobilier. Cela contraint à faire pivoter toute la composition et à ajouter un escalier à vis.

Tout le processus de création s'établit ainsi sur plusieurs supports : 1. le livre d'Ibsen d'abord divisé en tableaux, 2. le plan architectural composé mentalement et sur le papier, 3. sa transposition volumétrique dans les maquettes, 4. l'album contenant des notes, des croquis, des matériaux divers, visiblement Stanislavski et Simov ont chacun le leur, 5. le cahier de mise en scène définitif qui existe pour *Les Revenants* mais qui n'est pas publié. Il ne s'agit toutefois pas de moments clairement distincts et séparés. Les premiers éléments mentaux et graphiques sont d'emblée pensés en fonction des déplacements possibles qui sont écrits dans le cahier de mise en scène. Les maquettes sont construites en même temps que les esquisses, il y a des brouillons, des premiers jets, des essais en grandeur réelle, puis un retour au dessin. Il faut ici souligner l'importance du verbe *pisat'* en russe qui correspond exactement au *graphein* grec. Il signifie à la fois peindre et écrire. Tout dépend du procédé d'écriture.

Dans son journal de mise en scène des *Revenants*, Stanislavski retrace ses conversations avec Sergueï Mamontov, le fils du fondateur de l'Opéra privé, à propos des procédés d'écriture de Tchekhov. Stanislavski lui-même « écrit » ou « dessine » sa mise en scène. L'ambiguïté est intéressante. On retrouve le geste de l'écriture : le cahier est un livre, un album relié et les notes de Stanislavski témoignent de véritables tourments d'écrivains :

« 6-12 février 1905. Durant deux jours, j'ai écrit la mise en scène. J'ai réfléchi longuement sur la première scène et j'ai esquissé les lieux [pour le jeu] dans leurs traits généraux. Il est difficile de commencer à écrire, mais quand je m'assois, je commence, sans le vouloir, en écrivant à vivre et à sentir. Il arrive que je veuille écrire, je me sens plein d'entrain, mais ça ne vient pas (surtout la journée). Une autre fois, je suis fatigué, une cousine est venue déjeuner, elle m'a fatigué encore plus, mais je m'assois pour travailler et je fais tout un acte. »

Le verbe *pisat'* veut aussi dire peindre et peut être compris comme dessiner. Le metteur en scène dessine les mises en scène, en notant les déplacements sous forme de schémas et de flèches dans la plantation qui sont traduits en mots pour décrire les

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mouvements, les jeux de scène et parfois les intentions, les attitudes, l'humeur. A la même époque, certaines pages du cahier de mise en scène du *Drame de la vie* de Knut Hamsun sont littéralement dessinées. Les figures sont représentées en mouvement. Les cahiers de mise en scène de Stanislavski, souvent schématiques, contiennent parfois une figure, comme le dessin de Treplev, assis sur un banc-balançoire au premier acte de *La Mouette* (ill. 184).

Le but du metteur en scène n'est donc pas seulement le décor au sens constructif, ni le tableau au sens pictural de la toile de scène, même si ces éléments sont présents, il touche surtout aux mouvements de la figure de l'acteur. Durant tout le processus de création des maquettes et des esquisses, le metteur en scène se plaint qu'il n'y ait pas assez de lieux pour le jeu dans la plantation ou au contraire il se réjouit de pressentir des mouvements :

« Maintenant, j'ai compris que la verrière est un lieu pour le jeu dans la plantation [planirovo#noe mesto], qu'on peut même jouer sur la terrasse, que le lieu principal pour le jeu dans la plantation est près de l'escalier qui va parallèlement à la rampe. J'ai repéré deux points qui ne demandent qu'à voir Osvald s'y arrêter, plongé dans ses pensées : sur la couchette près de la cheminée (il faut sauter dessus) et près de la colonne (c'est-à-dire sous la colonne, exactement comme s'il était condamné et lié à un pilori). » [348]

Il s'agit donc des déplacements, ce qu'il appelle les *perehody*, les transitions, les passages d'un espace à un autre. Mais ces positions assumées par les figures des acteurs sont inséparables de la signification psychologique des rôles, de l'interprétation de la pièce. L'importance du premier dessin de Stanislavski, avec la perspective, donne la clé de la disposition des éléments du premier acte. Il trahit cette nécessité de voir les acteurs en mouvement, vivre dans l'espace avec leur personnalité, leur histoire, leur destin, celui de leurs ancêtres, du milieu, du pays. La porte, l'escalier, la cheminée, la table, la couchette permettent de disposer les mouvements qui sont aussi des mouvements psychologiques. C'est l'enjeu du texte de Stanislavski qui retrace au jour le jour son propre mouvement de recherche et de création, comme un moyen d'étudier sur soi l'art de la mise en scène. Mais au fond, les positions et les utilisations restent soumises à l'acteur. Les déplacements ne sont pas seulement spatiaux. Les figures prennent du relief, tout comme le dessin doit prendre le volume de la maquette, dans la mesure où elle remplace l'esquisse picturale comme principe régulateur de l'espace scénique.

Le dessin de la mise en scène, dans le livret qui retrace tous les déplacements sous forme de croquis en plan, ne fait pas retour à la deuxième dimension, il traduit la quatrième dimension du temps, prise par les figures dans l'espace pour effectuer ces mouvements dans le volume de la scène, avec nécessairement une durée déterminant l'humeur. A son tour, l'humeur dessine une cinquième dimension, pour reprendre les suggestions de Gilles Deleuze à propos de l'espace, celle de l'esprit [349] . Rien de mystique là dedans, mais ce que vise Stanislavski, c'est le jeu. Tout cela n'est pas

348 Ibidem, p. 250.

349 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983, p. 31.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

pleinement conscient, mais cherche à s'exprimer dans ses notes, sorte de journal de mise en scène, autre support d'écriture métathéâtral qui enregistre le mouvement même de création du metteur en scène pour en faire une théorie, un objet de pensée et de mouvement, un principe d'élaboration. La visée théorique et pédagogique de Stanislavski, dans l'écriture de ce bref journal, n'échappe pas à l'analyse. Stanislavski reconnaît que la fabrication des maquettes suscite des discussions générales fondamentales :

« Durant la fabrication des petites maquettes de ce travail, nous parlons de questions fondamentales de l'art et du décor au théâtre. »

Les Revenants ne donnent pas à Stanislavski de réelle solution de renouvellement de la méthode de travail. Mais le journal est un moyen de noter le processus même d'élaboration du décor. Laissons un moment les péripéties de cette mise en scène qui se résout dans des considérations précises sur le jeu de l'acteur pour ressaisir l'origine même des recherches figuratives de Stanislavski qui s'intensifient étrangement dans cette saison 1904-1905. On peut en chercher l'origine dans un épisode qui s'est déroulé quelques mois auparavant durant la préparation des trois courtes pièces de Maeterlinck.

Première crise figurative

A partir de 1902-1904 les questions artistiques divisent le théâtre, plusieurs camps se forment. Nemirovitch-Dantchenko et Stanislavski ont de forts conflits sur l'orientation du théâtre, les possibilités de développement artistique. L'esthétique des Ambulants a clairement fait son temps, mais Stanislavski ne peut renoncer à sa compréhension du réalisme, surtout pour l'acteur. Mais l'évolution des arts passe toujours par les arts plastiques : que faire ? Voilà ce qu'il dit dans *Ma Vie dans l'art* :

« Il s'est passé un événement anodin qui a fait sur moi une forte impression. Lorsque nous mettions en scène le spectacle de Maeterlinck et qu'il me fallut faire pour Les Aveugles la statue du pasteur, chef spirituel et guide de la foule impuissante des aveugles, mort, couché sur le sol, je m'adressai pour cette commande à un sculpteur des courants de gauche de cette époque. Il est venu chez moi voir les maquettes et les esquisses. Je lui fis part de mes projets de mise en scène qui, soit dit en passant, étaient loin de me satisfaire. M'ayant écouté, le sculpteur me déclara, d'une façon très grossière qu'affectionnaient alors les novateurs, qu'il me fallait pour ma mise en scène une sculpture "d'étoupe". Après avoir dit cela, il partit, je crois, sans même me dire au revoir.» [350]

Dans *Ma Vie dans l'art*, Stanislavski place cet épisode de l'été 1904 comme l'un des points d'origine de ses recherches figuratives qui devaient aboutir au Théâtre-Studio de la rue Povarskaïa et aux expérimentations avec les peintres de la jeune génération symboliste. Stanislavski fait connaissance, durant le même été, avec le peintre Oulianov qui sera l'un de ses collaborateurs dans cette voie. Mais les *Notes artistiques* des années 1907-1908 relatent, en passant, le même épisode, sans toujours préciser, le nom de ce sculpteur, opérant sans doute entre symbolisme et Art nouveau [351] . Les arguments sont toutefois plus précis encore, à l'égard du décor et de l'interprétation de Maeterlinck. Le

[350] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 278 [traduction française : p. 351.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

début du récit est le même avec le mot insultant « d'étoupe » pour les réalisations figuratives de Stanislavski, mais le sculpteur poursuit la critique :

« Il regarda les maquettes qui avaient été préparées et déclara que pour un Maeterlinck aussi réaliste, il fallait faire un pasteur d'étoupe. La comparaison malheureuse et abrupte me blessa et je me mis à lui demander les raisons de la grossièreté de son attitude envers notre travail. Il se mit alors à dire n'importe quoi, comme je le pensais alors. Il disait : pour Maeterlinck, il ne faut aucun décor, aucun costume, aucune sculpture, etc. Les sentiments exacerbés et l'amour-propre nous empêchèrent de discuter du fond. Il a fallu vivre bien des années pour comprendre que, dans cette étrange critique, il y avait aussi une part de vérité. » [352]

En 1904, Stanislavski n'est pas prêt à entendre que le théâtre peut se passer de décors, des effets, des bruitages, de l'humeur créée par la mise en scène extérieure. Il tient à ses tableaux scéniques et expérimente picturalement à propos de Maeterlinck. Il change de peintre-décorateur, pour la première fois depuis l'ouverture du Théâtre d'Art, et conçoit des scènes visuellement marquantes, comme le final des *Aveugles*. Les moyens physiques et vocaux, musicaux même, qu'exige Maeterlinck semblent ouvrir de nouveaux horizons. La mise en scène de la pièce est faite sur une suggestion de Tchekhov qui meurt en 1904 et qui aurait conseillé à Stanislavski de mettre en scène la pièce de Maeterlinck avec de la musique.

L'on voit donc les deux pôles du carrefour où se situe Stanislavski. D'un côté, le théâtre est en retard par rapport aux arts plastiques et à la dramaturgie symboliste et d'un autre côté, l'art du théâtre lui-même devrait pouvoir se concentrer sur la figure de l'acteur. La tournée à Saint-Pétersbourg au printemps de 1905 lui fait aussi prendre conscience de la force de l'Art nouveau pétersbourgeois. Tous ces éléments formels se retrouvent dans la création du Théâtre-Studio du Théâtre d'Art que Stanislavski finance sur ses fonds propres et confie à Meyerhold, à la même époque. La première rencontre avec l'équipe artistique a lieu le 5 mai 1905.

Le Théâtre-*Studio*

Si le mouvement du *Monde de l'art* replace le centre de la vie artistique à Saint-Pétersbourg et sur des thèmes plus européens, la première expérience proprement théâtrale de la nouvelle peinture a cependant lieu à Moscou, à l'instigation de Stanislavski qui confie la création d'un Théâtre-Studio à Meyerhold. La vie assez éphémère de ce Studio, durant quelques mois, est devenue un enjeu dramatique et historiographique, car cette expérience met côte à côte Stanislavski et Meyerhold. Elle est le véritable point de départ, pour ce dernier, après une riche expérience en province, d'une activité autonome de metteur en scène qu'il poursuivra à Saint-Pétersbourg au Théâtre de Véra

351 Il ne nous a pas été possible d'en découvrir le nom, il ne s'agit sans doute pas du sculpteur Nicolas Andreïev, proche du théâtre qui fit plusieurs portraits et caricatures des acteurs du Théâtre d'Art dont un buste de Katchalov mais, plus vraisemblablement, d'un élève de son atelier, dans la mesure où il forma nombre de sculpteurs de la jeune génération.

352 Notes artistiques 1907-1908, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 338.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Komissarjevskaïa, avec les peintres Soudeïkine et Sapounov notamment, et aux Théâtres impériaux où il travaille avec le peintre Golovine. Stanislavski et Meyerhold ont relaté cette expérience. Le premier dans *Ma Vie dans l'art* en 1924 (édition russe en 1926), le second dans le premier chapitre de *Du théâtre*, où il en fait en quelque sorte le début de ses recherches théâtrales, après la *Confrérie du drame nouveau*. Quelques souvenirs ont été aussi publiés sur le Studio de 1905 [353] . Les récits, très différents bien sûr, convergent pourtant pour faire de la présence des peintres l'élément dominant du Studio. Il s'agit principalement des peintres Denissov, Oulianov, Soudeïkine et Sapounov. Le peintre Egorov fait aussi partie de l'équipe. Certes l'expérience du Studio n'est pas seulement picturale. Elle comporte un aspect musical et sonore fondamental grâce à la collaboration du jeune compositeur Ilya Satz, futur auteur de la musique de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, mis en scène par Stanislavski dans des décors de Egorov. L'enjeu littéraire est aussi important avec la présence de Brioussov comme conseiller littéraire du théâtre. Le projet est ainsi défini par Meyerhold :

« Afin de trouver pour les formes littéraires du nouveau drame, la technique de mise en scène qui leur corresponde et renouveler l'art de la scène par de nouveaux procédés techniques, les peintres et les metteurs en scène (…) se sont enfermés pour tout un mois dans l'atelier des maquettes que le Théâtre d'Art avait aimablement mis à leur disposition. » [354]

Meyerhold distingue deux groupes de peintres, d'une part, Denissov et Oulianov qui travaillent sur la pièce d'Hauptmann *Schluck et Jau* et Soudeïkine et Sapounov, d'autre part, qui travaillent sur *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck. Le but commun est effectivement de trouver de nouvelles solutions scéniques pour la dramaturgie symboliste que Stanislavski lui-même connaissait puisqu'il avait mis en scène *La Cloche engloutie* de Hauptmann en 1898 et les trois petites pièces de Maeterlinck en 1904 (*Les Aveugles*, *Intérieur*, *L'Intruse*). Parallèlement à la constitution du Studio, Stanislavski commence à répéter *Le Drame de la vie* de Knut Hamsun. La lecture de la pièce a lieu avec Meyerhold et cherche à poser de nouveaux principes de jeu [355] . Le renouvellement opéré semble donc assez complet. Stanislavski participe pleinement à l'entreprise du Studio, comme en témoignent les *Mémoires* d'Oulianov, le peintre-décorateur principal pour *Schluck et Jau*.

En avril 1905, durant la tournée du théâtre à Saint-Pétersbourg, Stanislavski découvre l'exposition organisée au Palais de Tauride par Diaghilev dans la scénographie de Benois et consacrée au portrait russe. Il est enthousiaste et retourne tous les jours voir l'exposition pour dessiner les meubles et les détails d'aménagement des propriétés russes du XIX^{e} siècle en vue de la future mise en scène du *Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboïedov qu'il réalise en 1906. Ces dessins ont été conservés (ill. 167-171), ils témoignent d'une recherche figurative qui aboutira en 1909 avec la mise en scène d'*Un*

353 *Sur Stanislavski*, 1948 pp. 337 à 361, article de Sergueï Popov, acteur du Théâtre d'Art et administrateur du Théâtre et de l'actrice Virigina. Les articles de Tchouklov et de Brioussov qui rendent compte de l'expérience ont été partiellement publiés dans *Meyerhold dans la critique théâtrale russe, 1892-1918*, Moscou, ART, 1998, pp. 45-51.

354 Meyerhold, 1968, p. 107 [Ecrits sur le théâtre, tome I, op. cit., p. 83.]

355 Vinogradskaïa, I, 1971, p. 509.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mois à la campagne de Tourgueniev, avec le peintre Doboujinski. Il découvre ainsi directement la nouvelle culture visuelle de Saint-Pétersbourg et la stylisation du passé. Une conséquence indirecte de cette visite est le changement qu'il opère dans la mise en scène d'Hauptmann pour le Studio où il décide de transporter l'action de la pièce du Moyen-Age au XVIII^{e} siècle. Toute l'apparence visuelle du spectacle est ainsi changée (ill. 99 et 100) dans l'esprit de l'exposition de Saint-Pétersbourg et dans le goût du peintre Somov, l'un des principaux animateurs du *Monde de l'art* (ill. 98) :

« Les treilles, les pavillons dans cette exposition qui avaient le caractère de bosquets, les portraits des dames poudrées et de leur cavalier avec des perruques sophistiquées, des costumes luxueux lui semblaient le seul fond qui convienne pour cette pièce où le duc et sa cour se moquent de deux miséreux trouvés à la porte du château. » [356]

Oulianov continuera de collaborer avec Stanislavski au Théâtre d'Art pour *Le Drame de la vie*. Ce deuxième groupe, distingué par Meyerhold, regroupe les peintres Sapounov et Soudeïkine avec qui il travaillera à Saint-Pétersbourg pour des mises en scène importantes : *La Baraque de Foire* de Blok et *L'Echarpe de Colombine* pour le premier, *Hedda Gabler et Sœur Béatrice* pour le second. Sapounov dessinera les costumes pour la représentation de *Hamlet* au Théâtre d'Art en 1911, co-mis en scène par Stanislavski et Soulerjitski, suivant les esquisses de décors et la conception générale de Gordon Craig. Sapounov et Soudeïkine refusent, selon Meyerhold, de recourir à la maquette qui « comme moyen de rechercher des lignes, des angles et l'humeur [*nastroenie*] du décor est un artisanat insupportable pour le peintre » [357] . Meyerhold défend une autre pratique de travail entre le peintre et le metteur en scène fondée sur le dessin. Le metteur en scène donne le dessin (le plan) et le peintre crée l'harmonie des couleurs, la « disposition des taches colorées » sur l'esquisse. C'est ainsi un retour à l'esquisse, pratiquée à l'Opéra privé de Mamontov. Le geste du metteur en scène est ici essentiel. Il fait un croquis – *nabrossok* qui trace le mouvement schématique des lignes. L'esquisse réalisée par le peintre avec ses couleurs suffit à passer sur la scène sans maquette. Visiblement cette façon de travailler par croquis du metteur en scène et esquisse du peintre fut celle de Meyerhold durant les années dix. Les croquis de Meyerhold, pour les esquisses de Golovine, lors de la préparation du *Bal Masqué* de Lermontov (ill. 72-75), mis en scène à Saint-Pétersbourg en 1917 ont ainsi été conservés [358] . De façon un peu démonstrative, et sans doute peu conforme à la réalité de ce qui a pu se passer dans l'atelier du Théâtre d'Art en 1905, Meyerhold proclame que les peintres ont « brûlé et piétiné » la maquette. Les impasses du décor sont, sous la plume de Meyerhold, celles du naturalisme. Tournant et retournant les maquettes en vogue au Théâtre d'Art, les peintres et les metteurs en scène ont dans leurs mains le sort du théâtre moderne. Briser le théâtre ancien est le préalable à la solution révolutionnaire et non évolutionniste que Meyerhold veut prôner.

[356] Oulianov, Mémoires, 1952, cité d'après Pojarskaïa, p. 159.

[357] Meyerhold, 1968, I, p. 107. [*Ecrits sur le théâtre*, tome I, *op. cit.,* p. 83.]

[358] Certains d'entre eux ont été récemment publiés dans *Meyerhold et les autres*, OGI, Moscou, 2000.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Stanislavski participe de près à ses activités tout en laissant à Meyerhold et aux peintres une entière liberté. Il conseille le peintre Oulianov. Stanislavski accepte ainsi de renoncer à de stricts principes réalistes et opte pour la stylisation et la théâtralité de la convention pour concevoir une structure dramatique dont la finalité pratique lui paraît d'abord être l'organisation de filiales du Théâtre d'Art en province. L'expérience du Théâtre-Studio est donc avant tout un laboratoire pour la dramaturgie symboliste qui annonce l'activité ultérieure de Meyerhold aussi bien que celle de Stanislavski. Elle tranche vigoureusement avec la culture figurative réaliste expérimentée avec Viktor Simov. La couleur, l'esquisse, le panneau, la fresque, la suggestion remplacent le volume constructif réaliste avec ses angles et ses teintes grises de poussière et d'épaisseur temporelle. Les peintres sont les personnalités les plus marquantes de cette expérience. Egorov, Oulianov continuent de travailler avec Stanislavski par la suite. L'Art nouveau pétersbourgeois commence à pénétrer l'univers de Stanislavski. Le champ véritable de l'expérimentation de Stanislavski se déplace quelque peu. Certes les projets de mises en scène occupent le premier plan, notamment *Le Drame de la vie* de Hamsun qui émerge en 1905. Mais tous les étés, Stanislavski est désormais pris par l'écriture de ses notes pédagogiques sur le jeu de l'acteur.

L'année 1905 est riche de rebondissements et de sursauts violents. Elle commence et s'achève par des événements révolutionnaires qui mettront finalement un terme à l'entreprise du Théâtre-Studio et menaceront l'existence même du Théâtre d'Art. Elle est pleine d'événements tragiques comme la guerre au Japon ou l'assassinat du gouverneur de Moscou par un SR, épisode reflété dans le journal du metteur en scène sur *Les Revenants* d'Ibsen. L'année 1905 est aussi marquée par la poursuite de l'écriture par Stanislavski de ses « notes », qu'il écrit régulièrement à l'été 1903 et surtout à l'été 1904. Un événement banal est signalé, au détour d'une phrase du *Journal des Revenants* par Stanislavski, après une visite au fils de Mamontov. Stanislavski va voir son parent, discute d'art. Le soir même, Sergueï Mamontov vient chez Stanislavski :

« Le soir, Sergueï Mamontov est venu chez moi. Je lui ai lu mes notes. »

Les notes de Stanislavski sont l'embryon du système, exposé pour la première fois de façon rudimentaire dans l'article *Début de saison*, publié en 1907-1908 dans plusieurs livraisons de la revue *L'artiste russe* dirigée par Sergueï Mamontov. Le champ théorique à visée pédagogique devient progressivement le lieu d'une expérience dans la dramaturgie du jeu et de la création, là où Stanislavski crée un langage figuratif-dramatique. Le problème du jeu de l'acteur, de son propre jeu avant tout, le préoccupe. C'est autour de l'acteur que Stanislavski pourra concentrer ses expériences figuratives et finalement constituer le système.

Chapitre 4 : Recherches sur l'acteur et recherches figuratives

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Ecriture scénique et recherche figurative

La période 1904-1908 est donc marquée par l'approfondissement de la réflexion psychologique et artistique sur le jeu de l'acteur. L'échec de l'expérience du Studio, outre les événements politiques que nous avons mentionnés, ne tient pas à une divergence esthétique avec Meyerhold sur les décors, le rôle des peintres, mais, selon Stanislavski, à la médiocrité de l'interprétation de l'acteur. Or, c'est surtout l'application de principes picturaux et symbolistes au jeu de l'acteur qui retient Stanislavski au moment où commence à se constituer clairement dans son esprit une idée plastique du jeu, conforme à sa compréhension de la beauté, comme principe réaliste et organique. Voilà ce qu'il écrit dans ses carnets, peu avant de composer la mise en scène des *Revenants* :

« Pourquoi l'art dans tous les domaines revient à la simplicité et au naturel, évitant les conventions ? C'est grâce à la culture de l'esprit qui naît dans l'humanité. Plus l'âme humaine est cultivée, plus elle est pure, naturelle, simple, proche de Dieu et de la nature. La convention est la manifestation de la barbarie, d'un goût gâté ou d'une monstruosité de l'âme. » [359]

Pour Stanislavski, le jeu de l'acteur est réaliste dans son essence, c'est la condition même pour parvenir à créer dans l'art dramatique et même à créer un style quel qu'il soit. Voici les réflexions qu'il note en 1904, durant les répétitions des petites pièces de Maeterlinck où est présent leur traducteur, le poète symboliste Constantin Balmont, peu suspect de sympathie pour le réalisme :

« Durant les répétitions de Maeterlinck, Balmont a dit, après de nombreuses lectures, après avoir été convaincu par la pratique : "Dans le jeu de l'acteur, on parvient à l'idéalisme le plus haut grâce à un réalisme extrême. Lorsque le réalisme est porté jusqu'aux limites les plus hautes et les plus fines (artistiques, bien entendu), alors commence l'idéalisme". Il a aussi dit : "Il faut jouer Maeterlinck éternellement, une fois pour toutes". » [360]

Ce qui préoccupe Stanislavski dans ces années et depuis toujours du fait de son activité quasi quotidienne, c'est le jeu de l'acteur. C'est le sens même de cette « cinquième » dimension dont nous parlions. Elle signifie l'Esprit, l'âme, c'est-à-dire pour Stanislavski, le jeu.

Parlant de la maquette et de la solution à laquelle il parvient pour *Les Revenants* d'une scène étroite qui permet de faire jouer « le relief » des figures, Stanislavski évoque l'écriture propre des *mises-en-scène* en six jours. C'est le moment où il retrace, dans son journal, la discussion avec le fils de Savva Mamontov où il est question du procédé d'écriture de Tchekhov qui utilise « resserrement et linéarité » afin de créer « une collection d'images » ou personnages qu'il observe ou invente, selon leurs traits

[359] ***Journal d'Ivan Mironytch, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 237. Il s'agit de la transcription par Stanislavski d'une conversation privée qu'il a avec sa femme sur l'art, après une représentation d'I. Duncan et non d'une déclaration de principes esthétiques, mais cela révèle la distance volontaire que Stanislavski entretient avec la convention et la cohérence de sa position qui défend toujours le réalisme, sinon en art, du moins pour le jeu de l'acteur.***

[360] ***Notes après la saison 1904-1905, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 261.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

caractéristiques. Ayant créé ces figures de jeu, Tchekhov les mélange comme des cartes, reprécise les éléments, fond plusieurs figures en une seule, considère l'attitude des autres par rapport à une seule. Bien sûr, l'on peut comprendre tout cela de façon littéraire et traditionnelle, comme une analyse psychologique ou l'atelier d'un écrivain. Mais avec Stanislavski, c'est un acteur qui parle, observe, note et fait de l'observation et même de la tenue de brouillons une méthode de travail pour l'acteur et d'abord pour lui-même. C'est aussi un metteur en scène qui parle une langue figurative. La méthode d'écriture de Tchekhov ne peut manquer de venir en résonance avec sa propre expérience d'écriture figurative pour les mouvements et la mise en scène des *Revenants*. La mise en scène, écrite, est comme un second texte, inventé qui se superpose au premier :

« A propos de la brièveté et de la concision de l'écriture de Tchekhov. Un courtisan écrit à un autre courtisan : "Je n'avais pas le temps de vous écrire de façon courte, je vous écris donc une longue lettre. Pardonnez-moi. » J'écris avec des longueurs, car je n'ai pas le temps d'écrire de façon concise. D'un côté, un imbécile parle de façon très étrange, de l'autre… quelqu'un d'intelligent exprime clairement et avec détermination sa pensée. L'imbécile seul peut tout exprimer avec des mots. »

Les partitions de mise en scène de Stanislavski pour les pièces de Tchekhov consistent précisément pour lui à inventer ce paysage visuel et sonore qui n'est pas écrit et traduit dans les mots. L'expression de « texte scénique » est très courante dans le système stanislavskien ou post-stanislavskien. Anatoli Vassiliev l'utilise constamment pour dire que les acteurs écrivent un deuxième texte au-dessus du texte littéraire, ce texte étant celui de l'action. Pour le metteur en scène, il est antérieur au texte visuel et musical de la composition scénique. Mais comment saisir l'action, d'essence immatérielle ? L'action est tangible, chacun la ressent, mais comment trouver, alors qu'on ne la voit pas, un équivalent pour la saisir, l'orienter, la désigner pour la pratique de répétition et surtout pour la pratique pédagogique qui devient déterminante et décisive pour Stanislavski avec la création en 1912 du Premier Studio pour mettre à l'épreuve le Système ?

Je pense qu'une des solutions pour Stanislavski, outre l'étude des lois psychologiques de la conscience et du subconscient, est la voie figurative. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une voie délibérée, clairement formulée. Le choix conscient est psychologique, reposant sur les lois de la nature humaine, mais le subconscient de l'acteur et surtout du metteur en scène joue dans ce processus de théorisation. Or ce subconscient est travaillé dans les années 1905-1916 par une recherche figurative, une volonté de création et d'expérimentation très audacieuse, beaucoup plus qu'on ne le pense généralement, des interactions entre l'espace plastique de la scène et la figure de l'acteur. Le réalisme est, sinon délaissé, du moins mis à l'épreuve par des expériences plastiques et figuratives, non pas par un metteur en scène qui se voudrait peintre, épris de l'image, mais par quelqu'un qui cherche à comprendre les déterminations spatiales de la scène, et surtout les lois du jeu de l'acteur. Je ne sais si les notes et les diverses formulations du « système » parviennent à une synthèse réelle entre le figuratif et le dramatique, il y a en tout cas une imprégnation lexicale et conceptuelle qui commence à prendre forme en 1905, peu avant l'expérience du Studio que Stanislavski présente dans *Ma Vie dans l'art*, écrite en 1924, comme une nécessité avant tout plastique. La personnalité paradoxale de Stanislavski, fait que le langage plastique prend

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

nécessairement un sens du point de vue du jeu de l'acteur, de ses principes. Stanislavski non seulement écrit et dessine sa mise en scène, parle d'art et confectionne des maquettes, mais il joue tous les soirs ou presque entre quinze et vingt fois par mois, soit plus d'un soir sur deux. En janvier 1905, au moment de l'écriture du journal des *Revenants*,il a joué quatre fois Gaev dans *La Cerisaie*, sept fois Chabelski dans *Ivanov*, deux fois Satine dans *Les Bas-fonds*, deux fois Verchinine dans *Les Trois sœurs*. En février, il joue quatre fois Gaev, cinq fois Chabelski, deux fois Verchinine, trois fois Satine, une fois Astrov dans *Oncle Vania*. Au début de la saison théâtrale 1904/1905, Stanislavski perd sa mère, le Théâtre d'Art a traversé plusieurs épreuves, comme la mort de Tchekhov, le départ de Gorki, après une brouille avec Nemirovitch-Dantchenko à propos de la mise en scène des *Estivants*, et celui de Savva Morozov, le principal actionnaire du Théâtre. Les relations avec Nemirovitch-Dantchenko sont tendues. Stanislavski a pourtant mis en scène trois petites pièces de Maeterlinck, et réalisé en partie son projet de « miniatures » à partir les récits de Tchekhov, pièces également qualifiées d'*Esquisses* par Nemirovitch-Dantchenko [361] .Dans une lettre du 8 août 1904, il dit écrire plusieurs chapitres de « ses notes » qui sont l'embryon du système. Bref, à plusieurs reprises, Stanislavski se déclare orphelin, ayant apparemment renoncé à occuper la première place comme acteur et comme metteur en scène, dans son propre théâtre. En juin 1905, il dira même « ne pas aimer cette activité » et « être un acteur dans l'âme » [362] . Il faut bien sûr prendre un peu de recul avec cette tonalité pessimiste et un brin théâtrale, qui fait varier la teneur de ses lettres selon ses correspondants. Mais, c'est aussi le moment où il conçoit le projet du Studio, comme s'il se sentait à l'étroit dans son propre théâtre. Faire appel à Meyerhold, contre l'avis de Nemirovitch-Dantchenko, c'est aussi poursuivre la lignée symboliste du spectacle de Maeterlinck et de la forme dont il rêve pour les miniatures. Il souhaite construire une sorte de jeu de chaises musicales pour les spectacles qui tourneraient alternativement dans plusieurs villes de province. Dès ce moment, il prévoit d'écrire la mise en scène du *Drame de la vie* de Knut Hamsun qu'il considérera comme « une révolution dans l'art ». L'ouverture du Studio n'est donc pas surprenante. Stanislavski participe aux discussions sur le décor avec les peintres du Studio : Soudeïkine, Sapounov, Denissov, Oulianov. Egorov, le futur décorateur de ces mises en scène symbolistes (*Le Drame de la vie*, *La Vie d'un homme*, *L'Oiseau bleu*) est responsable des accessoires au Studio de la rue Povarskaïa.

Figuration psychologique et visibilité

Le rêve est au dynamisme, au mouvement de la forme. L'on peut saisir sur le vif dans le journal de mise en scène des *Revenants* d'Ibsen, comment l'on passe des mouvements physiques aux mouvements psychologiques et comment l'attention du metteur en scène se déporte. Les deux mouvements semblent indistinctement liés pour Stanislavski qui écrit sa mise en scène en fonction de ce deuxième texte physique et scénique qu'il

361 Lettre à Stanislavski du 25 juillet 1904 et lettre à Olga Knipper du 11 août 1904, Nemirovitch-Dantchenko I, 2003, p. 533 et p. 537.

362 Lettre à Nemirovitch-Dantchenko, datée de juin 1905, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 587.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

invente pour les acteurs. La vie continue qu'il leur crée est inséparable de l'action psychologique :

« J'ai écrit pendant deux jours la mise en scène [363] (…) j'ai repéré les lieux [de plantation pour le jeu]. (…) Il y a dans cette pièce des scènes très longues et je n'arrive pas à saisir, sans me mettre à vivre à l'intérieur, où sont et quels sont les passages de l'âme. » [364]

Le mot « passage » *perehod* est d'abord physique, spatial, plastique. C'est littéralement le déplacement d'un acteur, son passage d'un endroit à l'autre de la scène. Mais il s'agit là des transitions de l'âme qui doivent donc être construites ou dessinées de façon quasi spatiale, comme pour le cahier de mise en scène. Durant les mêmes jours, commencent en effet les discussions sur les rôles avec les acteurs. C'est l'occasion pour Stanislavski de se distinguer sur le terrain figuratif du jeu, comme il le fait, dans une certaine mesure, pour le décor :

« L'acteur peut se contenter, dans un premier temps, des tons généraux du rôle, pour ainsi dire de son coloris principal. Quand il aura trouvé et se sera fait au personnage [obraz], au caractère et à l'humeur, sous ses traits généraux, on peut alors compléter pour lui quelques particularités et quelques détails. J'ai remarqué que quand Némirovitch fait la mise en scène et fouille, dès le début, avec méticulosité pour trouver jusqu'aux plus infimes détails, les acteurs s'embrouillent à l'intérieur d'un texte difficile et souvent alourdissent ou simplement dessinent dans le brouillard l'image du personnage [obraz] et ses sentiments les plus simples et les plus rectilignes [prjamolinejny]. »

La surdétermination figurative du lexique est évidente : « tons généraux », « coloris principaux », dessin de l'image du personnage. Il n'est pas jusqu'au caractère « direct », fruste, des sentiments les plus simples qui ne résonne plastiquement, linéairement. L'acteur doit s'occuper d'une ligne droite plutôt que d'une application pesante. Il doit dessiner à grands traits plutôt que soigner tous les détails au risque de se sentir paralysé. Stanislavski vise l'action et la faculté de l'acteur à se mettre en mouvement, pour cela il va loin, bouleversant le mode normal de répétition, renonçant plus tard à toute analyse préalable de la part du metteur en scène et à l'écriture même du cahier de mise en scène. Pour que l'acteur soit pleinement créateur figuratif, c'est-à-dire dramatique, Stanislavski lui sacrifiera ses droits de metteur en scène – le dessin de la *mise-en-scène* – au nom du dessin du rôle. C'est l'enjeu des années 1905-1908.

Le dessin du cahier de mise en scène est pourtant le talent principal reconnu à Stanislavski par Nemirovitch-Dantchenko et même par Tchekhov. L'écrivain avait envisagé une édition de ses pièces faisant figurer, en regard du texte, les mouvements scéniques des acteurs dessinés par Stanislavski. Dans la pratique des *études*, issues des expériences des différents Studios de Stanislavski, au contraire, les *mises-en-scène* sont absentes. S'il n'y a plus ce dessin extérieur, cela ne signifie pas que toute figuration soit abolie. Au contraire, elle trouve à s'exprimer dans le jeu de l'acteur, dans son invention, son imagination, sa faculté figurative. Dans le journal de mise en scène des *Revenants*,

[363] ***en français dans le texte.***

[364] ***Journal des Revenants, op. cit., p. 248.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

on voit clairement un embryon de cette évolution dans la tenue même du journal. Certes, le processus temporel décrit fait passer de l'élaboration figurative des décors (dessins, maquettes, esquisses) à l'écriture des *mises-en-scène*,puis aux répétitions proprement dites ainsi décrites, s'agissant de la transmission de la mise en scène écrite par Stanislavski :

« Nous nous sommes mis d'accord sur tout à propos du décor. Némirovitch (qui a déjà pris connaissance de la mise en scène [365]) a lu mes didascalies pendant que les acteurs lisaient leur rôle à haute voix en notant les déplacements [perehody] et mes notes. J'étais assis sur le côté et je corrigeais ce qui n'était pas clair, c'est-à-dire que j'illustrais ma mise en scène [366] . (…) Némirovitch a de nouveau lu, les acteurs lisaient leur rôle et notaient. » [367]

Stanislavski note scrupuleusement le procédé adopté. On peut s'interroger sur les raisons qui justifient ces notes. Il ne s'agit pas d'un intérêt documentaire. Noter le procédé de création de la *mise- en-scène*, c'est contrôler soi-même son processus de création, observer ce qui se passe dans la fabrication des mouvements physiques du spectacle et comment ces mouvements s'accordent aux « passages » psychologiques. C'est peut-être le signe que Stanislavski n'est pas satisfait de son procédé de travail, comme des différents projets de maquettes. La façon même de travailler du metteur en scène doit être essayée, interrogée, remodelée, notée en tout cas, comme un processus. Le journal intime sera finalement, après bien des hésitations, la forme choisie par Stanislavski pour son traité théorique *Le Travail de l'acteur sur soi*. Le journal du metteur en scène (non de l'acteur) montre cette fois les différentes hésitations, mais aussi les moments de la vie qui se mêlent et contribuent à forger l'électricité et non la morne littérature d'une présentation desséchante, systématique dans ses procédures. La pièce ne peut être sentie en elle-même, mais dans ses transformations spatiales qui approchent des transformations psychologiques, éprouvées par l'acteur. Le terme *perežívanie*, l'expérience de la vie éprouvée, ne semble pas encore employé strictement par Stanislavski, mais le sens y est. Les atermoiements traversés par le metteur en scène, traduits dans la forme temporelle du journal au jour le jour, donnent le sens véritable de ce terme, intraduisible dans l'immédiateté d'un mot qui figurerait un instant, une image arrêtée. Dans le *perežívanie*, il s'agit d'une traversée de l'âme et du corps, jour après jour. Le metteur en scène doit traverser la pièce et parvenir à *voir à travers* elle, comme l'acteur traverse le rôle. Cette vision perspective est un mouvement physique et psychologique de dégagement, de frayage à travers les embûches matérielles et morales. Traverser la pièce, c'est élaborer une autre forme de perspective théâtrale, non construite pour la vision de la scène monumentale, dans l'apparat du cadre de scène, mais éprouvée par la vie de l'acteur, dans le cadre du Système et recherchée encore dans ces années par Stanislavski dans l'agencement du décor et la continuité des déplacements et des « passages » des *mises-en-scène*. Le vocabulaire plastique concerne aussi bien les mouvements physiques des acteurs que l'interprétation du metteur en scène. C'est aussi dans ces termes que

[365] ***en français dans le texte.***

[366] ***en français dans le texte.***

[367] ***Ibid., p. 250.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

peut s'exprimer le jeu de l'acteur et sa théorie :

« Si l'on connaît la pièce dans tous ces passages psychologiques et si l'on sent le coloris de chaque scène, prise en elle-même, il est alors facile de voir à travers toute la pièce, en avant, scène après scène, et de vérifier, à l'avance, s'il y a assez de lieux pour le jeu dans la plantation et si tous ces lieux épuisent les humeurs que donne la pièce. Mais lorsque, comme c'est le cas cette fois-ci, l'on ne connaît pas bien la pièce et que l'on n'a pas le temps de bien la connaître, alors, prévoyant des surprises dans le futur, on a très à cœur et l'on veille aux lieux de plantation théâtrale pour le jeu. Il faut néanmoins que les caractères, sous leurs traits généraux, et les idées principales de l'auteur soient clairs. Ils joueront le rôle de bonne étoile qui éclaire le plan avec la lumière juste. On tend vers cette idée finale et chaque petit détail, jusqu'aux effets sonores, doit venir de cette idée principale. » [368]

Le terme de perspective n'est pas prononcé. Il n'apparaît pas encore clairement formulé dans la langue théorique et Stanislavski ne concentre pas encore toutes ses forces et ses remarques sur l'élaboration théorique du jeu de l'acteur, mais la visibilité implicite de la vision traversante, dégagée de la pièce, est une sorte de perspective du metteur en scène. Elle sera théorisée plus tard comme perspective du rôle et de l'acteur. La lumière et l'étoile qui guident le metteur en scène dans le noir sont un embryon de ce qui deviendra, dans la théorisation plus tardive, le surobjectif, désigné ici comme idée principale. Celle-ci vient de la pièce, de l'auteur, et sans elle, rien ne peut être créé, entrepris ni par l'acteur ni par le metteur en scène.

L'attention à la visibilité se lit déjà dans les notes consacrées aux répétitions de la pièce *Ivan Mironytch* de Tchirikov à la fin de l'année 1904. C'est la première mise en scène indépendante de Loujski, l'un des fidèles du Théâtre, mais Stanislavski y est étroitement associé. Là aussi Stanislavski tient un journal personnel de répétition qui lui permet de suivre le processus de genèse du spectacle :

« La personnalité d'un être humain se compose de son âme et de son apparence extérieure. L'apparence extérieure de l'image scénique représentée par l'acteur est très importante, mais son âme est encore plus importante. Il est facile d'intéresser le public avec l'extériorité, dans la mesure où elle est visible et tient aux choses. En éveillant l'attention, grâce à l'apparence extérieure, l'acteur doit se servir de cette attention pour montrer l'âme de la personne qu'il représente. C'est beaucoup plus difficile. On peut observer l'âme d'un homme à travers ses yeux qui expriment le mieux l'âme. Il n'est pas facile de montrer sur scène ses yeux et leur expression à une foule de mille personnes. Il faut pour cela savoir transférer l'attention du public vers les yeux dont l'expression éclaire le mot et lui donne un sens et de l'importance. Il est clair que pour observer le point minuscule que constituent les yeux, il faut qu'une foule de mille personnes puisse les voir et plonger en eux leur regard. Il faut pour cela de l'immobilité et du temps. Ainsi, pour montrer les yeux, il ne faut pas détourner d'eux l'attention par des mouvements et des gestes superflus, il faut donner du temps pour choisir sur scène une position qui permette de rendre visibles pour le public les yeux et leur expression. Il faut pour cela un jeu inspiré [oduhatvorennaja igra] sans lequel

[368] ***Ibid., p. 248-249.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

il n'y aura pas d'expression intéressante des yeux, c'est-à-dire qu'il n'y aura rien à montrer au public, il faut en outre du sang-froid et du calme dans le jeu, grâce auxquels la foule sera en état de lire l'expression des yeux des acteurs. Ainsi, la technique de l'acteur (sans toucher la question de l'empathie [pereživanie] personnelle consiste à a) intéresser le public par l'apparence extérieure ; b) savoir attirer son attention vers le mot et le geste et c) faire en sorte de porter toute son attention, sans qu'il le remarque, vers les yeux pour lui dicter alors l'humeur de l'âme. Pour attirer l'attention par l'apparence extérieure, il faut que cette dernière soit artistiquement vraie, expressive et exprime l'humeur spirituelle de l'image [obraz]. Les gestes doivent finir de dessiner le personnage [obraz] et le mot exprimer l'humeur de l'âme. » [369]

Dans le *Journal d'Ivan Mironytch*, Stanislavski aborde ensuite les particularités de chacun des acteurs du spectacle. De nombreuses observations précises serviront de modèle aux acteurs fictifs du *Travail de l'acteur sur soi*, notamment pour la deuxième partie et le travail sur la parole. Ce texte est admirable car il contient en germe tous les principes du « système » qui cherche à se formuler par une volonté de généralisation théorique. Pourquoi sinon tenir un journal et le commencer volontairement de façon si abstraite, si générale ? On voit tout le réseau filigrané de sens qui se constitue dans les lignes que nous venons de citer. Stanislavski commence par considérer l'apparence extérieure qui est le point de départ de ce texte. Elle ne relève pas seulement du visage, passe par tout le corps de l'acteur, sa particularité individuelle, sa démarche physique, mais aussi par la volonté du metteur en scène et du peintre-décorateur d'influencer cette apparence : à travers le costume, le maquillage, les indications de jeu (pour la façon de parler, de marcher, les jeux de scène, etc.). Mais le cœur du jeu se situe dans les mouvements psychologiques opposés et qui prolongent l'apparence physique extérieure de l'acteur. Le point de passage entre l'intérieur psychologique et l'extérieur corporel, ce sont les yeux, ces « miroirs de l'âme », selon la formule reprise dans le chapitre sur l'attention scénique. Le terme d'attention n'est peut-être pas encore un élément du « système » en gestation, mais il le deviendra bientôt et ce sera l'un des tous premiers. Il est surdéterminé dans le texte, à propos du public qui doit prêter attention à l'âme de l'acteur par un jeu savant de passages et de concentration sur le point le plus infime de la psychologie intérieure : les yeux qui expriment l'âme. Il en va de même pour le terme de *pereživanie*, ici traduit par empathie, terme-clé du système qui remplace en quelque sorte l'humeur, *nastroenie*. Le terme de *pereživanie* est utilisé pour le public, mais passe ici clairement du côté de l'acteur, le rapport entre le public et l'acteur du théâtre psychologique étant désigné, dans l'école de théâtre russe issue de Stanislavski, par le *sopereživanie*, une sorte de communion ou d'empathie co-extensive qui saisit tout l'être de la salle, corps et âme. Voilà comment Stanislavski la caractérise dans ce même texte :

« Si par hasard, en dépit de la volonté de l'acteur, son talent se montre un instant dans ses yeux dans un moment de véritable empathie [pereživanie], le public emportera avec lui ce moment pour l'éternité, à la gloire de l'acteur. Néanmoins, cette impression ne peut être comparée à ce qui résulte d'une pièce de talent, transmise par des acteurs par une empathie [pereživanie] véritable et non conventionnelle, traversant et se communiquant au public à travers les yeux des

[369] ***Journal de mise en scène d'Ivan Mironytch, fin 1904-début 1905, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 189-190.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

acteurs. » [370]

Ces textes montrent la particularité du théâtre psychologique stanislavskien qui ne vise pas seulement l'émotion de l'acteur qui doit éprouver des sentiments forts, mais surtout l'expression publique de cette émotion, qu'il faut entendre comme motion. Il s'agit d'un mouvement prêt à se transmettre, à se communiquer. La concentration s'opère sur la personne même de l'acteur et tout porte à croire que l'apparence physique et les mouvements de l'âme sont comme les faces d'une même médaille. Il faut trouver une façon de désigner ces mouvements, leur intention, leur direction. Le lexique physique de la scène est tout disponible pour cela. Les mouvements de l'âme, exprimés par des mots, reçoivent une force expressive et même contaminante, enthousiasmante – *zaraženie*, expression qui se retrouve, sous la plume de Stanislavski et qui sert à Nemirovitch-Dantchenko à désigner la nature du rapport entre le metteur en scène et l'acteur : le premier doit entraîner le second.

La lisibilité de la scène en passe par une visibilité psychologique intérieure de l'âme de l'acteur concentrée dans ses yeux. Il s'agit dans ce texte de décrire la concentration du public sur le point minuscule des yeux qui figure l'âme. Tout le système consiste à parler de ce que voit l'acteur, de sa propre concentration ou attention sur un point minuscule tiré de l'âme de la pièce, de sa mémoire, de son psychisme. C'est à partir de ce point lumineux, focal, que Stanislavski appelle surobjectif et surobjectif que l'acteur peut tracer des lignes, des contours, un paysage ou un portrait, bref, qu'il peut lui-même devenir source de création figurative, comme un peintre, comme un metteur en scène.

Création de la vie et tempo

La visibilité du regard, prônée par Stanislavski, est une concentration de l'attention et un signe du passage de l'extérieur à l'intérieur. La corrélation entre les mouvements extérieurs de l'acteur et la profondeur de ses sentiments, ce que Stanislavski appelle la vie, fait s'opposer le vocabulaire de la vie : *zažit'*, commencer à vivre, *vživat'sja*, rentrer dans la vie, etc, et « l'apathie et la nostalgie », l'ennui. La composition de la vie sur scène est implicitement comparée à la constitution d'une gamme de notes, à propos de l'acteur et metteur en scène du spectacle Loujski qui trouve une note vivante et construit tout le rôle à partir d'elle, ce qui mène à la monotonie. Il faut trouver une seconde note, grâce à laquelle une troisième se constitue :

« Trois notes créent tout de suite une quatrième, une cinquième, une sixième note, et ainsi de suite. C'est ainsi que se compose une gamme. Va sur scène et joue. Toutes ces notes se poseront d'elles-mêmes dans les répétitions, là où il faut. C'est là le travail principal de création. L'intérieur découle de l'extérieur et vice versa. C'est ainsi que l'on rentre dans la vie du personnage [obraz], que l'on s'habitue à lui, que l'on s'y apparente. Ensuite on apprend à le montrer et à le dessiner au public. » [371]

L'extérieur et l'intérieur ne correspondent pas tout à fait au conscient et à l'inconscient

[370] ***Ibid., p. 190.***

[371] ***Ibid., p. 195.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

(subconscient) du *Travail de l'acteur sur soi*, mais la formule a une construction semblable. Dans le traité des années trente, il s'agit d'aller vers le subconscient par des moyens conscients. L'architecture du système semble alors privilégier l'intériorité du *perežívanie* auquel est consacré le premier livre, par rapport aux moyens plus physiques de l'incarnation scénique, *voploščenie*. Mais, dans la formule du *perežívanie*, Stanislavski prend soin de faire figurer l'incarnation scénique et la forme qui sont les moyens de la réalisation de l'apparence extérieure. Le traité oppose aussi les arts de la représentation et les arts du *perežívanie*. Il est clair que l'intérieur et l'extérieur peuvent aussi en rendre compte. Dans le cas de l'art de la représentation, la vie vécue et éprouvée, une ou plusieurs fois par l'acteur, s'arrête tandis que l'implication psychologique du *perežívanie* rend la continuité de la vie à chaque moment de l'interprétation et à chaque occurrence. Mais ici Stanislavski prend soin de souligner que le mouvement se fait dans les deux sens, et donc aussi de l'intérieur vers l'extérieur. Ce va et vient est la condition de la vie qui se déroule dans le temps.

Le temps devient ainsi l'une des conditions pour que le public voie les yeux, mais aussi pour que l'acteur rentre dans la vie du rôle. On peut pénétrer par effraction dans le rôle, mais il n'y aura dans cette saisie qu'un talent génial, une poussée de l'inspiration divine, une action d'Apollon au sujet de qui Stanislavski émet quelques doutes. Si l'empathie doit être complète et durable, la communication d'âme à âme, d'yeux à yeux se fait par « une véritable empathie intérieure ». Le temps sera l'un des impératifs constants du metteur en scène et du pédagogue. Stanislavski, dans les mêmes années, à la faveur d'un conflit très dur avec Nemirovitch-Dantchenko réclamera pour lui-même de n'être contraint par aucune limitation temporelle [372] . Quand les élèves du Premier Studio commenceront à le quitter, il arguera toujours du fait qu'il leur faut encore un peu de temps, qu'ils pourraient prendre de l'assurance et qu'ils sont trop impatients. De la même façon pour le jeu de l'acteur :

« Le public s'intéresse à ce qui est simple, sincère, naturel, compréhensible et expressif. Tous ces côtés sont rendus par le calme, le sang-froid et non par la hâte. »

Comme pour le tempo, il y a une corrélation entre l'extériorité du temps et l'intériorisation, la concentration de l'énergie de jeu. Tempo et tempérament sont des termes proches phonétiquement, le premier étant une sorte d'abréviation du second – *temperament* et *temp*. Dans le journal du metteur en scène consacré aux *Revenants* d'Ibsen, c'est par ce terme que Stanislavski clôt ses considérations sur le spectacle, surtout consacrées à la construction des maquettes et au dessin des *mises-en-scène*, en écrivant à propos de l'acteur Katchalov :

« J'ai remarqué pour la première fois que V. I. Katchalov se dirige en mesure, selon les mots qu'il prononce. Je lui ai lié les bras, il a commencé à diriger avec ses doigts, j'ai éliminé aussi ce mouvement, il a commencé à faire le chef d'orchestre avec le tronc, puis la tête. Tant qu'il ne se défera pas de cela, il ne trouvera pas de véritable tempérament simple. En libérant ses mains et les autres mouvements involontaires, il ne manquera pas de tomber sur le nœud intérieur, d'où partira le véritable tempérament. En outre, pour remplacer les mouvements

[372] Olga Radichtcheva, *op. cit.*, II, p. 137.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

qui semblent intéressants pour le public, il aura recours à d'autres ruses, par exemple à des intonations intéressantes et qui viennent de la vie. » [373]

L'intuition de Stanislavski est qu'il faut travailler sur les conditions mêmes de la création et c'est pourquoi il observe les acteurs, les peintres et s'observe lui-même afin de comprendre les moteurs de la créativité.

Plasticité du jeu

Ainsi l'expérience analytique de Stanislavski sur lui-même, pour étudier le processus de création du spectacle du point de vue du metteur en scène et, avant tout, dans la construction de la maquette et du dessin des *mises-en-scène*, se résout en une considération rythmique sur l'énergie de jeu de l'acteur. Par la suite, Stanislavski renonce à dessiner les mises-en scène à l'avance, à décider de la construction plastique et architectonique de l'espace pour rechercher avant tout la création du rôle par l'acteur. Le travail du metteur en scène et du pédagogue, qui en l'espèce se confondent, consiste à développer la création propre de l'acteur assimilé à une œuvre d'art. L'art bien sûr est compris comme l'expression de la nature même, c'est-à-dire de l'esprit humain qui parfois, dans les carnets, n'est pas sans dissimuler quelque écho tolstoïen :

« Les adeptes des écoles et des règles en art ont une seule beauté à eux et n'admettent pas les autres. Ainsi, certains adorent les lignes droites, les autres les lignes courbes, les uns la simplicité, les autres le maniéré [vy#urnost'].
Chacun isolément est convaincu que sa beauté est la seule, juste et droite. Mais regardez donc, législateurs en art, autour de vous le monde créé par Dieu. Regardez le ciel et les nuages. Que de lignes et de couleurs n'a-t-il pas : lignes droites et maniérées dont on a même pas idée et toutes sont simples et naturelles, comme tout ce qu'il y a dans la nature. La beauté est répandue partout où il y a de la vie. Elle est diverse, comme la nature et jamais, Dieu merci, elle ne se laissera ranger dans quelque cadre que ce soit ou dans quelque convention que ce soit. Au lieu d'inventer de nouvelles règles, soyez plus proches de la nature, du naturel, c'est-à-dire de Dieu et vous comprendrez alors la beauté non pas unique, mais innombrable de Dieu que les règles et les conventions vous ont dissimulée. » [374]

« Il n'y a pas de convention » [375] , tel est le mot d'ordre de Stanislavski. Cela anticipe peut-être les désaccords possibles avec Meyerhold, mais l'interprétation de ce texte ne peut être univoque. Il a un caractère de manifeste esthétique en faveur du réalisme. Comme le réalisme initial de Courbet ou de Zola, il consiste à récuser les règles, l'académisme, le principe d'imitation. Il s'agit pour le réaliste de créer et non de se conformer à un modèle. Il n'y a pas d'autre critère régulateur de l'activité artistique que la nature, ici comprise, de façon romantique, comme création divine.

[373] ***Journal des Revenants, op. cit., p. 251.***

[374] ***Notes après la saison 1904-1905, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 263.***

[375] *Ibidem.*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mais la nature, envisagée par Stanislavski, pour divine qu'elle soit, est inséparable d'une matérialité physique. Stanislavski est prêt à suivre la dramaturgie symboliste qui répond au critère de l'imagination créatrice, à l'inventivité, à la ligne du fabuleux, mais un élément physique est irrécusable, c'est l'acteur. La nature sur scène est avant tout celle de l'acteur que Stanislavski désigne, dans la dernière rédaction du « système », en termes psychologiques, comme subconscient. Les possibilités expressives formelles sont reconnues, en tant que substances déjà créées dans la nature humaine. L'art de l'acteur ne consiste alors qu'à mettre à bas les défenses psychologiques qu'il érige. Stanislavski, dans ses répétitions d'*Ivan Mironytch*, constitue clairement comme problème figuratif la catégorie négative du cliché, d'abord compris en termes musicaux comme « ton général » :

« chaque acteur a son ton général par lequel il croit exprimer ce qu'il ressent » [376]

,

le cliché est mis du côté de l'académisme, représenté par le Théâtre Maly :

« sans doute les nerfs du jeu sont pris au point qu'il ne se laisse aller à aucune expression, en dehors de celle à laquelle le cliché [šablon] l'a habitué. » [377]

Parlant d'un acteur qui en reste à cette généralité, Stanislavski utilise des comparaisons minérales et architecturales : l'acteur construit un « mur de pierre » dont le metteur en scène ne peut forcer l'enceinte, s'il ne l'aide à trouver la note juste qui permet de ne pas jouer faux, pour lui éviter de se perdre dans le « labyrinthe » du rôle. Plus tard, Stanislavski parlera des « profondes oubliettes » [*tajniki*] de l'inconscient.

Dans un schéma qui n'est pas sans évoquer les constructions de la psychanalyse, la forteresse que se construit l'acteur l'empêche d'exprimer les forces créatrices, nécessairement naturelles et subconscientes. Il s'agit donc de libérer l'émotion et l'action : la nature elle-même. Si l'acteur joue un rôle qui doit être le centre de la pièce, il s'agit pour lui de « jeter un coup d'œil différent sur le rôle ». L'interprétation du rôle suit une économie du jeu de l'acteur, le personnage principal ne peut devenir vivant et central par une contention de l'acteur [*pyžycja*]. Les nerfs de l'acteur se tendent pour changer de voix, froncer les sourcils. Or il s'agit de montrer le calme du rôle, par le contentement de soi. Il faut donc trouver d'autres nuances psychologiques. Le metteur en scène change ainsi la sensation de soi de l'acteur et du personnage. Seul un sentiment positif peut permettre, pense Stanislavski, de construire le rôle dans sa diversité. Stanislavski craint par-dessus tout l'uniformité, la beauté unique de ceux qui se soumettent à une règle extérieure. Le contentement éprouvé par le personnage d'Ivan Mironytch permet à l'acteur Loujski de trouver une variété de note, de se détendre, de dessiner le rôle autrement. Le rôle peut alors devenir le centre de la pièce que le metteur en scène exprime plastiquement. A cette occasion, Stanislavski, comme Meyerhold dans *Du théâtre*, n'est pas favorable à la ligne droite, la récusant pour la courbure nécessaire de la ligne – *izloma,* de la scène, dans son architecture et en particulier dans son sol, ce qui correspond aussi à un ressort physique du mouvement, une économie du geste. Pour Stanislavski, la variété des lignes courbes s'obtient dans la nature de l'acteur en libérant

[376] ***Journal d' Ivan Mironytch, notes de mise en scène, 1904-1905, op. cit., p. 217.***

[377] ***Ibidem.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

sa plasticité émotionnelle à l'inverse des actrices de province :

« En fait, les actrices de province procèdent ainsi : si elles parlent de l'ennui, il leur faut toujours prendre un visage tragique, si elles parlent du beau, il leur faut sourire, montrer de la joie, éclater de rire, elles orientent tous les dessins de l'âme en ligne droite vers le centre, comme si elles traçaient cette ligne à la règle. Le dessin du rôle paraît alors net, clair, compréhensible pour tout le monde – rectiligne. Hélas, c'est seulement au théâtre que l'âme humaine produit de telles lignes droites sur un diagramme, dans la vie, les courbures [izgiby] de l'âme sont insaisissables, estompées, sinueuses et peu claires. » [378]

Ainsi pour Stanislavski, le jeu de l'acteur est-il, comme pour Meyerhold, la seule œuvre d'art qui soit au théâtre. La courbe, la spirale, la sinuosité sont les formes mêmes de l'Art nouveau. Ce retour formel à un certain maniérisme (au moment même où cette notion de maniérisme et l'étude de cette période reviennent en grâce chez les historiens d'art) coïncide avec l'accentuation de la psychologie humaine dans ses possibilités expressives. L'acteur est donc le lieu pour Stanislavski (son lieu propre en tant qu'il est lui-même acteur) où devraient s'exprimer les possibilités plastiques de la psychologie. Mais comment traduire un langage dans un autre ? Stanislavski ne peut s'empêcher de considérer l'évolution de la peinture et de la sculpture pour s'inquiéter, comme il s'en souvient dans *Ma Vie dans l'art*, de la façon dont l'acteur pourrait rendre l'inquiétude qui traverse un tableau de Vroubel dont on peut supposer qu'il s'agit du *Démon* (ill. 109) :

« Il arrive parfois que tu te retrouves debout devant des œuvres de Vroubel ou d'autres novateurs de cette époque et, suivant une habitude d'acteur et de metteur en scène, tu t'insères mentalement, par habitude, dans le cadre du tableau, comme si tu te frayais un chemin à l'intérieur du tableau, pour te pénétrer de son humeur [nastroenie] et te plier physiquement à lui, non pas de l'extérieur, mais de là-bas, comme si c'était depuis Vroubel lui-même ou des personnages [obrazy], des images qu'il peint. Mais le contenu intérieur, exprimé dans le tableau, est indéfinissable, insaisissable pour la conscience, tu ne le ressens que durant certaines minutes lumineuses et tu l'oublies, après l'avoir ressenti. Durant ces éclairs surconscients de l'inspiration, tu as l'impression de laisser passer Vroubel à travers toi, à travers ton corps, tes muscles, tes gestes, tes poses et ils commencent à exprimer ce qu'il y a d'essentiel dans le tableau. Tu essaies de te souvenir physiquement de ce qui a été trouvé, tu essaies de le faire passer dans le miroir et de vérifier de ton œil, en t'aidant du miroir, les lignes incarnées dans ton corps, mais, à ton grand étonnement, tu ne retrouves dans le reflet du miroir qu'une caricature de Vroubel, la contorsion [lomanie] de l'acteur et, plus souvent encore, le vieux cliché bien connu, éculé de l'opéra. Et tu retournes vers le tableau, et tu te tiens de nouveau debout devant lui et tu sens que tu rends à ta façon son contenu intérieur. Cette fois, tu te contrôles par ta sensation de soi générale, tu t'observes légèrement de ton regard intérieur et – ô horreur – c'est de nouveau le même résultat. Dans le meilleur des cas, tu te surprends à "singer" la forme extérieure des lignes de Vroubel, oubliant l'essence intérieure du tableau.» [379]

[378] ***Ibidem, p. 193.***

[379] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 278-279 [traduction française : p. 352.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Ce texte pose, de la façon la plus admirable qui soit, la confrontation entre l'acteur et la peinture, entre des moyens expressifs, à la fois proches et différents. Comment rendre dans la chair de l'acteur la psychologie du personnage, mais aussi les qualités picturales de l'image ? Quels moyens l'acteur et le metteur en scène peuvent-il trouver pour exprimer « l'essence intérieure » du tableau. On est esthétiquement proche de la « nécessité intérieure » de Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*, écrit en 1912. La préoccupation formelle porte peut-être moins sur la couleur que sur la ligne, mais il s'agit toujours de trouver la ligne sensible d'expression de la qualité plastique dans une forme musicale. Stanislavski développe aussi toute une série de métaphores musicales qui traduisent la recherche d'un vocabulaire dramaturgique. Mais nul doute que l'expérience de Stanislavski est autobiographique. Le « tu » que nous avons maintenu dans la traduction est l'une de ses marques stylistiques. L'artiste qui veut rentrer dans la toile pour pouvoir la regarder du point de vue de l'image-personnage est l'acteur qui cherche pareillement à rentrer dans son rôle, comme à travers un trou de serrure. Se souvenant de répétitions au Studio d'Opéra et de Drame, Maria Knebel cite un propos de Stanislavski, reprenant une image de l'acteur Moskvine « debout devant le rôle. Je ne peux y entrer et le metteur en scène me tire pour passer dans cette fente. » [380] L'effort du passage de l'acteur vers sa figure scénique est aussi celui du metteur en scène. L'effort et la contention sont physiques, passant par les lignes du corps, mais, aux yeux de Stanislavski, la solution physique n'est pas compatible avec une vie scénique authentique ni avec le réalisme de l'acteur, non comme style artistique, mais comme critère esthétique du jeu. Les étapes de cette confrontation douloureuse à la peinture pré-symboliste, à l'icône de la modernité picturale russe qu'est la peinture de Vroubel, rappellent les étapes mêmes et la classification du jeu de l'acteur. Comme Nazvanov dans *Le Travail de l'acteur sur soi I*, le « tu » stanislavskien passe par l'étape du miroir, mais le critique intérieur n'y voit que déformation de l'image du tableau, qu'exagération des lignes. Le *lomanie* qui désigne la grimace, l'exagération, la contorsion pour en rendre ses échos plastiques n'est pas sans rappeler l'*izloma,* la courbure qui peut aussi être brisure de l'âme.

Vroubel est le grand modèle de toute la génération symboliste, des peintres de *La Rose bleue*, de l'expressionnisme russe. La sinuosité, on l'a vu pour Meyerhold, est la marque de l'Art nouveau, de la forme traversée par la sourde inquiétude de la ligne serpentine, du mouvement contrasté, du démonisme rendu humain. Stanislavski pressent que ces contours sont ceux de la psychologie dramatique qu'il veut mettre en œuvre, dont il cherche à faire une œuvre d'art. Stanislavski peut être rapproché de Freud par l'étude des conditions de possibilité de la création, du dépassement des conflits internes par la sublimation, le besoin de protection de la conscience, de sécurité et l'expression d'une certaine forme d'énergie libidinale puisque le rapport entre l'acteur et le rôle est très explicitement comparé à un acte sexuel, comme acte d'amour. Il ne s'agit pas toutefois, pour Stanislavski, d'une étude des pathologies des nerfs, mais d'une construction esthétique et artistique, sous le signe de l'harmonie. C'est là que ses propres recherches sur l'architecture scénique, sur le dessin des *mises-en-scène* trouvent à s'exprimer. *In fine*, il sera même prêt à renoncer, dans le cadre du Studio, à ses fonctions de metteur en

[380] Knebel, 2006, p. 139.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

scène, comme ordonnateur d'espace, peintre et plasticien, dessinateur de la continuité de la vie, dans les gestes du quotidien et les groupements de la vie sur scène. Mais ce n'est sans doute pas un renoncement à la plasticité ou au sens artistique. Simplement, ce dernier est transposé sur le plan du jeu de l'acteur et de son processus de développement, appelé processus créateur. Stanislavski reprend au vol l'image de la graine de Nemirovitch-Dantchenko, mais la croissance du rôle est dès 1905 comprise comme une évolution sensible et visible. Le dessin s'y relie déjà avec la vie, dans le temps, à travers la notion de *perežívanie*, comme durée traversée de vie, mouvement construit par l'acteur, orienté vers un but. L'acteur ne se contente pas de dessiner, il vit son rôle. Une actrice cherche à trouver un trait pour la caractérisation du rôle, ne serait-ce qu'un cheveu sur la langue, suggère Stanislavski, et la voilà qui

« plie d'une certaine manière ses lèvres, commençant à parler avec un cheveu sur la langue, elle commença à marcher par à-coups, et dessine extérieurement quelque chose de typique, de connu. Elle sentit elle-même ce dessin et se mit aussitôt à vivre de ce dessin (elle a été prise) spirituellement, des intonations sont apparues, la salle a répondu par des rires. Elle a commencé à vivre par l'image et, au lieu d'être sec, tout est devenu spiritualisé. » [381]

L'ex-sculpteur Agesandre du tableau vivant du cercle de Mamontov, mis en scène par Mamontov, ne renonce certes pas à l'harmonie. La troisième tâche qu'il assigne au metteur en scène à la fin de la saison 1904-1905 est de :

« disposer chaque création particulière dans une création unique (création de l'harmonie) » [382]

Mais les tâches essentielles qu'il se donne sont d'abord de « a) susciter la création de l'acteur, du décorateur et des autres ; b) comprendre et évaluer cette création ».

Projet du « système » et divergences avec Nemirovitch-Dantchenko

La proximité de l'acteur et du décorateur, comme créateurs, ne doit rien au hasard : les catégories plastiques passent de l'un à l'autre, participant à l'élaboration d'une poétique de l'acteur, un enseignement dont Stanislavski a déjà le projet depuis quelque temps. C'est dans le cadre pédagogique que l'on trouve la première mention du « système », peut-être dans une lettre de 1902 à sa correspondante pétersbourgeoise habituelle, l'actrice Véra Kotliarovskaïa du théâtre Alexandrinski :

« Je voudrais me mettre à écrire mon livre qui avance très difficilement du fait de l'absence chez moi de talents littéraires (…) Je veux essayer de composer quelque chose comme un manuel pour les acteurs débutants. J'entrevois quelque chose comme une grammaire de l'art dramatique, comme un livre d'exercices pour les leçons préparatoires pratiques. Je le vérifierai à l'usage dans l'école. Bien sûr, tout cela sera assez abstrait, comme l'art lui-même, ce qui rend la tâche d'autant plus difficile et intéressante. J'ai peur de ne pouvoir en venir à bout. » [383]

[381] Journal d' Ivan Mironytch, op. cit., p. 194-195.

[382] Notes après la saison 1904-1905, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 259.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La volonté d'écrire sur l'art de l'acteur est essentielle chez Stanislavski. On en trouve même des mentions, plus précoces encore, à l'époque de la Société d'Art et de littérature. La volonté est pédagogique, mais c'est aussi une manière de recherche sur soi-même, sur les conditions d'exercice de son art. Stanislavski a traversé avec les Meininger un premier engouement figuratif proprement scénique. Les mouvements artistiques des années 1904-1905 le conduisent à créer le Théâtre-Studio et à poursuivre cette expérience après sa fermeture. C'est avec deux peintres du Studio qu'il met au point les décors novateurs du *Drame de la vie* de Hamsun : Egorov, responsable technique au Studio et Oulianov, peintre-décorateur d'une autre pièce que nous avons déjà mentionnée : *Schluck et Jau* d'Hauptmann dont la solution scénique allait vers la stylisation, la peinture de Somov et l'Art nouveau pétersbourgeois. En 1905 avec *Le Drame de la vie*, Stanislavski fait de nouveau le choix de la « décadence » au risque d'une fronde du Théâtre. Nemirovitch-Dantchenko, opposé à l'idée du Studio et d'une collaboration avec Meyerhold qu'il voyait comme un concurrent, s'enflamme contre la pratique de Stanislavski, mais non contre sa pratique figurative dont il admet la nécessité pour trouver des solutions nouvelles. Il proteste vigoureusement contre les innovations que propose Stanislavski dans la méthode de répétition. Les lettres de Némirovitch sont devenues étrangement la source essentielle pour comprendre ces projets de Stanislavski, conçus vraisemblablement en accord avec Meyerhold. Nemirovitch-Dantchenko constate ainsi une transformation radicale de Stanislavski :

« Votre humeur oppresse et comprime tout le monde, moi y compris » [384]

L'humeur – *nastroenie* – soulignée ne concerne peut-être pas seulement des relations personnelles et tel ou tel trait de caractère. L'humeur est le concept esthétique majeur qui gouvernait le théâtre jusqu'ici. Némirovitch constate un changement radical de la part de Stanislavski, après la tournée à Saint-Pétersbourg d'avril 1905. Pour Némirovitch, c'est un « mur ». Dans une lettre non envoyée, il analyse le phénomène de la façon suivante : Stanislavski découvre aujourd'hui ce que Némirovitch ne cessait de répéter lui-même hier :

« ces deux dernières années, dans notre école même, le désir d'un nouveau mouvement à l'intérieur du théâtre a commencé à se faire sentir. Des exemplaires tout usés du Monde de l'art ont traîné deux ans durant sur la Petite scène. On ne cessait de parler de Böcklin, de Stucke, de Hamsun et de D'Annunzio, quant à moi j'ai réussi à surmonter tous les obstacles pour obtenir Le Drame de la vie (…) et voilà que tout cela est devenu parole nouvelle dans la bouche de Meyerhold. » [385]

Si l'on passe sur les manifestations de jalousie très conscientes de la part de Némirovitch à l'égard de Meyerhold, le tableau qu'il dresse des curiosités artistiques du Théâtre d'Art dans les années 1903-1905 témoigne de l'évolution de la culture figurative de ce théâtre. La tournée à Pétersbourg semble avoir concentré pour Stanislavski cette nouvelle

[383] ***Lettre à V.V. Kotliarovskaïa du 21 juin 1902, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 457-458.***

[384] ***Lettre à Stanislavski, février 1905, Nemirovitch-Dantchenko, 2003, I, p. 549***

[385] ***Lettre à Stanislavski non envoyée, juin 1905, Ibid., p. 552.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

conscience figurative qui se déploie dans l'expérience du Théâtre-Studio. Parallèlement aux répétitions, Stanislavski doit « écrire » les *mises-en-scène* du *Drame de la vie* de Hamsun, prévu pour la saison 1905-1906. La pratique du Théâtre d'Art voulait que le metteur en scène conçoive d'abord seul les *mises-en-scène,* puis conduise plusieurs discussions, après une lecture collective de la pièce, et construise enfin les maquettes avec le peintre avant de commencer les répétitions proprement dites. Mais à la première lecture du *Drame de la vie* où tous les membres de la troupe sont présents, Meyerhold qui vient de revenir à Moscou, prend la parole pour proposer de ne pas avoir de discussions préalables et de commencer tout de suite par la pratique afin de trouver ensuite tous les autres éléments de la pièce. Il insiste pour établir un procédé de travail rapide, fondé sur la libre recherche des acteurs. C'est évidemment ce que Nemirovitch-Dantchenko ne peut accepter parce que cela contredit son idée de la mise en scène. On ne peut, selon lui, laisser les acteurs chercher seuls, sans que la conception de l'auteur soit clairement présente à la conscience du metteur en scène qui la transmet à l'acteur et offre une garantie contre les divagations. En négatif, les critiques amères de Nemirovitch-Dantchenko qui se sent trahi dans sa conscience artistique et littéraire permettent de saisir quelque chose de cette méthode qui ne sera finalement pas appliquée en 1905, mais reviendra plus tard, dans les années vingt, sous le chapitre des actions physiques et de la méthode de l'analyse par l'action. Sans doute quelque chose en a également été expérimenté au Premier Studio. Voilà ce qu'en dit Nemirovitch-Dantchenko :

« Je reviens au cas qui est la cause de notre dispute. Sous l'influence du bavardage impulsif de Meyerhold sur la nécessité de répéter, comme bon nous semble, comme le bon Dieu en a décidé à notre place, vous avez eu le désir d'utiliser ce procédé dont soi-disant vous "rêviez depuis longtemps". Ce cas montre particulièrement bien le désir de se passer de la "surveillance de la raison". Ce qui a vous plu avant tout, c'est qu'il n'y avait plus besoin de discussion, plus besoin d'analyse, plus besoin de psychologie. Dans les discussions, il est vrai, la raison joue un rôle si important ! Vous avez voulu que les acteurs apprennent chacun une petite scène et aillent répéter sans aucune mise-en-scène, qu'ils fassent les enfants, caricaturent, pourvu qu'ils jouent quelque chose. J'ai donné toute une série d'exemples, une longue série d'exemples, pour dire que tout cela a déjà été pratiqué. Mais vous étiez déjà monté contre moi et, quoi que je dise, cela vous semblait déjà banal, étroit, non artistique. Vous refusiez obstinément le fait lui-même. Pas plus tard que dans Ivanov, nous avons répété dans tous les sens, sans avoir aucune image des personnages [obrazy]. (…) Mais vous dîtes que ce n'est pas ça. Vous dîtes, là le metteur en scène avait tout de même une réserve d'images, mais dans le Drame de la vie, il n'y a aucune réserve et les acteurs doivent les fournir par leurs essais. » [386]

Némirovitch est tout à fait conscient des limites de la troupe, des recherches de Stanislavski, de son tempérament impulsif et chaotique, de la nécessité qu'il y a pour lui personnellement, en tant que metteur en scène, de mûrir le contenu de l'analyse « dans son âme » car il ne peut le faire en public. Il est conscient également des insuffisances de

[386] ***Ibidem, p. 561.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

la troupe « empoisonnée par un naturalisme qui va jusqu'au naturalisme étroit ». Pour lui, le problème est que « les vieilles forces ne peuvent s'élever au-dessus de la vie ordinaire » alors que lui aspire à une « symbolisation élevée des images ». Les enjeux se trouvent déjà dans le caractère épique et héroïque du sublime de Nemirovitch-Dantchenko metteur en scène. Il aspire à un renouveau wagnérien de l'art dramatique, citant Siegfried et *Brand* d'Ibsen qu'il mettra en scène peu de temps après, durant la saison 1906-1907. Mais il le fera avec Simov, sans renouveau figuratif. Dans *Les Frères Karamazov* en 1910 et surtout dans *Nicolas Stavroguine*, mis en scène en 1913 avec le peintre Mstislav Doboujinski, Nemirovitch-Dantchenko ira jusqu'à supprimer quasiment tout décor pictural (ill. 127-129), avant de retrouver une scénographie plus architectonique dans les années vingt. Mais ce sont ici deux conceptions théâtrales et artistiques qui s'opposent : le théâtre avec ou sans images, sans que l'on puisse décider ici s'il s'agit de l'image du spectacle, vue par le metteur en scène, ou de l'image du personnage, vue et ressentie par l'acteur.

Les expériences figuratives de Stanislavski commencent avec la volonté de ne plus avoir d'image préconçue du personnage, mais de la trouver en soi. Les divergences concernent donc la figure, la figuration de l'acteur, mais aussi le mouvement de composition du metteur en scène qui ne doit pas fixer un univers plastique qui entourerait l'acteur pour le brider : pas de *mises-en-scène* donc, dans un premier temps, et pas de maquette ni de décor. Nemirovitch-Dantchenko ne refuse pas le langage figuratif. Pour lui la mise en scène consiste en un « tableau de la pièce », tableau général qui désigne au fond l'atmosphère, la tonalité, toujours le *nastroenie*, la *Stimmung*. Cette atmosphère peut être exprimée visuellement ou de façon musicale par des taches de couleur ou par des notes. L'enjeu du conflit est de savoir à quelles conditions et si le metteur en scène peut être novateur et inventer des couleurs nouvelles. Si le metteur en scène n'a aucune idée des procédés possibles pour réaliser la pièce, ce qui est le cas du Théâtre d'Art pour la dramaturgie symboliste, l'analyse, sous la forme de discussions approfondies, doit être d'autant plus pratiquée :

« Il faut pénétrer dans la vie de la pièce, en parler à droite, à gauche, à tous ceux qui peuvent être un tant soit peu utiles, avec des peintres, des acteurs, des critiques. Il faut ainsi deux fois plus, trois fois plus de discussions générales – artistiques – qu'auparavant, sans bien sûr s'enfoncer dans les détails qui peuvent assécher le sentiment. Il faut regarder des dizaines, des centaines, des milliers de tableaux et de gravures jusqu'à ce que dans l'âme du metteur en scène commencent à bouger les images, les taches, les couleurs, les sons qui font écho à cette pièce et qui sont propres à ce metteur en scène en tant qu'artiste. » [387]

La primauté de l'image est affirmée à l'intérieur de l'âme du metteur en scène dans une psychologie de la création que Stanislavski essaie de développer dans le cas de l'acteur par rapport à sa propre nécessité d'action. Le processus de naissance relève du metteur en scène. Némirovitch prend alors comme exemple le propre imaginaire de Stanislavski qui dans une mise en scène d'Ibsen imagine l'acteur Katchalov en ingénieur « avec des pieds de bouc, couverts de laine ». L'image serait créée par le metteur en scène, l'acteur n'aurait plus qu'à la « figurer ».

387 Ibidem, p. 563.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Stanislavski et la (dé)figuration symboliste

L'expérience désirée de rupture dans le travail de mise en scène n'aura donc pas lieu. La mise en scène du *Drame de la vie* de Knut Hamsun dont le projet remonte à 1905, mais dont la réalisation a lieu au début de 1907 marque cependant le début d'une expérience figurative très importante pour Stanislavski. Olga Knipper qui s'est prise d'une passion récente pour les nouveaux courants symbolistes et qui joue le rôle principal dans la pièce, aux côtés de Stanislavski, rassemble des matériaux en Norvège. Dans ses lettres, Stanislavski lui demande de se procurer des illustrations, de dessiner le plus qu'elle peut, de rencontrer Hamsun. Le décor du troisième acte, conçu par Oulianov, est assez ouvertement expressionniste et novateur (ill. 115). La représentation de la foire est faite à l'aide de panneaux transparents derrière lesquels se lisent en ombres chinoises les silhouettes des acteurs. Ilya Satz compose la musique du spectacle qui joue un rôle fondamental dans la dramaturgie symboliste, telle que la comprennent Stanislavski et Tchekhov. L'humeur devient donc pleinement symboliste, pleine de bruits, mais aussi de silences, de pressentiments. Dans le cahier de mise en scène, chaque acte est précédé d'une caractérisation sommaire de l'humeur. Voici par exemple celle de l'acte III qui sera joué dans les décors conçus par Oulianov :

« Humeur. La nuit. L'hiver. Il gèle fortement. Il serait bon que la neige crisse sous le pas de quelques uns, mais sans agacer, sans gêner ceux qui parlent. Essayer différentes lumières. La lune, comme chez l'auteur, ou un coucher de soleil rougeoyant (voir sous quelle lumière les silhouettes sont les plus intéressantes). La neige est partout, sur le sol, les gens, les choses. Il serait bon qu'elle continue à tomber, même faiblement. Par moment, on entend le vent et alors les lanternes et les toiles des étalages, les objets suspendus se balancent, les ampoules vacillent. De temps en temps, au loin, on jette des barres de fer qui frappent des coups brusques, d'une inquiétante persistance. De la fumée s'élève au-dessus du feu. Il respire, c'est-à-dire qu'il brûle tantôt plus fort, tantôt plus faiblement. Au loin, de temps en temps, on déchire de la toile et l'on croirait que la vie humaine se déchire de douleur. Sur un des étals, on mesure au mètre du ruban. Exactement comme on le ferait aussi de la vie humaine. Les silhouettes du manège se sont arrêtées immobiles. Au loin, bruit et tintement de l'argent, cela aurait peut-être plus d'effet de commencer par le bruit éloigné d'un orchestre ou l'orgue de barbarie du manège. De temps en temps, on entend une sonnerie stridente (comme dans les théâtres de foire), qui appelle le public à monter sur le manège. La foire est très peu animée, peu d'acheteurs. Humeur oppressante. On attend quelque chose. La foule se déplace lentement, on parle bas. On se regarde avec crainte. Les vendeurs se sont figés dans une pose et sont plongés dans leurs pensées. Immobiles. L'humeur au début de l'acte est lasse. Mouvement sans parole. Tout l'acte en général doit être joué de façon solennelle, comme si l'on célébrait une liturgie ou un mystère. Tout à coup, il y a une explosion, comme une bacchanale, c'est une minute de joie pour se défaire de l'humeur oppressante. Cette explosion fait peur à tout le monde et c'est pourquoi elle est suivie d'un calme de mauvais augure encore plus solennel. Tout l'acte, hormis deux ou trois endroits, est joué à mi-voix, dans le silence et avec des

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mouvements lents. » [388]

On voit que toute l'humeur symboliste se compose de façon sonore et plastique, dans une mise en scène où les notations lumineuses et l'atmosphère musicale de Satz devaient jouer un grand rôle. Pour le thème qui nous intéresse, on notera l'effacement relatif de la figure dans la composition scénique qui devient une silhouette, un signe, une ombre. Dans le décor des autres actes (ill. 112-114 et 116) dont on peut juger d'après les esquisses et les maquettes de Egorov, le plus étonnant est le graphisme du fond de scène qui se strie de hachures. Les masses et les ombres dominent. Les rochers, le ciel sont parcourus de traits en une sorte de pointillisme ornemental. Le caractère de signe conventionnel du décor est ainsi affirmé. La maison du second acte (ill. 116) est clairement un motif Art nouveau, mais comme déformé par une perspective accélérée, la multiplicité des angles et une vue en contre-plongée.

Le Drame de la vie marque le début d'expérimentations plastiques, non seulement sur l'atmosphère, les qualités picturales du décor, les couleurs, les lumières, la musique, mais aussi sur la figure de l'acteur. La préparation de la mise en scène de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck dont l'écrivain confie au Théâtre d'Art la première mondiale est l'occasion d'une série d'expérimentations plastiques avec le peintre Egorov, auteur des décors de trois actes du *Drame de la vie*. Pour préparer et mettre à l'épreuve certaines des solutions formelles de *L'Oiseau bleu*, Stanislavski met en scène *La Vie de l'homme* de Leonid Andreïev en 1907 avec Egorov. Stanislavski déteste la pièce, mais son contenu symboliste, abstrait doit permettre de trouver la forme adéquate pour l'œuvre de Maeterlinck. *L'Oiseau bleu* illustre, par son thème même, le passage du réalisme au merveilleux, du point de vue figuratif. Le premier tableau *La Cabane du Bûcheron* présente la pauvre masure de Tyltyl et Mytyl. L'humilité de la cabane est une marque habituelle de figuration réaliste, avec son aspect anguleux dont nous avons parlé à propos des décors de Simov. La pièce même de Maeterlinck exprime une tension entre réalisme et symbolisme rigoureusement inverse de celle qui traverse nombre de pièces de Tchekhov où le réalisme dominant dissimule une substance symboliste. Ici le réalisme encadre les étapes d'un voyage initiatique symboliste et mystique. Cela correspond à l'humeur créatrice de Stanislavski dont il rend ainsi compte dans *Ma Vie dans l'art* :

« L'opinion indéracinable s'était installée selon laquelle notre théâtre était un théâtre réaliste, que nous ne nous intéressions soi-disant qu'au quotidien, que tout l'abstrait, l'irréel nous était inutile et inaccessible. Les choses étaient en réalité toutes différentes. A cette époque, je m'intéressais presque exclusivement à l'irréel au théâtre et je cherchais les moyens, les formes et les procédés pour son incarnation scénique. » [389]

Dans *L'Oiseau bleu*,l'arrivée de la fée Berylune change tout. Le diamant magique qu'elle donne aux enfants est le moyen de cette transformation. En le tournant, il révèle l'âme des choses et des êtres qui deviennent visiblement vivants. Les objets de la cabane réaliste deviennent alors des personnages : le sucre, le pain, l'eau, les heures, etc.

388 Cahiers de mise en scène de Stanislavski, vol. 5, Le Drame de la vie et Un Mois à la campagne, Iskusstvo, Moscou, 1988, p. 234.

389 Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 320 [traduction française : p. 397.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

C'est par l'usage d'un décor de velours noir que Stanislavski veut opérer scéniquement l'animation des objets, comprise comme transformation. Tout l'enjeu de la mise en scène de *La Vie d'un homme* est de mettre à l'épreuve de la scène cette solution. Le velours crée le fond :

« Pour la pièce d'Andreïev, le fond noir convenait remarquablement bien. Sur ce fond, on peut parler de l'éternité. L'œuvre sombre de Leonid Andreïev, son pessimisme répondait à l'humeur que donnait le velours sur scène. La petite vie de l'homme se déroule chez Leonid Andreïev précisément au milieu de pareilles ténèbres, tristes et noires, au milieu d'une absence de limites profonde et horrible. Sur ce fond, la figure effrayante de celui que Leonid Andreïev a appelé Quelqu'un en gris semble encore plus fantomatique.» [390]

L'interaction entre la figure et le fond est le cœur de la recherche scénique de Stanislavski, comme metteur en scène. Il s'agit aussi de comprendre la nature de la figuration théâtrale alors que l'image semble s'épuiser et que l'ancienne figuration réaliste ne répond plus aux exigences littéraires, spirituelles et psychologiques. Comment représenter une humeur non réaliste, mystique ? La scène est plongée dans le noir, les personnages sont aussi couverts d'un velours noir qui permet de les dessiner, sous forme de pointillés et de créer des angles étranges et grotesques. Le metteur en scène dessine ainsi littéralement le contour des acteurs avec de la ficelle. Le schématisme du trait remplace la richesse figurative plastique de l'humeur réaliste, mais n'est-ce pas pour mieux resserrer le centre de l'attention sur les possibilités expressives de l'acteur, d'abord comprises en un sens plastique ?

« Dans la pièce d'Andreïev, La Vie de l'homme n'est pas même une vie, mais seulement son schéma, son contour général. J'ai aussi obtenu ce contour, cette schématisation dans les décors, en les faisant avec des ficelles. Comme des lignes droites, dans un dessin simplifié, elles ne faisaient qu'indiquer les limites de la pièce, les fenêtres, les portes, les tables, les chaises. Imaginez que l'on dispose sur une gigantesque feuille noire à laquelle pouvait ressembler, vu de la salle, le cadre de scène, des lignes blanches qui tracent dans la perspective les contours de la chambre et de son ameublement [obstanovka]. On sent de tous côtés, derrière ces lignes, une profondeur horrible, infinie. Il est bien entendu que les êtres humains dans cette chambre schématique ne doivent pas être des hommes, mais simplement des schémas de l'homme. Leurs costumes aussi sont tracés par des lignes. Certaines parties de leur corps semblent inexistantes parce qu'elles sont couvertes de velours noir qui se confond avec le fond noir. Dans ce schéma de vie naît un schéma d'homme, salué par les schémas de ses proches, de ses amis. Les mots qu'ils prononcent n'expriment pas une joie vivante, mais son protocole formel. Ces exclamations habituelles ne sont pas prononcées par des voix vivantes, mais comme si elles venaient du disque d'un gramophone. Toute cette vie stupide, fantomatique comme le rêve, naît soudainement devant les yeux des spectateurs depuis l'obscurité et retourne tout aussi soudainement vers cette obscurité. Les êtres n'entrent pas par la porte pas plus qu'ils ne l'empruntent pour sortir, ils apparaissent soudain à l'avant-scène et disparaissent dans l'obscurité infinie. » [391]

[390] Ibid.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Le fond bruissant du monde des objets, de la vie, dans le *nastroenie* s'est effacé au profit d'un trou noir, aussi effrayant, peut-être, que celui qui poursuit Nazvanov dans le *Travail de l'acteur sur soi*. Les objets et les êtres ne se définissent plus par leur usage, par leur inscription dans un monde, dans le cours des saisons et des heures de la journée, on ne peut plus guère imaginer un environnement alentour : la nature, la maison, la ville, une époque reculée ou une mythologie foisonnante. Le resserrement figuratif atteint la figure même de l'homme, transformée en objet. Au troisième acte, les musiciens sont travaillés de façon grotesque, leur figure s'apparentant à leur instrument (ill. 117).

Ce qui compte pour nous, c'est la richesse du matériau figuratif, de l'expérience scénique concrète faite par Stanislavski metteur en scène, d'une plastique formelle : schémas, lignes, perspective et traits, pris dans la décomposition du dessin d'une figuration réaliste. On semble passer de l'image du monde sensible au schéma de l'image, comme si l'on changeait d'échelle dans l'économie des facultés, de l'imagination au schématisme. Si Stanislavski, comme Kant, découvre cet « art caché dans les profondeurs de l'âme humaine », c'est de façon tout aussi graphique : son « monogramme de l'imagination » [392] renvoie à un langage nouveau, plus idéaliste, plus intérieur, comme une nouvelle figuration réaliste, renouvelée qui retrouverait une expression plastique, à l'intérieur même de l'unité d'une conscience d'acteur en formation, capable donc de figurer l'image par la parole, l'esprit, le désir et non de produire le mécanisme métallique d'une voix de gramophone. L'écriture plastique peut alors concerner l'acteur même et renouer avec un certain réalisme de la représentation dont l'acteur serait l'instrument et le révélateur, comme si la dramaturgie et la mise en scène symboliste, par la mise en crise de l'individu et du monde, libéraient des potentialités idéalistes pour la théorie de l'art et de l'acteur.

L'expérimentation plastique explore donc d'abord les voies de la déformation de la figure humaine, ramenée à des lignes droites ou brisées sur un fond qui disparaît, ne jouant plus le rôle rassurant de dénotation, en tant que cadre de la représentation. *L'Oiseau bleu* poursuit ces recherches, sans doute de façon moins troublée puisque l'on est dans une féerie (ill. 120-121). L'usage de l'électricité, de la lumière y est déterminant. Le spectacle connaît un succès remarquable qui met à son plus haut niveau les possibilités techniques de la mise en scène. Mais il ne remplit pas tous les objectifs que Stanislavski lui assigne, surtout pour trouver les moyens de traduire l'indicible, le mystère. Après *L'Oiseau bleu*, l'expérimentation scénique ne sera plus aussi formellement audacieuse. C'est que l'enjeu se déplace clairement du côté psychologique et de la mise à l'épreuve du système par l'acteur. Dans *Le Travail de l'acteur sur soi*, Stanislavski cite

391 ***Ibid., p. 320-321.***

392 « Ce schématisme de l'entendement, relatif aux phénomènes et à leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont il sera bien difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'*image* est un produit de la faculté empirique de l'imagination productrice, tandis que le schème des concepts sensibles (comme des figures dans l'espace), est un produit et en quelque sorte un *monogramme* de l'imagination pure *a priori*, au moyen duquel et d'après lequel les images sont d'abord possibles. » Kant, *Critique de la raison pure*, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », III, 135-136/IV, 100-101, traduction de Jules Barni, revue par P. Archambault, Garnier-Flammarion, 1987, p. 189-190.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

encore *L'Oiseau bleu*, pour désigner le mécanisme de l'imagination à l'œuvre à l'intérieur de l'acteur dans l'élaboration des circonstances proposées. La féerie alors se déplace et change d'instrument. Modifier les circonstances proposées, c'est produire un mouvement intérieur [*sdvig*], un déclic, une transformation qui est aussi un déplacement [*perestanovka*] au sens psychique :

« - Oui, précisément un mouvement, un changement de place ! approuvai-je la définition heureusement trouvée de la sensation que je ressentais. Grâce à lui [au "si"], expliquait Tortsov, exactement comme dans L'Oiseau bleu, lorsqu'on tourne le diamant bleu, il se passe quelque chose qui fait que les yeux commencent à regarder autrement, les oreilles à entendre différemment, l'intelligence à apprécier d'une nouvelle façon ce qui l'entoure. Le résultat est que la fiction inventée suscite naturellement l'action réelle correspondante, indispensable à l'accomplissement du but que l'on s'est donné. » [393]

Cette expérience symboliste connaît donc son apogée avec *L'Oiseau bleu* et une *coda*, à la fois glorieuse et tragique, avec la mise en scène d'*Hamlet* par Gordon Craig au Théâtre d'Art, projetée en 1908 et qui n'aboutit qu'en 1911. Son histoire est célèbre : Stanislavski, quoique co-metteur en scène du spectacle de Gordon Craig avec Soulerjitski, cherche à réaliser la conception de Craig dans des conditions assez difficiles. La description du travail, l'interprétation de Craig, la beauté de ses esquisses (ill. 122), qui sont à la fois l'œuvre d'un peintre et celle d'un homme de théâtre qui comprend admirablement la scène et l'élabore en lignes, couleurs, volumes, contours, matières naturelles rendent compte de l'admiration de Stanislavski lorsqu'il parle de cette étrange lumière radieuse qui émane de la conception craigienne et de l'impossibilité matérielle de la réaliser scéniquement :

« La radio, l'électricité, tous les rayons possibles et imaginables font des miracles partout, mais pas chez nous, au théâtre, où ils pourraient trouver une application d'une beauté tout à fait exceptionnelle et chasser pour toujours de la scène l'horrible peinture à la colle, le carton, le carton-pâte. Que vienne bientôt ce temps où, dans l'espace vide aérien, des rayons nouvellement découverts nous dessineront les fantômes des tonalités colorées, des combinaisons de lignes. Que d'autres rayons inconnus éclairent le corps de l'homme et lui donnent la confusion des contours, l'incorporel, la fantasmagorie que nous connaissons dans les rêveries ou les rêves et sans laquelle il nous est difficile de nous élever dans les airs. Alors, avec le fantôme à peine visible de la mort, dans une figure de femme, nous pourrions réaliser l'interprétation par Craig de cette scène "être ou ne pas être". Alors effectivement, elle pourrait recevoir de nous une interprétation picturale et philosophique intéressante. » [394]

Quand on lit les lignes de Stanislavski sur les rayonnements idéaux de la scène, l'on songe à l'irradiation [*izlučenie*], étudiée dans le cadre du système pour la communication entre les partenaires. La réalisation du projet de Craig par Stanislavski et Soulerjitski se fait sous le signe du renoncement. Seule Duncan peut jouer le fantôme de la mort, ce qui est impossible, il faut donc se passer de ce jeu de scène. Les fameux paravents de Craig,

[393] ***"L'action. 'Et si', 'les circonstances proposées' ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 59.***

[394] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 343 [traduction française : p. 422-423.]***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

aériens, dans leurs mouvements insensibles, à vue du public, ne peuvent finalement être réalisés que dans la toile. Encore les paravents sont-ils trop lourds et s'écroulent-ils comme un château de cartes une heure avant la première. Le rêve plastique s'écroule :

« Les traverses en train de se briser craquèrent, la toile se froissait et se déchirait et il se forma sur scène une masse informe, représentant quelque chose comme des ruines après un tremblement de terre. » [395]

Là aussi, le problème n'est pas essentiellement dans ces difficultés techniques, mais dans l'espace qu'il faut ouvrir à la figuration : le volume scénique ou l'âme de l'acteur ? Comment figurer, comment illuminer ?

La représentation ne peut tenir complètement comme mise en scène extérieure, qu'il s'agisse de décors, de costumes, des *mises-en-scène*,au sens russe, de sons, de lumières. L'action ne peut naître que de la figure humaine, croit savoir l'acteur et le metteur en scène Stanislavski (au sens de *režissër*, directeur d'acteurs qui les regarde dans les mouvements de leur corps et dans leurs yeux, vit en eux, comme l'acteur vit dans ses rôles). C'est là que quelque chose doit advenir, se *présenter* ou se représenter. Cette impérieuse nécessité de l'action dans la figure de l'acteur, selon les mouvements de son âme, sont les éléments qui font renouer Stanislavski avec un réalisme plus ouvertement psychologique, moins social, moins environnemental (ouvert sur le monde). Il s'agit d'une intériorisation du monde extérieur et de sa redécouverte, à partir des impulsions, des moteurs désirants de l'acteur, de ses envies, de son humeur, voire de sa bonne humeur et de sa concentration. Stanislavski pratique et connaît le yoga qui n'a pu manquer de jouer un rôle dans sa manière d'envisager le travail intérieur du rôle. En 1933 encore, il utilise dans un texte semi-officiel, le terme de *prana* [396] . C'est la nature de l'acteur, pris comme quintessence du créateur, qui devient l'objet même de l'art dramatique, l'objet de l'attention du metteur en scène. La dramaturgie du travail théâtral devient celle de l'acteur.

Première collaboration avec *Le Monde de l'art* : le travail avec Doboujinski

Il est tout à fait notable que cette recherche d'une nouvelle figuration réaliste se fasse au contact des peintres de l'Art nouveau pétersbourgeois qui, à partir de 1909, sont associés d'assez près à la vie du théâtre : Mstislav Doboujinski, Alexandre Benois, et plus épisodiquement Boris Koustodiev, Nicolas Roerich et Constantin Iouon. Les deux premières collaborations sont les plus décisives. Doboujinski est comme l'envoyé du groupe du *Monde de l'art*, ce dont témoigne l'échange de correspondance qu'il a avec Stanislavski. C'est de ce dernier que semble émaner le projet de collaboration et c'est au nom du groupe entier que répond le peintre :

« Mes amis à qui j'ai transmis votre proposition de travail en commun expriment avec joie leur accord. Cela fait longtemps que nous aimons tous et respectons

[395] ***Ibid., p. 345 [traduction française : p. 424.]***

[396] Stanislavski, 1954-1961, III, p. 394.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

votre travail et c'est tout ce dont on peut seulement rêver. Les questions que vous voulez résoudre nous sont également proches, mais il semble que l'on ne peut chercher telle ou telle solution qu'en travaillant directement au théâtre. En ce qui concerne Un mois à la campagne, Benois, Bakst et Somov qui pourraient, à mon sens, s'intéresser à cette mise en scène m'ont convaincu de prendre sur moi ce travail. Ils sont, quant à eux, intéressés par d'autres choses (…) Ces derniers temps, j'étais dans d'autres sphères. Mes mises en scène venaient du primitivisme ou du lubok, mais précisément, après cela, j'ai très envie d'une pièce comme celle-ci, pleine du charme du confort domestique [ujut]. Je ne suis arrêté que par la crainte de ne pas être assez russe pour Tourgueniev, mais peut-être vaut-il mieux considérer certaines choses de l'extérieur [397] . Ainsi, j'accepte votre proposition concernant Tourgueniev avec un très grand plaisir. Comme je vous l'ai déjà dit, je suis attiré par le confort, la vie provinciale et le charme de l'époque d'Un mois à la campagne. » [398]

Doboujinski est à l'époque moins célèbre, comme peintre-décorateur, que les autres membres du groupe, comme Bakst ou Benois, qui connaissent au même moment le succès international que l'on sait grâce aux *Ballets russes*,à partir de 1909. Doboujinski est plus connu en tant qu'illustrateur et caricaturiste, mais c'est aussi un grand peintre qui manifeste des tendances symbolistes. Il a peint une série de tableaux sur la vie provinciale russe des années 1830-1840 (ill. 123) et c'est sans doute à ce titre qu'il commence sa collaboration avec le Théâtre d'Art. Il a collaboré avec Evreïnov au Théâtre ancien et au Théâtre de Vera Komissarjevskaïa. On a vu la portée qu'avait eue pour Stanislavski l'exposition du Palais de Tauride à Saint-Pétersbourg pour évoquer le monde de Griboïedov dans la perspective de la mise en scène en 1906 du *Malheur d'avoir de l'esprit*. En 1908, Stanislavski met également en scène le *Revizor* de Gogol. Le projet de mise en scène de la pièce de Tourgueniev est depuis longtemps caressé par le Théâtre d'Art, dans la mesure où la pièce se rattache organiquement à l'univers de Tchekhov. Il est naturel de considérer le monde de la demeure seigneuriale de l'Ancien régime russe (avant l'abolition du servage en 1861) à l'époque où ce monde est encore vivant et non un souvenir désuet, comme dans les pièces de Tchekhov. C'est l'époque où Stanislavski correspond avec des poètes symbolistes, comme Valeri Brioussov ou Alexandre Blok. Dans une lettre de réponse à ce dernier, au sujet de sa pièce *Le chant du destin* qu'il n'aime pas, Stanislavski rend compte de ses oscillations figuratives et de sa conviction renouvelée dans le contexte de l'écriture du système :

« Parfois et même très souvent, je m'accuse moi-même. Il me semble que je suis un incorrigible réaliste, que je fais des coquetteries avec mes recherches en art, qu'en réalité je ne peux aller plus loin que Tchekhov. Je prends alors mes travaux de l'été et je les relis. Parfois, cela me redonne courage. Je commence à croire que j'ai raison. Oui ! L'impressionnisme et tous les « ismes » en art sont un réalisme raffiné, anobli, purifié. Pour me contrôler, je fais des essais durant les

[397] La famille de Doboujinsjki est originaire de Lituanie.

[398] Lettre de Doboujinski à Stanislavski, reçue le 6 mars 1909, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 508. Cf. aussi Inna Solovieva, préface du cahier de mise en scène d'Un Mois à la campagne in : Cahiers de mise en scène de Stanislavski, vol. 5, Le Drame de la vie et Un Mois à la campagne, Iskusstvo, Moscou, 1988, p. 45.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

répétitions du Revizor et j'ai l'impression que, partant du réalisme, je parviens à une large et profonde généralisation. » [399]

Les tournées du Théâtre d'Art à Saint-Pétersbourg, dans le contexte du changement de style que connaît le monde figuratif, jouent sans doute un grand rôle dans ce renouvellement figuratif du Théâtre d'Art et de Stanislavski, commencé avec le Théâtre-Studio. Cependant la lettre à Blok montre que c'est maintenant du point de vue du système et à partir du système (les « travaux de l'été ») que la recherche figurative est perçue par Stanislavski. Ces contacts réguliers avec le monde lettré de la capitale russe restent distants. Les rencontres, organisées avec les peintres et les écrivains à cette occasion, témoignent de sa froideur pour les discussions théoriques :

« Aujourd'hui, Botkine et Diaghilev organisent un déjeuner chez Contant. Il y aura Duncan, Pavlova (la danseuse) et Coralli (de Moscou) et beaucoup de peintres : Benois, Doboujinski, Roerich et les autres. » [400]

Un an plus tard, il décrit à son fils la façon dont il s'est démêlé des discussions d'ordre général qu'on voulait lui imposer par une sorte de stratagème de bonne foi qui situe le niveau de sa démarche esthétique :

« Il y a eu une autre soirée comique. Le baron Driesen, le censeur, a organisé une soirée où il y avait tous les décadents, des critiques, des écrivains, etc. On me faisait passer un examen en voulant me sonder. J'ai prévu tout cela et j'ai, tout à fait par hasard, au début de la dispute, prévenu tout le monde que j'étais un praticien et que je ne pouvais parler que de pratique, dans la mesure où les discussions théoriques n'ont aucun rapport avec l'activité de l'acteur et du metteur en scène. Sur ce terrain, tous les critiques ont démissionné. Ils n'ont pu trouver de toute la soirée aucune question pratique et ne cessaient de dévier vers la théorie. » [401]

Les discussions théoriques ne peuvent être l'objet de cénacles et de mouvements, Stanislavski se méfie des mouvements théoriques, des rencontres officielles, il cherche « l'intimité » du travail, la concentration. Le vocabulaire sur l'attention émaille ses lettres à sa fille et à sa femme qu'il envoie de Saint-Pétersbourg à la même époque :

« L'année dernière à un dîner tout semblable, je voulais dire une chose et j'ai dit tout le contraire. Cela m'effraie encore plus. Ma seule planche de salut, c'est le cercle. Je m'y enfermerai et je prononcerai mon discours. » [402]

Il fait de nouveau référence au « petit cercle de l'attention », dans une lettre à sa femme, l'actrice Lilina :

« J'ai prononcé un discours, comme toujours, c'est-à-dire que j'ai fait mon devoir. Grâce au cercle, j'étais concentré et c'est pourquoi je ne me suis pas arrêté. Je n'ai rien dit d'extraordinaire, mais, je ne sais pourquoi, cela a plu à tout le monde

[399] ***Lettre à Alexandre Blok du 3 décembre 1908, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 117.***

[400] ***Lettre à Kira Alekseïeva (Falk) du 10 avril 1909, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 132.***

[401] ***Ibid., p. 182.***

[402] ***Lettre à Kira Alekseïeva (Falk) du 10 avril 1909, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 181.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

(sans doute la tranquillité et mon aplomb). » [403]

Ces références peuvent paraître anecdotiques, elles témoignent pourtant de l'enjeu même de la mise en scène d'*Un mois à la campagne*. L'intériorité recherchée dans le jeu, l'est d'abord dans ses rapports avec le peintre Doboujinski que Stanislavski loge dans une petite chambre chez lui, comme pour mieux l'isoler et l'introduire à la substance du système. Les pages consacrées à cette mise en scène dans *Ma Vie dans l'art* témoignent d'une reconsidération générale de l'interaction du metteur en scène et du peintre :

« J'ai choisi un procédé relativement simple et pratique pour ne pas forcer sa volonté [celle de Doboujinski, le peintre-décorateur de la pièce], sa fantaisie et lui donner à lui, la possibilité de s'exprimer jusqu'au bout et à moi, de comprendre ce qui captive le plus le peintre dans l'œuvre du poète et qui sert de point de départ à sa création. Voici mon procédé : M.V. Doboujinski jetait au crayon sur un bout de papier ce qui miroitait à ses yeux avec les contours les plus simples. Dans ces dessins, il glissait, pour ainsi dire, sur la surface de sa fantaisie, sans s'y installer en profondeur, comme dans un trou, et sans fixer un point de départ déterminé, d'où commencerait son approfondissement créateur. Il n'est pas bon que le peintre choisisse d'emblée un tel point d'où contempler toute l'œuvre et le fixe sur le premier dessin fini et élaboré. Il lui sera plus difficile de se départir de ce dessin pour des recherches ultérieures. Il deviendra de parti pris, plein de préjugés, tout comme environné d'un mur au travers duquel l'on ne pourra voir de nouvelles perspectives et qui demandera au metteur en scène un long siège ou la faim pour l'en déloger. (...) Pendant que le peintre ne faisait qu'esquisser au crayon ses dessins, poussé par moi par des procédés divers et des approches imperceptibles vers l'objectif principal de l'œuvre, je lui enlevai ces ébauches du futur décor et les cachai pour un temps, afin de continuer à faire bouger son imagination créatrice vers des directions sans cesse nouvelles qu'il n'avait pas encore suivies, en cherchant à l'attirer, à son insu, dans mes projets de mise en scène. (...) A partir de ses croquis au crayon, je cherchai à comprendre la chose importante qui, pareille au leitmotiv en musique, traverse comme une ligne générale toutes ses ébauches. Il n'est pas facile dans ce travail de deviner la voie créatrice que se fraye le peintre et de la fondre avec la ligne principale de la pièce et de la mise en scène pour les faire aller de conserve. (...) Rassemblant toutes les ébauches au crayon dont le peintre avait eu le temps d'oublier la plus grande partie, j'organisai pour lui une exposition de ses oeuvres, c'est-à-dire que j'accrochai au mur les dessins que j'avais rassemblés. On pouvait alors clairement voir le chemin créateur parcouru et comprendre de quel côté il fallait continuer d'avancer. Dans la plupart des cas, toutes les ébauches formaient une synthèse, leur quintessence qui exprimait, en même temps, les sentiments et les pensées du peintre autant que ceux du metteur en scène. » [404]

L'animation des images, recherchée par Stanislavski dans son travail avec Doboujinski, a tout de la nouvelle méthode qu'il commence à utiliser avec les acteurs pour ne pas fixer prématurément l'image dans un résultat. Pas de matériau constructif prédéfini, pas non plus de belle esquisse colorée, mais un simple graphisme de croquis qui projette des

[403] ***Lettre à Lilina du 12 mai 1910, Ibid., p. 183.***

[404] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 328-329 [traduction française : p. 410-411.]***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

lignes, trace des perspectives, quelques motifs. Comme dans les *études* des acteurs, il s'agit d'accumuler un matériau de recherche, de ne jamais bloquer les voies créatrices et, d'une certaine façon, de faire défiler un réseau d'images acquises. C'est l'exposition de toutes les ébauches qui joue ce rôle dans le travail avec le peintre. Pour le travail de l'acteur, il ne faut compter que sur la marque invisible que ses essais laissent sur son âme.

L'intimité du cercle de l'attention, recherchée par Stanislavski dans ses discours officiels à Saint-Pétersbourg et éprouvée par Nazvanov dans la fiction du traité, est la forme qui traverse tout le travail sur la pièce de Tourgueniev. Le premier et le dernier acte sont joués dans les mêmes décors (ill. 124 et 126), le troisième acte représente un salon de la demeure seigneuriale du début des années 1840 (ill. 125), l'acte II figure un extérieur (le parc) et l'acte IV une orangerie gothique où sont entassés plusieurs objets. Le décor des intérieurs de la demeure est particulièrement élaboré. Les meubles, les costumes, les coiffures sont dessinés par Doboujinski. Les meubles en bouleau sont fabriqués par les ateliers du Théâtre d'Art. Tout est dominé par la circularité : le plafond et sa frise, le lustre, la corniche, les arcades des fenêtres, les bases des piédestaux, les motifs ornementaux des parquets et des tapis, les poêles en faïence. La large fenêtre centrale de l'acte I (ill. 124 et 126) ménage des recoins et accentue la symétrie qui rompt visiblement avec le caractère anguleux et diagonal du réalisme de Simov. Les couleurs sont claires, mais jamais criardes : du bleu, du vert, la couleur du bois des parquets. Chaque acte, comme chaque pièce, a sa couleur (le salon vert du troisième acte). Les motifs décoratifs sont élaborés, mais aussi parcimonieux, il y a beaucoup d'air, beaucoup d'endroits où les acteurs peuvent se rassembler pour créer le confort indispensable au jeu psychologique. Tout est fait pour favoriser l'attention, la concentration, l'oubli du quatrième mur, développer le jeu intérieur, le contact des yeux et des sentiments. L'espace scénique est dominé par les meubles, divans, canapés, poufs, circulaires ou ovales eux aussi, sur lesquels les acteurs peuvent s'installer pour créer le jeu intérieur. Stanislavski est aussi l'un des acteurs principaux du spectacle, il joue le rôle de Rakitine (ill. 159-160) aux côtés d'Olga Knipper, interprète du rôle central de Natalia Petrovna, la propriétaire des lieux. L'apparence extérieure de la maison doit pour Stanislavski figurer le motif de la serre étouffante dans laquelle Natalia Petrovna enferme sa nature et son coeur qui ne peut s'ouvrir à l'amour. Les larges divans servent à créer pour les acteurs cet espace de concentration qui leur permet de produire le dessin psychologique. De façon emblématique, ces divans sont placés au premier acte sous de larges tableaux peints par Doboujinski :

« J'eus le "coup de génie" de peindre deux grands tableaux : une tempête en mer dans le goût de Joseph Vernet et l'éruption du Vésuve. Ces tableaux étaient usuels et typiques précisément des intérieurs des demeures seigneuriales russes et cela excluait qu'ils soient là tout exprès, mais c'était en même temps une allusion pour ceux qui savent voir et cela créait une certaine humeur pour l'acte. » [405]

Symboliquement les acteurs jouent au-dessous de ces tableaux qui peuvent figurer le

[405] ***Mstislav Doboujinski, « Sur le Théâtre d'Art », Novyj žurnal, N°5, New York, 1943, p. 36, cité d'aprèsPojarskaïa, op. cit., p. 341.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

paysage intérieur, comme un équivalent du travail pictural que leur conscience doit fournir dans l'action. Car c'est bien le dessin psychologique qui est au centre des intérêts de Stanislavski. C'est la raison du choix de Tourgueniev, un auteur nouveau pour le Théâtre d'Art qui doit redéfinir, à partir du système, un nouvel espace figuratif où ce n'est plus le monde extérieur de la petite ville de province, de la campagne qui crée le milieu et l'humeur, par une multiplicité d'effets scéniques, mais le paysage intérieur lui-même des acteurs et des personnages, le dessin, la « courbe », la « courbure » – *izgib* – de leur âme, sans qu'il s'agisse pourtant de faille déchirante – *izloma* :

« La pièce de Tourgueniev Un Mois à la campagne est construite sur les courbes les plus fines des expériences éprouvées [pereživanija] (…) Les fines dentelles de l'amour que Tourgueniev file avec tant de maîtrise ont exigé des acteurs, comme dans Le Drame de la vie,un jeu particulier qui permette au spectateur d'admirer les curieux ornements de la psychologie des cœurs qui s'aiment, qui souffrent, qui se jalousent. Si l'on joue Tourgueniev en utilisant les procédés classiques d'acteur, ses pièces deviennent non scéniques. (…) Comment dénuder sur scène les âmes des acteurs au point que les spectateurs puissent les voir et comprendre ce qui se passe en elles ? Quelle tâche difficile pour la scène ! On ne peut l'accomplir ni avec des gestes, ni par le jeu des mains ou des jambes, ni par les procédés d'acteur de la représentation. Il y faut certains rayonnements invisibles de la volonté créatrice et du sentiment, il y faut les yeux, la mimique, une intonation à peine perceptible de la voix, des pauses psychologiques. Il faut de plus écarter tout ce qui empêche une foule de mille personnes de percevoir la substance intérieure des sentiments et des pensées qu'elles éprouvent. » [406]

La problématique figurative se déplace résolument du côté de l'acteur, de son âme et de la façon dont on peut l'entrevoir en public dans l'exercice de son art. Il s'agit de savoir comment l'acteur peut figurer lui-même, comme un peintre, avec ses instruments propres qui sont les « images » qu'il éprouve, les mouvements de son âme réellement ressentis. Pour cela, l'acteur Stanislavski va contre le metteur en scène qu'il est. Ou plutôt c'est l'acteur qui se fait metteur en scène pour comprendre le sens de son art. Le metteur en scène abdique apparemment ses derniers pouvoirs figuratifs pour ordonner maintenant le dessin psychologique. C'est ce que Stanislavski déclare aussi bien dans *Ma Vie dans l'art* que dans une lettre au baron Driesen qui précède de peu la première d'*Un mois à la campagne*. Le metteur en scène renonce à tous ses droits dont le plus important est précisément cet art de la *mise-en-scène* extérieure qu'il dessinait soigneusement dans son exemplaire de travail. Stanislavski comprend très directement cette expérience comme un prolongement des recherches du *Drame de la vie* :

« Je dus de nouveau recourir à l'immobilité, à l'absence de gestes, supprimer les mouvements superflus, les déplacements [perehody] sur la scène, non seulement réduire mais annuler complètement toute mise-en-scène donnée par le metteur en scène. Que les artistes restent assis sans bouger, qu'ils sentent, parlent et enflamment avec leurs expériences vécues [pereživanija] une foule de mille personnes. Que sur scène il n'y ait qu'un banc dans un jardin ou un canapé sur lequel s'assoient tous les personnages pour découvrir, au vu et au su de tous, la

[406] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 326 [traduction française : p. 406.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

substance intérieure de leur âme et le dessin complexe des dentelles psychologiques de Tourgueniev. Malgré l'échec de semblables procédés dans Le Drame de la vie, je me décidai tout de même à renouveler l'expérience (…) Les fortes passions de la pièce de Hamsun me semblaient plus difficiles à transmettre par l'immobilité que la complexité du dessin psychique de la comédie de Tourgueniev. Néanmoins, l'acteur qui jouait en ma personne l'un des rôles principaux de la pièce, celui de Rakitine, comprenait fort bien la difficulté de cette nouvelle tâche que je m'imposais à moi-même, comme metteur en scène. Mais cette fois encore je fis confiance à l'acteur, en renonçant à l'aide du metteur en scène extérieur [režissër-postanovš#ik]. » [407]

Dans la lettre à Driesen, Stanislavski traduit bien la portée de sa transformation de la pratique de la mise en scène par l'absence de dessin extérieur, dans des décors conçus tout de même par l'un des plus grands peintres russes. La figuration désormais devient intérieure, psychologique, façonnée par le « dessin intérieur ». La tâche du metteur en scène, et aussi celle du peintre, est de libérer de l'espace, de ne pas faire obstacle aux mouvements internes de l'acteur, car il ne faut pas entendre autrement que physiquement l'immobilité dont Stanislavski parle à propos de sa mise en scène. Le renoncement est tactique pour concentrer l'action dans la conscience. Voilà ce qu'il écrit à Driesen, quelques semaines avant la première su spectacle :

« Les esquisses des décors d'Un Mois à la campagne, aussi bien que les dessins des costumes, appartiennent à Doboujinski. Le Théâtre ne conserve que des copies. Il n'y aura aucune mise en scène [408] ***. Un banc ou un canapé où l'on vient, où l'on s'assoit, où l'on parle. Pas de sons, pas de détails. Tout est fondé sur l'expérience éprouvée [pereživanie] et sur les intonations. Toute la pièce est tissée à partir des sensations et des sentiments de l'auteur et des acteurs. Comment les noter, les inscrire, comment rendre les moyens invisibles d'action des metteurs en scène sur les acteurs ? C'est une sorte d'hypnose, fondée sur la sensation de soi des acteurs au moment du travail, sur la connaissance de leur caractère, de leurs défauts, etc. Dans cette pièce, comme dans toutes les autres, seul ce travail, et seulement ce travail, est substantiel et mérite l'attention. Tout ce que l'on dit des détails et du réalisme de la mise en scène [postanovka] est le fait du hasard, à la dernière minute, après la première répétition générale. »*** [409]

La transformation du cahier de mise en scène est évidente. Le carnet de mise en scène d'*Un Mois à la campagne* est à la fois le dernier cahier de mise en scène de Stanislavski et le premier instrument d'analyse du jeu. Le metteur en scène ne fait plus de la mise au point des mouvements spatiaux un préalable au travail, à l'exception de la mise en scène d'*Othello* en 1929-1930, mais le cahier de mise en scène est alors rédigé dans des circonstances exceptionnelles d'éloignement de Stanislavski, après sa crise cardiaque. Il y a très peu de dessins, quelques schémas de déplacements pour les derniers actes, visiblement non analysés en mots pour décrire la psychologie. Tout le début du cahier

[407] Ibid., p. 326-327.

[408] en français dans le texte.

[409] Lettre à Driesen du 3 novembre 1909, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 163.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

n'est fait que de notations psychologiques. En voici quelques unes :

« N°41. Elle [= Natalia Petrovna jouée par Olga Knipper] admire sincèrement Vérotchka [Véra, sa fille dont elle devient jalouse, jouée par l'actrice Lidia Koreneva], sa jeunesse, sa fraîcheur. Aucune espèce de soupçon ni de jalousie. Il lui est agréable que V[éra] parle de Beliaev [le jeune étudiant dont la mère et la fille tombent amoureuses], qu'elle soit une si tendre enfant. Bref, tout va bien dans la maison, tout est confortable, il y a beaucoup de vie, de famille. Au premier acte Natalia Petrovna admire la jeunesse de Véra. Au second acte, elle est agacée par cette jeunesse et au troisième elle la détestera. N°42 Elle se met à penser, se concentre. Ne devrait-elle pas la [Véra] marier à Bolchintsov. Elle la regarde avec attention et cette pensée lui semble drôle. (…) N°45 Olga Leonardovna [= Olga Knipper] n'a pas de sentiments évaporés, mais déterminés et audacieux. Stanislavski [qui joue Rakitine, amoureux de Natalia Petrovna] des sentiments de courage viril. Il lui serre la main avec force. Il s'approche sans pathos et sans théâtralité et lui serre la main. Il est terriblement heureux. Tout est passé. Il parle de la mauvaise humeur de Natalia Petrovna comme de quelque chose de passé. "Qu'avez-vous ?" est plus une question d'ami que d'amant. N°46. Ils s'assoient confortablement. Il la tient par la main. Pourquoi Natalia Petrovna a tellement changé d'humeur ? Premièrement, parce qu'elle est inconsciemment amoureuse. L'énergie est élevée. Elle a rajeuni. La présence de V[éra] et de Beliaev la rajeunit encore plus. L'actrice doit partir de la jeunesse, du fait qu'elle a bu une gorgée d'eau fraîche. N°47 Grand allant affectif. Elle [= Natalia Petrovna] a rajeuni, ne sait pas qu'elle est amoureuse de Beliaev, mais il faut aimer. Maintenant, peut-être, croit-elle être amoureuse de Rakitine ? Elle dit les mots les plus amoureux, le plus simplement du monde. Plus c'est amoureux, mieux c'est. Pause. Ils sont assis et se sourient l'un à l'autre. Vivre en pensée que les yeux persuadent de l'amour. N°48 Elle est gaie, douce, silencieuse. Elle rit sans faire de bruit. Pensive, elle jouit du parfum entêtant de son âme. Rakitine est tout amolli comme dans le silence d'un soir de printemps. Il vit quand elle sourit et est malheureux quand elle s'inquiète. Le moindre petit coup de vent et le bonheur sera soufflé. (…) N°63 Elle ruse inconsciemment (cercle de la ruse) pour rester avec Beliaev. En général, elle est de bonne humeur [410] . Il ne faut pas de trace de son amour pour Beliaev. (…) N°66 Ruse psychique inconsciente. Elle ne sait pas quel cercle choisir pour se faire intéressante, intriguer. Tantôt mère, tantôt grande dame, tantôt raisonneuse. Et elle ne fait qu'observer, si elle produit un effet sur lui. [411]

Le lexique psychologique de la concentration, du confort intérieur et extérieur (par l'absence d'agitation due à des mouvements d'échauffement) et la mention des « cercles » indiquent clairement que Stanislavski place les enjeux de la mise en scène dans la figuration psychologique. C'est à partir de cette mise en scène que l'on peut réellement parler de système, le rôle du jeune étudiant étant d'ailleurs symboliquement tenu par Richard Boleslavski qui sera l'un des plus importants transmetteurs du système, notamment aux Etats-Unis, non sans quelques distorsions [412] .

[410] ***phrase biffée dans les remarques de mise en scène [note de l'éditeur russe].***

[411] ***Cahiers de mise en scène de Stanislavski, vol. 5, op. cit., pp. 399-411.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La collaboration avec Doboujinski se poursuit avec un autre spectacle qui regroupe plusieurs pièces de Tourgueniev en 1912, et surtout une ample collaboration avec Nemirovitch-Dantchenko pour *Nicolas Stavroguine* d'après *Les Possédés* de Dostoïevski où le décor se réduit à sa plus simple expression plastique (ill. 127-129). Cette expérience de Nemirovitch-Dantchenko aura un succès considérable dans l'histoire de la scénographie russe, à l'époque soviétique. L'illustration et la scénographie connaissent là une grande proximité puisque cette mise en scène sera suivie d'un travail d'illustrations pour les *Nuits Blanches* de Dostoïevski en 1922. Doboujinski collabore encore pour la reprise du *Village de Stepantchikovo* en 1917 qui consacre une rupture très forte entre Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko et un projet non réalisé pour la reprise de *La Mouette* de Tchekhov (ill. 130-131).

Alexandre Benois au Théâtre d'Art

La collaboration avec Benois marque toute une période de l'histoire du Théâtre d'Art, moins déterminante peut-être pour la formation du système, mais riche de suggestions figuratives. Là aussi, le premier mouvement de Stanislavski consiste à utiliser les compétences déjà acquises par le peintre dans sa peinture de chevalet et, dans le cas de Benois, dans ses écrits, ses compétences historiques et philologiques. Le principe de cette collaboration est acquis dès 1909, mais elle met du temps à se concrétiser du fait de la maladie de Stanislavski. *Le Malade imaginaire* sera mis en scène en 1913, *La Locandiera* de Goldoni en 1914 et *Les Petites tragédies* de Pouchkine en 1915. La correspondance montre que Stanislavski envisage surtout la position dominante de Benois au sein du *Monde de l'art* :

« N'oubliez pas que nous nous sommes séparés avec Benois sur une commande précise pour Georges Dandin et Le malade imaginaire. Cette dernière pièce vient d'être jouée au Théâtre Maly. Il faut écrire quelque chose à Benois, sans quoi il sera fâché, ce qui est très dangereux dans la mesure où tout son cercle uni qui se compose des meilleurs peintres et des plus utiles pour nous se détournera de nous, à sa suite. » [413]

Le rôle de Stanislavski est moins affirmé qu'avec Doboujinski, sans doute est-ce dû à une différence de personnalité. Stanislavski espère au début inscrire cette collaboration dans la continuité, mais Benois est le chef de file du mouvement, il est érudit, très familier du théâtre et veut visiblement passer à la mise en scène. Ses esquisses conservées témoignent de l'ampleur des recherches figuratives de Benois : des costumes d'une élaboration extrême, des ordres baroques, de larges portraits qui donnent les valeurs de grimages (ill. 162-165), tout un monde d'objets, de meubles. D'un côté, c'est l'entrée du Théâtre d'Art dans le grand style, loin des perspectives étroites des premiers décors réalistes. Mais Benois se veut aussi metteur en scène, sa collaboration avec le Théâtre d'Art, pour étonnante qu'elle soit, correspond à un changement dans le style même de

412 Cf. Marina Litavrina "Richard Boleslavski : du Premier Studio à l'American Laboratory Theater" in : *Alternatives théâtrales*, N°87, *op. cit.*, pp. 14-18.

413 Lettre à Nemirovitch-Dantchenko du 22 octobre 1910, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 202-203.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Benois qui refuse maintenant la convention pure de la théâtralité pour renouer, non sans ambiguïtés, avec un certain réalisme. Cette collaboration se conclura finalement par une séparation. Stanislavski joue les rôles principaux dans ces mises en scène : Argan dans *Le Malade imaginaire* (ill. 161), le chevalier de Ripafratta dans la comédie de Goldoni (ill. 164) et Salieri dans *Mozart et Salieri* de Pouchkine (ill. 165), l'une des trois petites tragédies mises en scène. L'interprétation du rôle de Salieri par Stanislavski est généralement considérée comme un échec retentissant que lui-même, dans le chapitre « Un acteur doit savoir parler » de *Ma Vie dans l'art* attribue à l'insuffisance du jeu de l'acteur dans la maîtrise du matériau verbal :

« Jetant un regard rétrospectif, je compris que nombre de mes anciens procédés de jeu et nombres de défauts : la tension du corps, l'absence de retenue, le surjeu, les conventions, les tics, les trucs, les fioritures vocales, le pathos d'acteur apparaissaient très souvent parce que je ne maîtrisais pas la parole qui seule peut me donner ce dont j'ai besoin et exprimer ce qui vit à l'intérieur. (…) Je compris alors jusqu'au bout que nous parlons vulgairement et mal, non seulement sur scène, mais dans la vie, que notre simplicité de la parole triviale ordinaire est intolérable sur scène, que c'est toute une science que de savoir parler de façon simple et belle, une science qui doit avoir ses propres lois. Mais je les ignorais. Dès lors, mon attention artistique se dirigea vers le son et le verbe que je commençai à écouter dans la vie et sur scène. » [414]

La correspondance et toute une série de textes témoignent de la difficulté à allier la légèreté du vers de Pouchkine et la profondeur du contenu et du sentiment. L'échec, surmonté, deviendra un nouveau pan du système, visant à rendre plastique la parole même, tout comme l'intériorisation psychologique avait pu créer une plasticité des sentiments.

La collaboration avec Benois est donc importante au point de vue scénique, par des réalisations assez abouties plastiquement, mais elle ne marque pas durablement l'univers figuratif de Stanislavski qui s'est déplacé vers la théorie même de l'art de l'acteur, au sein du système. Sur un seul point important qui concerne l'art verbal, l'échec de l'interprétation du rôle de Salieri ouvre à Stanislavski le champ de ses recherches en matière verbale et vocale. Deux plus tard, en 1918, il ouvrira son Studio du Bolchoï qui relance son exploration dans ce domaine. Ce travail trouve un écho dans le système, dans la seconde partie du *Travail de l'acteur sur soi* où une partie très importante est consacrée au travail sur la parole et la voix. Là aussi, ce matériau ne peut être compris par Stanislavski en dehors du travail psychologique et c'est en ce sens que la parole peut devenir un instrument plastique.

Ainsi la culture figurative de Stanislavski qui naît au moment où s'affirme l'esthétique des premiers Ambulants s'enrichit dès son plus jeune âge du contact avec le théâtre pictural de Mamontov qu'il connaît, pour ainsi dire, de l'intérieur du tableau. Les rapports avec les peintres de l'Art nouveau moscovite impressionniste (Korovine) ou symboliste (Vroubel, Polenov) n'ont pas un effet immédiat sur son théâtre, marqué plutôt par la découverte des Meininger en 1890 et la fidélité à l'art de l'acteur du Théâtre Maly.

[414] ***Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 368 [traduction française : p. 451-452.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

L'esthétique du premier Théâtre d'Art est donc réaliste, au sens des Ambulants, par son usage de la maquette, des angles, des diagonales, des couleurs ternes, dans la collaboration avec Simov qui est l'axe majeur de l'activité figurative du Théâtre d'Art. Mais la recherche de petites formes, des « esquisses », des « miniatures », du « cinématographe » dans la dramaturgie scénique, la nécessité de trouver un moyen de rendre la dramaturgie symboliste (Maeterlinck, Hauptmann, puis Hamsun) conduisent Stanislavski à une grave crise artistique de metteur en scène, doublée d'une interrogation fondamentale sur les conditions d'exercice de son métier d'acteur. Le contact avec l'école du Théâtre avait déjà fait naître le projet d'un enseignement systématisé de l'art de l'acteur. Ces inquiétudes et ces recherches se cristallisent dans l'expérience du Théâtre-Studio en 1905. Les journaux et les notes très diverses de Stanislavski montrent clairement la prise de conscience de l'importance des processus figuratifs dans la naissance d'un décor, d'une maquette, d'un dessin préparatoire, dans les déplacements de l'acteur. La réflexion sur la figuration extérieure de l'acteur rejoint ici la dynamique psychologique du jeu qui détermine toutes ses recherches. C'est la psychologie de la création de l'acteur, des sentiments du personnage qui commence à se dire de façon plastique dans la langue théâtrale que Stanislavski est en train de créer.

Les années de mise au point du système entre 1906 et 1916, jointes à l'enseignement au Premier Studio à partir de 1913, sont parallèles à la collaboration très étroite de Stanislavski et du Théâtre d'Art avec les peintres de l'Art nouveau pétersbourgeois Doboujinski et Benois, parallèles à la relation difficile, pleine de rebondissement, mais finalement très riche, avec Gordon Craig pour *Hamlet*. Cette dernière voie expérimentale a été précédée par le travail réalisé avec le peintre Egorov pour *Le Drame de la vie*, *La Vie de l'homme* et *L'Oiseau bleu*. Un certain point d'équilibre est atteint avec la mise en scène d'*Un Mois à la campagne* de Tourgueniev en 1909 qui redéfinit la collaboration avec le peintre, par une méthode de croquis et d'ébauches rapides, qui rejoint les réflexions sur le travail préparatoire du rôle et de soi dans l'art de l'acteur. Ce n'est pas un hasard si Stanislavski compare la période heureuse de sa collaboration avec Doboujinski à son travail musical avec Ilya Satz qui compose la musique du *Drame de la vie*, de *L'Oiseau bleu*, d'*Hamlet*. Stanislavski aurait souhaité réunir Satz et Doboujinski dans un travail commun sur *Pélleas et Mélisande* de Maeterlinck, resté à l'état de projet.

La pièce de Tourgueniev marque désormais la primauté figurative du système dans le jeu de l'acteur. Le Théâtre d'Art continue des recherches figuratives spatiales ou picturales avec Doboujinski et d'autres peintres de l'Art nouveau : Nicolas Roerich pour *Peer Gynt* d'Ibsen en 1912, Boris Koustodiev pour *La Mort de Pazoukhine* de Saltykov-Chtchedrine en 1914, Constantin Iouon pour *Le Revizor* de Gogol en 1915, mais Stanislavski n'en est pas le metteur en scène. Dans les années vingt, la collaboration artistique la plus marquante est celle d'Alexandre Golovine, l'ancien collaborateur principal de Meyerhold à Saint-Pétersbourg aux Théâtres impériaux avant la Révolution d'Octobre. Ils mettront en scène ensemble *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais en 1927 et *Othello* de Shakespeare en 1930 que Stanislavski ne pourra mener à bien lui-même du fait de sa maladie. Comme si, après 1909, la culture figurative de Stanislavski ne dépassait plus l'Art nouveau et la théâtralité, alors que

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Nemirovitch-Dantchenko cherche des solutions du côté du constructivisme, par exemple pour *Lysistrata* d'Aristophane en 1923. C'est, on l'a compris que Stanislavski a désormais déplacé l'art figuratif dans la psychologie du jeu et la maîtrise de la parole. Il le reconnaît volontiers au début de 1912 dans une courte lettre à Meyerhold que nous donnons intégralement :

« Cher Vsevolod Emilievitch, Je suis sincèrement touché de votre gentille lettre qu'un bon sentiment a dictée et je vous suis très reconnaissant à vous et à Monsieur Golovine. Là où il y a le travail et la recherche, il y a aussi la lutte. Nous luttons, mais de façon telle que je n'ose me plaindre de mes adversaires. Au contraire, je les respecte. [415] ***Ce dont je souffre le plus, c'est du « théâtre » lui-même. Mon Dieu, quelle institution et quel art grossier ! Je suis complètement désabusé de tout ce qui est au service de l'œil et de l'ouïe sur la scène. Je ne crois qu'au sentiment, à la vie éprouvée et surtout à la nature elle-même. Elle est plus intelligente et plus fine que nous tous, mais… !!? Je vous serre la main. A bientôt. C. Stanislavski »*** [416]

L'expérience figurative de Stanislavski pourrait sembler amère, si elle ne se recueillait au sein du système même de l'art de l'acteur. La déception se marque peut-être à la césure d'une phrase, à ce mélange d'exclamation et d'interrogation qui poursuit la recherche au-delà des mots, mais met tout de même l'accent sur l'enthousiasme.

A l'été 1906, en Finlande, Stanislavski connaît une crise profonde de vocation dont il fait, dans *Ma Vie dans l'art*, le point de départ du système. Ce chapitre intitulé « Découverte de vérités depuis longtemps connues » est surtout un moment de confession personnelle de l'artiste en perte d'inspiration :

« C'est dans cet état que j'arrivai en Finlande. Là, durant mes promenades matinales, j'allais au bord de la mer et, assis sur un rocher, je repassais en pensée mon passé artistique. Je voulais avant tout comprendre où était passée la joie de créer d'antan. Pourquoi jadis, je ressentais de l'ennui, les jours où je ne jouais pas et maintenant, au contraire, je suis heureux quand on me libère des spectacles ? » [417]

Distinguant en lui-même et chez les grands acteurs l'existence d'un état d'inspiration, il fait de cette sensation de soi le centre du système. La sensation de soi peut être mécanique, extravertie, et c'est alors une sensation de soi d'acteur ou bien être une sensation de soi créatrice. Le résultat figuratif est très différent. A l'origine, la question du système est donc la suivante :

« Comment faire en sorte cependant que cet état ne soit pas livré au hasard, mais naisse du libre-arbitre de l'acteur lui-même, "sur commande" ? Si l'on ne peut s'en rendre maître d'un coup, ne peut-on le faire partie par partie, en l'assemblant, pour ainsi dire, à partir, d'éléments séparés ? S'il faut élaborer

[415] ***La lettre de Meyerhold exprimait sa solidarité avec Stanislavski, suite à des rumeurs de dissensions au sein du Théâtre d'Art.***

[416] ***Lettre à Meyerhold du 10 février 1912, Stanislavski, 1988-1999, VIII, p. 288.***

[417] ***Ma Vie dans l'art, op. cit., p. 295-296 [traduction française : p. 370.]***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

séparément en soi chacun de ces éléments systématiquement par toute une série d'exercices, eh ! bien, soit. Puisque les génies reçoivent de la nature la capacité de ressentir pleinement une sensation de soi créatrice, peut-être les gens ordinaires obtiendront à peu près le même état, après un long travail sur soi, quand bien même ce ne serait pas complètement, de la façon la plus élevée, mais seulement partiellement. Bien sûr, cela ne fera pas pour autant d'un homme ordinairement doué un génie, mais peut-être cela l'aidera-t-il à s'approcher de ce qui distingue le génie ? Mais comment connaître la nature et les éléments constitutifs de la sensation de soi créatrice ? La solution de cette énigme devint la "nouvelle lubie" de Stanislavski, comme disaient mes camarades. » [418]

Il ne s'agit pas moins pour Stanislavski que de concentrer le processus créateur de l'acteur sur l'inspiration et de fonder une poétique à partir de la décomposition de l'humeur créatrice en étapes et éléments qui seront autant d'instruments de création. C'est dans ce cadre que le langage plastique du metteur en scène et de l'acteur se déplace.

[418] ***Ibid., p. 300 [traduction française : p. 374.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Sixième partie : les catégories figuratives du système

Introduction

Processus, temporalité et systématisation

La théorie de l'art dramatique que construit Stanislavski est l'œuvre de sa vie et sans doute, finalement, sa contribution la plus importante aux destinées du théâtre : *manent scripta, verba volant*. Les créations de Stanislavski-acteur sont à jamais perdues et ne subsistent que par les descriptions qui en ont été faites, en particulier par lui-même dans *Ma Vie dans l'art*. Ce livre, le premier publié par Stanislavski, si l'on ne tient pas compte de quelques publications isolées, est en apparence un livre de Mémoires d'acteur, genre assez bien défini dans l'histoire du théâtre. Il ne s'agit en réalité pas de cela, ou plutôt cet acteur qu'est Stanislavski est pris par Stanislavski théoricien comme exemple caractéristique de l'évolution d'un acteur, du processus de sa formation. A l'époque où son éditeur américain lui passe commande de cet ouvrage, Stanislavski a déjà écrit ses « notes », il a élaboré son « système », expérimenté au Théâtre d'Art et en particulier au Premier Studio à partir de 1913. Les notions principales sont établies, la visée

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pédagogique aussi. L'autobiographie de Stanislavski n'est donc pas du tout un récit de vie. Les événements de la vie privée de Stanislavski y apparaissent seulement en filigrane, les chapitres concernent essentiellement la formation d'un acteur et d'un metteur en scène, c'est-à-dire une destinée théâtrale. C'est donc une évolution temporelle : enfance, adolescence, jeunesse, maturité, mais Stanislavski prend soin d'adjoindre l'adjectif artistique à chacune de ces étapes. De même, dans la seule partie théorique du Système qui ait été entièrement préparée à la publication par Stanislavski et qui constitue le premier volume du *Travail de l'acteur sur soi*, paru en 1938, le développement artistique se fait sur une année entière. L'apprentissage de Nazvanov est cependant tout aussi radical, commençant par le dilettantisme, il en vient, à la fin du volume, à prêter le serment à Tortsov, son maître dans l'apprentissage du système, de donner sa vie pour la maîtrise de la psychotechnique de l'acteur. Mais Tortsov est désabusé, victime des désillusions d'une amère expérience :

« - Je travaille au théâtre depuis longtemps, des centaines d'élèves sont passés entre mes mains, mais je ne peux dire que de quelques uns qu'ils suivent la voie que j'ai choisie, qu'ils ont compris l'essence de ce à quoi j'ai sacrifié ma vie. - Pourquoi si peu ? - Parce que tous, loin de là, n'ont pas la volonté et l'opiniâtreté pour continuer le travail jusqu'à atteindre l'art authentique. Connaître seulement le système ne suffit pas, il faut savoir faire et pouvoir. Il faut pour cela un entraînement quotidien continuel, durant toute la carrière artistique. » [419]

L'autobiographie ainsi que le système s'inscrivent dans un cours temporel. La mémoire, recomposée dans *Ma Vie dans l'art* ou forgée de toutes pièces dans *Le Travail de l'acteur sur soi*,n'est que le tracé d'un parcours exemplaire avec ses erreurs et ses élans. Le genre est celui de l'autobiographie artistique. Dans la préface du premier volume du *Travail de l'acteur sur soi*, partiellement traduit en français sous le titre de *La Formation de l'acteur*, Stanislavski mentionne explicitement le fait que *Ma Vie dans l'art* constitue la première partie du « système » qui se compose du *Travail de l'acteur sur soi*, du *Travail sur le rôle* et d'un *Livre d'exercices*.

Le geste de Stanislavski me semble pouvoir être utilement comparé à d'autres entreprises fondatrices en matière artistique, par exemple à l'œuvre de Vasari, dans la rédaction des *Vite*. Certes, on a coutume de considérer que *Les Vies* de Vasari sont fondatrices de l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas en ce sens pour lui de faire la théorie d'une pratique artistique, mais de produire un texte ou des textes à vocation descriptive, narrative ou globalisante proprement théorique, comme dans les introductions aux trois arts du dessin et dans les préambules aux différentes époques, qui sont autant de *maniere* ou étapes constitutives du système esthétique qu'il conçoit en même temps qu'il le décrit. L'entreprise de Vasari est biographique, et même autobiographique, au sens de l'autobiographie artistique, mais quand il place sa propre vie à la fin de son ouvrage, Vasari ne fait que prendre place dans un tableau de l'évolution d'un art qui a une logique théorique. L'enchaînement des concepts, proposé par Vasari dans le préambule de la 3e partie des *Vies* – ordre, règle, mesure, manière, est une évolution à la fois temporelle et formelle. Ces catégories se déploient dans le temps.

Ce rapprochement peut faire comprendre l'aspect théorique qu'il y a dans *Ma Vie*

[419] ***Stanislavski, 1954-1961, Tr. 1,II, p. 375-376.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans l'art. La rédaction de son autobiographie vient en effet au moment où Stanislavski est déjà entièrement pris par la rédaction du « système ». Les Mémoires artistiques ne peuvent donc faire sourdre que secrètement le courant théorique qui traverse l'activité de Stanislavski, alors que la tournée américaine des années vingt l'oblige par ailleurs à mettre de côté ses principes et à jouer sans discontinuer ses vieux rôles.

Si *Ma Vie dans l'art* est un ouvrage souterrainement empreint de théorie, en revanche, *Le Travail de l'acteur sur soi* et les fragments du *Travail sur le rôle* sont des ouvrages ouvertement théoriques qui affectent une forme narrative et temporelle, sous la forme du journal intime. Le « système » [420] est donc toujours présenté sous un aspect temporel et évolutif, comme le processus de formation d'un acteur. C'est-à-dire que la théorie qui prend pour objet ce qu'elle définit comme un processus est elle-même affectée d'une forme processuelle. Le mode de présentation qui, selon la préface de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, exprime le contenu même, est donc une question cruciale. Pour Stanislavski, ces questions sont importantes et parfois négligées dans les traductions. Le sous-titre du *Travail de l'acteur sur soi* est « journal d'un élève ». Stanislavski a hésité sur la forme. Longtemps, il a voulu commencer par une présentation des différents courants artistiques qui seront finalement décrits au chapitre 2. La première version de notes sur le « système » fut publiée en 1907 et 1908 en quatre livraisons de la revue *L'acteur russe*, dirigée par le fils de Mamontov. Le terme de « système » apparaît explicitement dans un projet de préface :

« Durant tout le temps de mon activité scénique, j'ai rassemblé les matériaux pour un livre qui pourrait servir de manuel pour les acteurs débutants, les metteurs en scène et les élèves des écoles d'art dramatique. Il me reste maintenant à faire des nombreux matériaux que j'ai rassemblés un système. N'ayant pas d'autre temps pour ce travail que les deux mois d'été qui devraient être consacrés au repos, l'ouvrage que j'ai entrepris avance lentement et ne sera pas bientôt mené à son terme. » [421]

La forme même de cette première publication qui porte le titre de *Début de saison* est déjà celle d'un journal d'un metteur en scène-acteur pour qui commence une nouvelle saison théâtrale et qui se retrouve confronté aux exigences douloureuses de la vie du théâtre et aux rêveries de ceux qui aspirent à la carrière théâtrale sans en soupçonner toutes les rigueurs. Dans la version de 1938, le premier chapitre du système est finalement constitué par la description de l'arrivée de Nazvanov, le narrateur, au Théâtre de Tortsov, sa décision de suivre des cours de théâtre et d'utiliser sa précédente expérience de sténographe pour noter les leçons du maître. C'est aussi le point de départ du travail d'un groupe théâtral d'élèves qui restent ensemble quelques années et dont les personnalités sont plus ou moins marquées [422] . Le centre du premier chapitre est le spectacle de présentation proposé par Tortsov, avant toute considération théorique.

C'est le sens même de la pratique stanislavskienne dans les années vingt qui va vers

[420] Stanislavski écrit le plus souvent l'expression entre guillemets, nous ne nous conformons pas toujours à cet usage.

[421] ***Projet de préface au Début de saison, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 557.***

[422] Voir la liste des principaux élèves fictifs de ce groupe dans les annexes.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

un refus du théorique avant la pratique ou plutôt qui semble la différer consciemment. L'entreprise du Théâtre-Studio de 1905, puis la création du Premier Studio en 1913 ont mis au centre l'apprentissage du « système » qui, pour Stanislavski, semble être une voie cardinale de réforme du jeu de l'acteur, et c'est dans cet esprit que Stanislavski veut changer les accents et mettre toujours plus de pratique avant la théorie. L'opposition est cependant réductrice car la pratique s'inscrit dans la théorie. Il ne s'agit donc pas de différer la théorie, mais de l'anticiper, de la désirer d'avance dans la pratique. C'est donc une pratique de la théorie et non une théorie de la pratique, selon l'heureuse expression d'Anatoli Vassiliev [423] . L'attaque doit être expérimentée, éprouvée dès les premiers instants, dés les premiers essais. Il n'y a en ce sens pas de réelle opposition entre une première époque du « système », centrée sur le « *perežívanie* », et une autre qui serait dévolue à l'action physique. Il s'agit plutôt d'une accélération, d'une anticipation de l'action prévue par la théorie même. Le système est une théorie de l'action, théorie de l'acteur agissant *in concreto*. C'est plutôt une propédeutique, l'affirmation de principes qu'une méthode pratique pour le jeu. Mais la technique d'apprentissage et la mise en pratique sont intérieures. Les exercices proposés par Tortsov dans *Le Travail de l'acteur sur soi* doivent plutôt être compris comme des modèles que comme des recettes directement transposables. Le livre d'exercices, prévu par Stanislavski, n'a jamais été publié, faute de temps sans doute, mais aussi pour une question de priorité accordée aux enjeux directement théoriques. C'est parce que *Le Travail de l'acteur sur soi* affirme des principes fondamentaux qu'il est un traité d'art. La réception occidentale, et notamment américaine, du livre en a sans doute gauchi les enjeux.

Les étapes de la constitution du système

Le projet d'une grammaire de l'art de l'acteur remonte à 1902 et s'élabore assez continuellement à partir de 1904-1905, et plus systématiquement encore entre 1906 et 1909. Les effets de structure, présents dans les différentes versions prévues et dont les brouillons portent la trace, forment en quelque sorte la génétique de ce texte, finalement publié en 1938, quelques temps après la mort de Stanislavski. Les évolutions internes signalent surtout que le système lui-même est ouvert, en pleine évolution et recomposition. Le titre générique est *Le Travail de l'acteur sur soi*. Il doit être complété par *Le Travail sur le rôle*. Mais la forme n'est plus du tout celle du manuel, même si les noms des chapitres reprennent les éléments principaux et que l'aspect didactique est assez accentué. Nous avons défini la forme du journal, choisie par Stanislavski, comme un processus temporel, une formation, voire un parcours initiatique. Les sous-titres des deux parties du *Travail de l'acteur sur soi* comprennent le mot processus. Il s'agit du « processus créateur de la vie éprouvée » – *perežívanie* et du « processus créateur de l'incarnation scénique » – *voploščenie*. Le second livre ne fut publié qu'en 1948 et l'organisation des différents éléments fut sujette aux interprétations des différents éditeurs. *Le Travail sur le rôle* n'existe que sous la forme de deux exemples d'analyse : *Le Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboïedov et *Othello* de Shakespeare. Ce sont des rôles que Stanislavski a joués (Famoussov à de multiples reprises dans la pièce de Griboïedov

[423] Knebel, 2006, p. 302.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

et Othello à la Société d'Art et de littérature en 1896), des pièces qu'il a mises en scène, à différents moments de sa vie. *Othello* est l'une de ses premières et l'une de ses dernières mises en scène, préparée de longue date et finalisée dans des conditions très difficiles, à distance, dans le dernier cahier de mise en scène de Stanislavski en 1930, souvent pris en exemple, mais jamais complètement réalisé scéniquement [424] . Ces œuvres synthétisent différentes traditions de jeu : la tradition de Salvini pour Othello et le versant négatif des clichés de jeu, venus de l'opéra pour *Othello*, la tradition russe de Chtchepkine pour la pièce de Griboïedov qui s'articule aussi aux mises en scène du *Revizor* de Gogol. La rédaction des éléments pour le *Travail sur le rôle* suit les différentes étapes de la rencontre et de l'union entre l'acteur et le rôle.

Stanislavski, théoricien et acteur, est aussi metteur en scène, l'un des premiers « régisseurs » qui puisse prétendre à une visée artistique et à cette création nouvelle, dans la perception esthétique, du spectacle comme œuvre d'art. La recherche du réalisme, de la vérité historique des décors, de l'unité de l'humeur des acteurs, s'accordant au milieu, à l'époque, à la conception de la pièce, aux décors, au projet du metteur en scène caractérisent sa recherche à ses débuts. Cette humeur est le premier concept dramaturgique de Stanislavski. Comme la *Stimmung*, elle musicale et poétique. Elle suppose un travail d'ensemble sur tous les éléments du spectacle et sur tous les rôles. Dans la lignée des Meininger, Stanislavski élabore les scènes de foule, il invente ce faisant tout ce que l'auteur n'a pas écrit : des personnages, des actions, des sons, des types. C'est en cela que le metteur en scène fait œuvre de créateur. Il voit ce que l'auteur écrit, projetant une sorte de second texte visuel, auditif, multi sensoriel dans l'atmosphère et dans la vie des personnages qui y sont plongés. Cette création est parfois désignée comme sous-texte. Voilà comment Tortsov le définit dans le chapitre 3 du *Travail de l'acteur sur soi,* I, répondant à son éternel contradicteur Govorkov qui veut défendre les droits de l'acteur.

Govorkov craint que l'acteur ne soit réduit à la portion congrue et que le metteur en scène ne lui laisse que des vétilles :

« Comment ça des vétilles? s'écria Tortsov en se jetant sur lui. Croire en la fiction d'un autre et commencer à vivre sincèrement à partir de lui, ce ne sont pour vous que des vétilles ? Mais savez-vous qu'une telle création sur le thème d'autrui est souvent plus difficile que de créer sa propre fiction ? Nous savons que parfois une mauvaise pièce d'un poète a acquis une gloire universelle grâce à la recréation d'un grand acteur. Nous savons que Shakespeare a recréé des nouvelles d'autres auteurs. Et, nous aussi, nous recréons les œuvres des auteurs dramatiques, nous décelons en elles ce qui est dissimulé sous les mots. Nous introduisons dans un texte qui ne nous appartient pas notre propre sous-texte. Nous définissons notre attitude envers d'autres hommes et les conditions de leur vie. Nous laissons passer à travers nous tout le matériau reçu de l'auteur et du metteur en scène. Nous l'élaborons de nouveau, à l'intérieur de nous-mêmes, nous lui donnons la vie et le complétons de notre imagination. Nous nous apparentons à lui, rentrons et vivons à l'intérieur de lui psychiquement et physiquement. Nous faisons naître en nous la "vérité des passions". Nous

[424] Cf. Radichtcheva, *Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko Histoire d'une relation théâtrale*, III, Moscou, 1999, p. 263-266.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

créons, comme résultat de notre art, une action authentiquement productive, étroitement liée au dessein intime de la pièce. Nous créons des images vivantes et typiques dans les passions et les sentiments de la personne qui agit. Et tout ce travail énorme ne serait que vétilles ? Non, c'est une création importante et un art authentique, conclut Arkadi Nikolaïevitch. » [425]

Comparant l'art de l'acteur et l'art dramatique, Stanislavski veut bien sûr désigner l'acteur comme un poète, un artiste, un créateur. Le sous-texte, la vie, l'action sont les objets mêmes de l'art dramatique, comme art de l'acteur. En 1909, caractérisant l'art de l'acteur comme processus, Stanislavski distingue six étapes de la création : volonté, recherche, vie éprouvée, incarnation, union, action extérieure. Les processus qui figurent en troisième et quatrième position dans cette liste forment l'armature de la dernière présentation du « système », telle qu'elle nous est parvenue. L'union fécondante – *slijanie* – qui évoque explicitement l'union sexuelle intime désigne le travail sur le rôle. Les distinctions qu'apporte en 1909 Stanislavski sont intéressantes. Au cours du *pereživanie*, l'acteur « crée de façon *invisible*, *pour lui-même* », alors que dans l'incarnation, « l'acteur crée visiblement pour lui-même. Il crée une enveloppe visible pour son rêve invisible… » [426]

L'opposition du visible et de l'invisible recoupe celle de l'extérieur et de l'intérieur. Dans l'architecture du système, Stanislavski décide de partir de l'intérieur. La vie éprouvée est plus intérieure, plus invisible que l'incarnation scénique qui est visible et audible, s'inscrit dans la parole et dans le corps de l'acteur. La division conceptuelle n'a peut-être pas été complètement dépassée par Stanislavski. Elle recoupe au fond un dualisme de l'âme et du corps qu'il a toujours cherché à nier par l'idée de la psychophysique, la nécessité affirmée d'incarner le dessein psychique dans une forme artistique. Ces difficiles découpages de l'esthétique et de l'artistique forment toute la trame du système et de ses deux pans principaux : la vie éprouvée et l'incarnation de la vie dans une forme. En même temps que Stanislavski semble affirmer une différenciation, il cherche à tout prix à la réduire dans l'unité de l'action. Cette même division se retrouve à plusieurs niveaux, dans le système, et en forme son paradoxe créateur. Les différents types d'art sont divisés en représentation et vie éprouvée. Bien évidemment, la vie éprouvée est intérieure alors que la représentation est plus extérieure. Elle crée une apparence extérieure qui n'a plus nécessairement à être réchauffée par le sentiment. La représentation est du côté de la joliesse, mais aussi de la maîtrise des moyens d'expression physique de l'acteur en un sens artistique. C'est l'art français par excellence, celui de Coquelin, de Diderot, le classicisme de l'acteur, tel que Stanislavski dans sa jeunesse regrette qu'il ait disparu de la Comédie-Française [427] . La représentation est un art, tout comme la vie éprouvée, du moins dans la dernière version du « système », à la différence du métier, de la contorsion ou du jeu avec les tripes. Mais l'on sent bien que

[425] ***"L'action. 'Et si', 'les circonstances proposées' ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 63-64.***

[426] Cité d'après le manuscrit N°257 du Musée du Théâtre d'Art, repris dans l'introduction au *Travail de l'acteur sur soi* in : Stanislavski, 1954-1961, II, p. XIX.

[427] Lettre à Lucien Besnard du 20 juillet 1897, Stanislavski, 1988-1999, VII, p. 238-243.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'art intérieur de la vie éprouvée est plus authentique. C'est, dit Tortsov, en tout cas la voie choisie par son théâtre, qui lui permet de dire « notre art ». Mais la définition de la vie éprouvée est ambiguë. Il s'agit de créer la vie de l'esprit humain, processus interne, qu'il soit de nature psychologique ou spirituel, mais il s'agit aussi de « transmettre cette vie sur scène dans une forme artistique » [428] . Le rapport à l'extérieur, au visible est délicat. Il consiste à éprouver et donc à refuser la représentation, le cliché, ou tout simplement le rôle qui n'aurait pas été à nouveau éprouvé par l'acteur. Le critère de l'art est l'émotion, la vie ressentie par l'acteur, l'expérience personnelle, psychophysique, et non la figuration de la vie – *izobraženie'.* L'acteur doit « créer la vie intérieure de la personne représentée » en lui donnant toutes les ressources organiques de son âme. Or le *perežívanie* est, dans tous les cas, un processus pathique, émotionnel qui est censé englober tout l'être, au-delà de sa conscience rationnelle, pour libérer le subconscient, assimilé à l'inspiration, ce que Stanislavski appelle aussi dans ses lettres de jeunesse « l'extase ». C'est un phénomène esthétique, traversé par l'acteur, une intériorisation qui semble pouvoir s'opposer à l'extériorisation induite par l'incarnation scénique qui va de l'intérieur vers l'extérieur, qui trace le contour, la physionomie.

La visualisation ou la figuration semble donc plus clairement être du côté de la représentation, de l'incarnation. Ce n'est qu'en partie le cas. Le vocabulaire théorique de Stanislavski assimile les différents niveaux de création de l'acteur et du metteur en scène. L'empathie du *perežívanie* suppose en réalité l'action, l'extériorisation. Le *perežívanie*, c'est la vie et celle-ci ne peut que s'extérioriser, s'exprimer dans une intensité troublante, tel un élan sublime, une élévation ou un déchaînement de forces élémentaires, comme dans le cas de Nazvanov, lors du programme de présentation dans sa scène d'*Othello*. Le processus pathique est donc interne à l'acteur. La connaissance des différents éléments permet sinon d'agir sur l'appareil émotionnel inconscient qui conduit à l'action de la « nature », du moins d'ouvrir la voie à la maîtrise de l'appareil intérieur et extérieur de l'acteur. La division de l'intérieur et de l'extérieur apparaît ainsi pour tous les éléments du système.

Ces éléments sont les composants de la *sensation de soi interne* de l'acteur qui est le nouveau nom de l'humeur – *nastroenie*, intériorisant tous les éléments figuratifs et plastiques précédents, liés à l'art de la mise en scène, comme composition musicale, picturale et poétique de l'ensemble. Comme le remarque Govorkov au chapitre 3, l'acteur peut sembler isolé dans le flot de circonstances proposées qui créent « l'atmosphère » nécessaire. Cette atmosphère, autre nom du *nastroenie*, est répandue partout. C'est une sorte de psychologie du paysage qui évoque plutôt l'ensemble du tableau, le fond, l'espace, et qui en réalité concerne aussi les figures et vient même de ces figures qui agissent dans le cadre. L'humeur, l'état d'âme que Stanislavski appellera, dans le « système », la sensation de soi – *samočuvstvie*, renvoie maintenant à l'humeur de l'acteur. Dans le système, la notion désigne clairement la vie intérieure de l'acteur, sa psychologie artistique, alors qu'au départ elle traduisait plutôt théâtralement l'harmonie du décor. On voit donc à l'œuvre une intériorisation des composants de la mise en scène au niveau du jeu de l'acteur. C'est le sens de l'évolution de Stanislavski. Acteur né, aimant le jeu, souffrant de la peur et d'un sentiment d'insatisfaction, il agit en ordonnateur de

[428] "L'art scénique et l'artisanat scénique", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 25.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

spectacle, il imagine l'environnement scénique de l'acteur – *obstanovka*, ce qui le contraint à faire œuvre d'architecte, de plasticien, de peintre, de sculpteur ou en tout cas à se confronter aux problèmes de ces disciplines pour la création scénique. Mais les inventions du metteur en scène peuvent-elles être une fin en soi ?

L'art dramatique s'inscrit pour Stanislavski dans une tradition très claire, celle du Théâtre Maly, le principal théâtre dramatique de Moscou et, en particulier, de son acteur le plus fameux Mikhaïl Chtchepkine [429] . Stanislavski a admiré le jeu des acteurs de ce théâtre, où il a même étudié quelques semaines. Nous avons évoqué sa proximité avec les grandes actrices du Maly : Ermolova aux côtés de qui il joue dans quelques récitals et Fedotova qui est son égérie pour la Société d'Art et de littérature. Stanislavski joue, dans les années 1890, pour des récitals aux côtés de plusieurs acteurs du Maly qu'il connaît bien. Il en vient aussi, dans ses écrits, à critiquer leur jeu. Dans les premières versions du « système », Stanislavski avait prévu de faire dialoguer des acteurs d'orientations artistiques différentes. Parmi eux figurait en bonne place l'acteur Ioujine dont il décrit souvent le jeu dans ses notes, sans complaisance. Derrière les noms de pathos, de cliché, de représentation ou de contorsion - *lomanie*, se cachent souvent des visages d'acteur, des manières de jouer. S'il en vient à critiquer le Maly, Stanislavski reste fidèle à sa tradition, à la primauté de l'acteur pour la définition de l'art dramatique. Au moment où il met au point le système, après les expériences figuratives de l'avant-garde et la fièvre pour le montage cinématographique qui s'empare de la jeune Russie soviétique, l'affirmation de cette primauté de l'acteur peut aisément apparaître conservatrice, comme un retour au XIX^{e} siècle. La théorisation du jeu de l'acteur, comprise en termes psychologiques, naît en réalité de l'impulsion figurative de l'Art nouveau, ramenée à l'acteur. Ainsi, pour Stanislavski, les inventions du metteur en scène doivent de toute façon agir sur le jeu de l'acteur. C'est donc, si l'on raisonne en termes plastiques, au niveau de la figure que s'exprime la nouvelle recherche de Stanislavski qui est une psychologie de la création sous l'apparence d'une grammaire élémentaire du jeu. Le renoncement du metteur en scène n'est peut-être qu'apparent. Il exprime, de façon bien plus forte, les potentialités de l'acteur qu'il met au centre de ses réflexions. Mais l'acteur Stanislavski souffre de jouer tous les jours ou presque au Théâtre d'Art, il exprime un questionnement sur le sens de son art d'acteur et des doutes sur ses crises et ses mécanismes dans lesquels il ne retrouve plus l'invention, la création et le plaisir du jeu, comme la crise de l'été 1906 en Finlande l'atteste.

Stanislavski prend une autre dimension en devenant pédagogue et théoricien. Le metteur en scène n'élabore plus, sauf exceptionnellement, le dessin des *mises-en-scène* par écrit, comme une œuvre autonome qui s'exprimerait en dehors du processus de l'acteur. Ni la maquette ni l'esquisse ne gouvernent plus son activité. Il y a ainsi une concentration sur la figure de l'acteur. La langue théâtrale russe permet ce glissement figuratif à travers les notions d'image – *obraz* et de dessin dont Stanislavski n'est pas l'inventeur en matière d'art de l'acteur, mais qui prennent sous sa plume une valeur inédite. Ces potentialités lexicales de la langue théâtrale russe conduisent à de curieuses associations et croisements entre la psychologie de l'acteur et une expression plastique.

[429] La transcription de ce nom est assez barbare, dans les normes françaises les plus usuelles, la prononciation pourrait faire écrire *ch* ou *sh* à l'anglaise Shepkin.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Stanislavski fait œuvre de création conceptuelle dans la théorie théâtrale en fondant des points essentiels de sa réflexion sur des notions géométriques et graphiques. Ses images verbales et mentales produisent plusieurs concepts essentiels pour la dramaturgie, comme la ligne continue de l'action et la perspective de l'acteur et du rôle. La langue graphique de Stanislavski, théoricien du jeu de l'acteur, n'exclut pas le recours à la couleur, curieusement insérée dans le chapitre consacré aux adaptations ou inventions de jeu. Comment la composition théâtrale du jeu peut-elle ainsi s'exprimer en termes plastiques ?

On peut y voir une simple métaphore, ce qui est le cas. On peut aussi ajouter qu'il y a là des bases étonnantes pour penser non seulement le théâtre, mais le geste figuratif et artistique. Au théâtre le rapport à la pratique verbale est problématique. Le metteur en scène parle, théorise, critique, justifie ou s'emporte, pourtant le processus du jeu, du travail dramatique n'est pas d'ordre purement textuel, verbal ou théorique. On ne peut arrêter le jeu de l'acteur dans son expression. L'action est perceptible, mais sa visibilité est problématique. Parler d'expression du corps ne suffit pas à rendre compte des données mentales, psychiques, émotionnelles, affectives de l'action dramatique. L'objet même qu'il s'agit de penser pour le metteur en scène est d'ordre processuel, le but est de créer des catégories dramatiques, c'est-à-dire des catégories de l'action qui doivent être distinguées d'autres catégories esthétiques, purement visuelles, picturales ou tactiles, littéraires, descriptives ou narratives. Il s'établit ainsi ce que j'appelle une série d'interactions esthétiques entre ces modes d'expression. Je pense qu'elles ne sont pas seulement auxiliaires, mais qu'elles révèlent un mode de fonctionnement du processus de création.

Chapitre 1 : Entre l'image et le personnage

La langue théâtrale russe inclut, depuis ses origines, le concept d'image, qui s'exprime en russe par le terme complexe d'*obraz*. Ce terme désigne tout à la fois l'image, la figure et l'aspect ou la forme d'une entité et peut donc être traduit par l'un de ces termes, selon les cas. Dans la langue russe, cette racine d'*obraz* produit toute une série de dérivés intéressants, au premier rang desquels, les noms *izobrazitel'nost'*, *obraznost'*, que l'on peut respectivement traduire par expression figurative et par figuration, et le syntagme *izobrazitel'noe iskusstvo*, art figuratif, qui a pris la relève des *izjaščnye iskusstva* qui traduit ce que nous entendons par beaux-arts. Or le terme d'*obraz*, si clairement ancré du côté des arts figuratifs, a également une vie proprement théâtrale. *Obraz* désigne dans la langue théâtrale ce que nous appelons personnage. *Personaž* existe lui aussi, bien sûr, comme terme linguistique importé, mais le terme le plus couramment utilisé par Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko et leurs élèves est *obraz*, à côté de celui de rôle, *rol'*, terme féminin en russe et que Stanislavski considère comme la création de l'acteur. Au XIX^{e} siècle, le terme le plus courant est *lico* qui désigne également le visage, la face ou, pour rendre la polysémie en français, la figure. Le personnage se dit ainsi *dejstvujuščee lico,* c'est-à-dire figure agissante, figure de l'action, *dramatis persona*. Le *licedejstvie* est la traduction russe de l'*hupokrisis* grecque, désignant littéralement l'action

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

de la figure sous le masque. Le terme de *dejstvujuščee lico* est couramment employé pour désigner les personnages d'une pièce. Dans la théorie de Stanislavski, cela a son importance du fait de l'accentuation de l'action – *dejstvie* et de tous ses dérivés : par exemple, *dejstvennyj analiz*, l'analyse par l'action. Mais au fond l'adjectif agissant peut être ajouté à chacun des éléments du « système ».

Gogol et Chtchepkine

A côté du terme *lico* est couramment utilisé, dès le XIX^{e} siècle, celui de *obraz*, dans le sens d'aspect, d'apparence, d'image, de figure et donc également de personnage. Voici par exemple un extrait de la pièce de Gogol *A la sortie du théâtre après la représentation d'une comédie nouvelle* :

« Le premier. (…) Si la comédie doit être un tableau et un miroir de notre vie sociale, elle doit la refléter avec toute la fidélité possible. Le second. Tout d'abord, à mon avis, cette comédie n'est pas un tableau, mais plutôt un frontispice. Vous voyez la scène et le lieu de l'action sont imaginaires [idealny]. (…) Oui il suffirait qu'un seul personnage [lico] honnête trouve sa place dans la comédie (…), et tout le monde, jusqu'au dernier, passerait du côté de ce personnage [lico] honnête et oublierait ceux qui les effraient tant à présent. Ces figures [obrazy] ne vacilleraient pas sans cesse devant leurs yeux, comme si elles étaient vivantes, après la fin de la représentation, et le spectateur ne remporterait pas un sentiment de tristesse en disant : « est-il possible que de tels hommes existent ? » [430]

Cet extrait témoigne de la coexistence des deux possibilités expressives qui sont inconnues du français. Si la notion de personnage est, le plus souvent, rendu par Gogol par *lico*, qui signifie aussi visage, le terme d'image, *obraz*, est possible et assez régulièrement utilisé en référence au jeu de l'acteur par rapport à son personnage, pour désigner le rôle. Ce jeu sur le visage, l'aspect du personnage, son allure imaginée par l'acteur dans son rôle de composition [*harakternost'*], peut également renvoyer à la célèbre exergue du *Revizor* de Gogol : « pas de quoi s'en prendre au miroir, si la gueule [*roža*] est de travers ». Avec l'image du miroir et le jeu de déformation de la comédie ou de la satire, on entre dans les arcanes d'une esthétique réaliste ou naturelle avec de forts éléments fantastiques issus du romantisme foncier de Gogol. Ce jeu de représentation dont témoigne la référence au tableau fidèle de la société, opposé, dans les propos du second, à un frontispice, permet de poser le problème de l'image théâtrale, telle qu'elle est réalisée dans le jeu de l'acteur dans le cadre d'une *mimésis*. Il peut s'agir d'une *mimésis* fidèle du miroir conforme à la réalité, un peu à la façon des conseils prodigués par Hamlet dans la scène avec les acteurs (acte III, scène 2), de « tenir un miroir offert à la nature ». Cette représentation et cette perspective régulière laissent bien sûr, comme le montre l'histoire des arts figuratifs et comme en témoignent la matière même de l'œuvre de Gogol et son interprétation scénique, la possibilité de recourir à toutes les déformations, anamorphoses et distorsions de perspective possibles.

La correspondance et les écrits de Chtchepkine sont une source précieuse pour

[430] ***"A la sortie du théâtre" in : Gogol et le théâtre, Moscou, Iskusstvo, 1952, p. 334-335.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

suivre les évolutions terminologiques. Chtchepkine est considéré comme le père du réalisme théâtral russe. Ses notes, « *zapiski* », le terme même qu'utilise d'abord Stanislavski pour désigner le système, dans ses premières présentations, n'ont pas été achevées. Elles ont bien plus l'apparence de Mémoires dans la mesure où le destin même de cet acteur, son origine servile (les notes contiennent le récit de son affranchissement) ont une valeur exemplaire pour l'intelligentsia russe. Chtchepkine a été poussé par Pouchkine lui-même à écrire ses souvenirs au point que c'est le poète qui a tracé de sa main les premiers mots du récit. :

« 17 mai 1836, Moscou, Je suis né dans la province de Koursk, dans le district d'Oboïansk dans le village de Krasnoe qui est sur la rivière Penka… » [431]

La représentation populaire, provinciale du théâtre hésite chez Chtchepkine entre le pathos et une naïveté de bon aloi. Les événements, les personnages doivent être représentés comme dans la réalité, tout doit être vrai. Chtchepkine fait le récit d'une représentation du prince Mescerski à laquelle il a pu assister en 1810. La représentation a lieu à domicile, tel que c'était l'usage dans la noblesse. Chtchepkine remarque la transformation du visage de l'acteur et l'aspérité de son jeu, qui semble sans couleur, sans effet. C'est pour lui la découverte du jeu naturel et simple qu'il cherchera à imiter

« Mais quel ne fut pas mon étonnement quand il me vint à l'idée de parler simplement et que je ne pus dire aucun mot avec naturel, librement. Je commençai à me souvenir du prince, je me mis à prononcer les phrases de la même voix que lui, mais je ne pouvais pas ne pas remarquer combien ma façon de parler était peu naturelle, mais j'étais incapable de comprendre pourquoi cela se passait ainsi. (…). Il ne me venait pas à l'esprit que pour être naturel, il faut avant tout parler avec ses propres sons et sentir à sa façon, sans singer le prince. » [432]

Chtchepkine oppose l'école de la déclamation de l'acteur Dimitrievski à la simplicité et au naturel que le prince Mescerski aurait apporté sur scène. Les découvertes de Chtchepkine, son principe, selon lequel « l'art est élevé à proportion de ce qu'il est proche de la nature », l'absence d'emphase quand retrouver la simplicité est ce qu'il y a de plus difficile pour un acteur et le sens même de son art, marquent profondément Stanislavski.

Le personnage, dans la langue théâtrale russe, balance donc entre deux pôles : le *caractère - harakter*, en particulier comique et le visage, comme quintessence du jeu, de l'apparence. Gogol parle aussi de « physionomie » dans ses lettres à Chtchepkine. La représentation naturelle, selon le caractère, mais aussi selon la simplicité correspond à la nature même de l'acteur : parler avec sa propre voix, montrer ses gestes, comme dans la vie. C'est la découverte que fait Chtchepkine et qui est l'essentiel de ce que Stanislavski tire de son grand modèle. Stanislavski ne cesse de dire qu'il est fidèle aux commandements de Chtchepkine et qu'il suit sa tradition :

« A leur tour, les visées de Tchekhov correspondaient à celles de Chtchepkine et par conséquent de notre théâtre. Ainsi, Chtchepkine, Tchekhov et notre théâtre se sont fondus en une seule impulsion tournée vers la simplicité artistique et

[431] ***Chtchepkine, op.cit., p. 59.***

[432] ***Chtchepkine, op.cit., p. 113.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

vers la vérité scénique. » [433]

Dans le même discours de 1908, Stanislavski insiste sur cette affirmation de la tradition de Chtchepkine :

« Le Théâtre d'Art de Moscou n'est pas apparu pour détruire ce que l'ancien avait de beau, mais pour prolonger cela dans la mesure de ses forces. Ce qu'il y a de plus beau dans l'art russe, c'est la prescription que Chtchepkine nous a laissée en héritage et dont nous nous souvenons : "Tirez vos modèles [obrazcy] de la vie et de la nature". Ils fournissent un matériau inépuisable pour l'acteur. Ce matériau est varié [raznoobrazen], comme la vie même, il est simple et beau, comme la nature elle-même. Notre théâtre s'est donné comme but, lors de son apparition, la prescription de Chtchepkine. Il est ainsi rentré en lutte contre tout ce qui est mensonger en art. C'est pourquoi nous voulions naturellement, avant, tout chasser le théâtre du théâtre. » [434]

Le refus de la théâtralité est la marque de l'art de Chtchepkine dans l'apprentissage scénique qu'il a essayé de mener à partir de cette représentation « naturelle » du prince Mescerski. Stanislavski a lu et annoté les écrits de Chtchepkine, la révérence au grand acteur n'est donc pas de pure forme. Elle vise à inscrire le Théâtre d'Art dans une tradition russe, moscovite, réaliste, mais d'un réalisme d'acteur, lié à sa figure, à son art. C'est un moyen de revenir à des préoccupations de jeu, à travers la figure de l'acteur qui intériorise, comme nous avons essayé de le montrer, les recherches figuratives et plastiques. L'art de Chtchepkine se définit d'abord négativement par rapport à la théâtralité. Pour Chtchepkine lui-même, il s'agissait de s'opposer à la déclamation importée, de tradition française, à l'œuvre dans la tragédie. La simplicité et le naturel qui sont aussi un héritage des Lumières s'affirment positivement dans un art, centré sur la nature de l'acteur et du personnage, sur la vie. L'articulation de la figure se situe précisément à la lisière entre le personnage et l'acteur. De quelle image s'agit-il ?

L'art de Chtchepkine est défini positivement de façon formelle :

« La prescription de Chtchepkine est la forme la plus haute de l'art. Pour prendre des modèles [obrazcy] artistiques et précieux dans la vie et les amener sur scène, il faut un sens artistique élevé et une technique parfaite. On ne peut les obtenir tout de suite, mais ils se développent des années durant. Les formes sont toujours plus faciles à modifier que le contenu. La forme est plus perceptible, visible, brutale, criarde. Il est naturel que pour l'homme du commun qui veut ressembler à un aristocrate, le plus simple et le plus facile soit de changer de costume et d'apparence extérieure. Changer son âme et l'éduquer différemment n'est pas si facile. Voilà pourquoi, des impulsions spirituelles fines et justes, il ne nous est resté qu'une forme pompeuse. » [435]

J'ai transcrit certains mots qui sont des dérivés de *obraz*. Le modèle – *obrazec*, est

[433] ***"Rapport sur l'activité artistique de la première décennie du Théâtre d'Art de Moscou", Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 141.***

[434] ***Ibidem, p. 137-138.***

[435] ***Matériaux préparatoires au "Rapport sur l'activité artistique de la première décennie du Théâtre d'Art de Moscou", Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 579.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

comme le prototype de l'image, créée à partir de la figure vivante de l'acteur. La diversité – *raznoobrazie*, est souvent présente aussi sous la forme de *mnogoobrazie*. La variété est un des buts que Stanislavski assigne à la création de l'artiste. L'image qu'il crée ne peut rester statique, elle doit être colorée d'éléments inattendus au niveau de l'apparence physique et dans les réactions émotionnelles. Peindre d'après nature pour l'acteur, c'est résister à la monotonie – *odnoobrazie* – du cliché. Pour Chtchepkine la compréhension du réalisme est beaucoup plus directe. Voilà comment il définit la comédie, dans le chapitre II de ses notes publiées en 1847 :

« ce n'est rien d'autre qu'une représentation, c'est-à-dire que plusieurs personnes apprennent chacun un personnage [lico] dans la comédie, comme si cela n'était pas écrit mais que cela avait lieu réellement.» [436]

Définir le jeu de l'acteur par le biais de la réalité la plus immédiate, voire la plus naïve, fait partie des présupposés théoriques de Stanislavski dans *Le Travail de l'acteur sur soi*, où il s'agit de s'imprégner des circonstances, comme si elles étaient réellement celles de l'acteur. Ce réalisme est également lié au sentiment du vrai qui doit animer l'acteur, jusqu'à une certaine naïveté.

Il y a dans ces déclarations une certaine dose de russophilie. Il s'agit de manifester le caractère propre du jeu russe, fondé sur la personne humaine et non sur un modèle français. Gogol critique les vaudevilles et les mélodrames qui ont envahi la scène russe. Bien sûr, Gogol, Chtchepkine et Stanislavski lui-même sont des grands amateurs de vaudeville. Chacun des trois a pratiqué ce genre théâtral. Mais tout cela constitue le moment que Stanislavski appelle l'amateurisme. Pour Gogol aussi, le souci le plus brûlant à propos du *Revizor* et de la représentation de toutes ses pièces, est d'éviter la « caricature ». La caricature, dans la tradition du XIX^{e} siècle, celle de Daumier notamment, se définit par la déformation du visage. On voit que Gogol hésite dans le domaine de la figuration. Dans l'épigraphe célèbre du *Revizor*, il établit une dichotomie entre le miroir et la « gueule de travers ». Il montre des caractères comiques qui semblent renvoyer à la caricature, genre qu'il dénie pourtant entièrement dès l'époque de la première du *Revizor* Gogol refuse le rire « qui meut la foule grossière d'une société qui a besoin de convulsions et des grimaces caricaturales de la nature », le rire qu'il appelle de ses vœux est :

« ce rire électrique, porteur de vie qui sort involontairement, librement et de façon inattendue, directement de l'âme, foudroyée par l'éclat aveuglant de l'intelligence, qui naît d'un plaisir calme et n'est produit que par un esprit élevé » [437] .

Ce que Gogol dit de ce rire qu'il redéfinira, de façon plus sublime encore, dans le monologue final de l'auteur dans *A la sortie d'un théâtre*, publié en 1842, mais dont le projet remonte à 1836, après la première du *Revizor*, est un critère esthétique de vérité et de pureté au sens religieux. L'auteur parle du rire comme d'une source cristalline qui s'écoule de l'âme du spectateur. Il évoque le bien et même une vision céleste.

Ce que Gogol dit du spectateur concerne également l'acteur. Les « convulsions » du

[436] Notes de l'acteur Chtchepkine in : Chtchepkine, Notes. Lettres. Chtchepkine vu par ses contemporains, Moscou, 1952, p. 83.

[437] "Notes de Pétersbourg de 1836" in : Gogol et le théâtre, op. cit., p. 366.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

rire caricatural sont celles dont les acteurs sont tout enclins à affubler leurs créations. Les images, *obrazy*, c'est-à-dire les personnages, courent ainsi le risque d'être déformés. C'est la même inquiétude qui sourd dans la correspondance de Gogol avec Chtchepkine, notamment au sujet de la reprise du *Revizor*. Gogol envoie à Chtchepkine son *Dénouement du Revizor* qu'il souhaite voir jouer. Chtchepkine refuse, mais la lettre de Gogol pose intuitivement les bases de la mise en scène russe, dans le rapport des acteurs au rôle :

« avant de le [= le texte de la pièce] donner à apprendre aux acteurs, lisez-le bien vous-même, entrez dans le sens et la force de chaque mot, de chaque rôle, comme si vous deviez vous-même jouer tous ces rôles » [438]

On croirait souvent entendre les articles de foi de Stanislavski derrière ces conseils donnés, il est vrai, au premier acteur de Russie, et non comme une généralité pédagogique sur le théâtre. Gogol, écrivain avant tout, est surtout sensible à l'aspect oral de son texte, aux accents, à une lecture conforme à ses intentions qu'il voudrait faire lui-même et transmettre à Chtchepkine pour que celui-ci la communique aux acteurs. Mais cet aspect vocal correspond à un aspect visuel, dans la création de l'image scénique :

« En un mot, chasser toute caricature et leur [les acteurs] faire entendre qu'il ne faut pas représenter, mais transmettre avant tout la pensée, en oubliant les bizarreries et les particularités de l'homme. On peut donner, même après, la couleur du rôle. Il suffit pour cela de rencontrer le premier original venu et de savoir le singer. Mais ressentir l'essence de la chose pour laquelle est appelé le personnage [dejstvujuš#ee lico], nul d'entre eux ne le ressentira de lui-même sans votre aide. » [439]

Lorsque Gogol parle du spectateur et du rapport de représentation qui s'établit entre lui et le personnage, tout son soin consiste à affirmer que la représentation du personnage, de l'image, doit le renvoyer à lui-même. C'est le cercle de problèmes auxquels est confrontée la figuration théâtrale, dans le cadre du système de Stanislavski, et même en dehors de ce cadre. L'image renvoie à ce qu'il y a de plus intime en soi, à l'âme du spectateur, à l'âme humaine dans son universalité pour Gogol. Pour Stanislavski, cette universalité de l'image, de l'esprit humain, fait tout le sens du travail de l'acteur.

Si le metteur en scène doit jouer tous les rôles et se faire acteur pour choisir correctement les acteurs et leur montrer des modèles qu'ils devront imiter, l'acteur doit donc devenir metteur en scène pour se pénétrer du dessein de l'auteur. Gogol, dans ses lettres, désigne explicitement et nommément des modèles dont il convient de s'inspirer pour ses personnages. Ses écrits sur le théâtre et sa pièce *A la sortie du théâtre* montrent continuellement cette hésitation ou cette richesse réflexive à propos de la nature de l'être théâtral. Si l'image, c'est-à-dire le personnage, n'est pas personnelle, sans personnalité – *ličnost'*, et si c'est une figure générique qui rassemble différents traits, pour donner une image composite – *sobiratel'nyj obraz*, alors le danger est celui de la généralisation qui crée des types sans vie, des âmes mortes. La personne – *lico* – doit être vivante et donc

[438] ***Lettre à Chtchepkine, octobre 1846, Ibidem, p. 412.***

[439] ***Lettre du 16 décembre 1846, Ibidem, p. 416.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

proche de la personne de l'acteur. Le metteur en scène doit jouer les rôles, c'est-à-dire les confronter à lui-même. C'est ce jeu intérieur qui crée l'image.

Stanislavski parle surtout des images ou modèles vivants pour désigner l'héritage de Chtchepkine et de Gogol. L'héritage porte en réalité sur ce jeu intérieur qui crée le personnage – image

« Gardez-vous de toute sentimentalité et montez la garde contre vous-même. Le sentiment vous viendra de lui-même, ne courrez pas après lui. Soyez maître de vous-même, voilà ce après quoi il vous faut courir. » [440]

La tradition de Chtchepkine a directement marqué la formation de Stanislavski dans la mesure où l'actrice Fedotova qui a protégé et en partie formé Stanislavski était une élève du grand acteur, modèle magnifié par Stanislavski, au prix bien sûr de quelques distorsions. Les intuitions de Gogol que Stanislavski reconnaît pour siennes renvoient directement à ses découvertes d'acteur et d'apprenti metteur en scène, telles qu'elles sont évoquées dans *Ma Vie dans l'art*. La notion de contrôle de soi – *vyderžka* – le pousse à un vocabulaire de la prise, de la saisie et donc de l'action dans le processus même de figuration par l'acteur. Les valeurs de simplicité et de naturel sont les fils directeurs dans l'art de l'acteur parce qu'elles combattent les blocages musculaires et artistiques (les clichés) et c'est donc un travail que de chercher à les retrouver. La déformation par la déclamation ou « la sensation de soi de l'acteur » est la chose la plus immédiate pour un acteur, il est beaucoup plus difficile de retrouver sa vraie voix, pour Chtchepkine, ou ses propres sensations sans mensonge, pour Stanislavski. Le rapport à la vérité fait de ces deux écoles, malgré toutes les différences, un réalisme du jeu de l'acteur, non pas uniquement pour le contenu de la représentation mais par la qualité de son sentiment et la fidélité à sa propre personne.

Chapitre 2 : Grimage et maquillage

L'image sur le visage

Pour Stanislavski, les bases de la terminologie héritée du XIX^{e} siècle théâtral russe sont conservées. Mais la notion d'*obraz* est précisée par rapport au jeu de l'acteur. L'*obraz*, l'image, est le produit, le résultat du jeu de l'acteur. L'acteur crée l'*obraz.* C'est une des affirmations les plus constantes de Stanislavski et de toute la langue théâtrale russe. Cette commodité terminologique qui fait se correspondre le personnage et l'image permet en réalité beaucoup d'effets théoriques. On peut réellement parler de figuration de l'acteur, d'une *mimésis* de l'acteur. Cela permet, en tout premier lieu, d'inscrire l'art de l'acteur, et donc l'art théâtral, dans l'ensemble des arts figuratifs. La première de ces figurations est ce qu'il est convenu d'appeler le réalisme. L'image créée est si réelle, si vivante qu'elle devient un personnage vivant. Il est certain que Stanislavski se préoccupe

[440] ***Ibidem, p. 413.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

avant tout de vraisemblance, mais la figuration réaliste, ou celle d'un romantisme historique folklorisé, rendu vrai, n'épuise pas la richesse du concept d'image chez Stanislavski. La vérité de l'acteur est pour Stanislavski, acteur lui-même, d'un emploi plus large que la conformité avec un modèle qu'au fond il refuse, puisque l'acteur doit avant tout libérer sa propre nature créatrice.

Le concept d'image est pleinement présent au niveau même de la structuration théorique du système de Stanislavski. Il est tout à fait possible d'y retrouver les linéaments d'une *mimésis* réaliste où la vérité remplace la vraisemblance. Il s'agit pour l'acteur d'être authentique et organique sur scène, de produire une action conforme à son but en utilisant ce que Stanislavski appelle, à la suite de Pouchkine, les « circonstances proposées », ou encore le « comme si » magique. Ce que propose Stanislavski à l'acteur, c'est, en quelque sorte, de devenir auteur et de compléter, de justifier son dessein, *zamysel* ou sa fiction, *vymysel*. Ces éléments doivent être traduits en image, *obrazno*. L'acteur peut inventer les circonstances qui précèdent l'intrigue ou la suivent. Elles se situent, comme il le dit lui-même dans le chapitre sur l'imagination, « hors des coulisses ». Mais le caractère constructif et créatif de ce processus de travail n'apparaît pas pleinement si l'on cantonne Stanislavski théoricien, et sans doute Stanislavski acteur, à un naturalisme de façade.

La première marque de la figuration de l'acteur qui fait s'entrecroiser le personnage, le visage, la personne, le moi, l'image, en un mot tout le réseau sémantique du mot *obraz*,que l'on peut traduire par image, forme ou figure, est l'existence *physique* de l'image du personnage pour l'acteur. Avant d'être un processus mental qu'il faut analyser, *l'obraz*, la figure du personnage, se dessine et se peint sur le visage de l'acteur. Dans l'école de jeu du XIX^{e} siècle qui est aussi, dans une certaine mesure, celle de Stanislavski, le visage est le centre expressif principal du jeu. En un sens, c'est un vieil héritage rhétorique. Pour Cicéron, ce qui compte, dans l'action de l'orateur-*actor*, est avant tout la voix, l'essentiel de l'action du corps s'exprime dans le visage, dont l'élément dominant sont les yeux :

« Mais tout dépend de la physionomie et, dans cette physionomie même, ce sont les yeux qui jouent le rôle prépondérant : aussi les vieillards avaient-ils d'autant plus raison, lorsque autrefois ils se refusaient à louer beaucoup un acteur sous le masque [personatum], même Roscius. C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme, c'est la physionomie [imago animi vultus], comme son truchement, ce sont les yeux [indices oculi], car c'est la seule partie du corps qui à toutes les passions, puisse faire correspondre autant d'expressions différentes, et il est certain que personne, les yeux fermés, ne peut produire le même effet. (…) Il est donc important de savoir régler son regard. Les traits du visage, en effet, il ne faut pas trop les modifier, car on risquerait de tomber dans le ridicule ou dans la grimace. C'est le regard qui, tendre ou serein, asséné ou souriant, peut traduire tous les mouvements de l'âme dans un juste rapport avec le ton du discours. Car, si l'action est comme le langage du corps [Est enim actio quasi sermo corporis], elle doit d'autant plus être en harmonie avec la pensée. Or les yeux nous ont été donnés par la nature, comme au cheval et au lion la crinière, la queue et les oreilles, pour traduire les mouvements de l'âme. Aussi, dans cette action qui est la nôtre, après la voix, la physionomie est-elle ce qu'il y

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

a de plus puissant et ce sont les yeux qui la gouvernent. » [441]

En 1904, Stanislavski accorde le même privilège aux yeux, comme ce sera le cas plus tard dans la forme élaborée du système. Il parle d'une « vie éprouvée [*pereživanie*] personnelle [*ličnoe*] », mais le *ličnoe*, le personnel, se lit d'abord sur le visage, *lico.* La personnalité – *ličnost'* – se compose des éléments extérieurs

« La personnalité [li#nost'] de l'homme est constitué de l'union de son âme et de son aspect extérieur. L'aspect extérieur de l'image scénique figurée par l'acteur est très important, mais son âme est encore plus importante. Il est facile d'intéresser le public par l'aspect extérieur, dans la mesure où il est tangible et visible. En captant l'attention à travers son aspect extérieur, l'acteur doit utiliser cette attention pour montrer l'âme de la personne qu'il représente [izobražaemoe lico]. C'est bien plus difficile. On peut observer l'âme d'un homme sur scène à travers ses yeux, car ils sont les meilleurs moyens d'expression de l'âme. » [442]

La transfiguration de l'acteur

Mais avant de jouer sur les yeux, dont il faut comprendre le rapport avec les autres éléments de la figure humaine de l'acteur sur scène, comme le corps, les mains, les pieds, le geste, il faut prendre conscience que, pour un acteur russe de la fin du XIX^{e} siècle et du début du vingtième siècle, la composition du rôle se fait précisément par cet aspect extérieur, dans une certaine mesure, bien plus qu'à l'époque même de Gogol. Gogol ou Chtchepkine cherchaient le type, le caractère, surtout dans la voix, la démarche. A partir des années 1870, la figuration de l'acteur s'empare pleinement de son visage. C'est le moment où l'on commence à composer de façon savante ce qui en russe s'appelle d'un nom encore une fois français, le *grim*, que nous traduisons par grimage. C'est un peu plus que le maquillage, au sens où le *grim* comprend l'ensemble de l'aspect extérieur du visage et de la tête : la perruque, les postiches, tous les ajouts artificiels et même des éléments de costume. Cet art récent se transporte donc dans la figuration réaliste. L'art des peintres donne une raison graphique à cet art théâtral. Ainsi, les dessins des peintres du cercle de Mamontov concernent non seulement le décor, mais aussi la figure de l'acteur : son costume, son maquillage, sa posture même dans des jeux de scène.

Chaliapine est le grand maître du maquillage et du travestissement créateur, grâce à sa proximité avec les peintres qui l'ont formé (comme nous l'avons vu pour la composition du rôle d'Olopherne, avec l'aide du peintre Serov) et à ses propres talents artistiques. Chaliapine était dessinateur, il a laissé nombre de caricatures de lui-même, son iconographie est immense, il n'a cessé d'être copié, imaginé par des peintres dans ses rôles ou dans la vie, et il est également sculpteur amateur. Il compose ainsi lui-même son apparence extérieure. Le raffinement du maquillage et des postiches devient très élaboré. Le plus merveilleux pour un acteur est parfois de faire en sorte que personne ne puisse le

[441] ***Cicéron, De oratore, III, § 221-222, traduction Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Les Belles lettres, Paris, 1956^{2}, p. 93-94.***

[442] ***Journal de mise en scène d'Ivan Mironytch, 16 novembre 1904, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 189.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

reconnaître. Stanislavski lui-même, depuis ses débuts, a la passion du maquillage au sens de grimage, du travestissement qui doit devenir un art réaliste de la vraisemblance, mais qui n'est pas sans influencer le jeu de l'acteur. Ses carnets consacrés au grimage en témoignent (ill. 150-151). Trouver l'image, le personnage, c'est donc aussi trouver la traduction figurative de son aspect extérieur sur le visage même de l'acteur. C'est dans son apparence extérieure que l'acteur réaliste crée l'*obraz,* la figure. L'expressivité est celle du visage :

« Quand un acteur commence à jouer avec ses bras et ses jambes, cela veut dire qu'il ne peut rien exprimer avec son visage » [443]

Dès son premier projet conservé de mise en scène, alors qu'il rêve encore de devenir chanteur d'opéra, à l'époque du cercle Alekseïev, l'attention portée au grimage-maquillage est essentielle :

« En ce qui concerne le grimage, chez Liezen-Mayer, Faust est représenté en homme d'âge moyen. Je ne sais pas si cela conviendra pour l'opéra ? Pour ma part en tout cas j'essaierai ce maquillage. » [444]

Puis imaginant un Faust âgé voici comment il cherche à résoudre la difficile question de sa transformation soudaine, de son rajeunissement :

« Pour un plus grand contraste avec le visage du Faust redevenu jeune, je le représenterai dans son aspect initial encore plus croulant qu'il n'a été figuré jusqu'à présent. Je le figurerai [izobražal] très très maigre, presque chauve, avec une longue barbe blanche (dans la mesure où l'on ne peut faire une petite barbiche peu fournie du fait de la transformation rapide exigée). On ne peut grimer le visage de Faust avec des couleurs, voilà pourquoi je lui mettrai simplement beaucoup de poudre pour lui donner une apparence tout à fait pâle, pour éviter cet inconvénient qui vient affecter tous les interprètes de ce rôle. Préparant le grimage du jeune Faust, l'acteur se limite à accrocher une barbe, oubliant tout à fait qu'il a les joues rougies. C'est la raison pour laquelle, d'ordinaire, au lieu de voir apparaître la figure [obraz] d'un Faust à la vie tourmentée, on voit tout bonnement un bon gros vieillard, le rouge aux joues, dont émane la bonne santé. (Je recommande à l'interprète de Faust de se poudrer, dans la mesure où la poudre peut être rapidement enlevée lors d'une métamorphose [pereroždenie] rapide de Faust. » [445]

Ces considérations techniques suivent le dessin de la plantation de la scène, de la représentation des objets du cabinet de Faust et précèdent les considérations sur le costume, appuyées par d'autres dessins. Mais l'attention au problème dramaturgique du jeu est évidente avec le problème de la transformation scénique. Dans *Faust*, c'est le personnage lui-même qui doit se transformer, naître une seconde fois. Mais dans le travail ordinaire de l'acteur et du rôle, c'est l'acteur qui doit se métamorphoser dans le personnage – *preobrazit'sja*, c'est-à-dire littéralement se transfigurer, un autre composé intéressant de *obraz*.

[443] ***Ididem, p. 191.***

[444] ***Notes personnelles, 1885, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 84.***

[445] ***Ibid.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les photographies de Stanislavski dans différents rôles depuis la première époque des spectacles du cercle Alekseïev jusqu'au Théâtre d'Art (ill. 152-161 et 164) témoignent de cette attention technique portée à la transformation de l'apparence extérieure. Par des postiches de toute sorte, des perruques, des barbes, des moustaches, un épaississement du nez et de la figure dans *Le Malade imaginaire* en 1913 (ill. 161), un vieillissement pour le rôle d'Abrezkov dans *Le Cadavre vivant* de Tolstoï en 1911 (ill. 157) ou pour celui de Kroutitski dans *Il n'est si sage qui ne faille* d'Ostrovski en 1910, pour Famoussov un de ses rôles préférés (ill. 156) et les plus joués dans *Le Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboïedov (mise en scène de 1906, renouvelée en 1914 et en 1925 [446]). Les rôles tchekhoviens, s'ils sont peut-être plus proches de la personnalité de Stanislavski, sont aussi subtilement grimés : Astrov les cheveux en arrière, les traits dessinés, la barbe élégante, Verchinine à la moustache grise et aux cheveux blancs (ill. 153), Gaev plus avachi (ill. 154-155), à l'élégance plus fatiguée, portant moustache et espagnole. Les photographies des publications des œuvres de Stanislavski ou d'ouvrages qui lui sont consacrés rassemblent ces représentations frontales, centrées sur le visage plus que sur le costume qui alternent avec les photographies « neutres » de l'homme Stanislavski qui parfois se stratifie d'un sourire ou de quelques lignes ou reliefs d'un visage dont il semble que le maquillage ou l'expression scénique vient d'être retirés.

L'art du grimeur

L'art du grimage définit l'art de l'acteur et sa figuration plastique au tout premier chef. Le plus ancien témoin de ce phénomène qui accompagne Stanislavski durant toute sa carrière artistique est le maquilleur du Théâtre d'Art Iakov Gremisslavski. Dans *Ma Vie dans l'art* Stanislavski lui consacre quelques lignes lors de la description de son premier spectacle au cercle Alekseïev en 1877. Un jeune garçon de treize ans (Stanislavski en a quatorze) fait des merveilles pour maquiller les acteurs :

« Dans l'aile de la maison, affectée au théâtre, il y avait une agitation encore plus grande. Mes sœurs, avec leurs amies et des jeunes gens – nos amis et nos camarades – portaient les costumes et les distribuaient par loge et par cintre. Les maquilleurs préparaient les barbes, les couleurs, les perruques, les peignaient et les frisaient. Un garçon que tous appelaient Iacha courait comme une flèche d'une loge à l'autre. Nous nous sommes rencontrés ce jour-là pour ne plus jamais nous quitter. Iakov Ivanovitch Gremisslavski devait jouer un grand rôle dans le théâtre et mettre son art à un niveau qui fit s'étonner l'Europe et l'Amérique. Les personnages [dejstvujuš#ie lica] s'asseyaient tour à tour devant le miroir de Iacha : mon père, mes frères, mon précepteur et les autres interprètes et quittaient la table transfigurés [preobrazivšimisja] en d'autres personnes. Certains devenaient plus vieux, les autres plus jeunes et plus beaux, d'autres encore devenaient chauves, d'autres encore méconnaissables. "Je ne peux pas croire que ce soit vous ! Hi hi hi ! C'est étonnant ! Impossible de vous reconnaître. Regardez, regardez ce qu'il est devenu ! Incroyable ! Bravo !" » [447]

446 Cf. L.M. Freïdkina, Le Malheur d'avoir de l'esprit *sur la scène du Théâtre d'Art de Moscou*, VTO, Moscou, 1979

447 Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 44-45 [traduction française : p. 68.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Nul doute que le prototype du maquilleur expert que Nazvanov, au premier chapitre du *Travail de l'acteur sur soi sur soi*, compare à un Don Quichotte habile par son aspect extérieur n'est autre que Iakov Gremisslavski dont le fils devint l'un des principaux peintres-décorateurs du Théâtre d'Art. La pratique du grimage dans le théâtre, puis dans le cinéma russe, avec par exemple les métamorphoses de l'acteur Nicolaï Tcherkassov, est une pratique figurative réalisée sur le visage de l'acteur en interaction directe avec la peinture [448] .

Le maquillage occupe visiblement une place essentielle dans les premiers essais de Nazvanov sur le rôle d'Othello. On retrouve en quelque sorte le stade du miroir dans les recherches qu'il fait devant la glace en s'accoutrant de couvertures, serviettes, embrasses de rideau avec coupe-papier à la ceinture et plateau de cuisine en guise de bouclier. S'enduisant le visage d'une plaque de chocolat, il croit trouver à tâtons le personnage d'Othello, son aspect extérieur, sa démarche de tigre. De même dans *Ma Vie dans l'art*, à propos de ce même rôle, son rôle préféré, Stanislavski dit copier extérieurement un Arabe, en costume traditionnel, rencontré à Paris, à la terrasse d'un restaurant :

« Une demi-heure plus tard, j'offrais à déjeuner à mon nouvel ami dans un cabinet privé. Apprenant que je m'intéressais à son costume, l'Arabe l'enleva pour que je puisse en dessiner le patron. J'empruntais également de lui plusieurs poses, qui me semblaient typiques. Puis, j'étudiais ses mouvements. Rentré chez moi, à l'hôtel, je passais la moitié de la nuit devant la glace, me revêtant de tous les draps et de toutes les serviettes possibles pour modeler à partir de moi un Maure bien droit avec des mouvements rapides de tête, des mouvements de bras et du corps tout semblables à une biche effrayée, une démarche coulante et royale et les mains lisses avec la paume tournée en direction de l'interlocuteur. Après cette rencontre, l'image [obraz] d'Othello se dédoublait dans mon idée entre Salvini et ma nouvelle connaissance : le bel Arabe. » [449]

Le maquillage est donc la marque du dilettantisme qui cherche à se masquer, à copier, à emprunter d'autres personnalités pour créer l'image. Le personnage n'est alors pas vivant et correspond à un modèle général, théâtral. Du point de vue du jeu, il correspond à la déclamation pour Nazvanov, au pathos et au tempérament débridé pour Stanislavski qui, emporté par son impétuosité, blesse par mégarde son partenaire dans le rôle de Iago, à la répétition générale d'*Othello* en 1896.

En même temps, le maquilleur professionnel transforme de pied en cap l'apparence extérieure – *vnešnij oblik* – de Nazvanov, mais le jeu ne vient pas soutenir cette transformation, les blocages internes l'emportent et l'acteur repart dépité, se hâtant d'ôter

[448] L'ouvrage classique en ce domaine est le livre de l'acteur et metteur en scène du Théâtre Maly Lenski *Notes sur la mimique et le grimage*, 1890. Les rapports entre le grimage et la peinture (maquillage), mais aussi la sculpture (coiffure, postiches, grossissement ou amincissement de la figure) sont nombreux. En consultant le manuel d'un élève de Gremisslavski les exemples de Chaliapine et de Tcherkassov sont dominants et le rôle de la peinture particulièrement souligné, en particulier la peinture de Fedotov et des Ambulants (par exemple le grimage de Tcherkassov dans le rôle du tsarévitch Alexeï dans le film *Pierre le Grand* de Vladimir Petrov sur un scénario d'Alexeï Tolstoï en 1937 est directement repris du tableau de Nicolas Gay, *Pierre I interroge le tsarévitch Alexeï Pétrovitch à Peterhof*, 1871), cf. Nicolaï Lvov, *Du grimage*, Moscou, 1969..

[449] Ma Vie dans l'art, op. cit., p. 164-165 [traduction française : p. 214-215.]

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

un maquillage devenu insupportable. C'est que le maquillage qui fonctionne comme substitut du cliché théâtral ne donne qu'une image morte alors que l'image, c'est le personnage, c'est-à-dire une personne vivante de chair et d'os, corps et âme. La copie, la représentation et le cliché peuvent ainsi se retrouver dans le mimétisme du grimage.

Image extérieure et image intérieure

Le maquillage peut donc être un frein pour le *perežívanie* qui doit être compris comme expérience de la vie du rôle ou de la vie de l'acteur puisqu'il s'agit d'une rencontre qui, dans le rôle et dans l'acteur, crée un nouvel être. L'expérience de Nazvanov, dans le spectacle de présentation, ne va pas si loin. Il ne crée pas une nouvelle vie qui serait composée de toute une ligne continue d'expériences psychophysiques de l'image-personnage. Mais il en crée un élément, dans un moment de fusion organique entre l'angoisse humaine, universelle, d'Othello et sa propre peur panique du jeu et du trou noir du cadre de scène. L'image doit donc être créée.

Pour Stanislavski cependant le maquillage et l'aspect extérieur peuvent aussi créer l'image vivante. Dans sa terminologie, l'extérieur peut agir sur l'intérieur. C'est ce qu'il décrit de sa propre expérience dans le rôle de Sottenville de *Georges Dandin* de Molière, joué en 1888, à la Société d'Art et de littérature. Le rôle du maquillage y est créateur de l'image :

« Nous approchions déjà de la répétition générale et j'étais encore assis entre deux chaises. Mais, c'est là que, pour mon bonheur, je reçus, tout à fait par hasard, « le don d'Apollon ». Un trait dans le maquillage [grim], ayant donné une certaine expression comique vivante à mon visage, ce fut immédiatement comme quelque chose qui se retournait quelque part en moi. Ce qui était confus devint clair, ce qui était sans terreau propice en reçut un, ce à quoi je n'arrivais pas à croire, maintenant voilà que j'y croyais. Qui expliquera ce déclic [sdvig] créateur, incompréhensible et miraculeux ! Quelque chose mûrit à l'intérieur, se déverse comme dans un bourgeon et enfin devient mûr. Un effleurement, fait au hasard, et le bouton perce, des pétales jeunes, frais en sortent qui se déploient sous un soleil éclatant. Ce fut la même chose pour moi, l'effleurement par hasard d'une petite brosse de maquillage coloré, un seul trait réussi dans le maquillage, firent que le bouton perça et le rôle commença à s'ouvrir en pétales devant la lumière brillante et chaude de la rampe. » [450]

L'éclosion de l'image du rôle est manifestée par la métaphore végétale qui, depuis la notion de graine – *zerno*, est fondamentale dans l'esthétique du Théâtre d'Art et du théâtre russe, fondée sur l'évolution intérieure de l'acteur dans la création de son rôle. Le maquillage n'est ici qu'un moment révélateur de l'action. C'est le *sdvig*, instant de poussée et de retournement qui en est le déclencheur. L'éclosion vivante de l'image du rôle eut été impossible, sans les tourments du travail préparatoire avec le metteur en scène Fedotov, sans la tentative de se trouver soi-même dans le rôle ou, mieux encore, de trouver le rôle en soi. Le renoncement aux clichés, comme images fixes, contraint à

[450] ***"Un heureux hasard. Georges Dandin", Ma Vie dans l'art, Stanislavski, 1954-1961, I, p. 113 [traduction française : p. 148.]***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

suivre un processus temporel de mûrissement pour l'acteur, un processus de naissance de l'image. Le grimage sert à déformer le visage, à créer une autre identité de la figure, comme dans une autre pièce où Stanislavski gagne de l'assurance grâce à une erreur du maquilleur qu'il réajuste à sa façon en levant un peu plus haute la moustache du côté droit. Il dessine sur son visage un sourcil droit également plus haut, cela crée une expression d'où naît un caractère, libérant l'acteur de lui-même [451] .

Les méandres de la personnalité de l'acteur, dans son rapport à l'image et à l'aspect figuratif, sont complexes et apparemment contradictoires, sous la plume de Stanislavski. Cette première période dans l'art de l'acteur est fondée sur la copie d'une image réalisée grâce au « jeu avec le visage, la variété des couleurs sur la palette » [452] , à ce nouvel instrument du grimage qui remplace les anciens procédés de chanteur d'opéra et à un contrôle intérieur (*vyderžka*) qui retarde l'expression du tempérament. Cela permet, par le bonheur d'avoir trouvé « un grimage typique », de voir « l'image extérieure » du rôle de Paratov dans *La Sans dot* d'Ostrovski. Stanislavski développe alors le fait qu'il est un « acteur de la caractérisation », *harakternost'*. Ces acteurs ne peuvent s'appuyer sur eux-mêmes pour jouer, il leur faut une autre personne – *lico* – sous laquelle « ils se dissimulent grâce au maquillage, comme avec un masque » [453] . Ce masque leur permet d'exprimer leurs potentialités, et ce qu'ils ne pourraient jamais dire en temps ordinaire. Ces éléments permettent à l'acteur de ne pas se sentir vide, de savoir quoi faire sur scène et de ne pas se sentir nu. La nudité, c'est la peur du vide, du regard de l'autre, de la salle, du trou noir de la scène. Stanislavski livre alors une étrange profession de foi :

« Je suis un acteur de la caractérisation [harakternyj aktër]. Bien plus, je reconnais que tous les acteurs doivent être des acteurs de la caractérisation, non pas bien sûr au sens de la caractérisation extérieure, mais de la caractérisation intérieure. » [454]

Le vocabulaire traditionnel pour parler du jeu, des personnages est celui de caractère. Stanislavski utilise le terme de *harakternost'*, mais son usage est ambigu. La technique de l'acteur qu'il est en train de découvrir par la rétention du tempérament est intérieure, fondée sur la sensation et la psychologie de l'acteur. Le caractère, l'apparence extérieure – *oblik* – et, dans une certaine mesure, l'*obraz* appartiennent à la catégorie extérieure. Stanislavski le reconnaît lui-même :

« Maintenant enfin, j'ai compris cette vérité simple que l'approche du rôle, à partir de la copie d'un procédé d'acteur étranger, ne crée pas la figure [obraz]. J'ai compris qu'il fallait créer sa propre figure [obraz] que je ne comprenais alors, il est vrai, que du côté extérieur. Il est vrai aussi que je n'aurais pas pu chercher l'approche de la figure [obraz], si un metteur en scène, comme A. F. Fedotov ou

[451] Il s'agit de la pièce de Fedotov *Le Rouble*, représentée en 1889, cf. *Ma Vie dans l'art*, *op.cit.*, p. 125 [traduction française : p. 165.]

[452] *Ibid.* p. 123.

[453] "La caractérisation. *La Sans dot*. *Le rouble*", *ibidem*, p. 123.

[454] Ibidem, p. 124.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

un hasard, comme dans le cas de Sottenville, ne me l'avait soufflé. J'allais alors vers la figure à partir de la pose, du costume, du maquillage [grim], des manières, du geste. Sans une caractérisation typique pour le rôle, je me sentais comme nu sur scène et j'avais honte de rester devant les spectateurs moi-même, à découvert. » [455]

La recherche de la caractérisation et donc de l'image, comprise d'abord comme image extérieure, pose la question de la pudeur artistique, de la nécessité de dénuder ou de couvrir la figure.

C'est la question du partage entre théâtralité et nature, centrale dans le théâtre russe au début du XX^{e} siècle. La nature organique, l'inconscient, l'intime, poursuivis dans *Le Travail de l'acteur sur soi* par Stanislavski, se heurtent à l'expressivité plastique et picturale des novateurs de la scène. Prenons ces anciens acteurs et élèves de Stanislavski : Meyerhold, Vakhtangov, M. Tchekhov, l'actrice Alica Koonen, d'une certaine façon, qui quitte le Théâtre d'Art et rejoint A. Taïrov pour devenir sa femme et sa principale interprète. Tous ces acteurs et metteurs en scène recherchent la vérité de l'image dans l'expression du corps, du geste ou dans les traits du visage. Les traversées de la figure sont donc un moyen de relire l'histoire du théâtre russe comme expérience figurative.

Stanislavski distingue dans *Ma Vie dans l'art*, à propos du *Village de Stepantchikovo* de Dostoïevski, le sens de l'image-personnage pour l'acteur. Le rôle du colonel Rostanev qu'il considère comme un succès en 1891, lui vaut en 1917 une rupture cinglante avec Nemirovitch-Dantchenko lorsqu'il renonce à le créer, marquant ainsi son renoncement à la carrière d'acteur-créateur : il ne crée plus de rôle entre 1917 et son accident cardiaque de 1928, sinon par nécessité durant la tournée américaine. [456] . Reprenant Gogol, il parle du « vêtement et du corps du rôle » qu'il n'est pas aussi difficile de saisir que son âme. Stanislavski affirme qu'il s'agit pour l'acteur de *devenir* cette image-figure, c'est-à-dire de suivre un processus temporel, portant une transformation, un dévoilement. L'acteur peut donc chercher à se retrouver soi-même dans le rôle, ce qui l'oblige à copier sa propre image ou bien à chercher à imiter un autre acteur ou un modèle vivant et, dans ce cas, à copier une image extérieure. Mais la solution de la dichotomie entre l'extérieur et l'intérieur se trouve dans l'idée de création de l'image. Il faut que l'acteur *devienne* la figure. On peut le comprendre comme un réalisme psychologique, s'il s'agit de devenir ou d'être le personnage, mais aussi comme une forme expressive au point de vue psychologique, une figuration psychologique, s'il s'agit de créer une image par une sorte d'empathie ou de suggestion intérieure.

L'aspiration réaliste de Stanislavski ne vient pas d'un canon esthétique ou d'une certitude éthique immédiate. L'acteur commence par étudier les procédés extérieurs, puis en trouve d'autres, extérieurs encore, mais plus maîtrisés, plus intérieurs, qui concentrent l'action. L'acteur doit ainsi devenir figure artistique, au moment même où le théâtre et les arts figuratifs prennent pour objet de la représentation leurs propres moyens expressifs

[455] Ibidem, p. 125.

[456] Pour une enquête poussée sur cette circonstance où Nemirovitch-Dantchenko aurait retiré à Stanislavski le rôle qu'il préparait en 1917, cf. Radichtcheva, *Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko Histoire d'une relation théâtrale*, II, Moscou, 1999, p. 280-307.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

picturaux ou architecturaux. Mais l'art de l'acteur, dans son développement temporel, peut-il présenter une figuration interne équivalente? Quel modèle trouver pour ce type de figuration temporelle ? C'est tout l'enjeu du travail de création d'image qui, dans le système de Stanislavski, est personnel, apanage aussi bien du metteur en scène, du peintre-décorateur que de l'acteur.

Chapitre 3 : La caractérisation et la naissance de la figure

Le principe de la caractérisation, essentiel dans la pratique d'acteur de Stanislavski et dans son activité de mise en scène avec les acteurs, constitue un chapitre, prévu pour la seconde partie du *Travail de l'acteur sur soi* qui est par nature plus ouverte à la figuration plastique de l'acteur puisque l'incarnation scénique vise à l'expression de la vie du corps humain du rôle. Le problème de l'harmonisation de cette faculté avec l'empathie émotionnelle du premier volume est tout l'enjeu de l'écriture et de la cohérence du « système » inachevé. La détermination plastique et figurative du chapitre est évidente, commençant par « l'image figurée » [457] (*izobražaemyj obraz*) qui sonne comme une tautologie et finissant par une métaphore figurative éclairante par ses implications conceptuelles :

« Avez-vous remarqué que les acteurs, et surtout les actrices, qui n'aiment pas les métamorphoses [perevoploš#enija] et jouent toujours en leur nom propre, aiment beaucoup être toutes jolies sur la scène, bien élevées, bien gentilles, sentimentales ? Et, au contraire, avez-vous remarqué, de la même façon, que les acteurs de la caractérisation [harakternye aktëry], au contraire, aiment jouer les canailles, les monstres, les caricatures parce que les contours sont plus brusques en eux, le dessin est plus coloré, la sculpture de l'image est plus courageuse et plus éclatante ? C'est plus scénique et cela se grave mieux dans la mémoire des spectateurs. » [458]

La caractérisation de l'acteur, comme création de l'image, est donc une entreprise figurative, mais théâtralement le concept qu'elle déploie est celui de *perevoploščenie*, métamorphose de l'acteur. Faust rajeunissant dans la première « rêverie » de mise en scène, les figures qui se transforment en s'animant *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, le destin des personnages dans les textes de Tchekhov dont les actes sont parfois séparés par plusieurs années (quatre ou cinq ans dans *Les Trois sœurs*), le théâtre, qu'il soit féerique, romantique ou réaliste suscite la métamorphose de l'environnement et de la figure elle-même. L'humeur, *nastroenie*, est changeante à l'intérieur et à l'extérieur de l'acteur, du personnage. La visée de l'acteur, dans son travail sur le rôle et la pièce, est de « devenir un autre » [459], comme le dit Stanislavski dans le chapitre sur la caractérisation de *Ma Vie dans l'art*.

457 "La caractérisation", *Tr. 2*, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 201.

458 Ibidem, p. 224.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Il s'agit de créer une image pour que la figuration de l'acteur soit valable, mais cette image peut s'imposer immédiatement à la conscience. Déjà prête, elle n'est alors que cliché, un certain type d'*obraz* non vivant. Elle peut aussi chercher à *devenir*, c'est-à-dire à *s'incarner en quelqu'un d'autre en se métamorphosant*, ce syntagme un peu long rendant à peu près tous les sens du *perevoploščenie* qui complète quelque peu le *voploščenie*,l'incarnation (scénique), en suggérant une métamorphose, une transformation complète de l'acteur.

Diderot déjà, parlant des personnages et des acteurs, les comparait dans *Le Paradoxe sur le comédien* aux :

« enfants qui, la nuit, contrefont les revenantssur les cimetières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drap blanc au bout d'une perche, et faisant sortir de dessous ce catafalque une voix lugubre qui effraie les passants » [460] .

Dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, l'apparition des personnages et encore plus l'invocation de Madame Pace sont explicitement nimbées d'un caractère fantomatique. Stanislavski, dans le processus de recherche de l'image-figure par Nazvanov, retrouve cette intuition figurative d'une figure de fantôme rappelée à la vie par l'acteur, d'une *image-fantôme*, pour reprendre une expression utilisée pour rendre compte de l'œuvre d'Aby Warburg [461] .

Le type, autre notion proche du caractère et de l'image, se manifeste dans le corps de l'acteur par la démarche, les gestes, comme ceux de Stanislavski lui-même dans le Docteur Stockmann, son rôle le plus réussi. Mais la caractérisation extérieure n'est qu'un pont jeté vers les spectateurs pour traduire « le dessin invisible, intérieur du rôle dans l'âme » [462] . Cette caractérisation illustre et explique, sans susciter en elle-même une action. Or le temps et l'action sont les catégories essentielles pour penser la figure, comme naissance, devenir, création. En son nom propre, de sa propre personne (*lico*) ou avec un nouveau visage, Tortsov fait subir à sa physionomie plusieurs déformations des traits, de la prononciation, de la démarche, devant les élèves. Mais la déformation du visage a-t-elle un lien avec la vie éprouvée, vécue sur scène ? La transformation des traits du visage est douloureuse, comportant le risque de la caricature alors que Tortsov montre une légèreté dans la transformation :

« Tandis qu'Arkadi Nikolaïevitch nous racontait des exemples tirés de sa propre vie, il ferma presque imperceptiblement un œil, comme s'il était pris soudain d'une conjonctivite et il ouvrit l'autre plus grand en soulevant le sourcil. Tout cela était fait de façon à peine perceptible même pour ceux qui étaient à côté de lui. Cette transformation insignifiante produisit un effet étrange. Il restait bien sûr Arkadi Nikolaïevitch, mais… différent, quelqu'un en qui l'on n'aurait pas confiance (…) Remarquez-vous, nous expliqua Arkadi Nikolaïevitch,

459 *Ma Vie dans l'art*, *op. cit.*, p. 124 [traduction française : p. 164.]

460 Diderot, Paradoxe sur le comédien in : Oeuvres, IV, op. cit., p. 1382.

461 Cf. l'essai de Georges Didi-Hubermann, *L'image survivante*, Les éditions de Minuit, Paris, 2002.

462 "La caractérisation", *Tr. 2*, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 201.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'intérieurement je reste toujours le même Tortsov et que je parle toujours en mon nom propre, indépendamment du fait que je plisse ou pas les yeux, que mon sourcil soit levé ou non. » [463]

L'unité du psychique et du physique, affirmée dans la théorie, se vérifie aussi dans la pratique. Une déformation de la bouche qui lui fait des dents de lapin transforme Tortsov dans son apparence. Mais l'image extérieure et acoustique (la transformation déforme aussi la parole) produit un effet psychologique, là où se trouve le réceptacle de l'action, comprise comme action intérieure. C'est encore un « déclic » que note Stanislavski chez Tortsov. Le *sdvig* est un mouvement qui dénote non seulement un changement, mais une transformation beaucoup plus radicale désignant le lieu psychologique de la figuration théâtrale pour l'acteur. Le déclic est invisible, il se passe « à l'intérieur ». Seule l'introspection permet à Tortsov de le déceler. Lorsque Tortsov imite, par exemple, un Anglais, s'il arrive à saisir la « perle » de l'imitation, ce n'est pas dans la simple copie, dans la simple « photographie » du modèle, mais dans le sentiment de surprise qui entoure cette rencontre.

Dans l'économie de ce chapitre, Tortsov propose aux élèves d'organiser un bal masqué, une mascarade. On notera les analogies avec la théâtralité, sans qu'il faille pour autant directement penser à la mise en scène de la pièce homonyme de Lermontov par Meyerhold en 1917 avec Golovine. Il s'agit pour les élèves de prendre le chemin inverse de celui du premier volume du *Travail de l'acteur sur soi*. Tout comme l'expérience d'enseignement avait commencé par la mise en évidence des clichés et des différents types de théâtralité dans le spectacle de présentation où Nazvanov jouait Othello, maintenant « chaque élève doit créer une figure [*obraz*] extérieure et se cacher derrière elle » [464] . Si l'on traduit par personnage, cela signifie composer un personnage extérieur, « un marchand, un paysan, un militaire, un espagnol, un aristocrate, un moustique, une grenouille ou qui vous voudrez ». Les secours du grimage, du costume et de l'imagination sont les bienvenus :

« Que chacun trouve cette caractérisation extérieure à partir de lui-même, des autres, de la vie réelle et imaginaire, intuitivement ou par l'observation de soi ou des autres, par son expérience de la vie ou de ses amis, à partir des tableaux, des gravures, des dessins, des livres, des nouvelles, des romans ou d'un simple hasard, c'est égal. Seulement, en faisant toutes ces recherches extérieures ne vous perdez pas intérieurement vous-même. » [465]

Les recherches de l'apparence extérieure passe pour tous les élèves par des costumes. Les goûts et les tendances vont vers la théâtralité. Seul Nazvanov ne peut choisir de costume et hésite très longtemps avant que son attention ne soit arrêtée par un objet singulier dans les dépôts de costume du théâtre, une veste :

« Mon attention fut arrêtée par une simple jaquette moderne. Elle était remarquable par la matière particulière dont elle était faite et que je n'avais jamais

463 ***Ibid., p. 202.***

464 *Ibidem*, p. 205.

465 ***Ibidem.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

vue auparavant, d'une couleur sable-verdâtre-grise. Elle semblait élimée, couverte de moisissures et de poussière, mêlée de cendre. J'avais l'impression qu'un homme dans cette jaquette ressemblerait à un fantôme. » [466]

L'image du fantôme qui apparaît à Nazvanov est la fiction qui permet à Stanislavski de rendre compte au mieux du processus de la création de l'image du personnage, comme d'une personne vivante, à soi-même inconnue, et qui émane pourtant de la figure de l'acteur. Il s'agit d'une figuration étrange, sans couleur, presque sans vie, qui a le goût et l'apparence de la cendre, qui n'a pas vraiment de corps, mais un vêtement, tel le manteau de Gogol dans le récit homonyme qui est l'emblème du réalisme russe. Sa figuration est plus pâle qu'éclatante, plus fantomatique que distinctement tracée. Il n'y a pas d'identité à cette chose qui est décrite comme un sentiment ou un pressentiment :

« Quelque chose de répugnant et de pourri, à peine perceptible, mais en même temps d'effrayant, de fatal remuait en moi à l'intérieur, lorsque je regardais cette vielle jaquette. Si l'on trouvait, assortis à ce ton, un chapeau, des gants, des chaussures grises salies et couvertes de poussière, si l'on faisait un grimace et une perruque également grisâtre-jaune-verdâtres, élimés, indéterminés, en accord avec la couleur et le ton de la matière, l'on obtiendrait quelque chose de fatidique… de connu ?! Mais quoi, je ne pouvais alors le comprendre. » [467]

Le fantôme du personnage inconnu hante Nazvanov durant plusieurs jours. Ce que vit l'acteur est un dédoublement, une perte de l'attention, il est incapable de terminer ce qu'il fait, sentant la présence de la figure à côté de lui. L'image moisie qu'il recherche est comme la figuration de cette personne scénique nouvelle qu'il convient de créer. Il s'agit d'un processus de naissance organique pour Stanislavski et donc d'un passage de la mort à la vie. L'acteur suit ainsi une traversée des limbes :

« Il était indubitable que je ne trouverais pas l'image [obraz] que je cherchais. Néanmoins, je poursuivais mes recherches. Ce n'est pas pour rien que, tous ces jours derniers, je ne passais pas devant une seule vitrine de photographe, dans la rue, sans m'arrêter. Je restais longtemps devant ces photographies, scrutant du regard les portraits exposés, cherchant à comprendre qui étaient ces gens dont on avait fait ces clichés. Sans doute, voulais-je trouver parmi eux celui dont j'avais besoin. Mais pourquoi alors ne rentrais-je pas dans la boutique pour regarder les piles de photographies qui y traînaient un peu partout ? A l'entrée du bouquiniste, il y avait aussi des piles de photographies sales et poussiéreuses. Pourquoi diable ne pas utiliser ce matériau ? Pourquoi ne pas l'examiner rapidement ? Mais je parcourus paresseusement la pile la plus petite et je m'éloignai avec répugnance des autres, de peur de me salir. » [468]

L'apathie de Nazvanov, son inertie errante rejoint le thème de la grande ville, lié à la perte de la figure, recherchée un moment par les peintres dans la déambulation solitaire, le regard perdu devant les vitrines. Ce thème est présent par exemple chez plusieurs peintres avec lesquels Stanislavski a travaillé : Nicolas Oulianov qui a peint des séries

[466] ***Ibidem, p. 206.***

[467] ***Ibid.***

[468] ***Ibid., p. 207.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

urbaines notamment *Vitrine parisienne* en 1909-1911 [469] ou plusieurs tableaux de Mstislav Doboujinski, à la lisière de l'expressionnisme, comme *L'homme aux lunettes* de 1905-1906 (ill.110) et *La fenêtre du salon de coiffure* (ill.111). Le thème du masque de la mort, du miroir et du reflet, du fantôme, de la perte de l'identité dans la ville, confrontée à la théâtralité dérisoire du pantin envahit la dramaturgie scénique de la peinture, par exemple les décors de Sapounov, proche de Meyerhold, depuis le Théâtre-Studio. Ce thème symboliste trouve donc étrangement un écho dans une théorie de l'acteur, supposée être pleinement réaliste, parce que le processus de naissance de l'image théâtrale suit les prémonitions et les pressentiments de la vie plutôt qu'une illustration clairement et immédiatement figurée.

Le garçon-maquilleur qui apprête le visage de Nazvanov pour la présentation à Tortsov de la mascarade, construite par les élèves, ne donne qu'un cliché général et théâtral de jeune premier. C'est-à-dire que les traits typiques, peints sur le visage par le maquilleur, mais aussi par les acteurs à leur création, au lieu d'être distincts, apparaissent comme pâles et abstraits alors que la grisaille de la figure, recherchée par Nazvanov dans son « inconscient », aura toutes les apparences de la netteté et de la vie scénique. Les tourments de Nazvanov sont insupportables, il efface le maquillage du garçon-maquilleur et, comme dans le geste du peintre antique, jette l'éponge. De même que dans l'étude théorique de la tache entreprise par Alexandre Cozens et étudié par Jean-Claude Lebensztejn [470] , l'effacement provoque une nouvelle figuration :

« J'étais assis dans ma loge dans un état de compète prostration, regardant sans espoir dans le miroir mon visage banalement théâtral. Intérieurement, je trouvais déjà l'affaire perdue, je décidai de ne pas me montrer sur scène, de me déshabiller et d'enlever le grimage à l'aide d'une crème verdâtre désagréable qui était disposée près de moi. J'en avais déjà mis sur le bout de mes doigts, je l'étalais sur mon visage pour démaquiller le grimage… et… je le démaquillai… Toutes les couleurs devinrent vagues, comme sur une aquarelle mouillée d'eau… J'avais obtenu un ton verdâtre-grisâtre-jaunâtre du visage qui faisait vraiment pendant au costume… il était difficile de comprendre où était le nez, où étaient les yeux, où étaient les lèvres… J'étalai d'un coup sec la même crème, d'abord sur la barbe et les moustaches, puis sur toute la perruque… Par endroits, les cheveux s'assemblaient en boule, cela créait des masses épaisses… Puis, comme en plein délire, tremblant, le cœur battant, je supprimai complètement les sourcils, je mis par endroits de la poudre… je m'enduisis les mains d'une peinture verdâtre et les paumes d'une couleur rose vif… je rajustai mon costume et défroissai ma cravate. Je fis tout cela rapidement et avec assurance parce que, cette fois, je savais… qui était celui que je figurais [izobražal], ce qu'il était vraiment. » [471]

La figuration se crée ainsi à partir d'un détail juste, d'une expérience de la couleur, de la

469 Tableau conservé à la Galerie Tretiakov, reproduit dans Sarabianov, 2001, p. 150.

470 Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexandre Cozens*, édition du Limon, Paris, 1990.

471 "La caractérisation", Stanislavski, op. cit., p. 209-210.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

dé-peinture, plutôt que de la peinture. Le refus de la couleur, fixe et claire, au profit des teintes pâles et indistinctes qui effacent le rose aux joues du jeune premier permet de se rapprocher de l'image intérieure que poursuit Nazvanov et de la créer. L'effacement de la figure et de la peinture, de la théâtralité et du découpage des traits rend lisible un nouveau personnage, relié à la vision psychologique, au pressentiment.

Le comportement scénique de l'acteur est libéré, il est méchant, acerbe, provoquant. Il entame sur scène un dialogue avec Tortsov qui semble hors de lui. Nazvanov joue avec lui, s'allongeant près de la rampe pour parler au metteur en scène qui l'aperçoit d'abord comme une ombre, le prenant pour l'éternel mari de Dostoïevski, puis pour un diable, puis tout simplement pour un parasite – *tlja* – en tout cas moins qu'un homme.

L'identité de cette nouvelle figure est « le critique intime », le critique particulier de Nazvanov qui réside à l'intérieur de lui. Le critique est cette conscience interne de l'acteur qui suscite sa peur et sa paralysie, le dégradant sans cesse à ses propres yeux. La figure du critique important, extérieur, assis dans la salle apparaissait déjà dans le chapitre sur l'attention scénique du *Travail de l'acteur sur soi I*. Elle était matérialisée par un cercle de lumière aveuglant. C'est ce critique auquel l'acteur prête la plus grande attention alors que le partenaire n'est figuré que par une pâle lueur. Mais c'est dans le chapitre VIII. consacré au sentiment de la vérité et à la foi que la figure du critique apparaît le plus clairement, comme mauvais critique intérieur et frein à la création :

« Ne laissez jamais votre art, votre création, les procédés de sa psychotechnique et tout le reste être déchirés par les mauvais critiques [kritikan] et les ergoteurs. Ils peuvent priver l'acteur de son bon sens et le mener à la paralysie ou à la tétanie. Pourquoi les développez-vous en vous-mêmes et dans les autres par un jeu stupide ? Abandonnez ce jeu, sinon très bientôt une trop grande précaution, l'ergotage et la peur panique du mensonge vous paralyseront définitivement. (…) N'oubliez pas que le mauvais critique et l'ergoteur sont ceux qui créent le plus de mensonge parce que celui à qui on s'en prend pour le critiquer cesse, contre sa volonté, de remplir la tâche active qu'il s'est fixée et, au lieu de cette tâche, commence à surjouer la vérité elle-même. Ce surjeu dissimule le plus grand des mensonges. Au diable donc le mauvais critique à l'extérieur et à l'intérieur de vous, c'est-à-dire dans le spectateur qui vous regarde et encore plus, en vous-mêmes ! Le mauvais critique s'installe très volontiers dans l'âme de l'acteur, éternellement en proie au doute. Elaborez en vous un critique sain, calme, sage, compréhensif, le meilleur ami de l'acteur. Il n'assèche pas, mais ravive l'action, il aide à la reproduire non pas formellement, mais de façon authentique. Le critique sait regarder et voir ce qui est beau alors que le petit ergoteur-critique ne voit que le mal et laisse passer ce qui est bien sans le voir. »[472]

C'est quelque chose comme ce critique intérieur que Nazvanov est parvenu à figurer par son personnage, en créant une nouvelle image. Le fantôme-image qui poursuivait Nazvanov n'était donc autre que l'image de sa conscience d'acteur apeuré, figuré par le critique, créature fantastique, mais qui vient de l'intérieur de lui-même. C'est le frein à sa création, à son action, personnifié. Le danger principal, pour le metteur en scène et pour

[472] ***"Le sentiment de la vérité et la foi", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 191-192.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'acteur, est, dans le théâtre russe, d' « assécher » l'action au lieu de la rendre vivante. La fonction de ce personnage est donc de s'opposer à l'art dramatique, à la créativité.

L'extériorisation de la peur de l'acteur par Nazvanov lui permet de se défaire d'une certaine crainte momentanée. Il s'adresse de façon goguenarde à Tortsov, le provoque. Son personnage exprime les lignes du visage et du corps, conformément à ce principe d'existence bien connu du critique intérieur qui reçoit une forme. Il lui permet la déformation de sa personnalité habituelle et de son corps, le fait devenir maniéré, comme une sorte de dandy décadent, insupportable, avec les lignes sinueuses et courbes de l'Art nouveau, empruntant aux conventions détestées, mais utilisées ici pour l'art dramatique. On passe d'une figuration réaliste à l'emprise de l'Art nouveau graphique et de la conscience symboliste :

« Me souvenant maintenant de ce moment, je m'étonne moi-même de mon courage et de mon insolence. J'en vins même à taquiner Arkadi Nikolaïevitch en jouant avec lui, comme avec une jolie petite femme, et je tendis même le doigt gras de ma main étroite avec mes paumes rouges vers la joue et le nez de mon maître. Je voulais le caresser, mais il repoussa instinctivement avec dégoût ma main et la frappa et moi je fermai les yeux et, à travers mes doigts desserrés, je continuais par mon regard à faire des coquetteries. » [473]

L'étirement de la figure, allongée sur la scène, le maniérisme du geste, l'allusion, à peine voilée, à l'homosexualité qui rompt la ligne régulière du corps et la figure psychologique sont applaudis par Tortsov, finalement fou de joie de voir son élève se libérer de ses blocages. Il embrasse Nazvanov, en un rare mouvement d'affection, lui murmurant : « Bravo, merveilleux ». Nazvanov laisse une marque de maquillage indélébile sur le visage du maître et se sent comme « brûlé » par le baiser de Tortsov.

Surmonter la peur pour créer l'image dramatique et pouvoir se métamorphoser suppose donc un processus temporel que Tortsov demande à Nazvanov de décrire avec la plus grande précision. Nazvanov fait le récit de son expérience de « mûrissement » intérieur de l'image, de sa peur, de sa recherche, de la grisaille d'une création douloureuse. On est à mille lieux de la théâtralité colorée des autres élèves qui ne présentent pas un visage mais « un chiffon sale pour essuyer les pinceaux » [474] . L'image de Nazvanov ne vaut que parce qu'elle est personnelle. Comme Stanislavski, Nazvanov est un acteur de la caractérisation, définie comme un « masque » :

« La caractérisation, c'est ce masque même qui dissimule l'acteur-homme. Sous cet aspect masqué, il peut se dénuder jusqu'aux détails les plus intimes et les plus piquants de son âme.» [475]

Le caractère de l'image-figure reste, au fond, indécidable. Après l'expérience scénique de Nazvanov, ce dernier peut continuer à jouer son rôle vivant sans costume ni maquillage. La figuration s'intègre à la corporéité de l'acteur qui devient plastiquement expressive :

[473] ***"La caractérisation", Stanislavski, op. cit., p. 212-213.***

[474] *Ibid.*, p. 216.

[475] ***Ibid., p. 224.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Cela continua, même lorsque j'ôtai le grimage et le costume et que je dessinai l'image avec mes propres qualités personnelles de la nature, sans l'aide du grimage et du costume. Les lignes de mon visage, de mon corps, mes mouvements, ma voix, mes intonations, ma prononciation, mes mains, mes pieds s'étaient tellement adaptés au rôle qu'ils remplaçaient la perruque, la barbe et la veste grise. A deux ou trois reprises, je me vis dans le miroir et j'affirme que ce n'était pas moi, mais lui, le mauvais critique [kritikan] avec des moisissures. Je m'engage à jouer ce rôle sans grimage ni costume avec mon visage [lico] et mes vêtements. » [476]

Le rôle devient soi, au point qu'il est difficile de « sortir de l'image ». Mais lorsque Tortsov demande à Nazvanov de jouer un autre personnage, une autre image et peu importe le grimage, en son nom propre, de développer en lui la « graine » d'un autre caractère figuratif qu'il puisse représenter sans se dissimuler, la réponse est négative :

« – J'ai déjà essayé de jouer la même image [obraz] du mauvais critique sans grimage, répondis-je. – Mais avec la mimique, les manières et la démarche correspondantes ? demanda de nouveau Tortsov. – Bien sûr, répondis-je. – C'est la même chose que si vous étiez grimés. Le problème n'est pas dans le grimage. L'image, derrière laquelle on se dissimule, peut être créée même sans maquillage [grim]. Non, montrez-nous, en votre nom, vos traits, peu importe lesquels, bons ou mauvais, mais les plus intimes, les plus précieux, sans vous cacher en même temps derrière une image [obraz] qui vous est étrangère. Vous déciderez-vous à le faire ? demandait Tortsov avec insistance. – J'aurais honte, dus-je reconnaître, après réflexion. – Vous voyez, se réjouit Tortsov. » [477]

Les rapports que l'acteur entretient avec son image sont de différents types, selon les différentes natures d'acteur, selon le rapport de proportion qui s'instaure entre eux-mêmes et l'image. Stanislavski pointe l'ouverture figurative qui se fait jour au sein du « système » *a priori* fondé sur la logique des circonstances proposées. Mais le « et si » qui préside à l'évocation de ces circonstances est de deux natures. Il peut être logique ou magique. Peut-être d'ailleurs est-il d'abord magique, puis logique ? En tout cas, l'acteur peut voir la vie que lui proposent les circonstances proposées, mais :

« Il y a aussi d'autres types artistiques d'acteurs qui voient, non pas ce qui est extérieur à eux, non pas l'environnement et les circonstances proposées, mais cette image [obraz] qu'ils représentent dans l'environnement et les circonstances proposées qui lui correspondent. Ils la voient à l'extérieur d'eux-mêmes et copient extérieurement ce que fait l'image imaginaire. Mais il y a des acteurs pour lesquels la figure imaginaire créée par eux devient leur alter ego, leur double, leur second moi. Elle vit avec eux sans trêve, ils ne s'en séparent pas. L'acteur l'observe sans arrêt, non pas pour la copier extérieurement, mais parce qu'il se trouve hypnotisé par elle, en son pouvoir et agit parce que, d'une façon ou d'une autre, il vit d'une seule vie avec l'image, créée en dehors de lui. Certains acteurs ont une attitude mystique à l'égard de cet état créateur et sont prêts à voir dans cette image, soi-disant créée en dehors d'eux, un semblant de leur

[476] ***Ibid., p. 213.***

[477] ***Ibid., p. 223.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

corps éthérique ou astral. Si la copie d'une image extérieure, créée en dehors de soi, n'est qu'une simple imitation, une singerie, une représentation, la vie commune, réciproque et étroitement liée de l'acteur avec son image présente un aspect particulier du processus de la vie éprouvée, propre à certaines individualités artistiques créatrices. » [478]

La description des différents types d'acteurs dans leur rapport à l'image, à leur personnage, terme qu'il vaut la peine de ressaisir dans son sens pleinement figuratif, suit un parcours esthétique. L'image extérieure, créée en dehors de l'acteur, n'est qu'une simple copie, une imitation, comme celle évoquée par Stanislavski dans ses créations d'acteur, où il copiait les acteurs qu'il aimait, les clichés de l'opéra ou un modèle de la vie, sans tenir compte de son expérience personnelle. Or la création s'oppose à l'imitation dans une esthétique réaliste, il n'y a plus de modèle, sinon intérieur ou pris de la vie, sans plus de critère académique. Mais la nouvelle figure ainsi créée peut prendre des aspects inquiétants où la forme se dédouble. Cette thématique est romantique et symboliste. Pour Stanislavski, le réalisme suppose l'expérience personnelle qui produit l'image, comme une hallucination. Les références steineriennes du propos que l'on vient de citer permettent d'affirmer que ce type d'acteur est très certainement Mikhaïl Tchekhov, élève et acteur de Stanislavski, interprète d'Erik XIV dans la pièce homonyme de Strindberg et de Hamlet, qui a su donner un prolongement singulier au système en accentuant l'importance et le rôle de l'image. Reprenant le processus de l'incarnation scénique de l'image, Tchekhov accentue son aspect démiurgique. Pour le comprendre il faut situer un autre aspect du problème au niveau de la faculté imageante elle-même, comme faculté créatrice ou reproductrice.

Les deux imaginations

Le chapitre IV du *Travail de l'acteur sur soi*, consacré à l'imagination, rend pleinement compte de cette ambiguïté et de la richesse du réseau figuratif pour la formation de la théorie théâtrale du jeu de l'acteur et de la mise en scène. De façon très symptomatique la fiction du traité joue en un sens pictural. Le maître Tortsov est censé être malade. Pour cette raison, ses élèves se transportent chez lui, dans son bureau couvert de toiles. Tortsov, l'air de rien, commence la leçon par la description minutieuse des tableaux qui couvrent les murs. Il s'attarde sur les œuvres d'un jeune peintre imaginatif qui conçoit des scènes paradoxales : le Kremlin de Moscou au bord de la mer, la vie des extra-terrestres ou qui peint des lieux qu'il n'a jamais vus, mais qu'il reconstitue à l'aide de son imagination. Il commence par montrer un tableau où ce peintre illustre la dernière pièce de Tchekhov qui n'est restée qu'à l'état de projet et dont on n'a que des témoignages indirects, souvent ceux de Stanislavski lui-même : il s'agit d'une expédition au pôle Nord. Le peintre transporte également des panoramas urbains dans des paysages naturels insolites. On peut penser pour ce peintre à Egorov qui a beaucoup travaillé avec Stanislavski dans les années 1905-1908 ou peut-être, avec moins de vraisemblance, à Nicolas Roerich qui n'a travaillé qu'une seule fois au Théâtre d'Art pour la mise en scène de *Peer Gynt* en 1912, mais qui produit ces sortes de fantasmagories.

[478] ***Matériaux pour le chapitre "La caractérisation", Stanislavski, 1954-1961, II, p. 470-471.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Toute cette série d'exemples et de description de tableaux ne sert à rien d'autre qu'à mettre en mouvement le concept d'image et de création d'image dans le travail de l'acteur. Ce travail est le fait de deux facultés distinguées, l'imagination – *voobraženie*, terme construit sur le mot *obraz* et la fantaisie – *fantazija*.

L'imagination renvoie à ce qui existe ou pourrait exister tandis que la fantaisie ou imagination créatrice renvoie à ce qui ne peut exister, ce que l'on n'a jamais vu, mais qui pourrait, sait-on jamais, par extraordinaire, voir le jour. Stanislavski prend l'exemple des tapis volants et des contes de fées, ce qui n'est pas surprenant de la part du metteur en scène de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck et de *La Fille des neiges* d'Ostrovski. La carrière artistique de Stanislavski n'est pas épuisée par le réalisme de Tchekhov ou de Gorki, par la *mimésis* de la fidélité. Celle-ci se double d'une autre tendance symboliste, merveilleuse, poétique. Ces potentialités sont bien sûr largement présentes chez Tchekhov, si l'on songe à la pièce symboliste de Treplev, dans *La Mouette*, ou au caractère symboliste des titres et des images issus de ses pièces – les trois sœurs, la cerisaie – ces entités ou images pouvant aisément être interprétées comme des symboles. Les termes même d'image et d'image artistique, en un sens non directement figuratif, sont présents, dès le début de *La Mouette*, lorsque Medvedenko annonce la pièce de Treplev :

« Oui, c'est Zaretchnaïa qui jouera et la pièce est l'œuvre de Constantin Gavrilovitch. Ils sont amoureux l'un de l'autre et aujourd'hui leur âme s'uniront dans l'aspiration à donner une seule et même image artistique [hudožestvennyj obraz]. » [479]

La distinction des deux facultés imageantes renvoie indirectement à l'esthétique allemande et peut, me semble-t-il, utilement être rapprochée des deux sortes d'imagination distinguées par Kant dans la *Critique de la raison pure* : l'imagination reproductrice et l'imagination productrice [480] . Toutes proportions gardées, comme pour Kant, Stanislavski semble opter de façon univoque pour l'imagination reproductrice ou, dans la terminologie de Stanislavski, pour l'imagination tout court. Mais, comme chez Kant, la place de cette imagination créatrice est indiquée et constitue une brèche dans laquelle s'engouffrent, après Kant, l'idéalisme allemand et, à la suite de Stanislavski, l'école théâtrale russe.

Cette esthétique s'appuie fort bien sur une économie des facultés qui privilégie l'imagination, en tant qu'imagination créatrice. De même, la transformation à l'œuvre dans les sciences de l'esprit qui mettent en leur centre le processus vital humain est fondée sur l'activité, mais aussi sur l'image. Le projet de Dilthey est ainsi d'étudier « l'importance de la sensibilité pour les processus de création, de métamorphose des images, de composition » [481] . La surdétermination de l'apprentissage de la vision, l'opposition

479 Tchekhov, La Mouette, acte I.

480 Kant, *Critique de la raison pure*, analytique transcendantale, deuxième section, III, 120 (édition Alquié, Gallimard, Folio, 1980, p. 173) : "Or, en tant que l'imagination est spontanéité, je la nomme parfois aussi l'imagination *productrice*, et je la distingue ainsi de l'imagination *reproductrice*...". Kant parle aussi dans le même passage de "synthèse *figurée* (*synthesis speciosa*)".

481 « L'imagination du poète. Eléments d'une poétique » (1887) in : Dilthey, *Ecrits d'esthétique*, traduit par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, édité par Sylvie Mesure, Paris, 1995, p. 47.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

typiquement allemande (dans sa dimension esthétique) entre l'imagination simple *voobraženie* et la *fantazija* (*Fantasie*), comprise comme imagination créatrice, traduisent cet apprentissage scénique visuel, notamment à travers la distinction entre l'œil extérieur et l'œil intérieur. Il me semble que c'est la clé de la compréhension du rôle de la mémoire sur lequel on met d'ordinaire l'accent dans l'équilibre des facultés de l'acteur, en omettant de tirer tous les fruits du rôle de l'imagination chez Stanislavski et chez M. Tchekhov dans le processus créateur :

« Les images visuelles de notre rêve, malgré leur caractère fantomatique, sont tout de même plus réelles, plus sensibles, plus « matérielles » (si l'on peut parler ainsi du rêve) que les représentations des sentiments que nous souffle confusément notre mémoire émotionnelle. Que les visions du regard plus accessibles et plus obéissantes, nous aident donc à ressusciter et à fixer les sentiments moins accessibles et moins stables de l'âme.» [482]

Il me semble qu'un lien indissoluble unit le réalisme au rêve (on en trouve des preuves admirables chez Zola) en tant que vie de notre nature organique, vie de l'esprit. La notion « d'image matérielle du rêve » que Stanislavski utilise ici montre le lien qui unit deux domaines esthétiques d'ordinaire séparés.

Si l'imagination créatrice joue un rôle chez Kant, dans la formation des Idées esthétiques [483], théâtralement elle est développée dans l'œuvre de Mikhaïl Tchekhov :

« L'incarnation de l'image [obraz] Au moment où, en faisant des exercices, vous suivez attentivement dans votre imagination [fantazija] la vie de l'image [obraz] que vous créez, vous remarquez que votre corps commence à bouger de façon automatique et à peine perceptible, comme s'il prenait part dans le processus de l'imagination [voobraženie]. Vous ressentez le même mouvement imperceptible dans vos cordes vocales, lorsque vous écoutez attentivement les mots, prononcés par votre image [obraz]. Plus la façon dont vous le voyez et dont vous l'entendez dans votre imagination [fantazija] est claire, plus forte est la réaction de votre corps et de vos cordes vocales. Cela témoigne de votre désir d'incarner l'œuvre de votre imagination créatrice [tvor#eskaja fantazija] et vous indique la voie vers une technique simple qui corresponde à la nature de l'acteur pour cette incarnation. » [484]

La figure, prise entre perception et création fantomatique, entre possession de l'acteur dans l'indistinction de la vie et de la mort et copie manifeste, place le processus de création et de recherche du rôle dans un régime esthétique de l'image qui prend soit l'aspect des tracés distincts du miroir, soit celui de la brume du mirage entraperçu. Dans tous les cas, cette image doit suivre un processus temporel de création, une expérience vécue, *Erlebnis*, selon l'une des traductions possibles du *pereživanie*. La mise à l'épreuve que cette dernière suppose est celle d'une figuration dans le temps qui, avec de plus en plus d'insistance, pointe derrière les enjeux figuratifs. Si la dramaturgie scénique de l'acteur et du metteur en scène vise à la réalisation, à l'action, la sincérité et la qualité de

[482] "L'imagination", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 86.

[483] Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, *op. cit.*, p. 144.

[484] « La technique de l'acteur », in : Mikhaïl Tchékhov, 1986, vol. II, p. 247.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

cette action supposent un travail préalable de l'acteur – du créateur – sur lui-même, ce que Stanislavski appelle la « toilette » de l'acteur, hygiène de l'âme plus que du corps, préalable à l'action. La concentration, la disponibilité intérieure supposent déjà un travail créateur qui opère dans l'imagination, la prise de conscience imageante préalable, selon une figuration nouvelle qui n'est pas nécessairement réaliste, permet l'action consciente où l'acteur sait ce qu'il fait, et peut répondre à cette question lancinant :

« Pourquoi mettons-nous le pied sur scène ? Avec quoi et pour quoi entrons nous sur ses planches ? » [485]

[485] ***« Découvertes de vérité depuis longtemps connues », Ma Vie dans l'art, p. 304 [traduction française : p. 378.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Septième partie : catégories figuratives et catégories temporelles

Chapitre 1 : Processus et vie

Une réflexion sur le processus renvoie à une pensée sur la nature de la forme. Le rapprochement des deux notions de forme et de processus ne va pas de soi, dans la mesure où la forme peut être comprise comme forme achevée, structure constituée et essentiellement, comme structure géométrique. Totalité close du tableau ou spectacle achevé, produit, œuvre, ou structure, capable de résister au temps, l'œuvre achevée, dans son rêve de perfection et de solidité, est assimilable à un corps minéral ou cristallin. En revanche, la forme processuelle est d'abord vivante, inachevée, végétale, évolutive, susceptible de dépérissement, de transformations organiques, de décomposition, de fragmentation, d'une constitution fluide et ininterrompue, si bien que l'on ne sait pas vraiment si elle se compose encore ou se décompose déjà, assimilable en cela aux organismes vivants qui se construisent perpétuellement et se régénèrent pour se maintenir dans un processus que l'on peut comparer à du vivant. Philosophiquement, ces formes fluctuantes, vivantes, se retrouvent dans l'esthétique et la pensée d'un Gilles Deleuze sous divers noms, mais on peut en trouver les prodromes dans toute la tradition esthétique allemande du tournant du siècle (Hildebrand, Riegl, Worringer) autour des

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

réflexions sur l'organique et l'inorganique, dans la comparaison récurrente entre science et nature qui trouve des prolongements dans l'esthétique d'un Kandinsky, pour nourrir sa réflexion théorique et sa pratique picturale, notamment celle connue sous le nom de biomorphisme. Les formes organiques de l'Art nouveau relèvent également de cela. En dernière analyse, ces concepts renvoient à la biologie, et plus généralement aux sciences de la nature du XVIII^{e} siècle, à la confrontation entre nature et art, à la pensée morphologique de Goethe [486] . L'idée de processus est inséparable de celle de vie, avec ses pulsations, ses à-coups, ses tiraillements, mais aussi l'équilibre extraordinaire de son fonctionnement réglé, fluide et autonome : continuité et accident, accord d'un nombre incalculable de composants qui obéissent à la même loi et aux mêmes caractéristiques générales que l'ensemble puisque les éléments du vivant sont également vivants. L'ensemble du « système » est conçu par Stanislavski à l'aune du processus ou procès, pour en rendre les consonances allemandes en russe (*process*), et le processus est créateur. Qu'est-ce qui est engagé par ce terme philosophique ? Quel mouvement et quel ensemble de questions sont inclues sous ce terme ? Des lectures logiques et métaphysiques, qui sont en même temps liées au théâtre et à la dramaturgie, permettent peut-être de l'éclairer.

Deux exemples philosophiques de pensée processuelle

On peut trouver différentes pensées du processus en philosophie, nous en retiendrons deux, particulièrement saillantes, dans *La Poétique* et *La Physique* d'Aristote et dans la préface de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel. *La Poétique* d'Aristote est, comme on le sait, un ouvrage à la composition disparate et peut-être incomplète. Dans sa structure les cinq premiers chapitres ont une valeur particulière. Alors que le sixième chapitre commence une analyse serrée d'un genre particulier - la tragédie, sous l'angle de sa composition (définition, parties de la tragédie, primauté de la fable), les quatre premiers chapitres ont une portée générale. Ce sont eux qui établissent le grand partage théorique de *La Poétique* entre *mimésis* et *poïesis*. Ce partage n'est pas fait de façon purement spéculative, mais en quelque sorte historique, par une narration qui n'a pas de prétention objective. Aristote n'affirme pas vraiment que les choses se sont passées de la manière qu'il décrit, mais le Stagirite dessine, au chapitre IV, le parcours d'une évolution plausible et en quelque sorte nécessaire des genres poétiques dans le cadre des concepts qu'il met en place. Ainsi, *mimésis* et *poïesis* ne sont pas seulement des concepts interprétatifs, ils se redoublent dans une histoire des formes poétiques ou techniques. La liaison qui caractérise les deux notions est aussi bien temporelle que définitionnelle. Elle recoupe la division entre nature (*phúsis*) et art (*téchnė*). Le début du chapitre IV ancre clairement la *mimésis* du côté de la nature. Or la nature précède l'art. Cette distinction temporelle se double d'une chronologie de la vie humaine. Les êtres humains se caractérisent par ce que l'on pourrait appeler, en termes modernes, un instinct d'imitation qui est le propre de

[486] Cf. Danièle Cohn, *La lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999, qui étudie la pensée morphologique gœthéenne, notamment à partir de la *Métamorphose des plantes*. Ces réflexions doivent beaucoup à l'éclairage de son enseignement (notamment le séminaire sur la notion de forme tenu à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, années 2001-2003).

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'homme depuis l'enfance. La réflexion d'Aristote se situe alors à un double niveau. La *mimésis* est une des définitions possibles de l'homme comme *zôon mimétikôtaton*, animal le plus mimétique, au sens où il est le plus enclin à l'imitation. La cause de la *mimésis* est donc naturelle et la *mimésis* est le moyen de penser les œuvres techniques organisées par un art général de la *poïesis*. L'imitation est ainsi conceptuellement antérieure à la poétique. Mais elle l'est aussi dans le temps de la vie humaine (l'enfance) et le temps de l'histoire humaine. C'est le sens du célèbre passage historique de ce quatrième chapitre de *La Poétique* :

« Puisque l'imitation, l'harmonie, le rythme nous sont naturels, (...) ceux qui étaient à l'origine naturellement les mieux doués pour cela, se développant peu à peu, donnèrent naissance à partir de leurs ébauches spontanées à la composition. » [487]

La nature mimétique est inscrite dans l'homme et constitue en même temps un principe de progression, temporel et qualitatif, de la nature vers l'art. La logique reste celle de la nature, ou plutôt du naturel, terme qui peut aussi traduire *phúsis*. Cependant, à partir de ces données, se constitue dans le temps quelque chose qui n'est plus simplement la nature mais aussi l'art, sans qu'il y ait de réelle solution de continuité entre les deux domaines. En cela la *poïesis* ou la poétique que nous préférons traduire respectivement par composition et art de la composition ont partie liée avec la nature. C'est en fonction des différentes natures ou des différents naturels, de la diversité des caractères que se constituent les différents genres qui acquièrent ensuite une vie autonome, comme formes poétiques. La fin de la phrase que nous avons citée montre, dans ses formes grammaticales mêmes, une surdétermination de la progressivité, de la processualité :

« katà mikròn proágontes egénnesan tèn poíèsin ». [se développant peu à peu, ils donnèrent naissance à la composition] [488]

Cette surdétermination se retrouve quelques lignes plus bas, dans des formes grammaticales et lexicales proches :

« katà mikròn èuxèthè proagóntôn óson egígneto faneròn autès# kaì pollàs metabolàs metabalousa è tragoidía epaúsato, epeì éske tèn autès phúsin, » [la tragédie] se développa peu à peu, dans la mesure où les poètes faisaient progresser ce qui apparaissait en elle, et après avoir connu de nombreux changements, la tragédie cessa de se développer puisqu'elle était entrée en possession de sa propre nature [489] ***.***

L'utilisation du verbe *proagô*, de la locution adverbiale *katà mikròn*, le redoublement de la racine du changement d'état (*metabolè*) sont les marques linguistiques de l'évolution d'une forme en gestation qui prend naissance dans les caractères différents des poètes et est affectée d'une évolution naturelle. C'est une croissance à la fois spontanée (les ébauches spontanées, traduites en général par le terme ambigu d'improvisation), interne à leur auteur (la nature de leur caractère bon ou mauvais, bas ou vulgaire) et qui

[487] ***Aristote, Poétique,1448b 20-23, c'est nous qui traduisons.***

[488] ***Poétique,1448b 20-23.***

[489] ***Poétique,1449a 12-16.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

s'extériorise peu à peu dans des formes reproductibles qui en viennent à constituer un genre. Cette pluralité dépasse le naturel ou le caractère d'un seul individu. Elle permet à Aristote de faire des conjectures sur les prédécesseurs d'Homère et de mettre en évidence des filiations à l'intérieur même des différents genres. Ainsi, les poèmes iambiques donnent naissance à la comédie, de même que les hymnes et l'épopée sont à l'origine de la tragédie. Une sorte de parenthèse précédant immédiatement le second passage que nous avons cité montre une autre généalogie : la tragédie est issue de « ceux qui menaient les dithyrambes » et la comédie des « chants phalliques [490] ». C'est cette notation historique incidente qu'utilisera Nietzsche, pour situer l'origine bachique de la tragédie par l'intermédiaire du dithyrambe. L'analyse nietzschéenne de l'origine de la tragédie est, par ailleurs, aux antipodes de celle d'Aristote puisque l'élaboration de l'intrigue (la composition, la *poïesis*) n'en constitue nullement le centre. Les deux auteurs se rejoignent pourtant sur un point qui est d'attribuer à la création poétique une origine naturelle que Nietzsche qualifie de pulsion naturelle alors qu'Aristote la qualifie simplement de « nature » ou de naturel. On pourrait d'ailleurs croire à un cercle dans le lexique d'Aristote puisque le genre constitué de la tragédie se fixe (« *epaúsato* ») et acquiert « sa nature propre ». Il faut cependant entendre le terme de nature,en cette seconde occurrence, pleinement du côté de l'art poétique, au sens d'essence, de définition, même si son utilisation renforce encore le parallèle entre l'art et la nature, suggérant que le principe de croissance des genres poétiques obéit à une évolution analogue à celle de la nature. Cela renvoie à l'idée fondamentale, aussi bien en biologie que dans les écrits *techniques*, selon laquelle les genres ont non seulement une origine naturelle, mais également une évolution semblable à celle des êtres naturels et qu'il ne s'agit nullement d'êtres purement conventionnels. Il y a une légitimité, voire une légalité naturelle, à la vie des genres et des formes poétiques.

On peut ainsi mettre en évidence la nature processuelle de la pensée d'Aristote autour de la constitution des formes artistiques dans *La Poétique*. Elle montre l'occurrence très précoce d'une pensée à la fois historique et conceptuelle et le lien entre une pensée biologique, naturelle et une pensée des formes et des divisions de l'activité artistique. De plus, ce qui est valable pour la constitution d'un genre, la tragédie, que par ailleurs Aristote compare à deux reprises au chapitre 7 à un être vivant [491], peut valoir ou fournir les concepts pour une œuvre d'art singulière ou un artiste. La remontée à l'enfance mimétique de l'homme, l'évolution progressive, la division, selon le caractère et la constitution progressive d'un être vivant, caractérisé par un nom différent de genre (*génos*), montre que la réflexion critique et l'observation ne se portent pas d'emblée sur le résultat visé, mais sur le mode de constitution de l'œuvre. Les suffixes en *–is* des substantifs grecs utilisés par Aristote sont à cet égard remarquables : *poïesis*, *mimésis*, *praxis*. Ils mettent l'accent sur le devenir et non sur le résultat achevé, sur le processus de composition ou de constitution, plutôt que sur des formes déjà données. Le finalisme de cette philosophie et la priorité axiologique donnée à l'achèvement ne sont pas en ce sens contradictoires. La forme finale est un principe régulateur qui est premier dans l'ordre

[490] *Poétique*,1449a 10-11.

[491] *Poétique*,1450 b 34 et 1451 a 3-4.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

hiérarchique de la réflexion et des causes, elle permet de dire que la tragédie comme *génos* peut atteindre sa nature (*phúsis*) propre. Mais cette position hiérarchique libère la réflexion vers l'analyse du devenir (*génèsis*) et de sa potentialité (*dúnamis*). En un mot la primauté donnée, en droit, à l'acte sur la puissance permet de consacrer l'essentiel de la réflexion théorique à la manifestation de la puissance.

Ce passage (*métabolè*) est solidaire d'une philosophie et d'une analyse de la nature comme mouvement, permettant de constituer des catégories théoriques capables de rendre compte du mouvement et du changement sans trébucher sur les apories zénoniennes. C'est l'analyse des catégories du mouvement dans la nature qui fournit à Aristote la possibilité de proposer sa philosophie de l'espace et du temps au livre IV de *La Physique*. Le traité sur le temps permet en particulier de poser les difficultés liées aux contradictions entre la continuité temporelle et la discontinuité des unités de mesure du temps qui nous semblent fondatrices des possibilités de réflexion sur le temps, non seulement pour le temps physique mais pour le temps dramatique ou le temps tragique pour reprendre le titre de l'ouvrage de Victor Goldschmidt [492] . Ainsi, une philosophie de la totalité, un finalisme, comme celui d'Aristote permettent de penser le mouvement, l'évolution. Dans le cadre même de *La Poétique*, la catégorie physique du changement (*metabasis*, *metabolè*) est utilisée pour caractériser la nature progressive de la tragédie. L'ouvrage d'Aristote n'analyse donc pas seulement la formation de la tragédie. Les catégories d'évolution, de changement, de renversement, de transformation sont appliquées à la structure même de la tragédie, dans la mesure où le moment décisif de ce genre est compris comme passage, renversement, *péripétie*, passage du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur ou retournement de l'action en son sens contraire. Par exemple, la péripétie au début du chapitre 11 est définie comme appartenant à la catégorie du changement. Le cadre logique de ce changement est fixé par le couple vraisemblance/nécessité qui règle les principes de succession des événements dramatiques. Le lien causal est nécessaire et le vraisemblable recouvre la catégorie logique du possible.

La valeur subjective du temps dramatique nous semble avoir été conceptualisée, à ses plus hauts sommets, par Hegel, dans *La Phénoménologie de l'esprit*. Le passage de la catégorie de la substance à celle du sujet est un moyen de rendre compte de la mobilité du concept qui se déploie selon ce schéma qualitatif vivant. Les métaphores végétales de la croissance sont surabondantes dans *La Phénoménologie* et sont la marque du vitalisme de la philosophie hégélienne. Le concept est mouvement et il est vie. En ce sens, naissance, croissance, maturité, vieillesse, mort sont des catégories conceptuelles, logiques et dramatiques. On retrouve les voies ouvertes par le passage de *La Poétique* d'Aristote sur la naissance du genre tragique, la différence se situant dans l'opérateur du mouvement. Chez Hegel c'est la négation, le négatif, la contradiction. L'un des termes utilisés par Hegel dans la préface de la *Phénoménologie*, est aussi celui de médiation. La négation peut être comprise, en même temps, comme médiation, du fait de la nature du mouvement envisagé. Le remplacement de la catégorie de la substance par la subjectivité est solidaire de la notion de « *Selbstbewegung* » ou « auto-mouvement ». La négation du

[492] Victor Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote : commentaire sur le quatrième livre de la Physique 10-14 et sur la Poétique*, Vrin, Paris, 1982.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

principe est le signe de la progression et de la réalisation de ce principe qui n'est d'abord que but, universel, principe qui doit tendre vers sa réalisation concrète, comme sujet. Bien sûr, ce que Hegel envisage appartient à une présentation ou une auto-présentation de la connaissance qui devient et se construit à partir du savoir absolu. Mais la forme de la présentation est un sommet de la pensée du devenir en général :

« Ce qui a été dit peut encore être exprimé de cette façon, la raison est l'opération conforme à un but. (…) Le résultat est ce qu'est le commencement parce que le commencement est but. (…) Le but actualisé, ou l'effectivement réel étant là, est mouvement, est un devenir procédant à son déploiement. » [493]

Je vois une ouverture conceptuelle, dans la philosophie hégélienne, du côté de la nature du processus à l'œuvre dans les arts, de l'action qu'Aristote oppose à la narration. Le passage de la substance à la subjectivité semble être une évolution comparable à celle qui permet de passer de la notion d'œuvre à celle de processus en mouvement d'une œuvre inachevée, car ce trait n'est pas la simple marque d'une évolution du goût, mais la trace de l'impulsion subjective dans l'activité artistique.

Cette subjectivité n'est pourtant pas construite. Entrant dans le champ de la représentation, elle souligne les aspects auto-référentiels de celle-ci. On a ainsi le passage de la substance, du fondement, du principe, dans sa valeur métaphysique transcendante, immobile et éternelle, au sujet, comme progression, inquiétude, mouvement, négation, médiation, mouvement de soi-même, puis de ce sujet, compris comme Absolu en soi et pour soi, à l'Esprit. Il est essentiel, dans le cadre de la philosophie hégélienne, de bien comprendre cette subjectivité comme un principe de mouvement. Dans un autre cadre, celui des arts de la scène ou de la représentation en général, ce passage peut rendre compte de l'importance grandissante d'une psychologie de l'art ou d'une esthétique. Outre la solidarité entre le finalisme et le dynamisme, déjà présente chez Aristote, le passage par les catégories philosophiques de Hegel, qui sont parfois directement des catégories dramatiques, montre que les différents moments du processus sont en même temps des moments de développement du subjectif. La réflexion dramatique a donc en quelque manière à voir avec l'étude du mouvement et de la qualité. Il ne s'agit pas d'étude pure du mouvement, même si les catégories dynamiques et physiques sont, au moins métaphoriquement,transposées dans la dramaturgie et la psychologie : action/réaction, force, tension, etc, mais de l'étude du contenu d'un certain mouvement qui a lieu dans un opérateur dramatique, qu'il s'agisse de l'acteur, de l'œuvre littéraire, des supports matériels de la représentation ou même du cours des choses. Le changement dramatique existe par la nature des rapports qu'il entretient avec les autres composants temporels. Il s'inscrit par conséquent dans un rapport d'intensité avec ces autres moments. L'élément subjectif est essentiel. Le moment B peut être dramatique s'il introduit une rupture, un écart, une différence avec le moment A. Il convient donc de considérer dans cette catégorisation la « charge émotionnelle », l'intensité proprement dramatique, c'est à dire la quantité d'énergie produite. Le passage par la psychologie est possible et utile, il n'est cependant pas suffisant pour appréhender la valeur dynamique du processus dans le champ dramatique.

Ce détour philosophique peut nous montrer que la constitution d'une forme artistique

[493] ***Hegel, La Phénoménologie de l'esprit, préface, traduction Jean Hyppolite, Paris, 1941, p. 20-21.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

(le genre pour Aristote) suit une progression naturelle, progressivement transformée en dramaturgie par le mouvement qui se fait jour dans le cours de l'action. En se composant celle-ci peut se renverser, le retournement étant l'essence de la composition tragique. La représentation (*mimesis*), d'abord comprise comme figurative, se compose selon une trame temporelle et logique. Les catégories dramaturgiques (évènement, retournement, nouement et dénouement, etc) sont temporelles, permettant de construire la continuité du temps (progression) et des discontinuités. La philosophie d'Aristote introduit ainsi à l'idée importante que la figuration peut se composer de façon dramaturgique. Chez Hegel, la drame devient le cours même de l'histoire et de l'histoire du sujet. Les catégories dramatiques (conflit, crise, évènement, par exemple) sont des instances logiques et historiques, c'est à partir de l'idéalisme que le sujet peut devenir un opérateur esthétique, créateur d'une temporalité, formation d'une conscience : ce pour quoi le sujet est affecté est cela même qui le fait agir.

Processus artistique

Le modèle processuel en art passe, de façon quasi nécessaire, par le modèle vitaliste ou biologique et ce d'autant plus que le processus est envisagé dans son inachèvement, dans sa tension, dans l'effort déployé pour atteindre un but. Le mécanisme n'est en effet pas étranger au processus, comme répétition du même, réglage, structure programmée et reproductible, non susceptible de développement propre ou d'auto-adaptation. La machine peut servir au processus, en tant que celui-ci se développe dans le temps et en tant que la machine est garante de régularité et de précision. Mais la continuité sous-jacente du processus, dans sa progression, est toujours d'ordre vitaliste, sinon humaine. La pulsation de la vie est à l'arrière-plan de toute l'uniformité mécaniste parfois recherchée, affichée ou manifestée, dans les performances artistiques, quel que soit le médium utilisé. Il n'est rien de plus triste que de voir la machine arrêtée, celle-ci est faite pour être en état de marche, devant les yeux vivants et l'être mobile du spectateur, impliqué corporellement dans le processus inorganique qui se présente parfois à lui. Le glacial et l'uniforme sont ici le contrepoint nécessaire au pulsionnel, à l'incohérent, à l'angoisse ou à l'émotion, en somme à ces troubles ou affects qui sont attribués, au moins depuis le romantisme, à la création artistique [494] . L'idée de processus, comme parcours émotionnel, chaotique et heurté peut ainsi être attribuée au processus de création. C'est l'artiste qui hésite, se débat dans ses réflexions, ses repentirs, ses moments d'arrêt, de découragement, d'enthousiasme. Un tel portrait se lit par exemple à travers le personnage du peintre Claude dans *L'Œuvre* d'Emile Zola.Il est symptomatique que le portrait de Zola soit inséparable d'une conception socio-biologique de l'hérédité. L'idée, distillée à plusieurs reprises par Zola, étant que l'incapacité de Claude à achever ses tableaux est structurelle et pour ainsi dire congénitale, qu'elle est liée à son atavisme et renvoie à l'état de ses forces vitales. Seule la projection amoureuse permet, pour un temps et pour la toile *Plein air,* de contredire en partie cette fatalité biologique. Et encore, la toile et l'enfant

[494] Rudolf Wittkower a contribué à faire la généalogie préromantique des affects de la création, à travers les catégories de bizarre, d'étrange ou d'hors norme du caractère ou de la biographie de l'artiste à l'humeur saturnienne, cf. Margot et Rudolf Wittkower, *Les Enfants de Saturne*, Paris, 1985.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

de chair, nés de cette union, n'ont ils qu'une consistance instable et subissent-ils une fin douloureuse, reflet de cet état de faiblesse. La description du processus est inséparable, dans ce cas comme dans d'autres, d'un modèle vitaliste.

Le processus peut renvoyer à la perception, à la réception de l'œuvre, dans son aspect temporel et graduel. Que l'œuvre se déploie dans le temps ou bien que l'esprit et la sensibilité du spectateur se construisent dans le cours d'une temporalité, les accidents, les événements, indifférences, résistances, écueils et exultations dessinent un paysage heurté ou aplani, susceptible d'une véritable dramaturgie qui peut aller de la mort de Bergotte, devant le petit pan de mur jaune de *La Vue de Delft* de Vermeer, décrite par Proust dans *La Prisonnière,* aux retours lancinants de la mémoire, aux associations d'idées, à la rêverie, aux impressions et à tous les atermoiements possibles, dans le déroulement de l'œuvre d'art dans le temps.

C'est quelque chose de cette double dramaturgie organique que Nietzsche déploie dans *La Naissance de la tragédie* et les textes qui la préparent :

Mais le spectateur écoutait avec une ferveur analogue : sur lui aussi s'étendait une atmosphère de fête, inhabituelle, longtemps désirée. (…) L'âme de l'Athénien au contraire qui venait voir la tragédie aux grandes Dionysies, avait encore en elle quelque chose de l'élément d'où la tragédie est née. C'est l'instinct printanier qui s'épanche victorieusement, une violence, un délire qui confond les impressions ; c'est ce que tous les peuples naïfs et la nature entière connaissent à l'approche du printemps [495] .

La question du processus se trouve ainsi inscrite dans le champ de l'histoire de l'art et dans celui de la philosophie comme développement et action de forces organiques, dans la mesure où il s'agit de rendre compte d'une évolution, de construire conceptuellement et logiquement cette évolution ou de la produire soi même par le processus artistique. Du côté des sciences historiques, marquées par les conséquences de la philosophie de l'histoire hégélienne, l'analyse de la temporalité et de la causalité historique s'est longtemps dite en termes organiques : origine (naissance), croissance et déclin. L'on pourrait ramener ces questions d'ordre général à celles-ci : 1. le processus est-il extérieur à sa description ? 2. Qu'y a-t-il de processuel dans notre pensée qui conditionne le discours sur l'action ?

Ces questions mettent l'accent sur les conditions d'observation du processus et sur le mécanisme de catégorisation. En ce sens, la représentation n'est pas un pur objet du monde, elle naît avec l'observation. L'action a partie liée avec la mise en mouvement du pouvoir catégorial de l'entendement. La créativité est à l'œuvre dans la décision spéculative, dans l'analyse théorique aussi bien que dans la mise en mouvement des autres facultés artistiques (sensibilité, imagination, techniques de représentation, corporéité, etc…). Il serait également bon de se demander si la notion d'événement n'est pas dans son extériorité irréductible, une catégorie ultime de la dramaticité ?

L'esthétique classique privilégie la notion d'œuvre et d'achèvement. On trouve toutefois chez celui qui est considéré comme le fondateur de cette théorie de l'œuvre,

[495] « Le drame musical grec » in : Nietzsche, Oeuvres, traduction Marc Crépon et Pascal David, Gallimard, Paris, 2000, pp. 139-140.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Aristote, une pensée du processus de développement, du passage entre la nature et l'art qui va de pair avec une pensée finaliste qui vise donc au résultat. La pensée du développement n'est donc pas une donnée récente ni l'apanage de l'ouverture et de l'inachèvement du résultat artistique. Elle porte en germe la finalité.

Le processus théâtral appartient à une classe de processus temporels où la théorie du temps utilisé (soit la dramaturgie) compte peut-être plus que l'objet de ce processus (les différents éléments de la représentation ou présentation théâtrale). L'observation du processus fait en quelque sorte partie intégrante de l'objet. On ne peut décrire un des éléments théâtraux (acteur, éléments matériels du spectacle, scénographie) en dehors d'un développement temporel. Le passage, la progression compte plus que l'état stable. Chez Aristote cela explique le rôle du processus de développement au sein d'une pensée de l'achèvement de l'œuvre. Certes, ce qui compte pour lui, ce n'est pas seulement l'action, le fait (*pragma*), mais sa représentation (*mimésis*). Cette dernière n'est pas stable et suit une progression qui est précisément l'art poétique, la composition des éléments, pour atteindre le but de la tragédie : bonheur ou plaisir, apaisement, *catharsis*.

Il s'agit donc de mouvement, de déplacement dans le temps, mais aussi de localisation et d'espace. Un des enjeux est de savoir où se situe le mouvement : devant (les yeux), autour de soi, dedans. En termes modernes, il s'agit de comprendre comment le sujet est impliqué dans le processus, quelles sont ses forces motrices, le mécanisme de ses réactions physiques et émotionnelles. Il convient d'établir l'enchaînement des différents éléments ou moments du processus : rapport de cause à effet, concomitance, hasard. Aristote définit ce rapport comme vraisemblable ou nécessaire. Il s'agit donc de définir la nature de l'enchaînement (physique, psychique, logique…), sa qualité (vitesse, rythme) et ses interactions éventuelles, le cadre dans lequel il se situe. Cela revient aussi à se prononcer sur la nature du mouvement, sur son caractère relatif, son rapport à des énoncés physiques et scientifiques. La dynamique ou les différentes théories de l'espace et du mouvement impliquent alors une transformation possible de la réflexion dramaturgique. Là encore, Aristote réalise la synthèse la plus éclairante dans la mesure où les écrits physiques peuvent être ajoutés au corpus dramaturgique de *La Poétique*.

Le processus peut être envisagé pour Stanislavski en tant que création, processus créateur. Ce processus, éminemment spatial et temporel en tant que tel, peut devenir émotionnel, physique, acoustique, sensoriel, etc. Cette action est alors comparée au processus organique de la nature. La mise au jour de la naturalité du processus ne fait que renforcer son aspect artistique. Sa spontanéité plus ou moins apparente est un gage d'authenticité. La représentation s'achève dans son effacement apparent lorsque l'émotion est directe et l'oubli des conditions de la *mimésis* réalisé. Le réalisme ou le naturalisme est un cas particulier de cette tendance puisque le processus artistique est totalement soumis à un principe vitaliste, où l'on perçoit la vie et non l'art. Lorsque la scission représentative est abolie, comme dans l'idéal réaliste de Stanislavski, ce qui apparaît est la vérité, l'unité et l'authenticité. Le fait esthétique visé (le processus créateur) a alors une valeur morale de vérité. C'est une vérité ou une fausseté, au point de vue éthique, mais aussi une justesse et une erreur de la pédagogie comme déploiement nécessaire à la manifestation de cette vérité. Le chemin qui mène à cette spontanéité est ainsi le moins naturel qui soit et rend possible chez Stanislavski une poétique et une

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pédagogie de l'acteur. La théorie qui est création conceptuelle vient alors contredire l'idéal esthétique de la continuité de la vie, car l'analyse, le concept et la construction sont par nature des entités discrètes. C'est pour remédier à cet inconvénient que ces concepts mêmes affectent ou prennent résolument l'apparence d'êtres en mouvement, d'un devenir qui cherche à se présenter lui-même comme processus.

Images vitalistes chez Goethe et Stanislavski

C'est chez Goethe qu'il faut chercher esthétiquement la source vitaliste qui relie une pensée du processus comme transformation, métamorphose et prise de forme à un modèle de pensée du développement de l'esprit humain dans ses fonctions esthétiques. La thématique du processus organique vivant chez tous les esthéticiens de langue allemande, chez Dilthey, chez Fiedler emprunte à la morphologie gœthéenne [496] . C'est la notion de réalisme qui permet de faire le lien avec la théorie de Stanislavski et de comprendre par là même sa pleine dimension esthétique. La pensée morphologique de Goethe se développe sur la base de ses écrits littéraires, artistiques, des écrits de voyage (principalement le *Voyage en Italie*), mais c'est surtout dans les écrits botaniques, dans *La Métamorphoses des plantes*, qu'il convient d'en rechercher l'expression la plus complète et la plus vivante. Goethe, relatant son expérience d'herboriste, témoigne plaisamment du fait que trois figures ont exercé une action décisive sur sa vie : « pour l'instant, je reconnais qu'après Shakespeare et Spinoza, la plus grande action sur moi est venue de Linné » [497] . Lorsqu'il rend hommage au génie de Rousseau et à ses intuitions en faveur d'une « méthode plus graduelle et moins abstraite », il faut comprendre cette influence de Linné avant tout comme négative. Il s'agit de concevoir un autre système qui ne soit pas fondé sur la classification desséchante des organes, des éléments de la plante, mais qui puisse maintenir la logique organique qui les relie, le principe d'unité qui les compose.

« Les formes végétales qui nous entourent ne sont pas déterminées et fixées à l'origine ; bien plutôt leur a-t-il été donné dans leur opiniâtreté générique et spécifique une heureuse mobilité et plasticité afin qu'elles puissent s'adapter aux conditions si nombreuses qui agissent sur elles à la surface du globe, se former et se transformer en conséquence.» [498]

Pour Goethe, il va de soi que cette plasticité, ce principe vivant de variation - la transformation - joue un rôle en esthétique. Et si le besoin « d'identifier les formations vivantes, d'appréhender en une totalité leurs composantes visibles, saisissables, de voir en elles ce par quoi s'exprime l'être intérieur, et ainsi de parvenir en quelque sorte à une vision d'ensemble» [499] est d'abord attribué à ce que ressent l'homme de science, Goethe ajoute laconiquement :

496 Il me faut ici encore remercier Danièle Cohn dont le séminaire sur la forme m'a permis de découvrir de l'intérieur toutes ces thématiques.

497 « Histoire de mes idées en botanique » in : Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, traduction Henriette Bideau, Paris, 1992, p. 90.

498 Ibidem, p. 101.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Il n'est pas besoin d'exposer ici dans le détail combien ce désir de l'homme de science est proche de l'impulsion artistique et de l'instinct d'imitation.» [500]

Il s'agit pour l'auteur de Weimar de faire tenir ensemble la science et la vie comme activité. La science d'une part, car Goethe se préoccupe de principes. Il faut retrouver la plante originaire, *Urpflanz,* qui désigne aussi, dans le processus de formation, le principe originaire de la croissance et des transformations. La vie d'autre part, car l'on sent bien que ce que saisit Goethe avec la botanique est un principe philosophique général qui concerne aussi bien l'animal, l'homme (et Goethe cherchera de même dans l'os intermaxillaire l'organe originel en anatomie humaine), la vie de l'âme et le devenir des productions humaines :

« Toute réalité vivante est non pas un élément unique, mais une multiplicité ; même dans la mesure où elle nous apparaît comme un individu, elle reste néanmoins une réunion d'entités vivantes autonomes qui, quant à l'idée, à la tendance sont identiques, mais quant à l'apparence peuvent devenir identiques ou semblables, non identiques ou dissemblables. Ces entités sont en partie reliées entre elles dès l'origine, et en partie se trouvent et se réunissent. Elles s'opposent et se cherchent à nouveau, et engendrent ainsi une production infinie, de toutes les manières et dans toutes les directions.» [501]

L'idée est celle d'une unité originaire et d'un processus complexe de croissance et de transformation. On peut certes déceler là une des origines de l'image célèbre de la dialectique hégélienne, telle qu'elle figure dans la Préface de *La Phénoménologie de l'esprit* qui articule négativement le bourgeon, la fleur et le fruit, dans une progression dialectique. Pour Goethe, les divers éléments de la plante : feuilles, calice, corolle, étamines se forment successivement et semblent naître les uns des autres dans un parcours temporel complexe qui va du cœur de la graine, les cotylédons, au fruit selon des degrés successifs. L'analogie de la croissance végétale avec le processus théâtral se retrouve là encore chez Stanislavski dans le chapitre XV du *Travail de l'acteur sur soi I* qui traite du concept-clé de surobjectif et d'action continue, par rapport à une proposition esthétique qui pourrait aisément apparaître comme finaliste :

« la plante entière pousse à partir d'une graine, de même l'œuvre de l'auteur pousse à partir d'une pensée ou d'un sentiment particulier de l'écrivain. » [502]

C'est à partir de cette graine du rôle que l'acteur doit concevoir son propre processus artistique et créateur, la ligne continue de l'action qui passe au travers de son jeu étant précisément le développement de cette graine initiale. On connaît la fortune de cette notion de graine – *zerno* – non seulement dans l'œuvre de Stanislavski, mais dans tout le devenir du Système. L'inscription de Stanislavski dans une philosophie du processus vivant y est pour beaucoup.

499 « Formation et transformation des êtres organiques », *Ibidem*, p. 76.

500 Ibidem.

501 Ibidem, p. 77.

502 "Le surobjectif. L'action transversale", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 332.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

La lecture de Goethe ou d'autres pensées du processus peut ainsi aider à comprendre la nature spirituelle de cette transformation. Si pour l'auteur de *La Métamorphose des plantes* les différentes étapes du processus de transformation organisent la formation de la plante, il définit clairement au paragraphe 6 de *La Métamorphose* de 1790, la nature de ce processus :

« Nous pouvons dire de la métamorphose régulière qu'elle est progressive ; car c'est elle qui, depuis les cotylédons jusqu'à l'ultime formation, le fruit, se révèle constamment agissante par degrés successifs, et qui, transformant une forme en une autre comme en gravissant une échelle spirituelle, s'élève jusqu'à ce sommet de la nature qu'est la reproduction par deux sexes.» [503]

L'image spirituelle de l'échelle, qu'il s'agisse de celle de Jacob ou de saint Jean Climaque, montre clairement la nature intérieure de cette formation de la vie. Ce devenir peut être compris comme jeu, travail du metteur en scène, du pédagogue ou du théoricien qui donne naissance au système mouvant, au sens où la croissance organique sert aussi de modèle à son développement. Le thème de la reproduction de la vie, comme motif spirituel de la création du rôle, se retrouve aussi chez Stanislavski dans la structure de l'œuvre inachevée du *Travail sur le rôle*. Dans les matériaux de ce livre, rassemblés pour la pièce *Le Malheur d'avoir de l'esprit* entre 1916 et 1920, sont distingués trois périodes de création du rôle : la connaissance (*poznavanie*), l'émotion vivante (*perežívanie*), l'incarnation (*voploščenie*). Le premier moment est celui de la rencontre, Stanislavski écrit que « les premières impressions sont des semences. » [504] Mais :

« si la première période de connaissance peut être comparée à la première rencontre, la séduction et la demande en mariage de deux amoureux, le second moment, celui de la vie éprouvée, tend de lui-même à être comparé au moment de l'union, de la fécondation, de la conception et de la formation [obrazovanie] de l'embryon. » [505]

Ce dernier terme - *plod* - signifie aussi le fruit de l'arbre. Quant à la troisième période voilà ce qu'en dit Stanislavski :

« si la première période, celle de la connaissance, est comparable à la rencontre de deux futurs amoureux qui font connaissance, si la seconde période est comparable à l'union et à la conception, la troisième période peut être comparée à la naissance et à la croissance d'un jeune être.» [506]

La deuxième et la troisième période sont distinguées comme croissance interne et comme croissance externe. La vie organique du rôle apparaît dans toute sa dynamique si l'on retrouve le sens de ce réseau métaphorique et conceptuel, qui n'est autre qu'un concept en mouvement donnant naissance au système même.

Ce passage par les sciences de l'esprit, actives dans l'esthétique et la philosophie

[503] Ibidem, p. 110.

[504] *Travail sur le rôle* [*Du malheur d'avoir de l'esprit*, 1916-1920], Stanislavski, 1954-1961, IV, p. 67.

[505] Ibidem, p. 110.

[506] Ibidem, p. 161.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

allemande, permet de mettre en évidence les sources esthétiques du vitalisme et du spiritualisme stanislavskiens. Il peut aider, sans doute, à concevoir la véritable nature de ce réalisme qui, sans renoncer aux faits, aux lois, à la science et à l'expérience incarne une théorie, une pratique et une tradition théâtrale du côté de la vie sur scène, de la manifestation de la vie dans l'art, conçue également par Stanislavski comme une vie de l'esprit. De l'appréciation des faits, de la subjectivité de l'émotion, du sentiment, de la mémoire naissent les impulsions qui conduisent à l'action, les manifestations scéniques de la vie de l'esprit de l'acteur en acte étant conçues comme les seules sources du théâtre. L'unité organique du processus rend sans doute compte de la complémentarité qui existe entre la « vie de l'esprit humain du rôle » et de la pièce qui correspond au processus de la vie émotionnelle éprouvée, alors que le processus créateur de l'incarnation met l'accent sur la « vie du corps humain ». Cette dichotomie entre la vie éprouvée et l'incarnation, avatar du problème corps-esprit dans l'histoire de la philosophie moderne, est une tension qui traverse toute l'œuvre et rend compte de ses lignes d'évolution, de ses divisions qui tendent à formuler sans cesse un même problème.

Ces questions épistémologiques peuvent-elles trouver leur répondant sinon leur réponse, dans cet objet particulier des arts de la représentation et de l'action qu'est le jeu d'un acteur sur scène ? Si cette action ressortit à la classe des processus et peut être analysée comme telle, alors elle peut se nourrir des apports des différentes pensées du processus et à son tour permettre de ressaisir, à sa manière, les différents types de mouvements temporels. L'on peut ainsi rendre compte de la présence de tout un champ conceptuel dans le discours sur l'art et singulièrement dans celui sur l'acteur. Je citerai quelques termes : origine, développement, mouvement, amorce, jaillissement, naissance, impulsion, ordre, ordonnancement, organisation, structure, cohérence, ensemble, régularité, répétition, symétrie, rythme, élaboration, rigidité, entente, loi interne, système et, à l'inverse, division, désorganisation, déstructuration, fin du processus, arrêt, repos, calme, succession rythmique, variation, refus, blocage, matière, rigidité, division, analyse, élément d'un ensemble, effort interne et externe, processus préparatoire, maturation, etc. Ces termes ont des origines et des usages divers : physique, psychologie, mathématique, architecture, musique, morale, philosophie politique, biologie. La sphère *psychophysique*, pour reprendre le terme utilisé par Stanislavski, offre un intérêt tout particulier par rapport à trois questions fondamentales : 1. Peut-on contrôler un processus ? 2. Peut-on le décrire ? 3. Peut-on le créer ?

Tout le sens du système est de fournir des éléments descriptifs et explicatifs au jeu de l'acteur, de produire des catégories esthétiques et de nommer les différents moments de la création. Tout cet ensemble n'a cessé d'être organisé et ramifié par Stanislavski, par ses auxiliaires dans ce travail, puis par ses éditeurs et encore plus par les metteurs en scène de langue russe ou par ceux qui ont utilisé de près le système dans leur pratique. La terminologie s'est parfois fossilisée, stratifiée, enrichie, ou développée. Stanislavski l'a durant trente ans changée lui-même, mis en avant certains termes, estompé d'autres. La pratique se codifie ainsi en une langue qui permet de désigner la temporalité particulière de l'expérience théâtrale dans la pédagogie, principalement, mais aussi dans le contexte de répétitions d'un spectacle.

Le système devient alors une dramaturgie à part entière, se structurant en grandes

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

notions, en évolutions, en étapes qui parfois s'anticipent ou se retardent. Souvent Tortsov affirme que les élèves comprendront plus tard le sens de ses paroles quand tous les éléments, ou une partie d'entre eux, seront assimilés. Parfois aussi il se laisse entraîner, confond la chronologie, révèle quelque chose de l'incarnation scénique durant la première année consacrée à la vie éprouvée ou parle par anticipation du rôle lors de la seconde année. La systématicité est heurtée par des accidents, des interventions d'élèves, surtout Govorkov, l'éternel contradicteur, par la maladie de Nazvanov ou de Tortsov. La monotonie aussi semble balayer ces jours avec la reprise incessante des mêmes *études*, des mêmes exercices. La temporalité du processus se glisse donc dans toutes les mailles du système. Elle informe en premier lieu la catégorie d'image que nous avons vue sous sa forme vivante et développée.

Chapitre 2 : Usages du temps

Le cliché (*štamp*)

L'image vivante prend possession de la vie de l'acteur, se créant en lui. Mais à l'autre extrémité, l'absence de création authentique est désignée par le cliché – *šablon* ou plus souvent *štamp*. Le terme évoque littéralement le tampon, comme marque indélébile qui s'imprime définitivement sur l'acteur, ne lui laissant plus d'espace de vie. Le cliché se confond souvent, sous la plume de Stanislavski, avec la convention – *uslovnost'*. Dans l'économie de ses catégories esthétiques, le cliché correspond à l'artisanat, au métier :

« Le cliché, réchauffé par l'émotion de l'acteur, qui s'exerce et s'élabore comme n'importe quel procédé extérieur du métier [remeslo] forme un spectacle intéressant sur scène. C'est avec cette imitation [poddelka] du sentiment et de la création que les artisans veulent nourrir le public. » [507]

Le cliché n'est donc pas un art et l'affaire semble entendue. Mais les catégories négatives sont en esthétique aussi importantes que les catégories positives. Le *bezobraznoe* – le laid, littéralement ce qui est sans image, n'en continue pas moins d'interroger la figuration. On a vu que c'était l'effacement des traits qui permettait à Nazvanov de révéler la figure scénique qu'il cherchait à l'intérieur de lui et qu'alors le procédé devenait authentique. Le cliché ressortit au registre figuratif et donne une valeur paradoxale à l'image. Définissant l'artisan-acteur qui s'oppose à l'acteur-artiste, créateur de l'image scénique, Stanislavski met l'artisan du côté du figural :

« Il [= l'artisan] ne sait pas regarder dans l'âme, il ne sait pas sentir le rôle, il n'a pas d'opinion propre en psychologie. Il tend directement et simplement à l'incarnation scénique [voploš#enie] du rôle et à agir sur le spectateur [vozdejstvie], c'est-à-dire qu'il tend au résultat final de la création et atteint son but défiguré [izurodovonnoe] à l'aide d'une technique figurative purement propre à l'acteur. C'est une technique qui consiste à rapporter le rôle, selon des clichés

[507] ***Leçon du 15 mars 1911, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 162.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

fixés, ravivés par l'émotion de l'acteur. C'est une expérience de la vie éprouvée dans les muscles [myše#noe pereživanie]. » [508]

Le cliché est clairement une expérience figurative, il agit par l'image, la figuration corporelle, non vécue par l'âme, et par l'intégrité psychophysique de l'acteur. On pourrait dire qu'il représente, et *izobraženie* est bien l'un des noms de l'image se rapportant à une image plus plate, moins profonde que l'*obraz*. Ce dernier est figure et forme, avec une diversité de plans. L'origine initiale du terme est religieuse, c'est le nom courant pour désigner l'icône. Il suppose toujours une maturation, une structuration, une formation, voire une éducation. Le russe comme l'allemand, avec la *Bildung*, connaît la polysémie du terme français formation. Alors que l'image comme *izobraženie* appartient au domaine du reflet ou de la projection. Cette figuration est elle-même plastique mais, si elle connaît le *pereživanie*, la vie éprouvée, celle-ci est purement musculaire, sans intériorité, ni intégrité corporelle puisque la forme est déformée, monstrueuse.

Surtout le cliché fonctionne comme un raccourci temporel. Il ne laisse pas à l'image le temps de mûrir et c'est une sorte de mécanisme esthétique. C'est le refus, par le cliché et le métier artisanal, du processus, au nom du résultat, une sorte de dialectique au développement arrêté qui voudrait obtenir l'Absolu sans le travail du négatif, sans croissance ni obstacles. La forme vivante ne peut donc se réduire à une image à deux dimensions, plate et immédiate, à un instantané. L'improvisation est un élément du travail, selon le principe de l'*étude*, dans la forme consacrée par le théâtre russe. Mais pour Stanislavski, et en général pour ses élèves, elle n'est pas une fin en soi. L'ébauche est un moment de la création de l'image finale et le tableau le résultat d'une longue épreuve, comme pour le peintre Ivanov qui peignit pendant vingt ans son chef d'œuvre et conçut pour lui des centaines d'esquisses.

La métamorphose est donc une capacité figurative de l'acteur et l'on ne peut considérer que la simple intensité de l'émotion forme le rôle. On rentre sinon dans la catégorie du jeu avec les tripes – *nutro* :

« J'appelle qualités expressives [de l'acteur] le matériau par lequel l'acteur transmet ses sensations, ses pensées et son tempérament : ses yeux, son visage, sa voix, ses mouvements, sa démarche. On ne peut les mépriser, comme le font beaucoup de partisans du « jeu avec les tripes » [nutro]. Ces qualités pour un acteur sont la même chose que le marbre pour un sculpteur, les couleurs pour un peintre ou l'instrument pour le musicien. » [509]

La reconnaissance de la forme extérieure ne va pas sans un renversement possible de ces catégories. La nécessité de donner un corps à l'expérience éprouvée de la vie de l'âme conduit Stanislavski à rajouter un second volume au *Travail de l'acteur sur soi* pour traiter de l'incarnation scénique. L'acteur est donc une sorte de peintre ou de sculpteur, il doit « rendre *visible* la vie créatrice *invisible* de l'acteur » [510] . Mais en même temps la propension figurative en elle-même, sans l'expérience temporelle et affective, donne une

[508] ***Ibid., p. 163.***

[509] ***Début de saison, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 79.***

[510] "Passage à l'incarnation scénique", *Tr. 2*, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 28

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

forme vide. Copier un modèle extérieur, c'est tuer la forme et non lui donner naissance. Le risque est alors celui de la *trafaretnost',* une technique de copie mécanique, comme celle du patron pour la couture ou du pochoir pour la peinture. Le *trafaret* permet de reporter le dessin d'une surface à une autre, une sorte de décalque, de reproduction infinie, comme celle des acteurs qui jouent des centaines de rôles, jouant en fait toujours la même chose. La logique du cliché est celle d'une reproduction mécanique à l'infini, à l'identique, comme ce jeu « en général » dont Stanislavski déplore qu'il soit la réalité de dizaines de milliers de théâtres dans le monde. La formation de l'acteur dans l'image suppose donc un développement dans le sens de la profondeur et un saut qualitatif du vivant au mort :

« On reconnaît que notre art est figuratif [izobrazitel'noe] ou imagé [obraznoe]. Vous donnez la figuration du sentiment, mais pas le sentiment lui-même. Vous dessinez l'image [obraz], mais ne renaissez pas en elle. C'est un art très respectable, très ancien et très beau. Je le respecte, mais je n'ai pu lui consacrer ma vie. Il ne mérite pas de tels sacrifices. Personnellement, je m'intéresse seulement à l'art de la vie éprouvée [pereživanie]. Il ne figure pas [izobražaet], mais donne naissance [poroždaet] à un sentiment véritable et à une véritable figure [obraz]. » [511]

Les notes de Stanislavski montrent que la conception des clichés est au cœur de la formation du système, comme nouveau principe de figuration. Durant les répétitions de *Un Mois à la campagne* de Tourgueniev en 1909, il décrit précisément les clichés des principaux acteurs. Ces clichés sont souvent sonores autant que visuels. Ils passent par des gestes qui s'opposent pour lui à l'action et par des étirements de sonorités, des redoublements de consonnes pour marquer affectivement la nature d'un mot. Le cliché se manifeste aussi par des pauses significatives, des mouvements de la bouche ou des yeux. Analysant une scène du quatrième acte de la pièce de Tourgueniev, Stanislavski la divise en six fragments, aux objectifs fort distincts, marqués par la diversité – *mnogoobrazie*, qu'il numérote par des lettres :

« L'expérience éprouvée [pereživanie] dramatique est un tout composite. Les parties ne doivent pas être composées du drame lui-même. On peut l'expliquer par cette formule. Supposons que nous désignions la scène dramatique, comme le tout d'un ensemble, par la lettre O. a + b + c + d + e + f + g = O Koreneva [l'interprète du rôle de Véra dans la pièce de Tourgueniev], comme toujours et comme le font toutes les actrices a fait la chose suivante. Elle a éprouvé de façon juste la vie de tous les morceaux séparés, mais les a tous imbibés de drame. Cela a donné un drame continu. Exactement comme si un tableau finement dessiné était recouvert d'une épaisse couche de laque noire qui fait que l'on ne voit rien, en dehors de ce noir général. Cela a donné la formule suivante : O + O + O + O + O + O = O Pourtant, chaque partie du tout ne peut être égale au tout lui-même qui est composé de ces parties. » [512]

L'extrait de Stanislavski est éclairant sur plus d'un point. Il montre qu'en 1909 Stanislavski est pleinement conscient de son ambition systématique. Il cherche à mettre en œuvre son système, coûte que coûte, et la recherche intense d'une issue est créatrice et

[511] ***Notes artistiques, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 79.***

[512] ***Ibid., p. 480.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

douloureuse :

« Il y avait longtemps que je n'avais ressenti de tels tourments, un tel désespoir et une telle perte d'énergie (depuis l'époque du Drame de la vie et de La Vie d'un homme). » [513]

Il parvient même, un court moment, à convaincre une actrice aussi récalcitrante qu'Olga Knipper du bien-fondé de son système. Elle parvient à une plus grande « simplicité » et même à « fixer le dessin intérieur » [514] . La mention des mises en scène de 1907 dont les prémisses remontent à l'expérience du Théâtre-Studio et à la dramaturgie symboliste n'est pas anodine. Comme au moment de ces recherches intenses, les métaphores figuratives et plastiques se multiplient, à un autre niveau, pour saisir les particularités expressives de l'acteur. La diversité des tons picturaux continue de définir l'image dramatique, comme création de l'acteur. La monotonie crée le cliché durable d'une action uniforme qui efface le dessin et ne tient plus la ligne. Le carré noir qui en résulte, s'il est prévu dans l'histoire de la peinture à quelques années d'intervalle, dans l'entreprise suprématiste, pour un surcroît d'expressivité, n'est pas le gage d'une visibilité pour le jeu de Koreneva dans la pièce de Tourgueniev. Le tableau n'apparaît pas, en raison de cette uniformité de touche, quand les sensations internes de l'actrice sont ramenées à un temps unique.

Il est clair que l'image ne peut exister dans sa simple immédiateté, comme apparition persistante et identique. D'un côté, une image qui dure sans changer reste semblable et cette fixité ne peut se trouver du côté du processus qui est changement et variété (*mnogoobrazie*) de traits. D'un autre côté, l'image ne peut exister que temporellement, dans la constitution d'une expérience psychologique *dramatique*. Il convient donc pour Stanislavski de déporter l'image vers la temporalité d'une expérience, le critère de cette expérience étant précisément la dramaturgie, c'est-à-dire les modalités de constitution de l'image comprise comme succession. Un rapport s'établit dans la psychologie de l'acteur entre l'immédiateté et la pauvreté du contenu émotionnel. C'est en ce sens qu'une image scénique qui n'a pas d'épaisseur temporelle est une image qui n'a pas été éprouvée par l'acteur : comme si les étapes temporelles du processus pouvaient ne pas être entièrement vécues.

Il est possible de comprendre le processus du *perežívanie* comme un processus temporel.

Il s'agit de passer au travers d'une expérience de la vie, et de vivre avec l'image pour pouvoir la constituer. Un tel processus ne saurait être immédiat et satisfaire une attente de résultat instantané. Car ce qui se présente d'abord à la conscience de l'acteur est souvent de l'ordre du cliché, transformé en une image à combustion rapide qui épuise la psychologie et les capacités représentatives. Une telle image est constituée rapidement, pour l'extérieur : elle n'évolue pas. Si la forme est le résultat d'un travail, d'une élaboration psychique et artistique initiale, nous nous situons dans l'art de la représentation. Si

513 ***"Un Mois à la campagne. Brève histoire de la mise en scène. Pour information et pour servir de leçon", Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 505.***

514 *Ibid.*, p. 503.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'acteur saisit au vol les clichés immémoriaux de la scène, nous sommes alors dans le domaine de l'artisanat et des clichés [515] . La lecture de l'image conduit donc à un questionnement sur la figuration temporelle de l'acteur et du metteur en scène pour saisir la nature de cette esthétique.

Temporalités au théâtre

Les valeurs d'image que l'on peut rencontrer dans le système, pour nombreuses et variées qu'elles soient, n'en reposent pas moins sur un cercle de problèmes, fondés sur l'opposition entre le processus et le résultat, compris comme cliché et raccourci temporel. La constitution de l'image et la condition du *pereživa*n*ie* sont une expérience temporelle qui conjugue sincérité et plénitude de l'engagement émotionnel qui n'est possible qu'en s'inscrivant dans le temps. Dans le parcours même de Stanislavski, la question du temps est essentielle. Il ne cesse de réclamer du temps, de se plaindre d'être assailli par les contraintes et exige finalement de n'être limité par aucune contrainte en ce domaine, ce qui ne sera bien sûr pas toujours le cas.

Néanmoins, le changement objectif, dans la méthodologie dramatique, peut d'abord être compris quantitativement. L'on passe d'un théâtre de quatre, cinq ou six répétitions à un théâtre de deux cents répétitions. Le problème de la répétition, de la reprise temporelle, de la quantité de temps domine ses préoccupations. Comment jouer un rôle deux cents fois ? Comment l'acteur peut-il créer ? Il est nécessaire que l'acteur ne soit plus pris par des impératifs de production massive :

« On tolère que les acteurs de province soient contraints de jouer de cent cinquante à deux cents fois par an. Si surgit un théâtre qui donne trois pièces par an, employant de cinquante à cent répétitions pour chacune d'entre elles, pour beaucoup de gens, cela semble étonnant, inouï et inutile. On attribue souvent une telle quantité de répétitions, soit au pouvoir despotique du metteur en scène qui étouffe l'inspiration des pauvres acteurs, soit à la médiocrité des acteurs qui ont besoin d'une telle quantité de répétitions. » [516]

La rapidité de succession des rôles contredit la logique du processus alors que commencer à vivre avec l'image-personnage demande du temps pour la maturation du rôle et pour s'y habituer. Si toutes les pensées, les sensations et les mots du rôle doivent pouvoir être dits par l'acteur en son nom propre, il y faut une épaisseur de vie :

« Pour commencer à vivre des sentiments étrangers à l'acteur et des mouvements, des manières, une façon de parler, une mimique et d'autres habitudes musculaires qui ne lui appartiennent pas en propre, pour se métamorphoser et s'incarner dans une image étrangère, aussi fine et complexe que Hamlet, il faut du temps et une habitude énorme à l'égard de sa création, ne serait-ce que parce que l'art de l'acteur est public, c'est-à-dire qu'il s'accomplit dans des conditions difficiles alors que le matériau de l'acteur, c'est-à-dire son corps, ses muscles ne peuvent se prêter à la violence sans qu'il s'ensuive de

[515] Voir le tableau récapitulatif des directions artistiques à la fin de la première partie.

[516] ***Notes artistiques, Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 1, p. 497.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

graves conséquences et qu'ils exigent au contraire un exercice progressif et systématique pour chaque rôle en particulier (…) On peut modeler ou remplacer la terre glaise, on peut effacer une couleur et en étaler une autre, mais on ne peut qu'adapter le corps et les muscles ou leur apprendre les mouvements indispensables. De plus, le peintre ou l'écrivain ne dépend que de lui-même alors que l'acteur dépend de toute une corporation et d'un ensemble qui demandent du temps pour établir l'harmonie. » [517]

La figuration de l'acteur s'opère sur l'action, matériau rendu tangible dans son corps et dans son âme. Le principe et la matière de l'action sont réunis en un même point ce qui aiguise toute la psychologie du créateur qui devient la poétique de son art. Le processus est une adaptation psychique, faite de patience et de prise en compte des mobiles de la création. Stanislavski rêve d'un théâtre entièrement renouvelé où même le public prendrait du temps pour se consacrer à l'art de l'acteur en « allant voir la pièce mise en scène, non pas une, mais cinq, dix fois » [518] . Les personnages deviennent réels, comme des amis.

C'est ce rêve qu'il considère avoir été éprouvé par les spectateurs du Théâtre d'Art qui reviennent voir les pièces de Tchekhov sur une période de vingt années, comme s'ils rendaient visite aux trois sœurs ou à oncle Vania. D'une certaine façon, c'est sa propre expérience d'acteur, lui qui joue un rôle pendant vingt-cinq ans, jusqu'à la mort, au sens quasi physique qui a failli coûter la vie à Stanislavski. A la fin du premier acte des *Trois sœurs*, représenté pour les trente ans du Théâtre d'Art en 1928, Stanislavski s'effondre dans le rôle de Verchinine en sortant de scène. Il vivra encore dix ans pour écrire le système, enseigner, concevoir mais plus pour jouer sur scène. La première de la pièce ayant eu lieu en 1901, ce sont vingt-sept ans d'interprétation du rôle avec ses difficultés, mais aussi ses évolutions intérieures. Jusqu'à la fin de sa vie, Stanislavski continue d'éprouver intérieurement le rôle d'Othello, comme en témoigne Maria Knebel qui le décrit déclamant un monologue lors de l'une de ses dernières séances de répétitions en au Studio d'Opéra et de Drame [519] . Stanislavski peut à bon droit affirmer :

« La grande majorité des acteurs et des théâtres ne connaît absolument pas un tel travail, elle ne connaît donc pas non plus la nécessité de deux cents répétitions pour une seule pièce. » [520]

C'est bien le rôle central de l'école du *perežívanie* que de savoir comment un même rôle peut être éprouvé plusieurs fois et même à chaque fois. Comment le rôle peut-il vivre, non seulement après les répétitions, dans les spectacles présentés au public, mais après la quatrième ou la cinquième représentation ? Comment la temporalité même du processus peut-elle aider à constituer la variété expressive du rôle ? C'est bien pour cela que le système est une psychologie de la création et non un manuel pratique de jeu :

[517] Ibid., p. 498.

[518] *Ibid.*, p. 499.

[519] Knebel, 2006, p. 186-189.

[520] Notes artistiques, op. cit., p. 499.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

« Mon système. (extrait d'une lettre à Leonidov, octobre 1910). Il ne suffit pas à l'acteur d'obtenir la vie éprouvée de sentiments vivants. Il faut savoir les conserver, les purifier des saletés inutiles, les rafraîchir, ayant en vue les cinquante ou soixante spectacles à venir. » [521]

La communication entre l'acteur et le rôle doit être un processus continu.

Le temps comme instrument, le tempo-rythme

L'objectif est de comprendre et de développer les impulsions créatrices de l'acteur, sans cesse en proie aux embûches, de suivre le cours de son imagination créatrice, de ses impulsions à l'action. C'est ainsi que les opérations préparatoires à la constitution du rôle et à l'organicité du jeu manipulent l'espace et le temps. Il s'agit de déplacer l'espace, les conditions, l'heure du jour et de la nuit, l'époque. Les opérations avec les circonstances proposées visent toutes à produire un effet sur l'acteur. En ce sens, elles ne sont pas réalistes. Le cours de Tortsov peut être transporté de trois heures de l'après-midi à trois heures du matin, de Moscou en Crimée, ou l'acteur Choustov, transformé en arbre, peut s'imaginer au Moyen-Age. Les circonstances sont des conditions d'existence qui ne valent que si elles trouvent un écho dans la conscience ou le subconscient de l'acteur. Si la fiction est capable de susciter son désir et son plaisir, c'est-à-dire là encore un prolongement temporel de l'image, l'acteur peut se déporter dans une autre saison, une autre époque, un autre lieu, c'est-à-dire qu'il devient consciemment son propre metteur en scène pour composer ou se laisser impressionner par une humeur – *nastroenie* :

« Je vous donne encore un autre « comme si » : l'heure de la journée, cette pièce, notre école, la leçon restent, mais tout est transporté de Moscou en Crimée, c'est-à-dire que l'on change le lieu de l'action. Là où il y a la rue Dmitrovka, il y a la mer où vous vous baignerez après le cours. Vous me demanderez, comment nous sommes-nous retrouvés dans le sud ? Justifiez-le par des circonstances proposées, la fiction de l'imagination qui vous plaira. Peut-être sommes-nous partis en Crimée pour une tournée et que nous n'avons pas interrompu là-bas nos cours d'école systématiques ? Justifiez différents moments de cette vie imaginaire, en conformité avec les « comme si » que vous avez introduits et vous obtiendrez une nouvelle série d'occasion pour exercer votre imagination. » [522]

La mise en série des images pour la vie scénique est l'essentiel de ce travail de décalage dans le temps. Il s'agit toujours, comme pour le metteur en scène, de ne pas se contenter de voir ce qu'il y a dans les mots, un niveau unique de signification et de compréhension, mais de sentir, construire, voir une autre vie sous les mots :

« Il faut jouer non les mots du rôle, mais les sentiments et les pensées qui sont cachés de façon invisible derrière les mots. Malheur aux mots appris par cœur qui anticipent la pensée. Malheur à l'exposé des pensées qui anticipe le développement de la pensée, lui qui donne naissance à cette pensée elle-même, ce sentiment qui est l'essence ou la racine de la pensée » [523]

[521] ***Notes artistiques, op. cit., p. 524.***

[522] ***"L'imagination", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 76.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Cette vie psychologique se construit par des mécanismes de décrochements temporels, de ralentissement et d'accélération qui sont la marque même de la vie, comme en témoigne le chapitre sur le « tempo-rythme » qui contient plusieurs notations figuratives intéressantes. Les battements des métronomes, utilisés par Tortsov dans ses exercices, ressortissent bien sûr directement à une sensibilité musicale. Ce sont les exercices que Stanislavski lui-même pratiquait et faisait pratiquer à ses acteurs, comme l'attestent, par exemple ces notes de l'acteur Georgi Kristi :

« Lors d'une répétition, (le 20 mars [1933]), on apporta même des métronomes qui battaient des tempos différents et ce qui fut proposé aux acteurs, c'est d'agir et de parler, avec ces métronomes comme souffleurs. Afin de relever le rythme distendu de la scène. Stanislavski exigeait d'accomplir un grand nombre d'actions différentes dans un temps limité, en projetant, de façon instantanée, l'attention des acteurs d'un objet à un autre, en les obligeant à parcourir la pièce en tout sens, à compter tous les oiseaux représentés sur le plafond de son bureau, à résoudre à toute vitesse des problèmes de calcul arithmétique, etc. Il obligeait chacun à être le chef d'orchestre de son propre rythme intérieur dans telle ou telle scène, à le transférer sur ses yeux, les doigts de ses mains et même ses doigts de pieds. Ce genre d'exercices que K.S. lui-même exécutait avec brio était le plus souvent un moyen d'accorder son instrument [nastrojka] avant le début des répétitions dans le but de mettre les acteurs dans un état de pleine forme active. » [524]

Le tempo-rythme est ce moyen extérieur de susciter la plasticité de l'action intérieure. Les tacts sont la mesure du temps, mais ils sont utilisés surtout comme mesure de l'action et comment moyen de rendre plastique la parole de l'acteur. L'image ne peut donc fonctionner pour elle-même, comme un instantané non vécu, elle deviendrait alors cliché, illustration ou figuration en un sens purement péjoratif. Les sentiments ont besoin de temps pour se développer, s'affirmer, faute de quoi l'acteur joue le résultat instantané, faisant semblant de vivre le sentiment sans lui laisser le temps de se développer dans sa variété, ses nuances inattendues :

« Si ce sentiment se rapporte aux sentiments tristes, par exemple la jalousie, l'acteur oublie le plus important, c'est-à-dire l'approfondissement en soi et la concentration, pour ne s'occuper que de caractériser, dans cette phrase, le sentiment lui-même, c'est-à-dire la jalousie. Il essaiera de jouer sur ces mots le jaloux, c'est-à-dire qu'il prendra un visage triste avec les sourcils baissés et froncés, peut-être, dans le pire des cas, ses pupilles brilleront-elles et essaiera-t-il d'illustrer la phrase par de la haine envers la femme adultère ou la femme qu'il aime ou par la souffrance de l'homme trahi et offensé. C'est ainsi qu'il est convenu de figurer ce sentiment, même quand il se trouve dans la période initiale, et non dans la dernière période de son développement. » [525]

[523] ***Notes artistiques, op. cit., p. 411.***

[524] ***« Les talents et les admirateurs d'Ostrovski » notes de répétitions prises par G. V. Kristi, in : Stanislavski répète, Moscou, éditions du Théâtre d'Art de Moscou, 2000, p. 240-241.***

[525] ***Notes artistiques, op. cit., p. 500-501.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'illustration et le cliché peuvent être compris comme dénués de profondeur psychologique qui témoigne d'une structuration horizontale, successive dans la temporalité. D'un côté, on a le cliché, compris parfois comme instantané photographique, de l'autre, l'impression plus longue d'une photographie qui restitue l'essence intérieure dans le portrait :

« Aujourd'hui, j'ai vu à la vitrine d'un magasin cette publicité : deux photographies d'un même visage [lico] sont exposées. L'une n'est pas mauvaise, prise par un bon photographe, l'autre instantanée. D'un côté des photographies exposées, cette inscription : "Regardez et jugez". De l'autre côté : "Je photographie maintenant et c'est prêt dans une heure". En bas, écrit en larges lettres : "Vélographie" (c'est-à-dire photographie rapide). Et je me suis souvenu des véritables acteurs et des artisans. Entre les acteurs et les véloacteurs, il y a la même différence considérable qu'entre ces deux photographies. » [526]

Le tempo-rythme permet en revanche de construire intérieurement l'action, par découpage physiologique et psychologique de fragments émotionnels. Ce découpage est créateur de figuration. Le tempo lent fait prolonger l'action, l'étire, cela change le mouvement du corps et, pour ainsi dire, son dessin, l'humeur intérieure et ces transformations créent un personnage comme image. Nazvanov se voit ainsi, tour à tour, être président d'un club sportif, valet dans une réception officielle, garçon d'un buffet de gare, Epikhodov dans *La Cerisaie*, puis un simple ivrogne, quand il en vient aux rythmes syncopés, Nazvanov suppose que les verres de champagne imaginaires qu'il transporte sur un plateau sont empoisonnés. Ainsi :

« le tempo-rythme de l'action peut intuitivement, directement suggérer non seulement les sentiments et exciter les émotions éprouvées [pereživanija], mais aide à la création des images. » [527]

Le tempo-rythme n'est pas seulement un élément musical, une sorte de mécanique extérieure qui vient déterminer l'action. Toute action et toute situation, tout personnage et toute pensée, ont pour support un certain rapport rythmique et une certaine vitesse qui lui donnent la vie. Manipuler ces facteurs, c'est créer ou varier la vie, manipuler ou transformer les éléments figuratifs eux-mêmes. Il ne s'agit pas seulement d'une couleur de l'action, mais du dessin même du contour, du tracé du rôle, pour reprendre un terme essentiel de la langue théâtrale russe, qui reçoit, dans le contexte figuratif et théorique du système, une valeur génétique marquée :

« Les enfants peignent leurs images en utilisant les teintes principales : l'herbe et les feuilles avec de la peinture verte, les troncs en marron, la terre en noir et le ciel en bleu. C'est élémentaire et conventionnel. Mais les vrais peintres composent eux-mêmes leurs couleurs à partir des teintes générales. Ils unissent le bleu et le jaune pour obtenir différentes nuances… C'est ainsi qu'ils obtiennent sur les toiles de leurs tableaux la gamme la plus variée de toutes les teintes et de toutes les nuances. Nous agissons avec le tempo-rythme, comme les peintres avec les couleurs et unissons entre elles les vitesses et les mesures les plus

[526] ***"L'artisanat", Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, p. 390-391.***

[527] ***"Le tempo-rythme", Tr. 2, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 156.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

diverses. » [528]

L'acteur peint ainsi son rôle dans le temps, mais aussi avec le temps qu'il utilise comme un matériau figuratif. Il donne au rôle sa variété dans le cours du développement du rôle, selon la nature des acteurs eux-mêmes et du moment de leur création. Il n'y a donc pas de fixité de l'image créée au théâtre par l'acteur. Plus l'image est statique, plus elle se rapproche du cliché, plus elle est mobile, divisée et variée en intensité et plus elle est près de la vie, permettant de figurer le *pereživa*nie, non comme un état, mais comme un mouvement composite, figuratif.

Dessin du rôle et dessin de mise en scène

Le tempo-rythme devient ainsi un instrument graphique pour composer le *pereživanie*,de façon à dessiner le rôle. Nous avons déjà relevé d'innombrables occurrences de l'expression « dessin du rôle », certes antérieure à Stanislavski, dont la réflexion reçoit dans ce contexte une valeur toute particulière. Ce qui compte pour Stanislavski, et d'une certaine façon pour Meyerhold qui partage cette anticipation figurative du jeu de l'acteur par rapport aux arts graphiques, c'est le tracé, le faire graphique, l'éclosion de la ligne. Stanislavski, dans le cadre d'une esthétique réaliste, affirme logiquement la primauté du contour et du tracé. Le dessin n'est pas compris pour sa qualité expressive propre, mais pour sa figuration psychologique, dans le cadre du portrait. Lisant *L'Art du théâtre* de Craig en 1908, Stanislavski y note les références plastiques :

« L'action, le verbe, la ligne, la couleur, le rythme. (…) L'action se trouve par rapport à l'art du théâtre dans le même rapport que le tracé [#ertež] (le contour) par rapport à la peinture, comme la mélodie par rapport à la musique, c'est-à-dire que l'action est le plus important, tout le reste complète, colore. » [529]

Comme dans l'esthétique vasarienne et florentine, le dessin est subordonné à la couleur qui est secondaire. Ce qui compte, c'est le *disegno*, comme projet, selon les deux sens du mot qui en français ont été longtemps conjoints, dans la même graphie de dessein. Mais l'esthétique stanislavskienne a un autre rapport au dessin, non comme modèle, mais comme exemplarité de la figuration intérieure, comme dessin intérieur, selon une formule qui revient souvent et qui enrichit la valeur de l'image dans le sens d'une plus grande temporalité, en insistant sur l'effectuation figurative et graphique. Le dessin existe aussi sous le registre du processus, comme effectuation temporelle, travail de l'âme, vie insufflée par la conscience du rôle et non achèvement arrêté :

« Nous avons peur d'être en retard pour entrer en scène, nous avons peur d'entrer en scène en étant mal arrangé avec un costume ou un maquillage inachevé. Mais nous n'avons pas peur d'arriver en retard pour le début du processus de la vie éprouvée du rôle et entrons toujours en scène sans aucune préparation intérieure, l'âme vide et nous n'avons pas honte de notre nudité psychique. Nous n'accordons aucun prix au dessin intérieur qui, en son temps, dans l'incarnation scénique, a naturellement donné des formes extérieures de la

[528] ***Ibidem, p. 158.***

[529] ***Notes artistiques, 1907-1908, op. cit., p. 321.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

création scénique. A peine avons-nous compris cette forme que nous la fixons dans des habitudes mécaniques d'acteur, mais nous oublions l'âme – le sens principal du rôle – et, avec le temps, elle se dessèche. » [530]

Le dessin est proche de l'ébauche, de l'esquisse, de la forme pédagogique de l'*étude*. Le dessin a une valeur formatrice, traçant le contour de l'image-personnage. La délinéation, la silhouette, mais également la valeur entre l'équilibre du blanc et du noir, du dit et du non dit, la valeur respective des éléments, le fini et le non-fini, la minutie des détails ou la monumentalité, l'utilisation technique du support et de l'instrument du dessin, notamment pour rendre des effets de volume, tout cela peut se trouver impliqué à certains moments dans l'utilisation de cette simple métaphore. Si ce que le dessin révèle, est la forme, il est bien évident, qu'il sera particulièrement associé à l'idée de figure, à la personne ou au personnage représenté et donc à la corporéité du personnage ou de l'acteur.

Dans les cahiers de mise en scène et dans certains croquis de Stanislavski que nous avons reproduits en annexes (ill. 180-182), nous voyons apparaître des esquisses de figures, pour ainsi dire, en volume. Mais le dessin fixe aussi les orientations dans l'espace, il donne un corps figural au sein de la représentation théâtrale : devant, derrière, gauche, droite. Il combine les éléments et fait prendre conscience de l'ensemble des composants utilisés. Le plus souvent, dans les cahiers de mise en scène (ill. 183), le dessin permet de figurer les changements, les déplacements et l'équilibre des personnages ou des éléments à un moment donné, sous forme schématique. L'acteur, dans ce système graphique, est ramené à un point ou à une croix. Mais le dessin a également, sous la forme du croquis, le pouvoir de suggérer une dynamique avec des flèches, ou une orientation. Il indique la position de chacun et la disposition des éléments : êtres vivants (acteurs), accessoires, décorations, décors (éléments matériels). Cette disposition des acteurs et des objets matériels sur scène a nécessairement une valeur dramaturgique. Elle exprime les rapports, les tensions, les oppositions, les rapprochements, les types de jeu possibles, dans le registre physique des jeux de scène (tel ou tel acteur s'assoit, utilise tel ou tel accessoire, regarde tel ou tel acteur ou lui tourne le dos, etc).

Le dessin est donc une figuration pleine et entière du projet théâtral du metteur en scène. Il donne à travers la représentation graphique, une expression spatiale des rapports entre les éléments scéniques du spectacle. Il s'agit d'un acte représentatif humain à l'égard d'autres êtres humains et, en ce sens, le croquis de mise en scène exprime des valeurs physiques et spatiales, de déplacement, d'orientation, de direction, de position. Il induit aussi bien le repos que le mouvement et le changement. Il peut même matérialiser dans l'espace des données psychologiques ou dramatiques : la proximité, l'amitié, l'alliance ou le conflit, la lutte.

La figuration graphique du metteur en scène comporte une part artistique d'esquisse de la composition avec des rapports de symétrie, de parallélisme, des ruptures rythmiques. Le metteur en scène peut faire œuvre de peintre esquissant la composition scénique des groupes et des masses, des vides, des hauteurs. Il le fait, comme le peintre d'histoire, en fonction des figures (les personnages) et de l'action dramatique. On

[530] ***Ma Vie dans l'art, op. cit., p. 303 [traduction française : p. 377.]***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

constate, en effet, que ces modes graphiques d'expression ne sont pas des représentations purement spatiales ou scéniques, sans rapport avec le contenu de l'action. Non seulement, la disposition scénique projetée peut exprimer des rapports psychologiques entre les personnages, des caractères, mais la composition qui en résulte est autant temporelle que spatiale. Ces rapports et ces positions respectives sont fixés à un moment donné de l'action, du drame. Ils en révèlent l'échelle d'évolution dramatique. La figuration des déplacements a toujours à voir avec le cours de l'action, qu'elle rappelle ou qu'elle anticipe des événements structurants de l'histoire.

De plus le dessin n'est pas unique, il subit, comme le drame, une évolution temporelle, la scène se fragmente, se décompose ou se recompose, tel ou tel personnage change d'emplacement, de position, tel élément scénique survient. Le mode d'expression graphique est alors un excellent moyen de pénétrer la nature du projet du metteur en scène, son procédé de visualisation, d'anticipation, sa perception de la réalité scénique. S'agit-il de pures visions, de rêves ou de schémas très précis, au plus près de la réalisation scénique ? Il est certain que le cahier de régie d'*Othello* de Stanislavski, écrit à Nice en 1929-1930 pour des raisons d'éloignement de son théâtre, n'a pas la même valeur, dans son expression graphique, que les dessins d'un Appia ou d'un Craig. Le metteur en scène, selon son mode d'utilisation du dessin, sera ainsi plutôt « visionnaire » pour reprendre une expression familière du grand connaisseur de l'art graphique, qu'était Henri Focillon, ou plutôt ingénieur, metteur en scène au sens technique, signifié en russe par le terme de *postanovščik*,pour désigner le metteur en scène au sens d'ordonnateur du plateau scénique. Pourtant, la dimension la plus théorique du *režissër* – le metteur en scène au sens général qui est responsable de l'interprétation de l'œuvre et du jeu des acteurs, n'échappe pas non plus au mode d'expression graphique. Le metteur en scène, dans son rapport avec les acteurs et les autres participants du spectacle, en tant qu'interprète et responsable du sens général, utilise, avant tout le langage verbal. Il le fait oralement ou, dans certains cas, par écrit, notamment à travers le cahier de régie. Mais il est d'autres moyens d'expression que les mots et les phrases. L'indication du metteur en scène peut alors prendre un tour graphique.

Le dessin peut également, sous forme de croquis, figurer la théorie même du metteur en scène. C'est ce qui s'est passé pour Stanislavski lui-même. Certes, il a finalement exprimé son système en mots, même si plusieurs schémas d'ensemble rendent compte de la disposition et de la hiérarchie des éléments. Dans ses carnets, Stanislavski conçoit à un certain moment tout un système d'expression graphique pour noter le jeu de l'acteur [531] . Dans les années 1908-1910, les notations graphiques abondent dans ses notes et accompagnent la constitution de certaines catégories graphiques et plastiques du système. Ainsi, au moment du travail le plus intense avec Doboujinski sur *Un mois à la campagne*, les schémas, constitués d'un point entouré d'un cercle pour figurer la concentration et l'attention, se développent, conformément à la volonté de construire le confort de la plantation pour l'acteur, pour qu'il puisse se sentir en sécurité dans la rotondité des modules de Doboujinski, dans le large ovale d'un tapis ou d'un divan. Ces éléments scénographiques de la pièce de Tourgueniev ne figurent pas seulement des particularités de la décoration intérieure des propriétés seigneuriales des années

[531] Voir dans les annexes le texte n°11.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

1830-1840, ils expriment également la construction spatiale, « invisible » du système psychologique, intérieur au développement du jeu de l'acteur. Comme nous l'avons vu, le rapport avec Doboujinski est le plus étroit et le plus profond dans la décennie cruciale des recherches figuratives de Stanislavski (du Théâtre-Studio en 1905 à la rupture avec Benois en 1916, même si Doboujinski conçoit encore les décors du *Village de Stepantchikovo* en 1917). Or Doboujinski est graphiste, autant que peintre, il a commencé sa carrière comme illustrateur. C'est avec lui que Stanislavski mène le plus loin la familiarisation du peintre avec les catégories du système qui se constituent de façon cohérente, au même moment. Ainsi, dans les carnets de cette époque, tels qu'ils ont été publiés, on voit se constituer tout un système graphique de notation de la dramaturgie de l'acteur avec des points, des flèches, des points d'exclamation et d'interrogation. L'attention est indiquée dans ces carnets par un ou deux points enfermés dans un cercle, et c'est exactement ainsi que sont conçus les décors de Doboujinski. Il s'agit d'une corrélation, vraisemblablement pleinement consciente entre un élément essentiel du système et la scénographie.

Ligne et continuité temporelle

La fonction importante du dessin, comme figure de pensée de l'acteur dans la création de son rôle, et la pratique du dessin dans l'écriture des déplacements scéniques, et plus tard des notes pour l'élaboration du système, évoquent une plasticité nouvelle au théâtre qui doit être saisie non seulement dans le tracé physique et spatial des déplacements, non seulement dans l'impression, et l'humeur que produisent les décors pour créer une atmosphère, mais aussi dans la temporalité même du jeu, du processus de création, conçu comme œuvre d'art. C'est, à mon sens, la modernité profonde de Stanislavski et de l'école qui est issue du système que de concentrer la passion esthétique non dans l'objet matériel que sont l'esquisse, le décor construit, la maquette, la photographie qui servent de révélateur du spectacle ou dans d'autres formes de figurations tangibles, mais dans le processus vivant de l'acteur.

Nous avons vu combien cette primauté de l'acteur recueille l'héritage de la tradition plastique de la mise en scène, dans l'art de composer les scènes de foule, les lignes de forces anguleuses ou diagonales de la maquette et du décor, dans le refus des couleurs vives et de l'effet, dans la progressivité du dévoilement. Il semble bien que tous ces éléments se retrouvent au sein de l'élaboration même du système, dans la poétique de l'acteur et dans la théorisation qui en est faite, assez inédite par sa précision et son ampleur. Notre hypothèse est que le système lui-même se forge comme une composition plastique de metteur en scène. Ce type de construction est assez manifeste dans *Ma Vie dans l'art* qui est conçue selon une dramaturgie plastique de l'enfance à la maturité artistique en une série de paysages théâtraux, de scènes exemplaires, qui ont toutes les caractéristiques d'un roman de formation. Lorsque Stanislavski passe à l'évocation des voies suivies par le Théâtre d'Art après sa création, il regroupe, là aussi, les spectacles dans des ensembles cohérents, traversés par une même logique. C'est ce qu'il appelle des lignes. Il distingue ainsi une « ligne historique et du quotidien des mises en scène du théâtre », une « ligne fantastique » qui comprend *La Fille des neiges* d'Ostrovski et

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'Oiseau bleu de Maeterlinck, une « ligne du symbolisme et de l'impressionnisme » qui comprend les pièces d'Ibsen, une « ligne de l'intuition et du sentiment » qui désigne Tchekhov à partir de *La Mouette*. Ces tendances ne sont pas seulement des moments différents dans l'histoire du théâtre puisque ces lignes se chevauchent et se croisent temporellement. Il s'agit aussi de directions possibles dans les impulsions artistiques. Ces mouvements sont susceptibles de retours en arrière, de déviations. Ainsi deux chapitres portent les titres suivants « A la place de l'intuition et du sentiment. La ligne du quotidien » à propos de la mise en scène de *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï en 1902 et « A la place de l'intuition et du sentiment. La ligne de l'histoire et du quotidien » à propos de *Jules César* de Shakespeare,monté par Nemirovitch-Dantchenko en 1903, pièce dans laquelle Stanislavski joue le rôle de Brutus.

L'usage du terme de ligne pourrait sembler purement métaphorique, si cette notion n'occupait une position essentielle dans *Le Travail de l'acteur sur soi*, à la charnière précise des éléments que nous examinons. La ligne, élément structurant du dessin, peut être ornementale. Elle trace parfois le contour. Avec l'Art nouveau et la thématique de l'ornement, la ligne devient une catégorie plastique autonome. Wölfflin, par exemple, théorise le style linéaire qu'il oppose au style pictural ou pittoresque. La ligne structure des arêtes ou bien se manifeste pour elle-même dans sa continuité. C'est sur cet aspect que Stanislavski met l'accent. La construction du système, et la composition de l'acteur, cherchent à capter la plasticité d'une action. C'est l'action qui est l'objet esthétique du système, mais cet élément doit être, en quelque manière, extériorisé, préparé, figuré.

L'image, le rôle, la vie physique et psychique de l'acteur et du personnage doivent exister dans l'action et donc dans le temps. Or la ligne est le moyen le plus ancien de figurer le temps dans sa continuité. Nous avons analysé la nature processuelle de la pensée aristotélicienne. Le traité du temps au livre IV de *La Physique* propose un modèle géométrique et continuiste du temps assimilé à une ligne dont les points seraient les instants, eux-mêmes en dehors du temps. Le temps est défini par l'instant, de même que le point est l'élément constitutif de la ligne qui, dans les mathématiques grecques, ne peut en faire partie, au sens où il ne peut y avoir d'expression numérique d'un point [532] .

Pour Stanislavski, l'idée même de temps ne constitue pas un problème séparé de la nécessité de l'action, de la charge émotionnelle que l'acteur électrise au cours de son travail. Il s'agit de vivre et de faire vivre le rôle, sur un mode vrai, ce qui suppose continuité, travail, construction et foi, selon les termes qu'utilise Stanislavski pour caractériser la vie du rôle. La représentation de cette construction est le tracé d'une ligne. C'est bien parce qu'il y a la représentation par l'acteur de quelque chose qui n'est pas lui – le personnage – que se pose le danger d'un écart, d'une perte de vigueur de la représentation, de cessation de la « vie de l'esprit humain », pour reprendre l'expression de la tâche essentielle assignée à l'art de l'acteur par Stanislavski.

Le chapitre XIII du *Travail de l'acteur sur soi I*, intitulé « Lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique » développe, de façon très complète, l'idée continuiste et vitaliste du processus, figurée par la représentation graphique d'une ligne. Les éléments du système une fois rassemblés, il s'agit de tenter de composer une action, à partir des

[532] *Physique*, 220 a 4-21. Pour plus de clarté, on consultera la traduction anglaise de David Ross.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

impulsions disparates de la vie de l'acteur. Le finalisme de Stanislavski commence de transparaître :

« On parvient finalement à mettre au travail, dans une mesure plus ou moins grande, la volonté-sentiment et tous les moteurs de la vie psychique. Dans un premier temps, tant que le but n'est pas clair, leurs courants invisibles d'impulsion se trouvent dans un état embryonnaire. Des moments isolés de la vie du rôle, attrapés par l'acteur, lors de la première connaissance avec la pièce, provoquent de forts élans d'impulsion des moteurs de la vie psychique. La pensée, les volitions se manifestent par à-coups. Elles ne cessent d'apparaître, puis de s'entrecouper, puis naissent à nouveau et disparaissent encore une fois. Si l'on représente graphiquement ces lignes qui proviennent des moteurs de la vie psychique, on obtient des bribes, des lambeaux, des petits traits. A mesure que l'on prend connaissance du rôle et que l'on comprend plus en profondeur son but principal, les lignes d'impulsion s'égalisent progressivement. » [533]

La métaphore militaire gouverne les chapitres XII et XIII. Puisque tous les éléments principaux du *perežívanie* ont été nommés, il reste maintenant à les mettre en marche. La pensée de Stanislavski ou sa méthode se fait plus rationnelle, cherchant à utiliser une terminologie dite scientifique, psychologique en réalité, pour décrire la mise en mouvement des régiments que sont les éléments de l'humeur scénique interne de l'acteur – *vnutrennee sceničeskoe samocuvstvie* que le chapitre suivant prend pour objet. Le système se focalise sur les centres d'impulsion de la création artistique. Si la poétique de l'acteur est en son fond une psychologie de la création, c'est l'activation des centres moteurs de la vie psychique qui forme l'essentiel du travail de l'acteur et du metteur en scène. Encore une fois, l'acteur doit devenir son propre metteur en scène, en cherchant à susciter son désir de jouer, ses sentiments, son appareil physique. La poétique du jeu devient donc une sorte de philosophie expérimentale de l'action, de la mise en action de l'acteur, du créateur, puisque ce qui est dit de l'acteur vaut tout autant pour le processus de création du metteur en scène :

« Les bases [de la psychotechnique] consistent à provoquer naturellement, organiquement à l'action, à travers l'interaction des membres du triumvirat, aussi bien pour chacun des membres du triumvirat que pour tous les éléments de l'appareil créateur de l'acteur. » [534]

Pour cartographier cet espace interne, Stanislavski hésite entre différentes terminologies. Ce qu'il appelle le « triumvirat » se donne sous deux formes. L'une, considérée comme dépassée par la science mais toujours utile pour la création, est la tripartition des facultés créatrices de l'homme en sentiment (*čuvstvo*), intelligence ou intellect (*um*) et volonté (*volja*). C'est cette dernière qui demande le plus de déduction. La seconde tripartition consiste à diviser l'intellect en représentation (*predstavlenie*) et jugement (*sužděnie*) et à unir volonté et sentiment en un même ensemble, la volonté-sentiment (*volja-čuvstvo*). Si le vocabulaire est psychologique, voire philosophique, la nature des processus employés reste marquée par le privilège de la vue, comme dans la définition de la représentation, avec la suggestion du metteur en scène d'aller faire une promenade en ville ou à la

[533] ***" Lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 308.***

[534] ***" Les moteurs de la vie psychique ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 303.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

campagne :

« La vue, le plus aigu et le plus réactif de nos cinq sens, dessine déjà, avec l'aide de l'imagination et des visions, ce qui vous attend et qui peut vous attirer dans la promenade à venir. Vous voyez déjà sur votre "écran" intérieur une longue pellicule cinématographique qui représente tous les paysages possibles, les rues que vous connaissez, les coins de banlieue, etc. C'est ainsi que se crée en nous la représentation de la promenade à venir. » [535]

On trouve ici la théorisation cinématographique de la vision de l'acteur, sous une forme temporelle. La « pellicule cinématographique » de l'écran intérieur est une anticipation de l'action à entreprendre, une attente temporelle qui permet de « faire tableau » (la métaphore picturale apparaît quelques lignes plus bas), mais aussi de tracer le dessin de l'action à entreprendre, de produire des jugements pertinents en fonction du contenu d'image. Ce sont donc ces éléments moteurs de la vie psychique de l'homme qu'il convient de mettre en mouvement, c'est-à-dire aussi, de placer dans le temps qui le mesure :

« Avec le temps, vous apprendrez que le tempo-rythme est un tel appât et un tel excitant. » [536]

La disposition des appâts – *manki* – pour capter le désir est une question typique de metteur en scène et d'acteur-metteur en scène confronté à la sensation intérieure de la répétition du même, du vouloir artistique. Le départ de l'action doit être compris en termes d'impulsions. Mais ces manifestations anarchiques du tempo-rythme de la vie ne répondent pas à la perception qu'a Stanislavski de la forme. Elles sont saccadées, anarchiques et ne peuvent donc se ranger harmonieusement dans l'équivalent d'une composition picturale ou musicale.

La continuité, est la garantie, totalement utopique sans doute, d'une vie pleine et entière à chaque instant de l'existence scénique et quel que soit le nombre de représentations. C'est-à-dire que le problème scénique de la reprise, obstacle à la persistance de la spontanéité créatrice, est contourné puisqu'il devient précisément l'occasion de saisir l'art dramatique. C'est la capacité de susciter l'action et l'humeur créatrice qui fait l'objet de la pédagogie et de la théorie artistique. La formation de la volonté créatrice est le principe même de la composition dramatique de l'acteur, du metteur en scène comme peintre graphique du rôle. Comment se structure cette ligne d'action dans sa continuité ?

« Au lieu de nous répondre, Arkadi Nikolaïevitch se mit tout à coup à tressaillir des bras, de la tête et de tout le corps, puis il nous demanda : - Peut-on appeler ces mouvements de la danse ? Nous répondîmes que non. Ensuite, Arkadi Ivanovitch, se mit à faire tous les mouvements possibles qui se coulaient l'un dans l'autre et créaient une ligne continue. - Et peut-on créer une danse à partir de cela ? demanda-t-il. - Oui, c'est possible, répondîmes-nous en chœur. Arkadi Nikolaïevich commença à chanter des notes isolées, avec de longs arrêts entre chaque note. - Peut-on appeler cela du chant ? demanda-t-il. - Non - Et ça ? Il

[535] ***Ibid., p. 301.***

[536] ***Ibid., p. 304.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

émit plusieurs notes sonores qu'il étira et qui se coulaient l'une dans l'autre. - Oui ! Arkadi Nikolaïevitch se mit à maculer une feuille de papier de lignes isolées, au hasard, de petits traits, de petits points, de petits crochets et nous demanda : - Pouvez-vous appeler cela un dessin ? - Non. - Et peut-on en faire un à partir de telles lignes ? Arkadi Nikolaïevitch traça quelques belles lignes longues et courbes. - C'est possible ! - Ainsi, vous voyez que tout art a avant tout besoin d'une ligne continue ? - Oui. - Notre art a lui aussi besoin d'une ligne continue. Voilà pourquoi j'ai affirmé que lorsque les lignes d'impulsion motrices s'égalisent, c'est à dire lorsqu'elles deviennent continues, c'est alors que l'on peut commencer à parler de création. » [537]

Cette expérience pédagogique de Tortsov donne donc un modèle graphique de la création de l'acteur et même de la création tout court. Plastiquement, il me semble qu'on peut y retrouver cette primauté linéaire de la courbe qui émerge dans l'Art nouveau. Philosophiquement et théâtralement, l'objectif est du côté du temps, d'une intensité de présence au sens temporel, sensoriel et mental. Mais il ne s'agit pas de construire le mouvement de l'acteur à partir d'un instant privilégié et fécond, comme chez Aristote et plus tard, chez Lessing. Le modèle de la vie requiert pour Stanislavski un mode de construction du temps pour l'acteur qui doit savoir, à chaque moment de son existence scénique, ce qu'il a à faire. Ce qui rend la ligne continue et non heurtée, c'est le travail de division de l'action en tâches ou objectifs à accomplir (*zadači*).

Mais en retour, le modèle de la construction linéaire continue n'est pas tout à fait simple. La ligne n'existe que par rapport aux objectifs traduits en images. Le dessin se colore, mais, avant cela, il se compose lui-même d'une multiplicité de lignes, sur la nature desquelles le contradicteur fielleux de Tortsov ne manque pas d'attirer l'attention :

« - Excusez-moi, s'il vous plaît, demanda avec insistance Govorkov, mais peut-il exister dans la vie, et à plus forte raison sur la scène, une ligne continue qui ne s'interrompt pas un instant ? - Une telle ligne peut exister mais pas chez un individu normal, elle ne peut exister que chez un fou et cela s'appelle une idée fixe [538] ***. Pour ce qui est des individus bien portants, des pauses d'une certaine ampleur sont pour eux tout à fait normales et indispensables. C'est en tout cas notre impression. Cependant, dans ces moments de pause, l'individu ne meurt pas, il vit. Voilà pourquoi une certaine ligne de vie continue à s'étirer en lui, expliqua Tortsov. - Quelle est donc cette ligne ? - Posez la question aux hommes de science. De notre côté, convenons dorénavant de considérer qu'une ligne normale et continue pour un individu est une ligne qui contient nécessairement un certain nombre de pauses. A la fin du cours, Arkadi Ivanovitch nous expliqua que nous ne pouvions nous contenter d'une seule ligne de cette sorte mais que nous en aurions besoin de plusieurs : les lignes des inventions de l'imagination, la ligne de l'attention, celle des objets, celle de la logique et de la succession, celle des morceaux et des tâches à accomplir, celle des volitions [hotenija], celle des impulsions [stremlenija] et des actions, celle des moments continus de vérité, celle de la foi, celle des souvenirs émotionnels,***

[537] ***" Lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 308-309.***

[538] ***En français dans le texte (N. d. T.)***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

celle de la communication [obš#enie], des procédés [prisposoblenija] et des autres éléments indispensables au cours de la création. - Si la ligne d'action s'interrompt sur scène, cela signifie que le rôle, la pièce, le spectacle se sont arrêtés. (…) - Ces lignes donnent vie et mouvement à la figure qu'elles représentent. Dès qu'elles se brisent la vie du rôle s'arrête et c'est la mort ou la paralysie qui surviennent. Avec la réapparition de la ligne, le rôle revient à la vie. Une semblable succession de mort et de vie n'est pas normale. Le rôle exige une vie permanente et une ligne vivante quasi ininterrompue. » [539]

Nous voyons ici se conjoindre les éléments philosophiques que nous avons relevés au sujet de la nature de la pensée processuelle – description et représentation graphique du temps par une ligne – et *a contrario*, la représentation de traits brisés, discrets, hachés qui sont esthétiquement interprétés comme dépourvus d'ordre et de beauté. C'est une pensée vitaliste où la continuité est associée à la vie et la discontinuité, comme arrêt du processus, à la mort. S'y ajoute un enjeu pratique, lié à la poétique ou au métier d'acteur qui est de construire le processus, de le créer. A la nécessité hégélienne, qui était de l'ordre de la connaissance ou du Savoir absolu, aux catégories du nécessaire et du vraisemblable d'Aristote se substitue une mise en action théorique et pratique des centres actifs de l'acteur, selon des paramètres physiques et psychiques. Cette mise en action est théorique car la forme du traité et de l'enseignement demande une explicitation, une mise en représentation de l'activité du sujet-acteur, d'où la diversité des lignes, des tracés et des désignations des centres d'activité. C'est une multiplication des notions, qui sont autant de facultés humaines et artistiques de l'acteur : *volitions*, *impulsions*, *souvenirs*, *imagination* et en même temps, la référence aux moments mêmes du système déjà présentés par Stanislavski : *morceaux*, *tâches*, *procédés*, *communication*.

Le mouvement est, à certains égards, comparable à celui de *La Poétique* d'Aristote. L'imitation est naturelle, elle est une cause naturelle, mais elle est aussi source d'un développement historique de la vie des genres poétiques et donne ainsi naissance à l'art. La *téchnè* peut alors servir de champ à une poétique qui est une construction, une composition des parties de l'objet artistique. Bien sûr, Aristote ne prétend pas revenir à la nature ou à des forces de la nature, la séparation est plus radicale, mais cela est vrai en surface seulement, car les genres poétiques se comportent, dans leur sphère, de manière analogue au monde vivant de la nature. La nature n'est-elle pas elle-même analogue à un artisan ? Les genres sont comparés à des êtres vivants, animaux (*zôon*), c'est-à-dire à des êtres naturels au chapitre 7 [540] en tant qu'il sont beaux (*kalón*) et composés (*sunestèken*) et la tragédie doit vivre par analogie avec les vivants naturels, avec un principe et une âme qui sont l'agencement de son histoire, de son *mûthos* [541] .

La sensation de la continuité est le travail de l'acteur, chargé de compléter les pauses laissées par l'auteur. Mais la psychotechnique de l'acteur pour Stanislavski se porte aussi

539 " Lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 309-310.

540 1450 b 34.

541 « *archè mèn oûn kaì oîon psuchè o mûthos tès tragôdías* », « l'histoire est donc le principe et comme l'âme de la tragédie », *Poétique*, 1450 a 38.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

sur les éléments du système puisque ce dernier cherche à nommer, par des moyens conscients, tous les moments de la vie de l'acteur sur scène, qu'ils soient justes ou non. Les intermittences de l'existence scénique sont le propre de la vie. Le cliché ou la dissipation de l'attention, en dehors des cadres du rôle, de ce qui se passe sur scène de ce côté de la rampe, sont assimilés à la mort. Ce sont ces éléments qui sont affectés d'un coefficient de continuité temporelle se manifestant dans la composition scénique des éléments d'impulsion de l'acteur.

L'expérience scénique est le résultat d'un montage entre la vie du rôle et la vie personnelle de l'acteur qui, le plus souvent, est étrangère au rôle :

« l'acteur est un homme qui connaît les faiblesses de l'homme. En venant sur les planches, il y amène avec lui naturellement les aspirations de la vie qui lui sont propres, des sentiments personnels, des réflexions nées du monde réel. C'est pourquoi au théâtre sa ligne quotidienne de vie ne s'interrompt pas, mais s'immisce [vkraplivaecja] à la première occasion dans la vie éprouvée de la personne représentée [izobražaemoe lico]. L'acteur ne s'abandonne au rôle, seulement dans les moments où celui-ci le captive. Il se fond alors avec la figure [obraz] et se transfigure créativement. Mais il lui suffit de se distraire du rôle pour être de nouveau pris par la ligne de sa propre vie d'homme qui ou bien l'entraîne de l'autre côté de la rampe, dans la salle, ou bien, très loin du théâtre, y cherchant pour lui-même des objets de communication mentale. Dans ces moments-là, le rôle est transmis de façon extérieure, mécaniquement. Du fait de ses digressions fréquentes, la ligne de la vie et de la communication s'interrompt à tout bout de champ et la place laissée vide est remplie par des insertions de la propre vie de l'acteur qui n'ont pas de rapport avec la personne représentée. » [542]

Le jeu est ainsi une composition ou un collage de lignes disparates. Mais même dans le cas où la création est authentique, la continuité est une composition de lignes différentes. On ne sait trop si cette composition est naturelle, puisque la nature, au moment de la création inspirée, rassemble l'ensemble des lignes intérieures de l'acteur, ou si cette composition est artificielle. La nature de la continuité est spécifiée dans la suite du chapitre XIII qui donne quelques précisions sur la nature figurative de la composition des éléments du système.

Composition de lignes et image

La fin du chapitre XIII est le théâtre d'une expérience visuelle semblable à celle que Tortsov a menée au cours du chapitre sur l'attention visuelle. Les élèves retrouvent le confort du « salon de Maloletkova », cadre de leurs premières *études* et figuration du cercle de l'attention, comme nous avons essayé de le montrer en le rapprochant des esquisses et des décors conçus par Doboujinski pour *Un Mois à la campagne* de Tourgueniev. Le volume scénique peut montrer, de façon plus empirique et plus vivante que la théorisation graphique, la nature de la continuité recherchée dans la vie de l'acteur sur scène. La ligne se compose en une unité et une continuité harmonieuse et cette image parle à l'esprit de celui qui trace le contour et le dessin du rôle. Mais que se

[542] ***« La communication », Tr. 1, Stanislavski, p. 251-252.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

passe-t-il concrètement dans la vie de l'acteur sur scène, remplie par les images, plus ou moins conscientes, qui créent son action et par le résultat même de cette action, perçu par l'acteur et ses partenaires ? L'ordre gracieux de la ligne semble alors céder la place à une expression beaucoup plus anarchique dans laquelle Govorkov va même jusqu'à voir le contraire de la continuité plane que Tortsov semblait vouloir montrer.

Les élèves, installés dans les fauteuils du salon de leur intérieur confortable, se mettent à parler et l'expérimentation de Tortsov et de son assistant Rakhmanov se fait de nouveau lumineuse. A l'aide d'ampoules, fixées un peu partout dans le salon, sur le mur, sur les tables et même en dehors du salon, Tortsov et Rakhmanov illustrent ce dont parlent librement les élèves. La figuration des ampoules électriques ne symbolise donc plus visuellement la dissipation des élèves et le caractère centrifuge de l'attention. La concentration (l'attention) est supposée donnée d'emblée dans le salon de la comédienne. Ce que les ampoules illuminent (et l'on se doute que ce procédé met en lumière les éclairages successifs de la conscience créatrice), ce sont les objets de l'action, de l'attention interne de l'acteur. La figuration lumineuse ainsi produite est délicieusement temporelle :

« Ainsi, par exemple, l'ampoule dans le couloir [de l'appartement] s'illuminait à l'évocation du passé, tandis que l'ampoule dans la salle à manger s'allumait lorsque nous parlions du présent qui se déroulait hors des limites de notre pièce. L'ampoule de la salle de « l'appartement de Maloletkova » brillait quand nous rêvions de l'avenir. Je remarquai également que les éclairs se produisaient sans interruption : une lampe n'avait pas le temps de s'éteindre que déjà une autre s'allumait. Tortsov nous expliqua que ces éclairs lumineux illustraient le changement continu des objets qui a lieu sans arrêt, logiquement, successivement, ou au hasard, dans notre vie. - C'est la même chose qui doit se passer dans un spectacle, dans l'interprétation d'un rôle, expliqua Tortsov. Il est important que sur scène les objets se succèdent sans interruption et qu'ils créent une ligne continue. Cette ligne doit s'étirer ici, sur les planches, de notre côté de la rampe et ne pas partir là-bas, de l'autre côté de la rampe, dans la salle. » [543]

La spatialisation du temps correspond à la spatialisation de la conscience créatrice. Mais ces éclats temporels et lumineux sont tout à fait dans l'ordre des choses : ce sont eux qui constituent les unités élémentaires de la ligne continue que crée l'acteur. Il ne s'agit pas de choisir une ligne et un point fixe et de les conserver tout au long de l'expérience scénique, sans varier. La création comporte cet élément chaotique et changeant. La multiplicité des lignes et des points-objets, des cercles de l'attention, avec leur diaphragme plus ou moins grand, crée des plans – *ploskost'*–, ce que Stanislavski appelle ici des « plans de réalité imaginaire » qui composent l'avenir, le passé et le présent, comme objets dramaturgiques. Après tout, c'est bien sur des opérations de ce genre que Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko fondent une bonne part de leurs analyses dramaturgiques pour pousser l'acteur en avant et le faire sortir de l'état statique, jugé mortel. Ainsi Némirovitch détermine le surobjectif et l'action transversale des *Trois sœurs* comme la « nostalgie d'une vie meilleure » (future) qui compose admirablement et de façon paradoxale le passé et l'avenir, évitant le présent. Ce qui est constitué ainsi, c'est

543 ***" Lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique ", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 314.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

non seulement le processus temporel du jeu de l'acteur, mais aussi la dramaturgie d'une pièce ou d'un spectacle.

Pour le moment, il s'agit toujours de la psychologie créatrice de l'acteur qui est exemplifiée par Tortsov par une étrange fable figurative. Tortsov montre « comment la ligne de la vie doit s'étirer sans interruption chez l'acteur pendant toute la durée du rôle ». La pièce que joue Tortsov dans son « illustration lumineuse » est picturale. Deux tableaux de Rembrandt sont supposés être vendus aux enchères. Premier acte. Tortsov est seul avec un connaisseur et cherche à fixer le prix de vente des œuvres. L'attention (l'objet dramaturgique) se focalise sur la scène où sont éclairés les deux tableaux qui doivent être comparés. Mais viennent aussi à la conscience les autres œuvres de Rembrandt répertoriées en Russie et dans le reste du monde. Ainsi, l'orchestration figurative regroupe plusieurs éclairages. Les ampoules du couloir s'allument en alternance avec les deux fortes ampoules des tableaux pour figurer cet ailleurs. Deuxième acte. Entrée des visiteurs. De faibles lampes s'allument près de la porte, ce sont des curieux sans fortune qui n'ont aucune chance de donner un bon prix au tableau. L'inquiétude de Tortsov est alors figurée par un éclairage vertical pendant qu'il fait les cent pas en attendant les acheteurs. Troisième acte. De nouveaux éclairages, intenses cette fois, annoncent l'arrivée des conservateurs de musées étrangers, de gros acheteurs potentiels. Tortsov les accueille, ce qui change également son accompagnement lumineux. Quatrième et dernier acte. Les jeux de lumières représentent la vente elle-même, la lutte effrénées des acheteurs :

« Les grosses ampoules s'allumaient et s'éteignaient, d'un coup et séparément, créant un beau tableau, tout semblable à l'apothéose finale d'un feu d'artifice. Les yeux allaient dans tous les sens. » [544]

La continuité de la vie ou de la ligne du rôle se crée donc par « un changement incessant d'objets de l'attention ». Le tableau, s'il y a lieu au théâtre de parler de peinture, n'existe pas de façon arrêtée, illustrative. Il prendrait alors le risque de faire tableau, ce qui est associé par Stanislavski aux clichés [545] . Le tableau n'existe que dans sa constitution par taches, points lumineux, successions rythmiques en une « bacchanale lumineuse » [546] qui est l'image de la continuité dramatique.

La couleur

La composition intérieure de l'acteur, dans son imagination, ouvre donc la voie à une figuration non réaliste dans sa progressivité, ou plutôt le réalisme scénique se compose de la diversité des impulsions créatrices que l'on imaginerait plus volontiers figurée par Kandinsky que par Courbet ou ses équivalents russes. Je ne sais si l'évocation de Kandinsky et du fonctionnement vitaliste de la figuration théâtrale, sous la forme d'une

[544] Ibid., p. 315.

[545] « le pittoresque des poses et des gestes » est littéralement un effet de tableau – *kartinnost'* , cf. "L'art scénique et l'artisanat scénique", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 36.

[546] " Lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique ", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 315.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pluralité d'objets, censés soutenir la continuité de l'attention, rend possible un rapprochement ou une comparaison. Notons toutefois que le privilège du dessin chez Stanislavski n'est pas absolu. S'il n'a pas produit une théorie ou filé une métaphore sur la couleur, le terme apparaît très souvent, tout comme dans la langue théâtrale russe en général, pour parler de l'acteur. C'est dans le chapitre XI de la première partie du traité, chapitre consacré aux adaptations ou inventions de jeu – *prisposoblenija* – que la métaphore colorée apparaît le plus souvent en filigrane, de façon à peine perceptible. Les inventions sont ces tours par lesquels l'acteur s'adapte, de façon non verbale, à la situation, utilisant des moyens plus ou moins conscients pour atteindre ses fins. Si les procédés sont autosuffisants et si l'acteur oublie leur finalité, ils deviennent alors de simples clichés. Les meilleures adaptations naissent de façon inconsciente ou semi consciente. Ce qui les distingue, c'est leur brio, leur vivacité, comme l'on dit de couleurs qu'elles sont vives et leur diversité. Mais comme les couleurs, les adaptations n'ont pas pour Stanislavski de fonction autonome. Tout est, encore une fois, question de distance dans leur emploi. Si l'adaptation, le tour utilisé, vise l'échange avec le partenaire (la communication), l'invention est utile et artistique, si en revanche, elle vise à égayer la salle et ne vaut que pour elle-même, elle tend à l'artisanat et aux clichés. Les deux héros de ce chapitre sont Viountsov, virtuose de l'invention qui feint de se tordre le pied au point de tromper tout le monde, et Veliaminova, actrice qui sait se mettre en valeur, l'air de rien et jouer de sa féminité. Mais tous deux échouent à reproduire les effets qu'ils trouvent spontanément, la première fois qu'ils s'adaptent à une situation proposée par Tortsov. C'est alors que ce dernier suggère de varier les inventions en utilisant une liste d'affects qui n'est pas sans rappeler la rhétorique classique des passions :

« Le calme, l'excitation, la bonté d'âme, l'ironie, la moquerie, la chicane, le reproche, le caprice, le mépris, le désespoir, la menace, la joie, la bienveillance, le doute, l'étonnement, l'avertissement… (…) Quels que soient les nouveaux états humains, les humeurs nouvelles avec lesquels vous compléterez cette liste, ils seront tous utiles pour de nouvelles couleurs et de nouvelles nuances d'invention de jeu, s'ils sont justifiés intérieurement. Les contrastes violents et les surprises dans le domaine des inventions de jeu ne font que venir en aide pour agir sur autrui lorsque l'on transmet un état de l'âme. » [547]

Dans cette page du traité, la comparaison de la variété des inventions et de la couleur revient à cinq reprises, il s'agit de renforcer et de varier les teintes. La variété – *mnogoobrazie* ou *raznoobrazie* – de l'image semble s'obtenir par la couleur.

Le court chapitre que Maria Knebel a consacré aux inventions de jeu ou adaptations dans *Le Verbe dans l'art de l'acteur* renforce cette impression colorée [548] . Sans cette métaphore implicite, il paraîtrait complètement incompréhensible. Plus de la moitié du chapitre est consacrée à une description du tableau de Repine *Ivan le Terrible et son fils Ivan le 16 Novembre 1581* et aux diverses teintes de rouge qui figurent dans ce tableau (ill.8). Knebel lie l'expression de « tache colorée » à la variété changeante des adaptations de l'acteur :

[547] "Les inventions de jeu", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 292.

[548] Le texte de ce chapitre figure en annexe, texte N°8, il a été publié dans Knebel, 2006, pp. 230-234.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

« Lorsqu'il parlait de "tache colorée", Stanislavski attirait notre attention sur le fait que le peintre traduit à l'aide de la couleur les émotions qui sont propres au sujet qu'il s'est donné. La variété incroyable des nuances écarlates, vermeilles, grenat, cerise, pourpres et de nombreuses autres teintes que le peintre a trouvées pour le tapis, le visage du tsarévitch, vêtu d'un cafetan rose et de pantalons bleus, chaussé de bottes vertes, le cafetan noir du tsar Ivan, la tache de sang sur le tapis et toute cette symphonie de couleurs se fondent harmonieusement dans une impression générale tragique, liée au meurtre fortuit, dans le tableau Ivan le Terrible et son fils Ivan. "Le caractère inattendu des changements de couleurs porte en lui une force d'action ! Dans notre métier, remarquait Stanislavski, la couleur, ce sont les inventions de jeu. Plus la gamme des inventions de jeu est riche, plus les moyens d'action psychologiques de l'acteur et la façon de les justifier intérieurement sont variés et inattendus et plus le sentiment s'exprimera avec force et brio dans les passages où il faudra faire entendre un forte complet". » [549]

Les couleurs, dans leur diversité bariolée, sont donc bien un moyen de figurer le complément au dessin du rôle comme tracé, et elles me semblent faire signe vers des usages picturaux de la couleur qui vont plus loin même que le travail de Repine, peintre par ailleurs marqué par les impressionnistes qu'il avait pu voir à Paris, mais dont le réalisme est le seul licite en 1954 ou en 1936-1937 à l'époque du Studio d'opéra de drame, où les mots de Stanislavski, cités par Knebel, ont été prononcés [550] .

La couleur, c'est donc la nuance du jeu de l'acteur, la palette du comédien ou les modulations de sa gamme (à propos de Garrick, Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien*, dit qu'il fait ses gammes en variant ses expressions). La couleur est aussi traditionnellement liée au tempérament, au feu, au rouge, comme dans la description du tableau de Repine par Knebel. L'art de l'invention est précisément de trouver de nouvelles teintes expressives qui ne tracent pas du noir sur du noir, du blanc sur du blanc, selon le vieux principe découvert par Stanislavski en 1889 « quand tu joues un méchant, cherche là où il est bon », aphorisme spontanément formulé à un acteur durant les répétitions :

« Comprends donc, dis-je à l'un d'entre eux, tu joues quelqu'un qui se plaint et tu te plains tout le temps et, visiblement, tu ne te soucies que du fait, qu'à Dieu ne plaise, ton personnage ne soit autre chose que quelqu'un qui se plaint. Mais pourquoi donc s'en soucier quand l'auteur lui-même s'en est déjà préoccupé plus qu'il ne faut ? Le résultat c'est que tu peins avec une seule couleur alors que la couleur noire ne devient véritablement noire que quand on fait intervenir, au moins par endroits, la couleur blanche. Eh ! bien, toi aussi tu introduis un peu de couleur blanche dans les différentes nuances [perelivy] et les autres tons de l'arc-en-ciel. Cela donnera du contraste, de la diversité [raznoobrazie] et de la vérité. Ainsi, si tu joues quelqu'un qui se plaint, cherche là où il et joyeux, plein d'entrain (…) Quand tu joueras quelqu'un de bon, cherche là où il est méchant et dans le méchant cherche où il est bon (…) quand tu joues un vieux, cherche là où

[549] ***Knebel, op. cit., p. 232.***

[550] Knebel était pédagogue dans le dernier Studio de Stanislavski où elle enseignait l'art verbal. Dans *Le verbe dans l'art de l'acteur*, les notes que Knebel a prises des propos de Stanislavski forment une part importante de l'ouvrage.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

il est jeune, quand tu joues un jeune cherche là où il est vieux, etc. » [551]

La recherche de la couleur est là aussi une recherche de l'action, un travail conscient et patient sur la vie du rôle, selon une loi de contraste.

Mobilité de l'image et pellicule cinématographique

Le réalisme pour Stanislavski est un principe régulateur plus large qu'un style, c'est aussi le cas pour les avant-gardes qui inventent ou se réfèrent à toutes sortes de réalismes ou de surréalismes.

C'est bien pourtant dans le cadre d'une psychologie réaliste que se forme ce type de conceptualisation et de visualisation temporelle de l'activité artistique. La fixité de l'image, comme moteur d'impulsion de l'acteur, ne saurait générer de l'action et de la vie :

« Si l'acteur s'accroche à un seul objet et le tient pendant tout un acte ou toute une pièce, sans s'en détacher, il n'y aura aucune ligne de mouvement et si elle se formait, ce serait la ligne d'un malade mental qui, comme je l'ai dit, s'appelle une "idée fixe" » [552]

La continuité de la ligne est un idéal esthétique et conceptuel qui rassemble une culture figurative, la centralité de l'idée de vie et l'image classique du temps. Mais cette unité figurative du dessin compose tout autre chose qu'un tout uni et harmonieux. Le temps, l'image sont figures de la conscience créatrice qui est mouvement, action, changement d'objets. Comment organiser une conscience ? C'est la question de la psychologie de la création, une question de metteur en scène posée à l'acteur. L'acteur, c'est d'abord Stanislavski lui-même, mais aussi tous les acteurs avec qui il travaille ou qu'il observe (Salvini, les acteurs du Théâtre Maly, ceux du Théâtre d'Art).

L'unité de mesure de la ligne n'est pas un point géométrique, comme chez Aristote. L'unité du temps scénique est l'image en mouvement parce qu'elle pousse l'acteur à l'action. Tous les moments du rôle peuvent exister en impulsions figuratives et c'est cela qui compose la continuité comme un tableau d'impulsions dont il ne s'agit pas de se préoccuper d'abord de l'achèvement, de sa « mise en cadre », selon l'heureuse expression d'Eisenstein, forgée sur la notion de « *mise-en-scène* », au sens de construction dynamique des mouvements physiques de l'acteur. C'est bien parce que tous les éléments dramaturgiques doivent être vus, présentés à l'acteur sous forme d'images qui se révèlent progressivement, que la dramaturgie est aussi figurative.

Stanislavski a été assez loin dans le système pour penser cette figuration mobile de l'image. Après avoir défini, au chapitre III de la première partie du traité, les principes fondateurs de la vérité scénique, grâce à l'appropriation par l'acteur de tout un faisceau de circonstances proposées, Stanislavski ouvre la problématique figurative dans le chapitre IV consacré à l'imagination. Le rôle de la vision y est fondamental et corrige le naturalisme logique que l'on pourrait voir dans la perception purement rationnelle des circonstances de l'œuvre ou du spectacle. L'image est créatrice dans le système, mais elle ne saurait

[551] ***Ma Vie dans l'art, op.cit., p. 122 [traduction française : p. 160.]***

[552] ***« Les moteurs de la vie psychique », Tr.1, Stanislavski, p. 316.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

être statique :

« Nous avons besoin d'une ligne continue, non pas de simples circonstances proposées, mais de circonstances proposées illustrées. » [553]

Les circonstances proposées de la pièce ou du metteur en scène ne sauraient exister sans un processus de vision interne, un art du visionnage – *prosmotr* – qui évoque directement le cinéma :

« Tous ces moments forment, tantôt à l'extérieur et tantôt à l'intérieur de nous, une farandole continue, infinie de moments extérieurs et intérieurs de vision, une sorte de pellicule cinématographique. Tant que dure la création, elle se déroule sans interruption, reflétant sur l'écran de notre vision interne les circonstances illustrées du rôle, au milieu desquelles vit sur scène, à ses risques et périls, l'acteur, interprète du rôle. Ces visions créent à l'intérieur de vous l'humeur [nastroenie] correspondante. Elles exercent une action sur votre âme et provoquent l'expérience éprouvée [perežívanie] correspondante. Le visionnage permanent de la pellicule cinématographique des visions intérieures, d'un côté, vous retiendra dans les limites de la vie de la pièce, de l'autre, dirigera continuellement et de façon juste votre création. » [554]

Ce passage très important par ses résonances plastiques et sa modernité a une certaine postérité dans la mise en scène qui n'a peut-être pas encore été tout à fait exploitée. Il est vrai qu'en retour Eisenstein parle de montage pour la composition du jeu de l'acteur. Il est tout à fait clair que le cinéma ne cesse de poursuivre les metteurs en scène de théâtre. Stanislavski ne réalise rien à Hollywood, de même que Nemirovitch-Dantchenko qui y avait pourtant signé des contrats, mais ce qui compte, c'est ce rapprochement figuratif logique qui montre la traduction, à l'intérieur même du système, de la psychologie réaliste en une langue plastique de l'acteur au sein même de cette psychologie. Dans la citation précédente, on voit comment l'image est la forme dans laquelle se donnent les premiers noms essentiels du système : *nastroenie*, humeur et *perežívanie*, vie éprouvée. Stanislavski produit, là aussi, une théorie de la vision par saisie et captation tactile de l'image. C'est l'exemple célèbre de la vision du lustre où il forge l'expression non moins évocatrice de « tentacules des yeux » :

« D'ailleurs, à propos des visions intérieures. Est-il juste de dire que nous les ressentons à l'intérieur de nous-mêmes ? Nous avons la capacité de voir ce qui en réalité n'existe pas, que nous ne faisons que nous représenter. Il n'est pas difficile de vérifier cette capacité qui est la nôtre. Voilà un lustre. Il se trouve en dehors de moi. Il est, il existe dans le monde matériel. Je regarde et je ressens que j'envoie sur lui, si l'on peut s'exprimer ainsi, "les tentacules de mes yeux". Mais voilà que j'ai détourné mes regards du lustre, je les ai fermés et je veux de nouveau le voir, en pensée, "en souvenir". Il est indispensable pour cela, de faire rentrer, pour ainsi dire, à l'intérieur de soi, " les tentacules de nos yeux " et ensuite de les diriger, de l'intérieur, non plus sur l'objet réel, mais sur un certain "écran imaginaire de notre regard intérieur", comme nous l'appelons dans notre jargon théâtral. Où se trouve cet écran, ou plutôt où puis-je le ressentir ? A

[553] ***"L'imagination", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 84.***

[554] ***Ibid.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'intérieur ou à l'extérieur de moi ? Selon ma propre sensation interne, il est quelque part en dehors de moi, dans un espace vide devant moi. La pellicule cinématographique elle-même semble vraiment se dérouler à l'intérieur de moi et je vois son reflet à l'extérieur de moi. » [555]

Le film ou la ligne sont donc des images qui permettent de rendre la continuité dramatique du jeu. Ces formes figuratives sont l'expression la plus adéquate de l'action, mais elles doivent être comprises et traduites en impulsions. Le jeu de l'acteur est l'équivalent dramatique du film et c'est le sens de la traduction du langage visuel en langage tactile. Regarder un objet, c'est contrôler son rapport temporel avec lui, le degré de communication qui s'établit, comme s'il n'y avait pas de limite à l'intériorisation figurative préalable à l'action. La prise d'image pour l'acteur consiste à la saisir corporellement et à la redonner, transformée, opération réflexive et affirmative. Certes, le modèle proposé par Stanislavski à titre pédagogique, n'a sans doute pas toute la cohérence terminologique d'une analyse phénoménologique husserlienne, il s'en rapproche toutefois, posant le difficile problème de la représentation, non en concept, mais en image, aux fins de construire l'action. La ligne temporelle se fait donc ligne d'image, voire feuille de montage au sens d'Eisenstein.

La construction dramaturgique de la ligne et des plans temporels, comme on l'a suggéré, n'est pas seulement affaire d'acteur. On a d'ores et déjà déplacé quelque peu la question du côté d'une esthétique générale de la création artistique. Mais ces éléments géométriques se composent dans le tout de la pièce, du spectacle et de la vie, retrouvant aussi bien la modernité cinématographique du montage que la construction figurative classique qu'est la perspective. Le finalisme de Stanislavski produit les prémisses d'une expression plastique totalisante de la théorie théâtrale, à mesure que l'on touche les fondements ultimes des deux parties de son ouvrage. C'est la théorie du surobjectif, de l'action transversale et des deux perspectives qui en rend compte.

Chapitre 4 : perspective et finalisme

La perspective dans les mots et sous le texte

L'idée d'un chapitre spécifique consacré à la perspective, dans l'économie générale du système, est assez tardive. Selon l'éditeur des premières œuvres choisies G. Kristi, elle remonte à 1934 [556] . Elle est intimement liée aux réflexions sur l'art verbal, la voix, la parole scénique. Ces réflexions sont nées bien sûr de la culture musicale de Stanislavski, de l'expérience, malheureuse à ses débuts, de la poésie dramatique de Pouchkine (l'interprétation du rôle de Salieri dans la mise en scène de *Mozart et Salieri* de Pouchkine en 1915 par Alexandre Benois fut un échec), et du travail au Studio du Bolchoï à partir de

[555] Ibid. p. 84-85.

[556] "La perspective de l'acteur et du rôle", *Tr. 2,* note introductive, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 465-466.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

1918 qui devint le Studio d'Opéra Stanislavski, puis l'Opéra de Stanislavski par la suite. Mais la réflexion sur la parole a des aspects figuratifs. Car ce qui vient soutenir la parole est l'image, une image vivante et mouvante, comprise comme sous-texte et ainsi définie :

« C'est la "vie de l'esprit humain" du rôle, non pas manifeste, mais ressentie intérieurement qui coule continuellement sous les mots du texte, les justifiant et les vivifiant sans cesse. Les lignes intérieures, nombreuses et diverses, du rôle et de la pièce sont incluses dans le sous-texte, tressées à partir des "comme si" magiques et autres, des diverses fictions de l'imagination, des circonstances proposées, des actions intérieures, des objets de l'attention, des grandes et petites vérités et de la foi qu'on a en elles, des inventions de jeu et autres [éléments]. C'est ce qui nous oblige à prononcer les mots du rôle. »

Le courant souterrain du sous-texte est la vie intérieure de l'acteur qui compose le sous-texte illustré. Il est fait des « visions », dans la mesure où le langage scénique est d'abord compris comme langage visuel :

« La nature a organisé les choses de telle façon que, lorsque nous communiquons verbalement avec autrui, nous voyons d'abord, avec notre regard intérieur, ce dont il est question et ne parlons qu'ensuite de ce que nous voyons. (…) Ecouter dans notre langue signifie voir ce dont on parle et parler, cela veut dire dessiner des images visuelles. La parole pour l'acteur n'est pas seulement un son, c'est une provocation des images. Ainsi, sur scène, lorsque vous communiquez verbalement, ne parlez pas tant à l'oreille qu'à l'œil. Ainsi, vous avez appris de la leçon d'aujourd'hui que nous avons besoin non d'un simple sous-texte, mais d'un sous-texte illustré. » [557]

Cette création d'images mobiles de l'action qui justifient, colorent et dessinent à leur façon la parole de l'acteur est un aspect sur lequel Maria Knebel insiste fortement dans ses livres à travers la notion de « vision » qui forme un chapitre de sa présentation du système, aussi bien dans *Le Verbe dans l'art* de l'acteur que dans *L'Analyse par l'action de la pièce et du rôle*. Il apparaît clairement que ce n'est pas simplement là un élément qui n'appartiendrait qu'à la théorie de Mikhaïl Tchekhov. Ce dernier, meilleur élève du système et de Stanislavski, avait pu puiser dans la pratique visuelle et figurative du maître. Le concept de « visions intérieures » intervient précisément en ce point du système. L'original du tableau, créé par l'acteur, c'est sa vision. C'est par cet intermédiaire que la parole de l'acteur sur scène peut devenir plastique et se composer en « figures phonétiques » [558] . Le mécanisme par lequel le matériel des mots est travaillé obéit à une réflexion dramaturgique générale. Il faut trouver le mot le plus important, ainsi que les autres termes importants, et les organiser en une composition picturale. Là aussi, la métaphore est créatrice du point de vue théorique. Il s'agit de composer des plans verbaux, de déterminer un second plan, un arrière-plan, d'estomper, de mettre en avant :

« Il faut trouver une correspondance entre tous ces mots, mis en avant ou non, une gradation dans la force, dans la qualité de l'accent. Il faut créer entre eux des plans sonores et une perspective qui donne de la vie et du mouvement à la phrase. C'est cette correspondance harmonique réglée des niveaux de force,

[557] ***« La voix et la parole », Tr. 2, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 88.***

[558] *Ibid.*, p. 127.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

dans l'accentuation de certains mots soulignés, que nous appelons coordination. C'est ainsi que l'on crée une forme harmonique, une belle architecture de la phrase.

L'évocation de la parole amène donc paradoxalement à la composition du matériau verbal et du matériau non verbal (le sous-texte) dans les termes d'une composition figurative d'image, qui est au fond une composition temporelle et dramaturgique.

Surobjectif et action transversale

La mention et la définition du sous-texte s'accompagnent d'une référence à deux éléments fondamentaux du système qui apparaissent à la fin de la première partie du *Travail de l'acteur sur soi* : le surobjectif et l'action transversale.

« Toutes ces lignes, savamment entrelacées, comme les fils séparés d'une tresse, se déroulent à travers toute la pièce en direction du surobjectif final. Dès l'instant où le sentiment traverse, comme le courant souterrain d'un fleuve, toute la ligne du sous-texte, l'action transversale de la pièce et du rôle est créée. Elle s'accomplit non seulement par le mouvement physique, mais par la parole : on peut agir non seulement avec le corps, mais par le son et par les mots. Ce qui, dans le domaine de l'action, s'appelle l'action transversale peut, dans le domaine verbal, être appelé le sous-texte. » [559]

Le langage perspectif qui commence à apparaître n'est possible qu'à travers la combinaison de ces deux notions qui organisent toute la composition de l'acteur et toute l'architecture du système :

« C'est ainsi que les différents plans et leur perspective dans la parole prennent forme. S'ils s'étirent en direction du surobjectif de l'œuvre en suivant la ligne du sous-texte et de l'action transversale, leur signification pour la parole est de toute première importance parce qu'ils aident à l'accomplissement de ce qu'il y a de plus essentiel, de l'élément principal de notre art : la création de la vie de l'esprit humain du rôle et de la pièce. » [560]

L'apparition dans le système des notions de surobjectif et d'action transversale se fait comme par surcroît. Elle est liée en profondeur à la vie du système depuis ses origines puisqu'elle reprend, sur de nouvelles bases, l'image fondatrice de la graine, image évangélique, introduite par Nemirovitch-Dantchenko pour évoquer la croissance du rôle, de l'œuvre et du spectacle. L'idée de départ est donc littéraire : si l'on parvient à trouver l'élément séminal d'une œuvre, il sera possible de déployer le tout cohérent d'un spectacle pour le metteur en scène ou d'une image-personnage pour l'acteur. Les analyses vitalistes que nous avons présentées, ainsi que les fondements temporels et continuistes du système, sont repris à nouveau frais pour la compréhension du mode d'être des éléments mêmes du système. Cette image finaliste réutilise ainsi le vocabulaire de l'action, fixé par le chapitre sur les objectifs – *zadači*. Ceux-ci, mieux que les morceaux – *kuski* – peuvent diviser la pièce pour l'action. A chaque division, correspond un désir,

[559] ***Ibid., p. 84.***

[560] ***Ibid., p. 126.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

une impulsion, un « je veux » et donc un « je suis » - *ja esm'*, autre reprise d'un motif religieux puisque le « je suis » est affirmé sous sa forme slavonne, comme Dieu s'adressant à Moïse dans le désert pour lui révéler sa nature et son nom [561] . Le préfixe superlatif du surobjectif marque l'entrée dans la sphère de l'essence, du fondamental, du premier. Stanislavski parle aussi d'une surconscience qui semble répondre au rôle du subconscient, en amont de la création, comme moteur de l'inspiration et contenu de la vie psychique. Le surobjectif est donc l'objectif principal, la raison d'être du rôle et de la pièce. C'est ce au nom de quoi la pièce a été écrite. L'acteur doit, par une remontée temporelle, retrouver le mobile créateur de l'auteur pour devenir auteur lui-même. Le surobjectif, dans une pensée perspectiviste, construit la focalisation de la ligne :

« L'impulsion vers le surobjectif doit être continue, ininterrompue, passant à travers toute la pièce et tout le rôle » [562]

La continuité est l'une des qualités de la ligne qui tend vers le surobjectif. Dans un sens constructif, le surobjectif est comme le point central ou le point de fuite d'une perspective linéaire. Le surobjectif figure le « but principal de la pièce » qui « comme l'artère principale nourrit tout l'organisme de l'acteur et de la personne qu'il représente, lui donne la vie, à lui et à toute la pièce. » [563] La recherche du but créateur de l'œuvre d'où l'auteur a fait émerger sa pièce, est un processus lui-même complexe où l'on perd sans arrêt le but avant de trouver la dénomination, la sensation et l'image exacte du surobjectif. Que l'existence de ce but ait des consonances figuratives, l'interprétation graphique que propose Tortsov suffit à le montrer (ill.185). Une flèche du temps, orientée de la gauche vers la droite, marquée par plusieurs petites flèches, comme autant d'impulsions (d'objectifs) orientés vers le point principal :

« Une longue série de petites, de moyennes et de grandes lignes de la vie du rôle qui sont orientées dans un sens, vers le surobjectif. Les courtes lignes de la vie du rôle avec leurs objectifs, se succédant logiquement l'une l'autre, s'accrochent l'une à l'autre. Grâce à cela, il se forme une seule ligne transversale continue qui s'étire à travers toute la pièce. » [564]

Ainsi, la ligne continue des impulsions qui marquait la valeur temporelle et figurative de tous les éléments du système trouve son point d'orgue dans l'idée d'action transversale ou de ligne continue de l'action. Cette ligne est dite transversale – *skvoznaja* – parce qu'elle traverse de part en part la pièce, du début à la fin. Chaque moment de la pièce ne vaut, du point de vue dramaturgique, que s'il trouve sa place sur la ligne de l'action transversale, dite simplement action transversale. Cette plasticité expressive de la figuration temporelle et dramaturgique d'un élément-clé du système correspond à l'idée de composition temporelle, de composition de l'action et de la vie en images. Comme

561 « Je suis celui qui suis », *Exode*, 3, 14. En russe, ce verset, à la traduction et à l'interprétation si controversée, est « *Ja esm' suščij* », litt. « Je suis l'essentiel » ou « je suis essentiellement ».

562 "Le surobjectif. L'action transversale", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 333.

563 *Ibid.*

564 Ibid., p. 342.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

lorsqu'il faisait la démonstration graphique de la continuité de la ligne, Tortsov figure également la dispersion des actions non focalisée (ill.186) L'élément dit tendancieux, idéologique dénature également l'organicité de l'œuvre qui comporte en elle son élément déterminant. Le troisième schéma de Stanislavski (ill.187) paraît particulièrement audacieux, si l'on songe qu'il est écrit et publié dans l'URSS de Staline où depuis la Révolution la *tendencioznost'*, le caractère « tendancieux », c'est-à-dire idéologique d'une œuvre est toujours revêtu d'un sens très positif (c'est dans ce sens positif, par exemple, que l'utilise Maïakovski). Les protestations de Govorkov qui défend cette fois la liberté du metteur en scène de donner son interprétation de l'œuvre du poète, sont contredites par Tortsov qui propose une réflexion générale sur la temporalité artistique, distinguant l'éternité, la modernité et l'actualité du jour (*zlabodnevnost'*) :

« Le moderne peut devenir éternel, s'il porte en soi de grandes questions, de profondes idées. Je n'ai rien contre une telle modernité, si elle est nécessaire à l'œuvre du poète. Au contraire, ce qui est dans l'actualité du jour au sens étroit ne deviendra jamais éternel. Cela ne vit qu'aujourd'hui et peut déjà être oublié demain. Voilà pourquoi une œuvre d'art éternelle ne s'apparentera jamais organiquement à la simple actualité du jour, quelque raffinement qu'inventent les metteurs en scène, les acteurs et vous-même [= Govorkov] en particulier. » [565]

Tortsov trahit ainsi une conception idéaliste de l'art, hors du temps, selon une conception normative de l'essence de l'art. Dans la pratique, nous découvrons au contraire une composition très raffinée du matériau temporel et figuratif par la méthode de la division et la hiérarchie des éléments. La voie empruntée par le metteur en scène n'est du reste pas entièrement bloquée. Il peut se frayer un chemin dans une voie mixte que l'on pourrait appeler, avec un peu d'ironie, la voie du pamplemousse proposée par l'image de la greffe :

« Mais il arrive néanmoins que la tendance s'apparente au surobjectif. Nous savons que l'on peut greffer à un oranger une branche de citronnier, il en naîtra un nouveau fruit qui s'appelle en Amérique "grapefruit" – pamplemousse. On peut faire une pareille greffe à la pièce. Parfois, l'on peut greffer naturellement à une œuvre ancienne, classique, une idée moderne qui rajeunit toute la pièce. Dans ce cas, la tendance cesse d'exister pour elle-même et renaît comme surobjectif. » [566]

Le sens du surobjectif et de l'action transversale est bien de faire œuvre d'art, de construire le spectacle ou le rôle, de donner une forme artistique à tous les éléments mis en œuvre par le système. Tortsov donne beaucoup d'exemples dans ce chapitre, d'abord tirés de la pratique personnelle d'acteur de Stanislavski, lorsqu'il joue Argan dans *Le Malade imaginaire*, mis en scène en 1913 par Alexandre Benois, puis le chevalier de Ripafratta, l'année suivante dans une mise en scène, là aussi commune avec Benois, de *La Locandiera* de Goldoni. Mais c'est l'apologue sur l'actrice Z. qui étudie à fond le système et se met à jouer plus mal qu'avant qui est peut-être la confidence la plus personnelle. Dans *Ma Vie dans l'art* au chapitre « Essai de mise en application du "système" dans la vie », Stanislavski reconnaît qu'il s'est mis à jouer bien plus mal,

[565] ***Ibid., p. 343-344.***

[566] ***Ibid., p. 344.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

lorsqu'il a voulu s'appliquer le système à lui-même. L'actrice Z., selon Tortsov, oublie la continuité des tâches et la sensation affective du surobjectif, susceptible de réveiller la nature et le subconscient :

« Sans eux, il n'y a pas de "système". Cela veut dire que vous ne créez pas sur scène, mais que vous faites des exercices isolés sur le "système" qui n'ont aucun lien entre eux. Ils sont utiles pour un travail d'école, mais pas pour un spectacle. Vous avez oublié que l'on a besoin de ces exercices et de tout ce qui existe dans le "système" d'abord et avant tout pour le surobjectif et l'action transversale. C'est la raison pour laquelle les morceaux de votre rôle, beaux en eux-mêmes, ne font pas impression et ne donnent pas, pris tous ensemble, satisfaction. Brisez la statue d'Apollon en mille morceaux et montrez au public chacun de ces morceaux, pris séparément. Ces fragments ne sauraient captiver celui qui les regarde. » [567]

Le surobjectif semble donc bien lié à l'inspiration qui semble tant manquer à Nazvanov à la fin de ces leçons, avant que le dernier chapitre ne traite du subconscient, pour le convaincre tout à fait de l'efficacité du système. Tortsov dément tout lien avec cette immédiateté créatrice qui n'a que faire de la patience et des années de pratique et d'étude nécessaires pour donner un sens aux formules froides de la raison :

« Sur ce point, ce n'est pas à moi qu'il faut s'adresser. Le "système" ne fabrique pas d'inspiration. Il ne fait que préparer un terrain favorable pour celle-ci. Mais savoir si elle viendra ou si elle ne viendra pas, demandez plutôt à Apollon, à notre nature ou au hasard. Je ne suis pas un magicien et ne vous montre que de nouveaux appâts, des procédés pour provoquer le sentiment, la vie éprouvée. » [568]

Toute action n'existe que par rapport à un but à atteindre, mais ce but principal, le surobjectif, ne peut exister sans les actions qui permettent de s'en rapprocher.

De prospectiva agendi

Nous avons vue cette ligne temporelle d'action continue comparée par Stanislavski à un feu d'artifice d'impulsions changeantes. Elle se construit sur scène comme une vie. Nous voyons les parallèles possibles avec la perspective picturale. C'est ce que dit Tortsov à Nazvanov et Choustov à la fin du long chapitre sur la parole. Les deux amis viennent le voir, un peu dépités, comme l'avait fait Nazvanov à la fin du chapitre du surobjectif parce qu'il regrettait que le système ne donne pas l'inspiration. L'expérience de division plastique du monologue d'Othello que Tortsov a faite à la fin du chapitre « Comme les vagues glacées des eaux du Pont… » [569] déçoit les deux interprètes de la pièce lors du spectacle de présentation. Le tempo-rythme, les visions, les pauses, les courbes, les objectifs, les rétentions, l'irradiation, tous les éléments semblent être convoqués pour

[567] ***Ibid., p. 340.***

[568] ***Ibid., p. 347.***

[569] *Othello*, acte III, scène 3, voir texte N°9 en annexe

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

l'analyse de quelques vers (quarante mots) qui se déploie sur plusieurs pages, composant une sorte de poème intérieur de l'acteur-metteur en scène. A la fin, pour indiquer la chute du monologue tragique, les mots mêmes viennent à manquer et Stanislavski le représente par un dessin. Ces « dessins phonétiques » et ses « couleurs sonores », comme les nomme Tortsov, laissent Nazvanov et Choustov complètement désarçonnés devant le travail intérieur de l'acteur. Les deux amis semblent avoir perdu tout contrôle de la parole. Nazvanov avoue à son maître qu'il ne sait plus parler. Les pauses, les accents, les figures phonétiques font perdre toute conscience du propos, de la pensée et de la présence, jusqu'au vertige.

La solution de ce problème nécessite un entretien particulier entre Tortsov et ses deux élèves, chez lui, après la classe, à dix heures du soir. C'est la matière du chapitre sur « La perspective de l'acteur et du rôle » qui n'a pas été terminé et qui n'est publié par les éditeurs que par une juxtaposition de deux fragments des manuscrits de Stanislavski. Le lien avec le chapitre sur le surobjectif et l'action transversale est direct. Nazvanov commence par regretter que l'inspiration soit remplacée par le calcul de l'acteur. Nous sommes dans une problématique de la composition de l'action, de la distribution de l'énergie et des attaques temporelles, du retard et de l'anticipation, de la représentation du but final de l'acteur et du rôle. La perspective est définie selon un modèle pictural :

« Convenons d'appeler "perspective" le rapport harmonieux, calculé et la distribution des parties dans la saisie du tout de la pièce et du rôle. (…) On peut comparer la perspective dans le jeu de l'acteur aux différents plans de la peinture. Là, comme pour nous, existent le premier, le deuxième, le troisième et les autres plans. En peinture, ils sont transmis par les couleurs, la lumière, les lignes qui s'éloignent ou se rapprochent et sur scène par des actions, des actes, une pensée qui se développe, un sentiment, la vie éprouvée, le jeu d'acteur et le rapport réciproque des forces, de la couleur, de la vitesse, de l'acuité, de l'expressivité, etc. En peinture le premier plan est plus déterminé, plus fort en couleurs que les plans plus éloignés. Dans le jeu sur scène, les couleurs les plus épaisses ne sont pas peintes en fonction de la proximité ou de l'éloignement de l'action elle-même, mais selon leur importance intérieure dans le tout de la pièce. Les grands objectifs à accomplir, les grandes volitions, les grandes actions intérieures et autres sont mis au premier plan et deviennent principaux, ceux dont l'importance est moyenne ou petite sont relégués à l'arrière, devenant auxiliaires et secondaires» [570]

La perspective dont il est question se dit en termes picturaux, comme s'il s'agissait des plans peints par le peintre sur le fond de scène. Mais l'auteur-peintre peint avec l'action. Le plan de projection de la surface de représentation est d'abord sa conscience de soi (sensation de soi) imageante, sa capacité à construire une image dans le temps, à tenir la perspective qui est comme le « chenal » de son action. Le point focal oriente l'action. En fonction de sa capacité à projeter à l'intérieur de lui-même les lignes de construction de la composition selon l'objectif et le surobjectif de la pièce, il sera plus ou moins bon peintre, dans une peinture ou une perspective de l'action. Le peintre Piero della Francesca avait composé l'un des premiers traités de perspective sous le titre de *De prospectiva pingendi*, chez Stanislavski et au théâtre, il s'agit d'une *prospectiva agendi*. Il s'agit bien de

[570] "La perspective de l'acteur et du rôle", Tr. 2, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 135.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

composer l'action de la pièce sur toute sa durée, comme l'on compose un tableau peint, selon les mêmes règles, mais l'analogie, se déplaçant, change de sens. La perspective dont il est question n'est plus spatiale, mais temporelle et dramaturgique, en fonction de la durée de la pièce et de l'objectif à accomplir. La ligne de la perspective centrale de la pièce correspond à la ligne continue de l'action transversale qui perce la surface de la pièce, tout comme la perspective traverse le plan bidimensionnel pour ouvrir la « fenêtre » dont parle Alberti au premier livre du *De pictura*.

« Ce n'est que lorsque l'acteur aura pensé, analysé, éprouvé la vie de tout le rôle en entier que s'ouvrira devant lui une perspective lointaine, claire, belle, attirante, son jeu devient pour ainsi dire capable de voir loin, sans plus être myope comme auparavant. » [571]

Cette construction temporelle de l'action n'est possible qu'à partir d'un point de fuite central qui informe la vie du rôle. Le réalisme rend ce point plus organique et vivant que semblable à un point géométrique. C'est le surobjectif :

« Une grande action physique, la transmission d'une grande pensée, l'expérience éprouvée [pereživanie] de grands sentiments et de grandes passions qui se créent à partir d'une multitude de parties, une scène, un acte, toute une pièce enfin ne peuvent se passer de perspective et de but final (le surobjectif). » [572]

Le surobjectif est le point focal de la ligne du rôle, de la construction de toute la pièce. La précision de la construction dont Tommaso Salvini dans le rôle d'Othello est l'exemple permanent est d'une rigueur mathématique. Il s'agit de dissiper la brume des lointains pour favoriser un jeu conscient de ses implications. Ce point du surobjectif est ce que Popov appelle « l'objet central », recherché dans le tableau, pour être découvert dans la pièce, dans le rôle, dans un acte, dans une scène, dans un monologue. Vassiliev, héritier de cette école, l'appelle « événement principal », comme cela se fait couramment en Russie. Toute analyse dramaturgique en Russie commence par la recherche de l'événement principal et de l'action transversale au point que cette discussion puisse apparaître souvent comme scolastique, si l'on oublie ces implications concrètes pour le jeu. Ce n'est pas le cas dans le cadre du système, comme ce n'est pas le cas chez les grands metteurs en scène

Renversement de perspective

S'il m'est permis de revenir sur un point de théorie, propre au lexique d'Anatoli Vassiliev, il est nécessaire de préciser ici la terminologie et la théorie même qui n'est pas sans intérêt pour la compréhension des enjeux. Vassiliev commence la pratique professionnelle du théâtre en 1973 au Théâtre d'Art de Moscou où il met en scène *Solo avec horloge à carillon* de Zahradnik avec les derniers acteurs du Théâtre d'Art qui aient directement connu Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko. Mais, dans les années soixante-dix, il est actif à un moment où deux générations déjà le séparent de Stanislavski, même s'il a

[571] ***Ibid. La dal'nozorkost' est à la fois la presbytie et, littéralement, la capacité de voir loin. Blyzorukost' est la myopie qui ne voit que de près.***

[572] ***Ibid.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

étudié avec Knebel et le fils de Popov dont il est sans doute plus proche esthétiquement. L'aspiration est alors tout à fait différente, elle va vers une liberté de forme et de ton, une liberté des mœurs, le jazz, le roman américain, une sorte de nouvelle vague, avec la passion du cinéma : Vassiliev veut être réalisateur de cinéma bien avant de devenir metteur en scène de théâtre. La perspective et la construction psychologique de l'action en plans sont rigoureuses, mais aussi décalées, variées. Les années quatre-vingt sont celles de la découverte d'une tradition non psychologique du théâtre, du *Roi Lear* de Shakespeare, d'Oscar Wilde, de Platon, de Thomas Mann avec le vieux désir de mettre en scène *Les Possédés* de Dostoïevski. Le texte biblique, l'attrait de l'antique, poussent à une représentation non réaliste. Vassiliev reprend du père Florensky le concept de perspective inversée que celui-ci applique à la représentation antérieure à la Renaissance, en particulier pour la peinture d'icônes et pour les fresques et les mosaïques médiévales. Vassiliev en fait une notion dramaturgique (ill.191). Dans les structures de jeu, l'énergie de l'image provient d'un élément conceptuel situé à la fin de l'œuvre. C'est en fonction de cette zone du final que l'acteur construit l'action. La perspective inversée contredirait ainsi le sens de la perspective stanislavskienne qui prend son impulsion du point de départ (ill.189 et 190). Ce n'est qu'en partie le cas. Stanislavski écrit à propos du rôle (en l'occurrence le rôle de Lucas dans *Les Bas-fonds* de Gorki) : « car son début dépend de la fin » [573] . La fin du rôle, et même de la pièce, (puisque ce personnage ne joue pas dans le dernier acte) informe le devenir du rôle et doit lui servir de point focal de construction. Il est vrai que Stanislavski n'aura pas été jusqu'à théoriser le mode de construction dramaturgique à partir de la fin de la pièce contrairement à Vassiliev qui l'a appelé « structures de jeu ». Il faut pour cela penser une inversion de la flèche du temps que Vassiliev représente dans ses schémas illustrant le jeu de l'acteur dans les structures de jeu (ill. 192 et 193) où la flèche part de l'événement principal final pour se projeter en arrière vers le début et où tous les fragments sont séparés par ce qu'il appelle des « nœuds ». Dans le cadre vassilievien, au lieu de « tricoter » le rôle d'objectifs en objectifs, de réactions en actions (selon la formule célèbre dans la pédagogie théâtrale russe « petite boucle, petit crochet »), il faut créer une tension prospective et rétrospective à partir de l'événement principal et apprendre ainsi la composition à l'envers. On voit combien ces réflexions théoriques sont rendues possibles par la théorie figurative de Stanislavski lui-même et surtout, comment cette nouvelle réflexion figurative permet de prolonger la théorie. C'est là sans doute un signe important pour saisir la façon dont on peut développer des théories théâtrales au contact intime d'autres arts.

Surobjectif et sur-surobjectif : les deux perspectives

L'originalité de Stanislavski est aussi de faire une théorie complète de la perspective en liaison avec le surobjectif et la ligne de l'action transversale. Nous avons évoqué les aspects plastiques du système et ce que les éléments géométriques figuratifs sont capables de construire. Mais avec la perspective on rentre de plain-pied dans la figuration de l'action sur scène, dans la construction du temps pour l'action. On passe de catégories

573 *Ibid.* p. 136.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

figuratives à des catégories temporelles au théâtre, mais la construction se fait vivante, pour l'action, le personnage rendu vivant, et donc aussi pour l'acteur. L'édifice stanislavskien est parachevé par une éthique qui prend de plus en plus d'importance et qui recouvre des aspects centraux de la psychologie de la création, que nous ne pouvons développer dans le cadre de cette recherche. Cet aspect éthique, personnel, peut-être même lyrique, de la théorie de la mise en scène et du jeu de l'acteur se retrouve dans la théorie des deux perspectives de même que dans la théorie du surobjectif. Ces deux éléments-clé se dédoublent. La perspective et le surobjectif existent pour l'œuvre, pour l'auteur, mais aussi pour l'acteur, figure même du créateur dans le système de Stanislavski et dans le théâtre russe.

Dans le chapitre sur l'éthique, Stanislavski imagine un acteur qui arrive en retard au théâtre, il doit jouer dans une demi-heure, il vient d'être cambriolé, il se rend compte qu'il a oublié la clé de son tiroir contenant de l'argent. Il est possible que l'on le lui ait volé, or il doit payer son loyer le lendemain et ses rapports avec sa logeuse sont très mauvais. Il reçoit une lettre dans laquelle il apprend la maladie de sa mère. On peut voir dans cette fiction une satire ou une exagération de Stanislavski, mais sa biographie même montre qu'il dut jouer le rôle de Satine, le jour même de la mort de sa mère. Il ne s'agit cependant pas de données biographiques ou de qualités personnelles à visée hagiographique, mais d'un problème artistique brûlant. Comment être disponible pour l'humeur créatrice ? Comment laisser à la porte du théâtre les rancunes, les jalousies, les soucis dont une vie est faite ? La particularité du théâtre est que l'acteur dont l'instrument principal est le maniement du temps, n'est pas maître du sien. Le théâtre est cet art qui ne choisit pas son heure. Le temps est déjà fixé. Ce cas d'espèce envisagé a à voir avec l'attente, l'anticipation, la construction de l'avenir pour l'acteur, dans sa vie même et dans sa pratique théâtrale. Cette représentation de l'avenir propre de l'acteur est ce que Stanislavski appelle le sur-surobjectif et la perspective de l'acteur qui redoublent et complètent le surobjectif de l'auteur et l'action transversale de l'œuvre. Si l'art de l'acteur est vivant, organique, construit sur le tempo-rythme vibrant de la vie, alors sa poétique est liée à la représentation de la vie. Le finalisme enveloppe la vie même de l'acteur, retrouvant les accents messianiques et prophétiques du romantisme des Ambulants :

« Imaginez un homme acteur idéal qui consacre toute sa personne à un seul grand but de la vie : "élever et donner de la joie aux hommes par l'élévation de son art, leur expliquer les beautés sacrées de l'âme des œuvres des génies. (…) à la haute mission culturelle d'instruction de ces contemporains. (…) Convenons à l'avenir d'appeler de tels buts de la vie des sur-surobjectifs et des actions sur-transversales. » [574]

L'image qui permet d'exemplifier ce concept est tirée de l'expérience personnelle de Stanislavski-Tortsov. Lors d'une tournée à Saint-Pétersbourg, il sort excédé du théâtre, après une mauvaise répétition. Il découvre tout un campement de « milliers de personnes » (sic) à la sortie du théâtre, installées pour la nuit, afin de veiller jusqu'à l'ouverture de la caisse le lendemain matin. C'est à la lueur de ces feux de camp, assez faits sans doute pour impressionner l'interprète passionné du rôle d'Othello que survient, comme un bouleversement, l'idée du théâtre :

[574] ***"Le surobjectif. L'action transversale", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 340.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

« Que la valeur du théâtre est grande pour les hommes ! Comme nous devons prendre conscience de cela en profondeur ! Quel honneur et quel bonheur de donner une joie élevée à des milliers de spectateurs, prêts à sacrifier leur vie pour elle ! J'eus envie de me créer un tel but élevé que je nommais le sur-surobjectif et son accomplissement l'action sur-transversale. » [575]

On peut sourire de la naïveté du lexique sacrificiel, mais l'originalité de cette notion tient à ce que Stanislavski a visiblement tenté, sans parvenir au bout de son effort, de faire de l'espoir, de l'attente, du sens et du but de la vie des éléments constructifs en art. D'une certaine manière, tous les éléments du système sont censés éveiller l'attention sur l'humeur créatrice de l'acteur et la composer. Les notions de sur-surobjectif et de sur-action transversale donnent des instruments pour penser le but et le sens même de la création artistique, dans un métier où le désenchantement cède souvent la place à l'enthousiasme. Ce sont toutes ces réflexions, assez allusives dans la première partie du traité, qui reçoivent une signification plus nette grâce la notion de perspective de l'acteur dans la seconde partie (il s'agit de deux fragments dont l'éditeur a fait un chapitre spécifique). Voici comment Stanislavski présente ou introduit la différence entre les deux perspectives :

« Le personnage de la pièce ne sait rien de la perspective, de son avenir, alors que l'acteur doit toujours penser à cet avenir, c'est-à-dire tenir compte de la perspective. » [576]

Tout est question de conscience et de construction temporelle de cette conscience. L'acteur ne doit donc pas oublier ou faire semblant d'ignorer l'avenir de son personnage, c'est-à-dire son propre avenir en tant qu'interprète du rôle :

« Quand bien même le personnage ne doit pas connaître son avenir, la perspective du rôle est nécessaire pour évaluer mieux et plus complètement, à chaque instant, le futur le plus proche et s'abandonner entièrement à lui. » [577]

Stanislavski a peut-être confondu les deux perspectives (la perspective du rôle doit être ici comprise comme perspective de l'acteur), elles sont en tout cas proches, voire confondues dans la personne de l'acteur qui est un être double, à la fois acteur et personnage, humanité personnelle et fiction. La perspective est donc, encore une fois, comprise dans le temps théâtral plus que dans l'espace. La figuration temporelle se fait psychologique, à partir de l'exemple du rôle d'Hamlet, visiblement marqué par les interprétations mystiques de Craig et de Mikhaïl Tchekhov. Les « couleurs de l'âme » du personnage sont un mélange de nombre de sentiments à l'égard de sa mère, de sa bien-aimée qu'il doit aimer et à laquelle il doit renoncer. Surtout l'apparition du père donne une ouverture temporelle vers l'au-delà :

« Lorsque Hamlet connaît ce mystère de l'existence future, tout dans la vie réelle perd sa signification antérieure » [578]

[575] ***Ibid. p. 341.***

[576] ***"La perspective de l'acteur et du rôle", Tr. 2, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 136.***

[577] ***Ibid. p. 137.***

[578] ***Ibid.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'organisation des sentiments du rôle peut se faire harmonieusement, plastiquement si l'on tient compte du sens de l'œuvre, du surobjectif par cette opération temporelle entre passé, présent, futur :

« Mais si l'on distribue correctement tous ces sentiments éprouvés selon la ligne de la perspective, selon un ordre logique, systématique et successif, comme l'exige la psychologie d'une figure [obraz] complexe et la vie de son esprit humain qui se développe de plus en plus sur toute la longueur de la pièce, l'on obtiendra une structure droite, une ligne harmonieuse, dans laquelle le rapport réciproque des parties de la tragédie d'une grande âme qui croît et s'approfondit joue un rôle important. Peut-on rendre n'importe quel endroit d'un tel rôle sans avoir en vue sa perspective ? » [579]

Figurer le temps, c'est donc figurer la psychologie du rôle, les divisions fragmentées de ses expériences éprouvées. En ce sens le personnage, figure ou image, devient réellement un matériau plastique apparié à la psychologie de l'acteur. Il s'agit de procéder à ce que Stanislavski appelle « *le jeu avec la perspective* », notion conceptuellement importante, car le jeu plastique, devient théâtralement jeu temporel, psychologique et figuratif, chaque fragment, chaque objectif pouvant être compris comme impulsion et comme image. Le jeu perspectif, dans la construction du rôle ou de la présence scénique de l'acteur, est également un jeu temporel entre le passé et l'avenir. Si le temps est successif pour Hamlet, il est rétroactif pour l'acteur qui peut le modeler :

« En effet, Hamlet ne doit pas connaître son destin et la fin de sa vie alors qu'il est indispensable à l'acteur de voir en permanence toute la perspective, faute de quoi il ne pourra correctement distribuer, colorer, ombrer et modeler ses parties (…) Au contraire de la perspective du rôle, la perspective de l'acteur doit sans arrêt tenir compte de l'avenir. » [580]

Le rôle a une perspective, une attente, un but vital qui ne correspond pas à son destin dans la tragédie, mais l'acteur doit tenir compte de ce destin, de ce but suprême, surobjectif qu'il peut entrevoir dans sa course temporelle, pour en retenir plus de conscience, parce que c'est en fonction de ce point de fuite qu'il élabore son parcours. Jouer, c'est pratiquer l'art du temps, de la reprise, de l'arrêt dans la pause, de l'anticipation, de la surprise, d'abord pour soi-même. Ce n'est donc dévoiler que progressivement son jeu, élaborer une économie, un calcul de ses forces, un rapport de contraste entre les différents objectifs à accomplir par soi et par le rôle et leur valeur. Le maniement de cet équilibre construit la perspective de l'acteur qui joue dans les deux sens du temps, dans l'univers artistique de la création théâtrale :

« Ce n'est qu'en une observation instantanée du passé et de l'avenir du rôle que vous pourrez appréciez dignement le morceau qui vient. Mieux vous sentirez son importance dans le tout de la pièce, plus il sera facile de diriger sur lui l'attention de tout votre être. (…) Nous avons besoin de la perspective de l'acteur-homme lui-même, de l'interprète du rôle pour penser, à chaque instant, à l'avenir, pour mesurer nos forces créatrices intérieures et nos possibilités expressives

[579] ***Ibid.***

[580] ***Ibid. p. 138.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

extérieures, pour les distribuer de façon juste et utiliser raisonnablement le matériau accumulé pour le rôle. » [581]

La construction harmonieuse des parties vaut pour l'architecture du rôle, d'une scène, d'un acte, de la pièce, mais aussi pour l'architecture du système lui-même. Pour l'acteur, il s'agit de pouvoir prendre la mesure de ses forces créatrices, de fonder une économie temporelle et psychologique de l'action afin de ne pas perdre toutes ses forces, en éclatant tout d'un coup. Le jeu théâtral se fait au présent, dans l'instant, qui envisage le passé et l'avenir, mais l'art consiste également, et dans le même temps, à réguler le jeu de ses forces créatrices, comme dans une course de fond où l'on ne peut s'arrêter tous les vingt pas. L'image du mouvement physique apparaît aussi dans le chapitre sur le surobjectif, où l'inertie de l'action dans le temps était comparée à un jeu d'enfant : une ficelle accrochée à un bout de bois et qui s'enroule progressivement autour de lui. Si l'on place une brindille au moment de la plus large amplitude, le mouvement est brisé, alors qu'à l'inverse la perspective donne de l'air et de l'espace :

« Elle [= la perspective] donne un large espace, un large élan, une inertie pour nos expériences éprouvées intérieures et nos actions intérieures et c'est très important pour la création. » [582]

La perspective construit l'action transversale et le surobjectif, elle relie et manipule artistiquement les temps, pour créer de l'action. L'image de ce jeu temporel entre le passé et l'avenir est posée à travers l'idée même d'action qui suppose le recours à deux forces d'impulsion en sens contraires. L'essence de l'action et du théâtre est, pour le théâtre russe, dans le conflit. C'est de là que provient la notion de *contre-action transversale* au chapitre du surobjectif dans la première partie du système. Stanislavski a peu théorisé le conflit dans ses écrits, mais c'est l'une des bases de l'enseignement du système dans une esthétique de l'action :

« - Toute action rencontre une action contraire et d'ailleurs la seconde action provoque et renforce la première. Voilà pourquoi dans chaque pièce, avec l'action transversale passe en sens contraire, venant à sa rencontre avec hostilité, l'action contre-transversale. C'est bien et nous devons saluer un tel phénomène parce que l'action contraire provoque naturellement une série de nouvelles actions. Nous avons besoin de cette confrontation permanente : elle fait naître le combat, la dispute, la discussion, toute une série d'objectifs qui leur correspondent et leur solution. Cela provoque l'activité, l'action qui sont la base de notre art. » [583]

L'image de ce conflit, du point de vue de la construction plastique du temps et de l'action, est la possibilité de jouer avec la flèche du temps, de fragmenter et de faire vivre les actions. Un temps psychologique, devenu image vivante dans la personne de l'acteur, créateur dans un monde fictif d'émotions non fictives, c'est bien là au fond l'une des définitions possibles de l'action dramatique et du théâtre. La perspective n'est donc pas seulement une belle construction calme qu'il faudrait contempler. Le surobjectif est un

[581] ***Ibid.***

[582] ***Ibid. p. 139.***

[583] ***"Le surobjectif. L'action transversale", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 345.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

point créateur de temporalité et de vie, plein de contradiction aussi, en un sens quasi dialectique et hégélien. C'est peut-être parce que tout s'oppose au surobjectif, et pourquoi pas au sur-surobjectif, que le but peut passer de l'autre côté de la représentation et cesser d'être une image, une aspiration, pour prendre tout le divers et toute la force de la réalité.

L'élément plastique dans la formulation du système trouve donc, selon nous, son point d'orgue avec la notion de perspective de l'action qui permet aussi bien d'envisager la finalité du personnage, de la figure représentée qui a des objectifs secondaires et un objectif principal, que la finalité pour l'acteur de sa présence sur scène et du sens qu'il y a à pratiquer cet art. Le lexique figuratif est d'un précieux secours pour formuler une théorie plastique du jeu, de la composition dramaturgique de l'œuvre par des opérations temporelles qui ont un effet sur la psychologie et sur les possibilités figuratives. Les conditions d'exercice de l'art deviennent aussi, à chaque instant, des éléments moteurs pour l'actualisation même de la pratique artistique. Le jeu devrait ainsi être compris comme un processus permanent de traduction des images spatiales en impulsions temporelles et en psychologie, qui créent en retour un matériel figuratif.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Conclusion

L'expérience de Stanislavski, des premiers essais amateurs dans le vaudeville et l'opérette à l'élaboration des catégories dramatiques du système, porte la trace d'une perpétuelle réflexion figurative. C'est d'abord la figuration d'un acteur, épris de son image, façonnée à travers le miroir par la recherche du costume, de la démarche et l'expression du visage peint avec le maquillage. Le grimage fabrique théâtralement l'image du personnage, parallèlement à la caractérisation extérieure du type. L'expérience et la réflexion de Stanislavski le conduisent à se détacher de cette figuration extérieure, ce qui l'amène à redéfinir la signification des images en art : art de la vie éprouvée conforme à la nature et art de la représentation qui élabore la forme extérieure. C'est le metteur en scène qui est l'instrument de cette transformation. Stanislavski, comme metteur en scène, travaille alors à créer grâce à l'humeur – *nastroenie* – un monde environnant la figure, un fond sonore et visuel, une atmosphère. La figuration inclut l'élément de la durée, les pauses psychologiques, les gestes, les réactions, des activités secondaires qui emplissent le texte scénique écrit dans le cahier de mise en scène qui comporte le dessin des déplacements. Le metteur en scène invente des personnages, des gestes, des mouvements. L'humeur fait, pour ainsi dire, sortir la figuration scénique de l'éclair temporel qu'est le cliché figuratif.

La nécessité d'exprimer l'indicible de la dramaturgie de Maeterlinck, le renouveau pictural symboliste conduisent Stanislavski à des expériences figuratives de metteur en scène où il se départit du naturalisme. La centralité de l'acteur, dans la constitution du système, pour la culture théâtrale de Stanislavski, issue du Théâtre Maly, le conduit cependant à chercher une nouvelle figuration à partir de la psychologie de l'acteur, des

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mouvements de son âme, de ses impulsions, du tracé de son humeur, de la ligne de ses désirs et de ses intentions. Cette priorité renverse les coordonnées figuratives puisque le metteur en scène renonce au tracé du mouvement physique imposé, à l'inventivité de ses trouvailles d'atmosphère au nom de l'acteur qui doit figurer par les moyens propres de son art. D'une certaine façon, le peintre-décorateur se fait lui-même acteur, recherchant sans cesse des solutions nouvelles et les accumulant sous la forme de croquis alors que l'acteur accumule les images pour constituer la « pellicule cinématographique » du rôle.

Nous proposons de voir dans l'entreprise du système, dans ses rédactions successives et ultimes, au cours des années trente, un travail de mise en scène, fait à propos du jeu de l'acteur. Il s'agit de créer la dramaturgie de la formation d'une individualité créatrice par la prise de conscience des instruments expressifs de son art. Or la langue intérieure de l'action requiert la langue extérieure de la vision et de l'ouïe pour s'articuler. C'est ainsi que le lexique pictural, musical et graphique est esthétiquement dominant dans *Le Travail de l'acteur sur soi*. Mieux que la seule langue de la psychologie, ce lexique peut traduire en images les impulsions. La dramaturgie suppose le passage des catégories figuratives sous la sphère temporelle. La ligne, la perspective, l'image expriment ici une durée scénique qui s'oppose à la tension inutile qui raccourcit le temps pour ne produire qu'une création d'où la nature est absente. Le temps est aussi compris physiquement, comme l'abolition des tensions, distorsions et malaises intérieurs de l'acteur, pour libérer son esprit en vue d'objectifs très précis : viser le surobjectif de l'œuvre et son propre sur-surobjectif qui est le but de sa « vie dans l'art ».

Eisenstein, dans l'article mordant, à la fois ironique, polémique et intéressé, qu'il a consacré à Stanislavski compare ce processus à l'ascèse de la prière qui doit mener à l'extase, à travers des visions très concrètes [584] . Toutefois, le travail de l'acteur se distingue de l'ascèse par l'impératif de l'action. Les intérêts du cinéaste et de l'auteur du Système se font écho puisqu'il s'agit de savoir comment diviser l'image, comment produire un matériau figuratif émotionnel. L'intérêt est commun. Le découpage en séquences et objectifs, exemplifié, dans *Le Travail de l'acteur sur soi,* par le découpage fictif d'une dinde, est un élément de montage au sein du jeu de l'acteur que ne peut manquer de relever l'auteur d'une théorie et d'une pratique du montage, compris comme composition de séquences.

Un prolongement possible de notre travail serait de tenter une comparaison, une mise en tension conceptuelle et parfois visuelle de l'entreprise théorique de Stanislavski et de celle d'Eisenstein. Les points de concours sautent, pour ainsi dire, aux yeux et peuvent se révéler intéressants du fait de l'ardente réflexion terminologique d'Eisenstein qui consacre ainsi un article au « monologue intérieur » et invente toute une série de composés du russe *mizanscena* que nous avons traduit par *mise-en-scène* : « mise en geste », « mise en cadre », etc. C'est seulement sur un petit point figuratif que nous ferons ici l'essai d'une comparaison. Eisenstein tend vers la mise au point d'un système de l'image cinématographique et retravaille pour son compte tous les détours de la notion d'*obraz*. Sans avoir entièrement finalisé ce projet, il a laissé des dessins qui figurent

584 « Stanislavski et Loyola » in : *La non-indifférente nature, I, Le sentiment du cinéma*, Musée du cinéma, Centre Eisenstein, Moscou, 2004, pp. 485-510.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'édifice de sa « méthode », comme il désignait lui-même son projet systématique. Nous aimerions comparer l'un d'entre eux avec une esquisse équivalente de Stanislavski pour rassembler les éléments du Système, dans la mesure où le sommet de l'entreprise figurative et dramatique de Stanislavski est bien, selon nous, d'avoir songé et même tenté de figurer le système.

Le dessin d'Eisenstein, publié au tome 2 des œuvres choisies [585] , figure l'édifice théorique du système cinématographique qu'Eisenstein voulait ériger. *The Building to be built* » est le sous-titre de son croquis daté du 10 mars 1939. Il figure un temple classique (ill. 194). Les deux marches sont « La méthode DIALECTIQUE» et « L'expressivité de l'HOMME ». Les quatre colonnes de gauche à droite sont « le Pathos », la « *Mise-en-scène* », la « *Mise-en-cadre* » et le « Comique ». La porte du temple est le « Montage » strié de hachures comme la colonne de la *mise-en-scène*. Le temple lui-même est celui de l'image que l'on peut aussi comprendre comme forme (*Obraz*). Les trois lettres centrales (*Bra*) se concentrent au-dessus de la porte du montage : « le montage comme porte de la compréhension de l'image », écrit Eisenstein en légende. Le centre du fronton est occupé par la « Philosophie de l'art », le côté droit par la technique et le côté gauche par la sociologie. Le sommet du temple est coiffé d'un drapeau qui est « La méthode du Cinéma » ou « La méthode cinéma », comme un moyen de lecture de l'image, de création de la forme qui, pour Eisenstein, comprend aussi bien la littérature où il voit de grands maîtres du montage, comme Pouchkine et Zola.

Le schéma de Stanislavski est reproduit dans les suppléments du troisième volume des *Œuvres* paru en 1955 [586] (ill. 195). Il figure au milieu de fragments épars qui n'ont pas trouvé place dans la rédaction définitive ou le montage des éditeurs puisque Stanislavski lui-même n'a entièrement revu que la première partie du *Travail de l'acteur sur soi*. Le schéma publié n'est sans doute qu'un pâle reflet de l'original, dans la mesure où l'éditeur, « pour plus de netteté» (sic), a ramené les couleurs à deux teintes : noire et verte. La couleur verte renvoie à tout ce qui se rapporte au rôle et le noir à tout ce qui concerne l'acteur. La forme générale du schéma est plus « organique » qu'architecturale. L'édifice du système se présente comme un réseau ramifié, anthropomorphique, avec deux énormes poumons et une colonne vertébrale qui court jusqu'au sommet.

Le schéma ressaisit les éléments et marque bien l'importance de la ligne centrale figurative. Les trois encadrés du bas, numérotés 1, 2 et 3, sont plus architectoniques. Ce sont les bases du système : 1. L'activité, l'action ; 2. L'aphorisme de Pouchkine [587] ; 3. Le subconscient à travers le conscient. La primauté de l'action s'équilibre avec le précepte du

585 S. M. Eisenstein, *Œuvres choisies*, vol. 2, Iskusstvo, Moscou, 1964, hors-texte, le même dessin est publié en exergue d'Eisenstein, *La non-indifférente nature*, *op. cit.*, p. 2.

586 Stanislavski, 1954-1961, III, p. 360-362 (illustration hors-texte).

587 Donné dans le troisième chapitre de la première partie : « La vérité des passions, la vraisemblance des sentiments dans les circonstances présupposées, voilà ce qu'exige notre intelligence de l'auteur dramatique». Stanislavski ajoute que les circonstances, présupposées par l'auteur, sont proposées à l'acteur. Cf. "L'action. 'Et si', 'les circonstances proposées' ", *Tr. 1,* Stanislavski, 1954-1961, II, p. 61.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

réalisme et au centre, comme en retrait, le principe, plus fondamental ou plus profond encore, du subconscient qui ne peut être activé que par les moyens conscients que sont précisément les éléments du système. Si l'on suit la ligne centrale verte qui est celle du rôle et de la perspective du rôle nous voyons qu'elle mène tout droit au centre de l'œuvre : le but ultime (numéro 15) intitulé « Surobjectif présupposé ». Cette ligne est aussi bien celle de l'action transversale, numérotée 14.

La dynamique de la ligne qui est ici une flèche est assurée par les trois moteurs de la vie psychique, diversement nommés N°6 : l'intelligence, la volonté et le sentiment (réinterprétés de façon plus récente comme représentation, jugement, volonté-sentiment). Le surobjectif final est donc atteint par cette dynamique constructive et par la plasticité du rôle, mais l'action ne devient vraiment transversale qu'après avoir traversé le milieu de « la sensation de soi scénique générale ». Cette dernière est le résultat d'un processus de croissance bien plus complexe qui passe par ce que j'ai appelé les deux poumons du système, figurés en noir sur le schéma. Les nouveaux principes constructifs vont cette fois par deux, à gauche la « vie éprouvée », encadrée en noir, et à droite « l'incarnation scénique ». Stanislavski lui-même hésite entre une métaphore musicale ou végétale :

« N°4. Le processus de la vie éprouvée que nous avons étudié sous ces traits généraux et N°5. Le processus de l'incarnation scénique. Sur ces plates-formes sont assis, tout pareils à trois organistes virtuoses devant deux énormes orgues : N°6, 7, 8. les trois moteurs de la vie psychique. (…) N°9. La nouvelle pièce et le nouveau rôle traversent les moteurs de la vie psychique. Ils sèment en eux leur graine et excitent l'impulsion créatrice. N°10. Les lignes d'impulsion des moteurs de la vie psychique qui portent avec elles les graines semées en elles par la pièce et le rôle. Tout d'abord, ces impulsions fonctionnent par bribes, par petits bouts épars, dans le désordre et le chaos, mais, à mesure que s'éclaircit le but essentiel de la création, elles deviennent continues, rectilignes et droites. » [588]

On reconnaît un processus biologique séminal de fécondation de l'acteur par le rôle et les deux branches complexes de l'organisme semblent pénétrer dans les couches profondes de l'humeur créatrice, désignées par les éléments du système. Les bribes et les fragments initiaux que constituent les lignes d'impulsion ne sont pas sans rappeler les brouillons, les notes, les fragments et jusqu'aux petits croquis de Doboujinski que Stanislavski rassemblait précieusement, durant la préparation des décors d'*Un mois à la campagne* de Tourgueniev en 1909. Le mot utilisé est le même – *kločki* : des bouts de papier, des petits morceaux. Les numéros 11 et 12 ramifient les éléments du système. C'est cette partie du dessin qui comporte normalement de la couleur, une pour chaque élément :

« N°11 La sphère intérieure de notre âme, notre appareil créateur avec toutes ses propriétés, ses capacités, ses dons, ses qualités naturelles, ses habitudes artistiques, ses procédés psychotechniques que nous avons auparavant qualifiés "d'éléments". Ils sont indispensables pour accomplir le processus de la vie éprouvée. Remarquez que sur le tracé [#ertež], à chaque élément est affecté sa teinte [kraska], plus précisément : a) teinte [589] ***….. pour l'imagination et ses***

[588] ***[Le schéma du « système »], Stanislavski, 1954-1961, III, p. 360.***

[589] ***Les points de suspension devaient être suppléés par un nom de couleur qui n'apparaît pas sur le schéma.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

fictions ("et si", les circonstances proposées du rôle). b) teinte ….. pour les morceaux et les objectifs à accomplir. c) teinte ….. pour l'attention et les objets. d) teinte ….. pour l'action. e) teinte ….. pour le sentiment de la vérité et la foi. f) teinte ….. pour le tempo-rythme intérieur. g) teinte ….. pour les souvenirs émotionnels. h) teinte ….. pour la communication [entre partenaires]. i) teinte ….. pour les adaptations [ou inventions de jeu]. j) teinte ….. pour la logique et l'ordre de succession. k) teinte ….. pour la caractérisation intérieure. l) teinte ….. pour le charme scénique intérieur. m) teinte …..pour l'éthique et la discipline. n) teinte ….. pour la retenue et l'achèvement. (…)Vous voyez sur le tracé comment les lignes d'impulsion traversent de part en part cette sphère et comment elles prennent progressivement la coloration des « éléments » de l'acteur ».

La coloration des lignes d'impulsions psychiques par l'acteur traduit le phénomène de figuration qu'il produit, en liant entre elles toutes les lignes intérieures en direction du surobjectif.

Que Stanislavski ait conçu ce mode visuel des éléments du système comme un moyen figuratif, le mode même de la présentation de ces chapitres le démontre. L'idée de figurer le système est présentée comme une invention de l'entreprenant Rakhmanov qui avait disposé de petits drapeaux sur toute la scène à la fin du chapitre consacré aux « adaptations » (ou inventions de jeu). La scène s'ouvrait alors sur une multitude d'éléments connus ou encore inconnus du système. L'image scénique, dans son immédiateté, permet de saisir d'un coup l'intégralité des éléments et d'en faire une sorte de spectacle :

« Arkadi Nikolaïevitch rentra dans la classe en compagnie d'Ivan Platonovitch triomphant. Il vit les drapeaux accrochés et dit : "Bravo, Vania ! [= Ivan Platonovitch Rakhmanov] C'est bien ! C'est clair, on voit tout ! Même un imbécile comprendrait ! Cela donne un tableau complet de ce que nous avons passé en revue cette année. On a là aussi bien l'activité et l'action que la fiction de l'imagination, les morceaux et les objectifs à accomplir, la mémoire affective, l'objet et le sentiment de la vérité. C'est un bagage solide ! Mais qu'allez-vous en faire ? (…) Il faut utiliser tout cela non pas de façon isolée, mais d'un coup, à chaque moment créateur qui vient. Aussi bien l'action que l'objectif, l'objet, les circonstances proposées, le sentiment de la vérité, le cercle de l'attention et les souvenirs affectifs agissent en même temps l'un sur l'autre, se complètent l'un l'autre. Ce sont toutes les parties principales, organiques, impossibles à désolidariser l'une de l'autre ou bien encore les éléments de la sensation de soi générale de l'acteur qui lui est indispensable pour créer. » [590]

Ainsi les éléments du système forment une sorte de tableau coloré qui figure la création propre de l'acteur. L'instantanéité de l'image du schéma qui fait tableau permet de rassembler les éléments du système en un coup d'œil, mais aussi en un seul regard intérieur qui puisse permettre à l'acteur de figurer, à partir des éléments constitutifs du système, des sortes de transmetteurs ou d'instruments figuratifs de la création formatrice de sa conscience. Lors de la présentation du tracé que nous analysons, l'élément spectaculaire se marque à l'ouverture du rideau qui dévoile le schéma du système et déplace les enjeux du décor à l'âme de l'acteur, quintessence du créateur :

[590] ***[Le schéma du « système »], op. cit., p. 354.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Arkadi Nikolaïevitch n'eut pas le temps de finir son [explication] que le rideau de scène s'ouvrit sur un signe d'Ivan Platonovitch et nous vîmes au milieu du "salon de Maloletkova" un grand tableau noir sur lequel était fixé un schéma tracé qui représentait ce qui se passe dans l'âme de l'acteur pendant le processus de création. Voici la copie de ce dessin. »

Le schéma ou le plan de représentation du tableau scénique n'est pas la toile préparée, mais l'âme de l'acteur dont la schématisation devient l'objet même du spectacle. Le schéma de Stanislavski est la cartographie de cette âme créatrice. Si le système de Stanislavski, pour rendre compte de l'action, accentue les effets plastiques dans la langue théâtrale qu'il contribue à créer, il devient lui-même plastique pour figurer l'âme de l'acteur et lui servir d'instrument de travail. Si l'image, comme construction temporelle, est le seul moyen de provoquer l'action, le jeu, dans le conflit, alors le meilleur moyen pour le système de devenir opératoire est de devenir lui-même figuratif : tableau, image-mouvement, impulsion spatialisable où chaque élément est un point de la composition. Si l'acteur se représente le système et ses éléments de façon sensible, il libérera en lui l'espace nécessaire pour la création. Image, dessin, ligne, couleur, cercle, point, composition et perspective sont des moyens d'approcher les impulsions temporelles et psychologiques de l'action. Ils permettent également de s'approprier le système comme une œuvre dramatique en image, à l'usage de l'acteur. Les éléments du système deviennent les coordonnées d'une composition dramaturgique, l'attention se spatialise en cercle et en point, le surobjectif par une flèche orientée, l'action par une ligne. On retrouve là le langage de notation du jeu de l'acteur que Stanislavski avait constitué dans ses *Notes artistiques*. Le graphisme y était au service de l'action, de la dynamique interne de l'acteur, le mot le plus fréquent, dans la traduction verbale de ce langage de signes, était l'entrain – *bodrost'*, évoquant l'énergie de l'acteur [591] .

Le lieu de ce nouveau théâtre est également indiqué dans ces pages de schématisation du système par la trace des projets de mise en scène du système élaborés par Stanislavski. Ce projet est une « *inscenirovka* », mot qui désigne l'adaptation scénique, comme dans le cas des récits de Tchekhov portés à la scène par Stanislavski en 1904. Stanislavski forme ce projet d'adaptation du système durant la dernière année de sa vie, dans son dernier Studio, où enseignait Maria Knebel. Il ne fut réalisé qu'après sa mort, sous la direction de Mikhaïl Kedrov, son assistant. Le cadre de scène devait être couvert de panneaux désignant les différentes parties du système.

Un peu comme pour le « tableau » du système figurant l'âme de l'acteur, où Stanislavski retrouve, grâce aux numéros de légende, ses instruments de travail des cahiers de mise en scène, la plantation est dessinée : un piano à gauche sur le proscenium, les tables des enseignants, la table de l'enseignant qui dirige la leçon et le pupitre du conférencier. Le spectacle est divisé en *études* et éléments du système. Le principe du spectacle répond à l'impératif de l'action, au sein même de la théorie :

« On ne peut parler de notre art, sous la forme d'une conférence. Un panneau descend avec l'inscription : AGO, ACTION [592] ACTEUR. ACTE ACTION #### –

[591] Cf. annexes, texte N°11.

[592] En alphabet latin dans le texte, de même que draô est écrit en grec.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

J'AGIS DRAME, L'ART DRAMATIQUE Toutes ces inscriptions témoignent du fait que notre art est agissant et qu'il vaut mieux en parler en action. Voilà pourquoi la discussion d'aujourd'hui s'appelle « adaptation scénique du programme ». Là où c'est possible, nous aurons recours précisément à cette forme. » [593]

Bien sûr, la méthode des panneaux (ill. 196), sous forme de slogan, le discours du conférencier et même l'affichage des panneaux durant « cinq jours » rappellent la mobilisation soviétique, les plans quinquennaux que la diffusion du système en Union soviétique semble également parodier. Mais l'on ne peut douter que ce projet de mise en scène ne soit perçu comme théâtral par Stanislavski. C'est ce que montrent, entre autres, les *études* consacrées au monologue d'Astrov à l'acte I d'*Oncle Vania* et prévues pour figurer dans ce programme. Astrov est depuis 1899 l'un des rôles majeurs de Stanislavski-acteur où s'exprime le rêve d'un idéaliste végétarien, comme Tolstoï, médecin, comme Tchekhov, qui rêve de sauver et de planter des arbres, comme on sauve une vie :

« L'ENSEIGNANT. Dites-nous comment vous comprenez la ligne de pensée du monologue d'Astrov sur les forêts au premier acte d'Oncle Vania. Mais ne suivez pas comme un petit chien le texte verbal, surveillez la ligne de la substance intérieure de la pensée. L'ÉLÈVE. L'homme est insouciant, inattentif. Il ne saisit pas que, pour chauffer les poêles, il y a la tourbe des marécages et que pour construire des abris tout simples, il y a l'argile et les briques. L'ENSEIGNANT. Dans le monologue, il est dit : « L'homme paresseux ne trouve pas assez de sens à se pencher et ramasser le combustible qui gît sur le sol. » Il est préférable que vos représentations intérieures sur les raisons qui préparent la catastrophe de la mort des forêts ne s'écartent pas des pensées d'Astrov et de l'auteur lui-même. La représentation juste vous soufflera le mot juste du texte du rôle. Dans le cas contraire, vous aurez toujours un problème à cet endroit. Continuez. L'ÉLÈVE. Mais vous disiez qu'il ne fallait pas suivre le texte comme un petit chien, et maintenant vous m'obligez à regardez constamment en arrière vers le texte. L'ENSEIGNANT. Oh ! non, je ne vous y contrains pas. Regarder en arrière et se souvenir des mots, c'est une chose, mais établir, une fois pour toute, une représentation juste de la pensée transmise, c'est tout à fait autre chose. Je ne vous conseille pas la première solution, mais j'insiste sur la seconde. (…) L'ÉLÈVE. Oui, vous avez raison. C'est plus catastrophique [l'élève n'avait parlé que de milliers d'arbres]. Des milliards d'arbres périssent. L'habitat des animaux, c'est-à-dire les nids des oiseaux et les antres des ours sont également détruits. Les animaux s'enfuient, les oiseaux s'envolent. Mais l'homme a l'intelligence et la capacité de créer alors qu'il détruit… Les forêts, le gibier, le climat, la terre… tout est abîmé, détruit, tout s'appauvrit et devient informe. Il faut comprendre tout cela, pour continuer à brûler, à détruire la beauté et tout ce que nous ne pouvons créer nous-mêmes. Bon, bien sûr, tu me regardes et tu ris. Mais moi, quand je vois les forêts que j'ai sauvées, que j'entends leur bruissement, je suis fier, je sens que le climat, le bonheur des hommes est un peu en mon pouvoir. J'ai confondu et mélangé certaines parties. L'ENSEIGNANT. Ce n'est pas un problème. L'important, c'est d'avoir des représentations claires et justes. Quant à leur succession, elle se fera d'elle-même à force de répétition. Le souffleur vous

[593] ***« Adaptation scénique du Programme du Studio d'Opéra et de drame », Stanislavski, 1954-1961, III, p. 403.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

soufflera la succession à l'aide d'un mot. A la fin, ce mot du souffleur vous viendra de lui-même, par la mémoire mécanique du texte. L'ÉLÈVE. C'est vrai. Un seul mot jeté découvre immédiatement tout le tableau et alors l'on voit tout ce que voyait l'auteur lui-même quand il exprimait cette pensée. L'ENSEIGNANT. Vous comprenez ainsi que l'on peut voir les pensées. C'est vraiment le cas : nous voyons les pensées par le regard intérieur. Nous ne voyons pas seulement des images concrètes, mais des idées abstraites. C'est ainsi que les lignes, les pensées et les visions s'entremêlent. (…) Nous voyons quelque chose par l'œil intérieur non seulement quand nous parlons de choses concrètes (les vues de la nature, l'aspect extérieur des gens, les objets, etc.), mais aussi quand il s'agit de représentations abstraites et d'idées. (…) Pour chaque homme dans la vie et donc pour chaque acteur sur scène, les lignes de pensée dans certaines scènes isolées ou dans toute la pièce s'accompagnent des visions du regard intérieur. Nous allons vous en faire maintenant la démonstration à l'aide du cinéma avec l'exemple du même monologue d'Astrov. » [594]

Le dialogue est suivi d'une véritable expérience parallèle des images et du texte pour illustrer le travail intérieur de l'imaginaire de l'acteur. Il s'agit de « la découverte de la ligne intérieure de la pensée avec illustration préalable du cinéma ». Le dialogue s'établit alors entre la voix du cinéma (de l'image) et la voix de l'auteur (le texte de Tchekhov). La première image représente « l'abattage d'un bois, le chauffage d'un énorme poêle, les arbres qui s'effondrent, les oiseaux qui s'envolent, les animaux qui s'enfuient. La ruine. Un abri en pierre. Un chantier, le travail dans les tourbières. ». La lecture est celle du texte d'Astrov :

« Tu peux chauffer les poêles avec de la tourbe et construire les abris en pierre. Bon, j'admets que tu coupes du bois par nécessité, mais pourquoi anéantir les forêts ? Les forêts russes craquent sous la hache, des milliards d'arbres périssent, l'habitat des animaux et des oiseaux se vide…tout cela parce que l'homme paresseux ne trouve pas assez de sens à se pencher et ramasser le combustible qui gît sur le sol… » [595]

La seconde image représente un sapin splendide et un poêle gigantesque qui flambe dans une cuisine, la troisième un portrait (qui symbolise l'homme), la quatrième un désert, la sécheresse, l'automne, la boue. On peut sourire de la naïveté du montage stanislavskien, mais le problème esthétique soulevé est sans doute essentiel. Comment figurer la pensée, la sensation ? Quel est le rôle de l'intellect, de la logique, de l'imagination ? Parfois, écrit Stanislavski, c'est l'intellect qui dirige et crée la logique qui trace la ligne majeure. Ce rôle est souvent indispensable :

« la ligne de la pensée qui devient dominante tire derrière elle toutes les autres lignes de tous les autres éléments et la parole se fait alors vivante, pleine de contenu. Mais la ligne de la vision peut aussi prendre sur elle le rôle dominant. Le mot, la parole sont alors des transmetteurs qui expriment les images intérieures, les sentiments, les pensées. Un tel discours a de la force grâce à sa couleur [kraso#nost'], son caractère imagé [obraznost']. Il est préférable que ces deux

[594] ***Ibid., p. 446-447.***

[595] ***Tchekhov, Oncle Vania, acte I.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

lignes de la pensée et de la vision se fondent, se complètent l'une l'autre et entraînent derrière elles toutes les autres lignes des éléments. Se crée alors une action intérieure très importante qui consiste en la transmission figurée de ses pensées à une autre personne. » [596]

Le concours de ces éléments produit ce que Stanislavski appelle l'action verbale, aidée des lois de la parole. Cette forme de figuration du système se concentre ainsi sur le problème figuratif de la théorie même et de l'action. Comment agir sur autrui, comment l'acteur peut-il agir, transmettre ce qu'il voit ? La question le concerne non seulement lui, mais son partenaire, le public et le metteur en scène qui doit agir sur l'acteur sans violence :

« Ces deux lignes [la pensée et la vision] s'entremêlent encore plus dans le processus de la communication, où l'action qui consiste à transmettre à autrui ce que l'on voit et ce que l'on pense se met au travail. Le désir que l'objet de la communication voit l'image que l'on transmet avec les yeux de celui qui parle ou que l'objet de la communication perçoive la pensée transmise, exactement comme la comprend l'auteur, suscite une action très importante et complexe : la communication intérieure et extérieure » [597]

Stanislavski avait sérieusement envisagé de compléter l'écriture du système par un film qui aurait représenté les exercices ayant trait au système afin de remplacer le livre d'exercices qui ne fut jamais composé et d'enregistrer plusieurs disques pour le travail vocal. L'entreprise figurative du système se serait alors entièrement convertie en « pellicule cinématographique » de la théorie esthétique elle-même. [598]

Les représentations figuratives des théories esthétiques, vivifiées par ces dessins et ces projets de Stanislavski et d'Eisenstein, retrouvent ainsi inconsciemment l'impulsion figurative qui était à l'œuvre à la Renaissance dans les arts de la mémoire. Le discours, la logique, une théorie quelle qu'elle soit, pouvait être figurée, dessinée en une allégorie, le plus souvent intérieure, dans l'âme de l'orateur ou de l'érudit, et parfois donner la forme même de l'exposition de la théorie, comme dans *L'Idea del tempio della pittura* de Giovanni Lomazzo où l'architecture du temple, ses piliers, ses travées donnaient l'armature des éléments indispensables à la création du peintre [599] . La construction du système par Stanislavski tient figuralement autant de l'édifice, avec une base et un sommet, que du schéma des fonctions du vivant en mouvement, une sorte d'arbre qui sert aussi de modèle du vivant dans *Oncle Vania* et qui est comme l'emblème du système, tout comme la mouette, dessinée par *Shekhtel*, est l'emblème du Théâtre d'Art.

La valeur figurative des exercices picturaux que nous avions choisi d'analyser, au point de départ de notre recherche, trouve ainsi son explication dans la portée figurative

[596] Ibid., p. 448-449.

[597] Ibid., p. 450.

[598] Cf. Stanislavski, 1954-1961, III, p. 498, note 65.

[599] Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, édition, traduction et commentaire Robert Klein, Institut Palazzo Strozzi, Florence, 1974.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

du système lui-même. Le Studio d'Opéra et de Drame, dernier Studio de Stanislavski, était le théâtre d'exercices assez similaires, dans le cadre des exercices sur la « plastique » :

« SCULPTURE VIVANTE. Groupes dans toute la pièce. Expliquer ce qu'est le groupement, ses lois. Ce que c'est que la disposition [raspoloženie] sur la scène. Pour que tout le monde puisse voir. Se chercher une place. « Bâtons dans le jardin ». Jeu des lignes. Justification. Art de trouver une place (dans le groupe) et de justifier (son déplacement [perehod] ou le changement de pose). Justification des poses classiques et des statues, d'après des tableaux et des photographies. Monuments. Dans tous les exercices, sans exception, passer par le contrôle du sentiment de la vérité : l'imagination [voobraženie] par la justification. » [600]

Les « bâtons dans le jardin » sont comme des piquets qui traduisent de façon imagée le caractère statique et rigide de l'acteur. Le « jeu des lignes » renvoie aux courbes du corps en mouvement, si caractéristique de l'Art nouveau graphique et pictural. Le croisement des lignes en spirale, de la ligne serpentine maniériste y rejoint un imaginaire biologique, portant sur la croissance végétale. La forme, la figure doit devenir vivante, se tracer, sinueuse et, en même temps, construite. Cette plastique du corps est aussi, dans l'imaginaire du système, une plastique de l'esprit, des affects qui trouvent à se représenter, à se figurer à la conscience de l'acteur en lignes d'impulsion.

L'imagination doit ainsi être comprise comme la « mise en forme » de la matière intérieure de l'acteur. C'est ainsi que commence la seconde partie du *Travail de l'acteur sur soi*, largement consacrée à la plastique du corps et de la voix, par la mention d'une pièce mystérieuse dans le théâtre où l'on accroche les reproductions des plus beaux exemples d'œuvres d'art, créant une sorte de « musée de la forme classique » [601]. Cependant le musée de la belle forme ne vaut pas, tel quel, pour l'acteur. Ce dernier a également besoin d'un « musée de l'informe » qui regrouperait tous les clichés des acteurs. Mais, comme le constate Nazvanov :

« Visiblement, le musée ne se réalisera pas de sitôt, dans la mesure où nous avons trouvé dans la pièce un chaos complet. De beaux objets, des statues en plâtre, des statuettes, plusieurs tableaux, des meubles de l'époque d'Alexandre I et de Nicolas I, une armoire avec de magnifiques éditions sur le costume. Beaucoup de photographies, encadrées ou non, debout et à plat, en désordre sur les chaises, les fenêtres, les tables, sur le piano, par terre. Quelques unes étaient déjà accrochées au mur. (…) Un autre détail que j'ai remarqué. Sur le mur il y a un panneau où sont inscrits les jours et les heures de visite des musées de Moscou, des galeries de peinture, etc. En voyant des notes, prises au crayon, j'en conclus que se préparait la visite systématique des principaux centres d'intérêt de la ville. (…) Cher Ivan Platonovitch ! Que de choses ne fait-il pas pour nous et comme nous l'estimons peu ! ». [602]

Il y a fort à gager que ce musée, en cours d'élaboration, et qui, pour l'instant, ne figure

[600] ***« Matériaux pour l'enseignement du système », Stanislavski, 1954-1961, III, p. 490, note 11.***

[601] « Développement de l'expressivité du corps », *Tr. 2*, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 31.

[602] ***Ibid., p. 31-32.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'un chaos est la représentation même de l'atelier de l'acteur, du théoricien du système qui ordonne les éléments, les figure, les projette en cinéma, en peinture, mais est soumis à la nécessité de l'action et de la réalisation scénique dans le corps et l'âme de l'acteur.

Il est ainsi clair que l'impulsion, résultat d'une pratique et d'une culture figurative, est un moyen d'action au théâtre, dans l'imagination de l'acteur et du metteur en scène. L'action se représente dans la conscience intérieure où elle devient une sorte de pressentiment de l'image et du tout, sans préjuger de la forme même de sa réalisation. En ce sens, l'acteur ou l'artiste n'imite pas sa représentation intérieure. Celle-ci ne vaut que comme préalable à l'action artistique qui déploie la construction opérée par la conscience figurative de l'acteur et du metteur en scène. Du point de vue temporel, la figure, comme processus de figuration intérieure en lignes d'impulsion, précède l'action. Mais l'action même, brute, ne produit pas d'image immédiate, elle produit de la vie, du vivant, peut-être le pressentiment d'une autre figure. Si le rôle est réalisé et le personnage vivant, il ne peut plus y avoir de séparation temporelle et de dichotomie entre la représentation et l'original, il n'y a alors plus d'image, plus de personnage, plus de figure, mais une action présente. L'image théâtrale fonctionnerait ainsi comme une sorte de réserve d'action, moyen d'approche ou de présentation qui vise son abolition même. L'iconoclasme est aussi consubstantiel au théâtre que l'impulsion figurative, en ce que l'action peut détruire l'image.

L'événement, la présence ne peuvent retenir une image entièrement fixe. C'est le sens du caractère « cinématographique » de l'image du rôle. On ne peut tout à fait créer une image et la contempler en même temps. C'est pour cela que l'un des types de figuration théâtrale intérieure, comme préparation favorable de l'action, est la représentation de l'avenir. L'anticipation de la création comme devenir conjugue alors l'action théâtrale au non-accompli, mais qui reste à accomplir. Cette posture de vie est la visée première du système, comme théorie artistique non normative, qui cherche sans cesse à assurer la possibilité de la perpétuation du mouvement. La sincérité devient une vertu physique, comme absence de blocage, dans l'expression de la nature, et la patience une vertu esthétique dans l'édification du rôle, de la pièce ou du spectacle dont la représentation ne peut jamais tenir lieu de réalisation effective qui en transforme substantiellement le sens et l'aspect.

L'enjeu figuratif au théâtre joue un rôle tout à fait singulier du point de vue esthétique. La disposition des éléments sur la toile du peintre, le modelé et le mouvement des figures du sculpteur, les proportions des modules architecturaux, le rythme et le grain des images cinématographiques sont la manifestation visible d'un monde intérieur, d'une psychologie formatrice qui se spatialise. La scène réalise le tableau, humanise le marbre, ramène l'œuvre filmique aux pulsations tangibles de la vie. Le théâtre semble être ainsi le lieu ultime qui donne corps aux processus imageants parce qu'il les ramène à la figure humaine et à la présence. Mais alors la potentialité libre de l'image picturale, sculpturale ou cinématographique, non encore complètement réalisée, semble donner plus d'idéalité et de mystère à l'œuvre, avoir un surcroît de sens artistique.

Si pourtant l'on se place du point de vue de l'acteur, comme créateur de la vie scénique en devenir, la fabrication de l'image apparaît comme un enjeu de réalisation plutôt que comme la transposition matérielle d'une image déjà créée. C'est pour cela que

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

le processus, l'action sont essentiels et que la psychologie de l'acteur devient le laboratoire même de la création chez Stanislavski et dans la tradition qui est issue de lui. L'image n'est plus une glace, un miroir ou un objet de musée, c'est un *faire* qui n'opère qu'avec l'âme et le corps de l'acteur, avec le temps aussi et la patience. L'image et le lexique figuratif sont alors le moyen de représenter ce travail interne de création, tout le processus de l'imagination, comme formation d'images. La question figurative devient, à partir du système de Stanislavski, celle de la création de l'image intérieure par l'acteur, image mentale qui pousse à l'action. Ce processus imageant est aussi celui du metteur en scène. En faire l'esthétique, c'est pour Stanislavski construire sa dramaturgie, son histoire temporelle.

Pareille attention au processus intérieur de visualisation qui ne saurait tracer une image, d'emblée construite en cliché, a de quoi interroger l'esthétique puisque cela permet de voir ce qui se passe dans la tête, dans le cœur, dans le corps, au moment de passer de l'image à l'action, frontière imperceptible du point de vue de l'acteur, quand c'est lui qui exprime et fait naître son image.

En figurant le système, ses éléments et ses lignes, Stanislavski affirme qu'on peut voir les pensées, les spatialiser sur un plan de figuration intérieure. Cela fait partie de la vie des sentiments, des idées et des mots. Comment se tracent les désirs, les aspirations à créer, les impulsions ? Qu'est-ce qu'un univers, un paysage ou un film intérieur, comme l'on dit couramment ? Ces questions banales deviennent les seuls instruments de la création artistique, par un effet de concentration où l'on passe du théâtre de la représentation à l'intimité du Studio. La pensée continuiste de Stanislavski fait supposer l'existence d'un incessant déroulement potentiel d'images ou plutôt d'impulsions figuratives, un univers prêt à se créer, mais non encore créé, souvent même presque inconscient. L'art de l'acteur, dans sa préparation et son travail sur soi, comme l'art du metteur en scène, consiste alors à libérer en soi l'espace nécessaire à la réalisation dans l'action de cette potentialité figurative, à soi même souvent méconnue, très proche pourtant et que l'acteur porte en soi. C'est à travers cela que passe la constitution de l'objet dramatique, à partir d'une subjectivité qui se construit pour l'action, par pressentiments d'image. La décontraction des muscles, la finalité des objectifs, la naïveté de la foi dans les circonstances proposées, l'acuité du sur-surobjectif peuvent permettre d'approcher cette construction intérieure d'objet.

Mais, au fond, l'impulsion figurative est intime, pulsation du tempo-rythme vital qui communique avec toute sorte d'objets, matériels ou imaginaires, animés ou non. Au chapitre de la communication, Nazvanov laisse courir son attention jusqu'à ce qu'elle soit arrêtée par la banalité des ampoules d'un lustre dont il contemple longuement les formes étranges :

« Le voilà, le moment vide, me disais-je. On ne peut tout de même pas considérer que le fait de regarder des ampoules stupides soit une communication. Quand j'informai Tortsov de ma nouvelle découverte, il l'expliqua de la façon suivante : - Vous cherchez à comprendre comment, de quoi est fait l'objet. Il vous transmet sa forme, son aspect général, tous les détails possibles. Vous absorbez en vous ces impressions et pensez à ce que vous perceviez en les inscrivant dans votre mémoire. Cela signifie que vous prenez quelque chose pour vous de l'objet et

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

c'est pourquoi, nous pensons dans notre langue d'acteur que le processus indispensable de communication a lieu. Vous avez des doutes à cause du caractère inanimé de l'objet. Mais même un tableau, une statue, le portrait d'un ami, un objet de musée sont inanimés, ils recèlent pourtant en eux la vie de leur créateur. Une ampoule aussi peut, dans une certaine mesure, prendre vie pour nous, en fonction de l'intérêt que nous lui portons. » [603]

Dans la relation entre le sujet et l'objet, la poétique stanislavskienne met d'abord l'accent sur les données subjectives, cherchant avant tout à retrouver l'impulsion de la vie. Quoi de plus beau dans le théâtre que cette capacité de traduire les idées, les images, les sentiments, les œuvres, l'histoire en vie ! On peut le comprendre comme une actualisation en chair et en os, par un moi créateur qui prend un objet et l'assume en son nom propre et y voir le mode d'être et de réalisation de l'art dramatique.

Le système et le réseau de questions qui s'articulent dans l'interaction entre l'image et l'action peuvent alors se transmettre d'un niveau de réalité à l'autre. Le processus imageant, comme le processus créateur de l'action, est continu. Le système de Stanislavski permet de penser un réseau d'images immatérielles, enfouies dans la conscience et qui ne demandent qu'à s'actualiser dans une vie, dans un être, corps et âme. L'esthétique de ces images intérieures reste à faire, dans la mesure où aucune bibliothèque, aucune banque d'images, fût-elle mondialisée, aucun musée, ne peut la contenir. Ces images ont à être et ne sont pas encore. Il appartient à l'humeur créatrice de les tracer. L'art dramatique peut ainsi devenir un opérateur d'image. En retour, les images réalisées, que nous connaissons : photographies, tableaux, films, comme contenu actuel de perception, doivent et peuvent être ramenées à l'action du sujet, réalisées dans la vie ou traduites dans l'art de l'action, sans que cette transformation soit une illustration ou simplement une nouvelle image. L'art dramatique accomplit un acte, et non une contemplation morne. C'est l'actualisation d'une potentialité de l'image, telle que le contenu dramatique de l'action n'est pas sans rapport avec le contenu et la forme du matériel figuratif. Faire une image n'est pas la même chose que la regarder, le résultat y compte moins que le processus de création. Il peut être alors curieux de savoir ce que l'art dramatique a à dire des images picturales ou figuratives *de son point de vue*, dans la mesure où tout discours sur l'histoire de l'art, toute description d'image se réfère, au moins implicitement, à une dramaturgie. Mais allons plus loin, en imaginant un monde où ce qui est dit, ressenti, imaginé, rêvé, pensé ou représenté en image devrait aussi pouvoir être joué en son nom propre, sans artifice. C'est peut-être cette traduction inédite de l'aspiration, sur laquelle on n'a au fond que peu de prise, *en acte* que recèle en germe l'art du jeu. Imaginons de transformer un concept, un arbre, une sensation, un souvenir, une émotion, un contact, un bruit, un silence, un pressentiment en action dramatique qui puisse nous faire exister, pour un temps plus ou moins long. On comprend par là que la théorie et la pratique artistique, à partir des innombrables événements de la vie humaine, transposée, aient encore un avenir. Les potentialités expressives, au plus près de la présence à soi, ont sans doute à peine commencé d'être explorées, reliant une philosophie de la vie et une esthétique. L'acteur semble dissoudre l'image par l'action, il la réalise en l'actualisant, par une opération temporelle de présentification de l'image. C'est

603 ***« La communication », Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, III, p. 250-251.***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

cela dire, vivre, rêver, éprouver un texte, un destin, en son nom propre. Partage d'expérience, pour Stanislavski, entre l'acteur et le rôle, entre l'objet et le sujet. L'objet vit à proportion de la vie que je lui prête et l'image recèle et se constitue comme cercle intime de ma conscience, de ma psychologie. L'image aussi se construit et construit l'action. Le fait que l'action puisse se dire en termes plastiques et constructifs : en lignes, en couleurs, en points, en perspective, en composition et montage dont les œuvres picturales peuvent être de bonnes approximations donne quelque chose à penser de la représentation interne du sujet et de son fonctionnement. Les images, après tout, où vivent-elles ? Sans doute pas complètement sur les rayons des réserves des musées, dans les notices des inventaires. Aby Warburg, inventeur d'une bibliothèque et d'une classification inédite des textes et des images, avait fait l'essai d'un atlas des images, comme atlas de la mémoire qu'il avait cherché à figurer. L'impulsion, là encore, est plus suggestive que la réalisation ou la trace qu'on en a. Les images vivent dans la psychologie. Une telle affirmation, sans doute bien hétérodoxe en philosophie et en esthétique, est bien pourtant la conclusion, peut-être partielle, de notre recherche. La philosophie pousse à un langage métaphysique en termes d'essences qui traduise le processus en formes de pensée, comme dans la phénoménologie husserlienne. Un telle esthétique n'a pas encore vu le jour. L'esthétique tend souvent vers un langage moral qui dissout l'impulsion. Mais au fond quel est son objet ? Sans doute pas les œuvres d'art à proprement parler dont elle n'a pas à retracer l'histoire, mais sans doute pas sans les œuvres d'art et l'expérience qu'elles provoquent. Le jeu dramatique, tel que Stanislavski en inaugure le sens, permet de penser une œuvre d'art qui doit toujours advenir, qui a toujours à être. Ce qui se joue alors au théâtre est ce qui se joue dans la vie et dans l'expérience esthétique, fût-elle faite en interaction avec un objet inanimé. Sans un peu de réalisation, sans ce que j'ai appelé l'impulsion figurative, il ne saurait y avoir de rapport esthétique. C'est ce rapport qui s'instaure entre l'acteur et ce qu'il joue, entre l'acteur et son partenaire, entre le metteur en scène et l'acteur, sans doute aussi avec le public, quand il y a l'occasion de quelque chose à éprouver. C'est cela que Stanislavski appelait communication et dont il cherche à assurer la bonne marche par le cercle sécurisant de l'intime, par les constructions du système, pour donner un objet à l'acteur, un interlocuteur au dialogue, de soi à soi, pour en révéler la meilleure part. Or, il faut constituer cet objet et pourquoi ne pas le faire plastiquement ? Sans en avoir eu sans doute pleinement conscience, c'est ce que fait Stanislavski dans son parcours théorique et pratique, spatialisant l'objet de l'attention, traçant des contours et des lignes, le dessin du rôle, mais aussi de l'existence scénique de l'acteur, dessin du metteur en scène aussi. Si la théorie même peut devenir dramaturgie et figuration, dans le jeu de l'acteur, c'est le temps humain et les émotions qui sont les objets d'art. Il semblerait donc que cette activité artistique soit du pur domaine de la subjectivité. Pourtant, le jeu recèle un objet – l'objet dramatique, exprimé en impulsions figuratives. En faire l'esthétique, c'est penser la possibilité d'une œuvre d'art immatérielle.

C'est par l'imagination que l'art advient, semblent affirmer tous les metteurs en scène russes. Mais cette création est inséparable de l'individu, de ses particularités, de ses blocages, de son monde. L'art dramatique qui a pris naissance en Russie cherche, selon nous, dans ses aspirations les plus hautes, à faire advenir ce monde intérieur, une présence. Nul ne sait, sans doute, où cette tentative trouvera encore à s'exprimer et avec quelles transformations. Nous pouvons simplement répondre, au terme de notre

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

recherche, que le nom de l'interaction entre l'action et l'image est la psychologie, continent sans doute mal exploré du point de vue *esthétique* ou plutôt qui demande, sans doute, sans cesse à se reformuler. C'est là que semblent vivre ces images intérieures et ces impulsions qui devraient pouvoir faire l'objet d'une esthétique mystérieuse où l'objet peut être le miroir de mes sentiments, sans que cette conscience soit le dernier mot de la psychologie du sujet, mais un moteur et une alliée de la création. L'idéalisme est peut-être créateur d'une douce euphorie ou d'une hypnose, comme le suggère Stanislavski, mais, c'est aussi le moyen d'apprivoiser les choses et de les affirmer comme les objets de ma liberté créatrice. Alors peut-être sentira-t-on la liberté de traduire librement les images, sans les illustrer, au-delà du cliché, dans une temporalité riche, alors peut-être pourrai-je jouer le tableau, sans être dans le tableau, le créer et l'animer, ce qui est sans doute le meilleur moyen de le voir ?

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Bibliographie

Liste des références abrégées utilisées dans les notes de la recherche avec renvoi à la bibliographie principale

Chtchepkine, 1952 : CHTCHEPKINE, Mikhaïl, Zapiski. Pis'ma. Sovremenniki o M. S. Š#epkine [Notes. Lettres. Chtchepkine vu par ses contemporains], Iskusstvo, Moscou, 1952.

Knebel, 2006 : KNEBEL,Maria, L'Analyse-action, adaptation Anatoli Vassiliev, traduit par Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Actes sud-papiers-ENSATT, 2006.

Meyerhold, 1968 : MEYERHOLD, Vsevolod, Stat'ji. Pis'ma. Re#i. Besedy [Articles. Lettres. Discours. Entretiens], 2 vol., Iskusstvo, Moscou, 1968.

Meyerhold, 2001 : MEYERHOLD, Vsevolod, Lekcii 1918-1919 (Instruktorskie kursy. Kursy masterstva sceni#eskih postanovok. Škola akterskogo masterstva) [Leçons 1918-1919. Cours d'instruction. Cours de maîtrise de mises en scène. Ecole de maîtrise de l'acteur], OGI, Moscou, 2001.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mikhaïl Tchekhov, 1986 : TCHEKHOV, Mikhaïl, Literaturnoe nasledie 1. Vospominanija. Pis'ma. 2. Ob iskusstve aktëra [Héritage littéraire. 1. Mémoires. Lettres. 2. L'art de l'acteur], 2 vol., Iskusstvo, Moscou, 1986.

Nemirovitch-Dantchenko, 2003 (et indication du volume de I à IV) : NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir, Tvor#eskoe nasledie. Pis'ma. [Œuvres. Lettres], 4 vol., Théâtre d'Art de Moscou, Moscou, 2003.

Popov, 1979 : POPOV, Alexeï, Tvor#eskoe nasledie 1. Vospominanija i razmyšlenija o teatre. Hudožestvennaja celosnost' spektaklja [Héritage artistique 1. Mémoires et réflexions sur le théâtre. La totalité artistique du spectacle], VTO, Moscou, 1979.

Stanislavski, 1954-1961 : STANISLAVSKI, Constantin, Sobranie so#inenij v 8 tomah [Œuvres en huit volumes], Moscou, Iskusstvo, 1954-1961.

Stanislavski, 1988-1999 : STANISLAVSKI, Constantin, Sobranie so#inenij v 9 tomah [Œuvres en neuf tomes], Moscou, Iskusstvo, 1988-1999.

Vinogradskaïa, 1971 : VINOGRADSKAIA, Irina Žizn' i tvor#estvo K. S. Stanislavskogo. Letopis'. [La vie et l'œuvre de K.S. Stanislavski. Chronique], 4 vol., VTO, Moscou, 1971-1976 (vol. 1).

Vinogradskaïa, 2003 : VINOGRADSKAIA, Irina, Žizn' i tvor#estvo K. S. Stanislavskogo. Letopis'. [La vie et l'œuvre de K.S. Stanislavski. Chronique], 4 vol., seconde édition revue et corrigée, Théâtre d'Art de Moscou, Moscou, 2003.

A. Théorie de l'art, philosophie générale, histoire de l'art

a) philosophie générale

ARISTOTE, *Physique*, vol. 1, traduction Henri Carteron, Les Belles Lettres, Paris, 1997 (1931).

BERKELEY, Georges, *Principes de la connaissance humaine*, traduction, Dominique Berlioz, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, éditions de Minuit, Paris, 1969.

GOLDSCHMIDT, Victor, *Temps physique et temps tragique chez Aristote : commentaire sur le quatrième livre de la* Physique *10-14 et sur la* Poétique, Vrin, Paris, 1982.

HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction Jean Hyppolite, Aubier, 1941.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit de l'allemand par Henri Dussort, PUF, Paris, 1964.

HUSSERL, Edmund, Phantasia*, conscience d'image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*, traduit de l'allemand

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

par Raymond Kassis et Jean-François Pestureau, Jérôme Million, 2002.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, édition F. Alquié, traduction Alexandre Delamarre et François Marty, Gallimard, 1980.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction M. de Launay, Gallimard, 1985.

MONTAIGNE, *Essais*, Livre II, édition de Pierre Villey, PUF, Paris, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, traduction Marc Crépon et Pascal David, Gallimard, La Pléiade, Paris, 2000.

PLATON, *Lysis*. *Charmide*, traduction Garnier-Flammarion, Paris, 2004.

PLATON, *Phèdre*, traduction Paul Vicaire, Les Belles-Lettres, Paris, 1985.

PLATON, *Phèdre*, traduction Luc Brisson, Garnier-Flammarion, Paris, 1989.

PLATON, *Le Sophiste*, traduction Nestor Luis Cordero, Garnier-Flammarion, Paris, 1993.

PLATON, *Alcibiade*, traduction Jean-François Pradeau et Chantal Marboeuf, Garnier-Flammarion, Paris, 1999.

PLATON, *La République*, traduction Pierre Pachet, Gallimard, Paris, 1993.

PLATON, *Le Banquet*, traduction Paul Vicaire, Les Belles-Lettres, Paris, 1989.

b) sources théoriques, artistiques et littéraires

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, traduction par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Le Seuil, Paris, 1980.

ARISTOTE, *Rhétorique*, vol. 1, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Les Belles Lettres, Paris, 1991 (1931).

BAROCCHI, Paola (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, I*, Bari, 1960.

BAROCCHI, Paola (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento [Ecrits d'art du XVI e siècle],* 3 vol., Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1973.

BAROCCHI, Paola (a cura di), *Benedetto Varchi e Vincenzio Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Sillabe, Livourne, 1998.

CASSIRER, Ernst, *Ecrits sur l'art*, traduction Christian Berner, Fabien Capeillères, Jean Carro et Joël Gaubert, Le Cerf, Paris, 1995.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, tome 4, *Esthétique. Théâtre*, sous la direction de Laurent Versini, Bouquins, Laffont, 1999.

DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1993.

GOETHE, *Ecrits sur l'art*, traduction et notes de Jean-Marie Schaeffer, Klincksieck, Paris, 1983.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

KANDINSKI, Vassili, *Izbrannyje trudy po teorii iskusstva [Oeuvres choisies de théorie de l'art]*, 2. vol., Gileja, Moscou, 2001.

LESSING, Gotthold, Ephraim, *Laocoon*,édition Jolanta Bialostocka, traduction Courtin, Hermann, Paris, 1990.

LOMAZZO, Giovan Paolo, *Idea del tempio della pittura*, édition, traduction et commentaire Robert Klein, Institut Palazzo Strozzi, Florence, 1974.

LONGIN (Pseudo), *Traité du sublime*, traduction Nicolas Boileau, édition, Le livre de poche, Paris, 1995.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. De La peinture*, *livre XXXV*, traduction Jean Michel Croisille, Les Belles Lettres, Paris, 1997

PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, texte et traduction Silvio Ferri, Rizzoli, Milan, 2000.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, traduction, 7 vol., Les Belles Lettres, Paris, 1975-1980.

VASARI, *Le Vite de' piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, édition de 1550, Einaudi, Torino, 1991.

VASARI, *Le Vite de' piú eccelenti pittori, scultori e architettori,* édition de 1568, Grandi Tascabili Economici Newton, Rome, 1997.

VITRUVE, Marcus Pollio, *On architecture*, 2 vol., texte latin et traduction anglaise, Franck Granger, Loeb classical library, Londres, 1962.

VITRUVE, *De l'architecture*, édition et traduction, Les Belles Lettres, Paris,

ZOLA, Emile, *L'Œuvre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1990.

ZOLA, Emile, *Ecrits d'art*, Gallimard, Paris, 1991.

c) histoire de l'esthétique

CURTIUS, Ernst Robert, La littérature européenne et le Moyen Age latin, Pocket, Paris, 1991.

DECULTOT, Elisabeth, Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, Paris, P.U.F., 2000.

KRISTELLER, Paul Oskar, « Il sistema moderno delle arti » in Concetti rinasciementali dell'uomo e altri saggi, Florence, « La Nuova Italia » editrice, 1978 (version originale « The Modern System of Arts. A Study in the History of Aesthetics (I) », in Journal of the History of Ideas, 12, 1951, p. 496-527 ; (II), 13, 1952, p. 17-46. Traduction française : KRISTELLER, Paul Oskar, Le Système moderne des arts : histoire de l'esthétique, traduction Béatrice Han, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

ISNARDI PARENTE, Margherita, Techne. Momenti del pensiero greco da Platone ad Epicuro, Florence, La Nuova Italia, 1966.

LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent, SCHEFER, Olivier, La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand, José Corti, Paris, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), La peinture, Larousse, Paris, 1995.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

LIKHATCHEV, Dmitri, Poetika drevnerusskoj literatury [La poétique de la littérature russe ancienne], Nauka, Moscou, 1979.

LOSEV, A. F., Istorija anti#noj èstetiki. Itogui Tycja#eletnego razvitija [Histoire de l'esthétique antique. Bilan d'une évolution millénaire], kn. II, Moscou, « Iskusstvo », 1994.

PENNY, Nicholas, et HASKELL, Francis, Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen ; 1500-1900, trad. F. Lissarague, Paris, 1988, 1999^{2} (édition originale : Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven et Londres, 1981).

SCHLOSSER, Julius von, La Littérature artistique. Manuel des sources de l'art moderne, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, mise à jour d'Otto Kurz traduit de l'italien par Marc Le Cannu, Paris, Flammarion, 1984.

SCHLOSSER MAGNINO, Julius, La Littérature artistique. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna, traduzione di Filippo Rossi, edizione aggiornata da Otto Kurz, La Nuiva Italia, Florence, 2000 (1996).

TATARKIEWICZ, W#ady s#aw, Storia dell'estetica, 3 vol., a cura di Giampiero Cavaglia, traduzione di Giorgina Fubini, Einaudi, Turin, 1979 (édition anglaise History of Aesthetics, Pa#stwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1970, elle-même tirée de l'édition originale Historia Estetyki, Breslavia, 1960-1968).

VENTURI, Lionello, Storia della critica d'arte, Einaudi, Torino, 2000 (1964).

WITTKOWER, Margot et Rudof, Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française, Macula, Paris, 1985.

Filosofija russkogo religioznogo iskusstva XVI-XX vv. Antologija [Philosophie de l'art religieux russe XVI^{e} –XX^{e} siècles. Anthologie], textes réunis par N. K. Gavriouchine, Progress-Kultura, Moscou, 1993.

d) catégories esthétiques

BAXANDALL, Michael, Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450, traduit par Maurice Brock, Le Seuil, Paris 1989 (édition originale : Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1340-1450, Oxford, 1971).

FRANCASTEL, Pierre, La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Gallimard, Paris, 1967.

HANSEN-LÖVE, A., Russkij formalizm. Metodologi#eskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija [Le Formalisme russe. Reconstruction méthodologique sur la base du principe de l'ostranenie], traduit de l'allemand par S. A. Romachko, Iazyki russkoj kul'tury, 2001.

HAUSER, Arnold, Mannerism. The crisis of the Renaissance and the Origin of the Modern Art, translated in collaboration with the author by Eric Mosbacher, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986^{2}.

KIRITCHENKO, Evguenia, Arhitekturnyje teorii XIX veka v Rossii [Les théories

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

architecturales du XIX^{e} siècle en Russie], Iskusstvo, Moscou, 1986.

KLEIN, Robert, La Forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne, réunis et présentés par André Chastel, Gallimard, Paris, 1970.

LEE, W., Rensselaer, Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^{e} –XVIII^{e} siècles, traduction par Maurice Brock, Macula, Paris, 1991 (Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, 1967.)

LE MOLLE, Roland, Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les « Vite », Grenoble, Ellug, 1997 (1988).

LONGHI, Roberto, Cinquecento classico e Cinquecento manieristico, (Opere complete VIII/2), 1951-1970, Florence, 1976.

LOSEV, A. F., CHESTAKOV, V. P., Istorija esteti#eskih kategorij [Histoire des catégories esthétiques], Iskusstvo, Moscou, 1965.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, La Couleur éloquente, Flammarion, Paris, 1989.

PANOFSKY, Erwin, La Renaissance et ses avant-coureurs en Occident, traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1976, 1993^{3} (édition originale Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm, 1960).

PINELLI, Antonio, La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^{e} siècle, traduction de l'italien Béatrice Arnal, Paris, Le Livre de poche, 1996 (édition originale, 1993).

WÖLFFLIN, Heinrich, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne, traduit par Claire et Marcel Raymond, Gérard Monfort, Paris, 1992.

e) théorie de l'image

BELTING, Hans, Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art, traduit de l'allemand par Franck Muller, Paris, Cerf, 1998 [édition originale Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, Munich, 1990].

BELTING, Hans, Pour une anthropologie des images, traduction Jean Torrent, Gallimard, Paris, 2004.

CHASTEL, André, Le geste dans l'art, Liana Levi, Paris, 2001.

DAMISCH, Hubert, Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture, Le Seuil, Paris, 1972.

DAMISCH, Hubert, Le jugement de Pâris, Flammarion, Paris, 1997 (1992).

DELEUZE, Gilles, Cinéma 1. L'image-mouvement, éditions de Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE, Gilles, Cinéma 2. L'image-temps, éditions de Minuit, Paris, 1985.

FOCILLON, Henri, Vie des formes, PUF, Paris, 2000, (1943).

GREENBERG, Clement, Art et histoire, traduit par Ann Indry, Paris, Macula, 1988.

PANOFSKY, Erwin, Hercule à la croisée des chemins et autre matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent, traduction Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

SCHAPIRO, Meyer, Style, artiste et société, traduction Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Évrard, Vincent de La Soudière et Jean-Claude Lebensztejn, Gallimard, Paris, 1982.

SCHAPIRO, Meyer, Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel, traduit de l'anglais par Pierre Alferi, Paris, Macula, 2000.

SCHEFER, Jean-Louis, Scénographie d'un tableau, Paris, Le Seuil, 1969

STOICHITA, Victor, L'instauration du tableau. *Métapoétique à l'aube des temps modernes* , seconde édition revue et corrigée, Droz, Genève, 1999.

VOUILLOUX, Bernard, Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre, Flammarion, Paris, 2002.

WARBURG, La rinascita del paganesimo antico, traduzione di Emma Cantimori, La Nuova Italia, Florence, 1996 (1966) [Gesammelte Schriften, 1932, Leipzig-Berlin].

GREGORY, Richard L., Eye and Brain. The Psychology of Seeing, Princeton University Press, Princeton, 1990[4].

f) réalisme, formalisme, visibilité

COHN, Danièle, *La lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999.

DILTHEY, Wiliam, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, traduit et présenté par Sylvie Mesure, Paris, Les éditions du Cerf, 1988.

DILTHEY, Wiliam *Ecrits d'esthétique*, traduit par Danièle Cohn et Evelyne Lafon, édité par Sylvie Mesure, Paris, Les éditions du Cerf, 1995.

FALQUI, Laura, *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento : Nazareni, Preraffaelliti, Rosa + Croce, Nabis*, Alinea, Florence, 1985.

FIEDLER, Konrad, *Aforismi sull'arte*, traduzione di Rossana Rossanda, Tea, Milan, 1994.

FIEDLER, Konrad, *Sur l'origine de l'activité artistique*, édition de Danièle Cohn, "Aesthetica", rue d'Ulm, Paris, 2003.

FRIED, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduction par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

FRIED, Michael, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne II,* traduction par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1993.

FRIED, Michael, *Le Modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860*, *Esthétique et origines de la peinture moderne III*, traduction par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1996.

GOETHE, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, traduit par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1992.

HILDEBRAND, Adolf von, *Il problema della forma*, a cura di Sergio Samek Lodovici, Tea, Milan, 1996 [*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Leipzig, 1893].

SALVINI, Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX e siècle*, Paris, Klincksieck, 1988.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

STASOV, Vladimir, *Izbrannye stat'ji o russkoj živopisi, [Articles choisis sur la peinture russe]*, Detgiz, Moscou, 1960.

g) perspective

DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987.

FLORENSKI, Pavel, *Istorija i filosofija isjusstva. Stat'i i issledovanija po istorii i filosofii iskusstva i arheologii [Histoire et philosophie de l'art. Articles et recherches sur l'histoire et la philosophie de l'art et de l'archéologie]*, Mysl', Moscou, 2000.

FLORENSKI, Pavel, *La perspective inversée. L'iconostase et autres écrits sur l'art*, traduction Françoise Lhoest, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, Les éditions de Minuit, Paris, 1975.

WHITE, John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe,Adam Biro, Paris, 1992. [*The birth and rebirth of pictorial space*, Londres, 1957].

h) interactions artistiques

AZIZAN, Irina, Dialog iskusstv serebrjanogo veka [Dialogue des arts de l'Age d'Argent], Progress-Traditsia, Moscou, 2001.

DAVID DRAPER, James, SCHERF Guilhem, L'Esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes 1740-1840, exposition Musée du Louvre, RMN, 2003.

DERIU, Fabrizio, (a cura di), Lo scherma e la scena, Marsilio, Venis, 1999.

FUMAROLI, Marc, L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVII^{e} siècle, Flammarion, Paris, 1994.

GREGORY, Richard, Eye and Brain. The Psychology of Seeing, Princeton University Press, 1990.

HENIN, Emmanuelle, Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français, Droz, Genève, 2003.

IAMPOLSKI, Mikhaïl, O blizkom. (O#erki nemimeti#eskogo zrenija [Du proche. Notes sur la vision non mimétique], NLO, Moscou, 2001.

LOTMAN, Iouri, M., Stat'ji po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles sur la sémiotique de la culture et de l'art], Saint-Pétersbourg, Akademi#eskij projekt, 2002 (recueils d'articles parus entre 1966 et 1981).

WITTKOWER, Rudof, La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento, traduction Renato Pedio, Einaudi, Turin, 1993 [Sculpture. Processes and Principles, Londres, 1977].

WORRINGER, Wilhelm, Abstraction et Einfühlung. Contributions à la psychologie du style, traduit par Emmanuel Martineau, Klincksieck, Paris, 1986 (1909).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Théâtre et cinéma années vingt, 2 vol., textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.

i) dessin

BOUBLI, Lizzie, *Savoir-faire, la variante dans le dessin italien au XVI e siècle*, exposition Musée du Louvre, Paris, RMN, 2003.

DAMISCH, Hubert, *Traité du trait. Tractatus tractus*, exposition Musée du Louvre, RMN, Paris, 1995.

RUDEL, Jean, *Technique du dessin*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1979.

VIATTE, Françoise, *Repentirs,* exposition Musée du Louvre, RMN, Paris, 1991.

VIATTE, Françoise, BOUBLI, Lizzie, *Réserves, les suspens du dessin*, exposition Musée du Louvre, Paris, RMN, 1995.

B. Art russe

a) ouvrages généraux sur l'art russe

ALLENOV, Mikhaïl, DMITRIEVA, Nina, MEDVEDKOV, Olga, *L'art russe*, traduit du russe par Suzanne Rey-Labat et Catherine Astroff, éditions Citadelles, Paris, 1991.

BRUK, Iakov, *U istokah russkogo žanra. XVIII v.* [*Aux origines du genre russe. XVIIIe siècle]*, Iskusstvo, Moscou, 1990.

DEMSKAIA, A.A., SMIRNOVA, L.M*., I.V. Cvetaev sozdaet muzej [I. V. Tsvetaïev crée un musée]*, Moscou, Galart, 1995.

GRAY, Camilla, *The Russian Experiment in Art*, 1863-1922, Thames and Hudson, London, 1986 (1962, pour la première édition).

LEYDA, Jay, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*, traduit de l'anglais par Claude-Henri Rochat, L'age d'homme, Lausanne, 1976.

MARCADE, Valentine, *Le renouveau pictural russe*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1971.

OUCHAKOV, Iouri (dir.), *Istorija russkoj arhitektury, [Histoire de l'architecture russe]*, Strojizdat, Saint-Pétersbourg, 1994 (1ere édition, Leningrad, 1983).

POUSHKAREVA, V.A., *Gosudarstvennyj Russkij Muzej. Živopis'. Skulptura. [Le Musée russe. Peinture et sculpture],* Soveckij hudožnik, Leningrad, 1968.

REAU, Louis, *Histoire de l'art russe*, vol. 3, Marabout université, Paris, 1968, (1920 et 1922).

SARABIANOV, Dmitri, *Istorija russkogo iskusstva. Konec XIX – na#alo XX v. [Histoire de l'art russe fin XIXe – début XXe siècle]*, AST-Press, Galart, Moscou, 2001.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

SOKOLOV, Boris, *Hudožestvennyj jazyk russkogo lubka [La langue artistique du* lubok *russe*], RGGU, Moscou, 1999.

Pariž-Moskva, [Paris-Moscou], 1900-1930, 2 vol., Musée des beaux-arts Pouchkine, Musée national d'art moderne, Paris, Soveckij hudožnik, Moscou, 1981. Edition française :

Paris-Moscou, exposition Musée national d'art moderne, 1979, Centre Georges Pompidou, Gallimard, Paris, 1991.

L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle : en quête d'identité, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 2005.

Moskva-Berlin, [Berlin-Moscou], 1900-1950, Musée des beaux-arts Pouchkine, Moscou, Galerie de Berlin, Galart, Moscou, 1996.

b) les Ambulants et les peintres du début du XX^{e} siècle

BRUK, Iakov (dir.), Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja. Istorija i kolekcija. [La Galerie Tretiakov. Histoire et collection], Iskussvto, Moscou, 1986.

LENIACHINE, Vladimir, Valentin Serov, Hudožnik RSFSR, Leningrad, 1989.

VERESHIAGINA, Alla, Nikolaï Gè [Nicolas Gay], Hudožnik RSFSR, Leningrad, 1988.

ITKINA, Lia, A. Ivanov v sobranijah Tretjakovskoj Galeree, [A. Ivanov dans les collections de la Galerie Tretiakov], Izobrazitel'noje iskusstvo, Moscou, 1988.

GOUSSAROVA, Alla, Mikhaïl Vroubel, Trilistnik, Moscou, 2000.

VROUBEL, Mikhaïl, Perepiska. Vospominanija o hudožnike, [Correspondances, souvenirs sur le peintre], Leningrad, 1976.

VATENINA, N., KARPENKO, M., KIRILINA E., PRIBOULSKAIA G., Ilya Repine. Peinture – art graphique, traduction française D. Maliarevitch-Millot et V. Bremond, éditions d'art Aurora, Leningrad, 1985.

Viktor Vasnetsov, catalogue d'exposition Galerie Tretiakov, Moscou, éditions d'art Aurora, Leningrad, 1990.

c) l'Art nouveau et le Monde de l'art

BRAMBATTI, Alberta, MACCELLI, Donata, TONINI, Lucia, *Grafica* Art nouveau *nelle riviste russe*, Cantini, Florence, 1989.

ELCHEVSKAIA, Galina, *Korotkaja kniga o Konstanine Somove, [Court livre sur Constantin Somov]*, NLO, Moscou, 2003.

LAPCHINA, Natalia, *Mir Iskusstva. O#erki ob istorii i tvor#eskoj praktike*, *[« Le Monde de l'art ». Etudes sur l'histoire et la pratique artistique]*, Iskusstvo, Moscou, 1977.

PETROV, Vsevolod, *Le Monde de l'art. Association artistique russe du début du XXe siècle*, traduction française Denis Dabbadie, éditions d'art Aurora, Leningrad, 1991.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d) avant-garde et peintres des années 1910-1920

DOKOUTCHAEVA, Vera, Boris Kustodjev. Žizn' v tvor#estve, [Boris Kustodiev. La vie dans la création], Izobrasitel'noje iskusstvo, Moscou, 1991.

HAHL-FONTAINE, Jelena, Kandinsky, Marc Vokar, Bruxelles, 1993.

ILIOUKINA, E.A., CHOUMANOVA, I.V., M. Larionov. N. Gon#erova. Parižskoje nasledie v Tretjakovskoj Galeree, [M. Larionov. N. Gontcharova. L'héritage parisien à la Galerie Tretiakov], Galerie Tretiakov, Moscou, 1999.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim, Arhitektura soveckogo avangarda. Problemy formaobrazovanija. Mastera i te#enija, [L'architecure de l'avant-garde soviétique. vol. 1. Les problèmes de la forme. Maîtres et courants], Strojizdat, Moscou, 1996.

KOVALENKO, G. F., Aleksandra Ekster [Alexandra Exter], Galart, Moscou, 1993.

MARCADE, Jean-Claude, L'avant-garde russe, Paris, 1995.

MEYER, Franz, Marc Chagall, traduction de Philippe Jaccottet, Flammarion, Paris, 1995.

PETROV-VODKINE, Pis'ma. Stat'ji. Vystuplenija. Dokumenty, [Lettres. Articles. Discours. Documents], Soveckij hudožnik, Moscou, 1991.

POUNINE, Nicolaï, O Tatline [Tatline], RA, Moscou, 2001.

ROUSSAKOV, Youri, Kouzma Petrov-Vodkine. Peintures. Arts graphiques. Scénographie, traduction française Bernard Mertz, éditions d'art Aurora, Leningrad, 1986.

SARABIANOV, Dmitri, AVTANOMOVA, Natalia, Vassili Kandinsky. Peinture, Galart, Moscou, 1994.

SARABIANOV, Dmitri, CHATSKIH, Alexandra, Kazimir Malevi#. Živopis'. Teorija [Kasimir Malévitch. Peinture. Théorie], Iskousstvo, Moscou, 1993.

SARABIANOV, Dmitri, Lioubov Popova. Peinture, Galart, Moscou, 1994.

SARABIANOV, Dmitri, Neizvestnyj russkij avangard v muzejah i #astnyh kollekcijah, [L'avant-garde russe inconnue dans les musées et les collections privées], Sovetskij hudožnik, Moscou, 1992.

Rodtchenko-Stepanova, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts Pouchkine, Musée des arts décoratifs de Vienne, Prestel', Moscou, 1991.

Russian Painting of the Avant-garde, catalogue d'exposition, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg, 1993.

Vasilij Kandinskij, catalogue d'exposition, Galerie d'art moderne, Vérone, Mazotta, 1993.

Vassili Kandinsky. 1866-1944. Peinture. Art graphique. Arts appliqués, catalogue d'exposition, Galerie Tretiakov, Moscou, éditions d'art Aurora, Leningrad, 1989.

Velikaja utopija. Russkij avangard 1915-1932 [La Grande utopie. L'avant-garde russe 1915-1932], catalogue d'exposition, Moscou, 1993.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

C. Théorie théâtrale et théâtre russe

a) textes dramatiques

GORKI, Maxime, *Pjesy [Pièces choisies]*, Hudožestvennaja literatura, Moscou, 1968.

HAMSUN, *La trilogie : Aux portes du royaume. Le jeu de la vie. Crépuscule*, traduction et adaptation Catherine d'At et Karin Meland, Actes sud-papiers, Arles, 2001.

IBSEN, Henrik, *Les douze dernières pièces,* traduction de Terje Sinding, 4 vol., Imprimerie nationale, Paris, 1990-1994.

MAETERLINCK, Maurice, *L'Oiseau bleu*, éditions Labor, Bruxelles, 1989.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles*, éditions Labor, Bruxelles, 1986.

MAETERLINCK, Maurice, *La Mort de Tintagiles*, éditions Labor, Bruxelles et Actes sud, Arles, 1997.

MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre complet*, 3 vol., éditions Slatkine [reprint édition 1901-1902], Genève,1985.

SHAKESPEARE, William, *Othello*, traduction Yves Bonnefoy, Gallimard, Paris, 2001.

SHAKESPEARE, William, *Vil'jam Sekspir v perevode Borisa Pasternaka [Pièces de Shakespeare traduites par Boris Pasternak],* Iskusstvo, Moscou, 1950.

SHAKESPEARE, William, *Théâtre complet*, 2 vol., traductions diverses, Gallimard, Paris, 1950.

STRINDBERG, August, *Erik XIV*, texte français Carl-Gustaf Bjurström et Boris Vian, L'arche, Paris, 1960.

TCHEKHOV, Anton, *Sobranie co#inenij v 12 t-h [Œuvres choisies en 12 vol.]*, Hudožestvennaja literatura, Moscou, 1963.

Turgenev i teatr [Tourgueniev et le théâtre], Moscou, Iskusstvo, 1953.

Gogol i teatr [Gogol et le théâtre], Moscou, Iskusstvo, 1952.

b) réflexion générale et théorie du théâtre

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 (1978).

APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes*, 4 vol., L'Age d'Homme, Lausanne, 1983-1991.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964 (1938).

ASLAN, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, CNRS éditions, Paris, 1994.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, CNRS éditions, 1975.

BABLET, Denis, JACQUOT, Jean (dir.), *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, CNRS éditions, Paris, 1984.

BABLET, Denis, *Josef Svoboda*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1970.

BABLET, Denis, KONINGSON, Elie (dir.), *L'œuvre d'art totale*, CNRS éditions, Paris, 1995.

BANU, Georges, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2001.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques, *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, Sedes, Paris, 1982.

BROOK, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, [*The empty Space*, Londres, 1968] traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Le Seuil, 1977.

CHAOUCHE, Sabine (éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique. (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion, 2001.

CICERON, *De l'orateur*, livre III, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1956^{2}.

DIDEROT, Denis, *Ecrits sur le théâtre*, 2 vol., édition Alain Ménil, Pocket, Paris, 2003.

DUSIGNE, Jean-François, *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XX^{e} siècle*, éditions théâtrales, Paris, 1997.

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^{e} siècle*, PUF, Paris, 1998.

GORDON CRAIG, Edward, *De l'art du théâtre*, Paris, Circé, 1999 (*On the Art of Theater*, 1911).

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.

HAMON-SIREJOLS, Christine, *Le constructivisme au théâtre*, CNRS éditions, Paris, 1992.

LISTA, Giovanni, *La scène futuriste*, CNRS éditions, Paris, 1989.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996^{3}.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, CNRS éditions, Paris, 2001.

POUGIN, Arthur*, Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Firmin-Didot, Paris, 1885, reprint éditions d'aujourd'hui, 1985.

REGNAULT, François, *Théâtre-Equinoxes. Ecrits sur le théâtre 1,* Paris, Actes sud-Conservatoire national d'art dramatique, Arles, 2001.

RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes sud/Académie expérimentales des théâtres, Arles, 1995.

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1986.

SURGERS, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, Paris, 2000.

SVOBODA, Josef, *Tajna teatral'nogo prostranstvo. Lekcii po scenografii* [*Le mystère de l'espace théâtral. Leçons de scénographie*], traduit de l'italien par A. Tchassovnikova, GITIS, Moscou, 1999. Version italienne :

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

SVOBODA, Josef, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milan, 1997.

Režisserskij teatr. Razgovory v na#ale veka [Le théâtre de mise en scène. Entretiens au début du siècle], 3 vol., Théâtre d'Art de Moscou, Moscou, 2001-2004.

c) théâtre de la Renaissance, perspective et théorie du décor

ATTOLINI, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Rome, 1988.

CRUCIANI, Fabrizio, SERAGNOLI, Daniele (dir.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologne, 1987.

JACQUOT, Jean (dir.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, CNRS, 1986.

PANIZZA LORCH, Maristella de (dir.), *Il teatro italiano del Rinascimento*, edizione di Comunità, Milan, 1980.

STRONG, Roy, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, traduit de l'anglais par Bruno Cocquio, Solin, Arles, 1991.

WARBURG, Aby, "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri", in *La Rinascita del paganesimo antico*, trad. E. Cantimori, La Nuova Italia, Florence, 1966 (1932).

ZORZI, Ludovico, "Figurazione pittorica e figurazione teatrale" in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, Einaudi, Turin, 1979.

Pietro di Gottardo Gonzaga, catalogue d'exposition, Musée d'architecture Chtchoussev, éditions Poligraf, Moscou, 2001.

Scritti rinascimentali di architettura, Il Profilo, Milan, 1978.

d) ouvrages généraux sur le théâtre russe

ALPERS, Boris, *Teatr Mo#alova i Š#epkina [Le Théâtre de Motchalov et Chtchepkine]*, Moscou, Iskusstvo, 1979 (« Aktërskoe iskusstvo v Rossie [L'art de l'acteur en Russie] », 1945).

ALPERS, Boris, *Teatral'nye o#erki [Notes théâtrales]*, 2 vol., Moscou, Iskusstvo, 1977.

AUTANT-MATTHIEU, Marie-Christine, GALTSOVA, Elena (dir.), *Ot teksta – k scene. Rossijsko-francuzskie teatral'nyje vzaimodejstvija XIX-XX vekov [Du texte à la scène. Pour une histoire des relations théâtrales franco-russes aux XIX-XX siècles]*, OGI, Moscou, 2006.

CHTCHEPKINE, Mikhaïl, *Zapiski. Pis'ma. Sovremenniki o M. S. Š#epkine [Notes. Lettres. Chtchepkine vu par ses contemporains]*, Iskusstvo, Moscou, 1952.

EFROS, Nicolaï, *M.S. Chtchepkine*, Vuzovskaïa kniga, Moscou, 2001 (1920).

LO GATTO, Ettore, *Storia del teatro russo*, 2 vol., Firenze, Sansoni, 1993 (1952).

NEKRYLOVA, Anna, *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zreliš#a. Konec XVIII – na#alo XX veka [Les fêtes populaires russes urbaines, divertissements*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

et spectacles. Fin XVIII e siècle- début XX e siècle], Iskusstvo, Léningrad, 1988.

POLIAKOVA, Elena, *Teatr L'va Tolstova [Le Théâtre de Lev Tolstoï]*, Moscou, Iskusstvo, 1978.

RIPELLINO, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri di regia nel teatro russo del Novecento [Le maquillage et l'âme. Les maîtres de mise ne scène dans le théâtre russe du XX e siècle]*, Einaudi, Turin, 1974, (1965).

ROBERTI, Jean-Claude, *Fêtes et spectacles de l'ancienne Russie*, CNRS éditions, 1980.

ROBERTI, Jean-Claude, *Histoire du théâtre russe jusqu'en 1917*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? » (#1918), 1981.

RUDNITSKI, Konstantin, *Théâtre russe et soviétique*, traduit de l'anglais par Eric Deschodt, édition du Regard, Paris, 1988.

TARANOVSKAIA, Marianna, *Arhitektura teatrov Leningrada [L'architecture des théâtres de Leningrad]*, Strojizdat, Leningrad, 1988.

Perepiska A.P. Cehova I O.L. Knipper [Correspondance A.P. Tchekhov-O.L. Knipper], Iskusstvo, Moscou, 2004.

Turgenev i teatr [Tourgueniev et le théâtre], Moscou, Iskusstvo, 1953.

Gogol i teatr [Gogol et le théâtre], Moscou, Iskusstvo, 1952.

Sbornik statej. Iz istorii russkoj soveckoj režissury 1930-h godov [*Recueil d'articles. Eléments d'histoire de la mise en scène russe soviétique des années 1930*], Institut de théâtre, de musique et de cinéma de Leningrad, Leningrad, 1979.

e) théâtre russe et peinture

AKIMOV, Nicolaï, Teatral'noe nasledie [Héritage théâtral], 2 vol., 1978.

BOISSEL, Jessica, MARCADE, Jean-Claude (coll.), Kandinsky. Du théâtre. Über das Theater. ########, Adam Biro, 1998.

EFROS A, Kamernyj teatr i ego hudožniki [Le Théâtre de Chambre et ses peintres] 1914-1934, Moscou, 1935.

EVREÏNOV, Nicolaï, « Hudožniki v teatre V. F. Komissarževskoj [Les peintres au théâtre de Véra Komissarjevskaïa] » (1911) in : Original o portretistah, [L'original à propos de ses portraitistes], Sovpadenie, Moscou, 2005.

GOLOVINE, Alexandre, Vstre#i i vpe#atlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine [Alexandre Golovine : rencontres et impressions. Lettres. Souvenirs au sujet de Golovine], Moscou, Iskusstvo, 1960.

GREMISLAVSKI I., Kompozicija sceni#eskogo prostranstva v tvor#estve V.A. Simova, [La composition de l'espace scénique dans l'art de V. A. Simov], Moscou, 1953.

Hudožniki teatra o svoem tvor#estve [Les peintres du théâtre parlent de leur art], Moscou, 1973.

KOSTINA, Elena, Hudožniki sceny russkogo tetra XX veka [Les peintres de la scène du théâtre russe au XXe siècle], Russkoe slovo, Moscou, 2002.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

MAMONTOV, V. S., Vospominanija o hudožnikah [Souvenirs sur les peintres], Moscou, 1951.

MIHAILOVA, A. A., Mejerhol'd i hudožniki [Meyerhold et les peintres], Galart, Moscou, 1995.

PANKRATOVA, Elena, Russkaja živopis' i teatr, [La peinture russe et le théâtre], Université technique, Saint-Pétersbourg, 1997.

POJARSKAIA, M. N., Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX-na#ala XX veka [L'art de la décoration théâtrale russe fin XIX – début XXe siècle], Moscou, Iskusstvo, 1970.

Russkij Avangard 1910-h – 1920-h godov i teatr [L'avant-garde russe des années 1910-1920 et le théâtre], Institut de théorie de l'art, éditions Dmitri Boulanine, Saint-Pétersbourg, 2000.

STARK, Edouard, Starinnyj teatr [Le Théâtre ancien], Saint-Pétersbourg, 1911.

STRUTINSKAIA, E. I., Iskanija hudožnikov teatra ; Peterburg – Petrograd – Leningrad [Les recherches des peintres de théâtre : Pétersbourg, Petrograd, Leningrad] 1910-1920, Moscou, 1998.

f) Stanislavski

1. Œuvres de Stanislavski

1.1. Œuvres choisies

STANISLAVSKI, Constantin, *Sobranie so#inenij v 8 tomah [Œuvres en huit volumes]*, Moscou, Iskusstvo, 1954-1961.

STANISLAVSKI, Constantin, *Sobranie so#inenij v 9 tomah [Œuvres en neuf tomes]*, Moscou, Iskusstvo, 1988-1999.

1.2. Carnets de répétition

FREÏDKINA, L.M., "Gore ot uma" na scene Moskovskogo Hudožestvennogo Teatra [Le Malheur d'avoir de l'esprit sur la scène du Théâtre d'Art de Moscou], VTO, Moscou, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin, Režisserskij plan "Otello" [Le plan de mise en scène d'Othello], Iskusstvo, Moscou-Leningrad, 1945.

STANISLAVSKI, Constantin, Režisserskie ekzempljary K.S. Stanislavskogo. [Les Carnets de mise en scène de K.S. Stanislavski.], 6 vol., Iskusstvo, Moscou, 1980-1994.

STANISLAVSKI, Constantin, Mise en scène d'Othello de Shakespeare, traduit du russe par Nina Gourfinkel, Le Seuil, Paris, 1973[2].

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

STANISLAVSKI, Constantin, Režisserskie ekzempljary K.S. Stanislavskogo. « Djadja Vanja » A.P. Cehova. 1899 [Les Carnets de mise en scène de K.S. Stanislavski. Oncle Vania d'A. Tchekhov. 1899], Moscou, Saint-Pétersbourg, Atheneum-Phenix, 1994.

Stanislavskij repetirujet [Stanislavski répète], STD, Moscou, 1987.

VINOGRADSKAIA, Irina (éd.), Stanislavski repetiruet. Zapisi i stenogrammy repeticij [Stanislavski répète. Notes et sténogrammes de répétition], Théâtre d'Art de Moscou, Moscou, 2000.

1.3. Autres éditions

STANISLAVSKI, Constantin, Stat'ji. Re#i. Besedy. Pis'ma, [Articles. Discours. Entretiens. Lettres], Moscou, Iskusstvo, 1953.

STANISLAVSKI, Constantin, Materialy. Pis'ma. Issledovanija [Matériaux. Lettres. Recherches], Moscou, Akademija nauk SSSR, 1955.

STANISLAVSKI, Constantin, Iz zapisnyh knižek [Extraits des carnets], 2 vol. Moscou, VTO, 1986.

1.4. Traductions

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage (Building a character)*, traduit de l'anglais par Charles Antonetti, Paris, Pygmalion, 1986 (Olivier Perrin, 1958).

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur (an Actor prepares)*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, introduction de Jean Vilar, Paris, Pygmalion, 1986 (Olivier Perrin, 1958).

STANISLAVSKI, Constantin, *Ma Vie dans l'art*, traduction Denise Yoccoz, L'Age d'Homme, Lausanne, 1999 (1980).

STANISLAVSKIJ, Konstantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerierri, traduzione di Elena Povoledo, Laterza, Rome-Bari, 2003 (1968).

2. Instruments de travail essentiels

RADICHTCHEVA, Olga, Stanislavskij i Nemirovi#-Dan#enko. Istorija teatral'nyh otnoš#enij [Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko. Histoire d'une relation théâtrale], 3 vol., ART, Moscou, 1997-1999.

VINOGRADSKAIA, Irina, Žizn' i tvor#estvo K. S. Stanislavskogo. Letopis'. [La vie et l'œuvre de K.S. Stanislavski. Chronique], 4 vol., VTO, Moscou, 1971-1976.

VINOGRADSKAIA, Irina, Žizn' i tvor#estvo K. S. Stanislavskogo. Letopis'. [La vie et l'œuvre de K.S. Stanislavski. Chronique], 4 vol., seconde édition revue et corrigée, Théâtre d'Art de Moscou, Moscou, 2003.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

3. Ouvrages spécifiques sur Stanislavski

CHESTAKOVA, Natalia, Pervyj teatr Stanislavskogo [Le Premier théâtre de Stanislavski], Iskusstvo, Moscou, 1998.

GUREVITCH, Lioubov, O Stanislavskom. Sbornik vospominanij [Sur Stanislavski. Recueil de souvenirs] 1863-1938, VTO, Moscou, 1948.

KRISTI, Grigori, SOBOLEVSKAIA, Olga, Stanislavskij – reformator opernogo iskusstva. Materialy. Dokumenty [Stanislavski, réformateur de l'opéra. Matériaux et documents], Muzyka, Moscou, 1977.

RUFFINI, Franco, Stanislavskij. Dal lavore dell'attore al lavoro su di sè [Stanislavski. Du travail de l'acteur au travail sur soi], Laterza, Roma-Bari, 2005.

SOLOVIEVA, Inna, CHITOVA, Vera, K. S. Stanislavski, Iskusstvo, Moscou, 1985.

STROEVA, Marianna, Režisserskie iskanija Stanislavskogo [Les recherches de mise en scène de Stanislavski], 2 vol., Nauka, Moscou, 1973-1977.

4. Ouvrages sur le système

ABALKIN, Nikolaï, Sistema Stanislavskogo i soveckij teatr [Le système de Stanislavski et le théâtre soviétique], Iskusstvo, Moscou, 1954.

GORTCHAKOV, Nikolaï, Režisserskie uroki K.S. Stanislavskgo. Besedy i zapisi repeticij [Les leçons de mise en scène de K.S. Stanislavski. Entretiens et notes de répétition], 2e éd. revue et corrigée, Iskusstvo, Moscou, 1951.

KRISTI, Grigori, Vospitanie aktëra školy Stanislavskogo [L'éducation d'un acteur de l'école de Stanislavski], Iskusstvo, Moscou, 1968.

TOPORKOV, Vassili, O tehnike aktëra [La technique de l'acteur], Moscou, Iskusstvo, 1954.

g) Théâtre d'Art

AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, CNRS éditions, Paris, 1979.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.), *Stanislavski/Tchekhov*, *Alternatives théâtrales* N° 87, Bruxelles, 2005.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, CNRS éditions, Paris, 2005.

NEKRASSOV, V. M., *Bezumnyj den' ili ženit'ba Figaro na scene MHATa* [*La Folle journée ou le Mariage de Figaro sur la scène du Théâtre d'Art]*, Moscou, VTO, 1984.

POLIAKOVA, Elena, *I. M. Moskvin [Ivan Moskvine] (1874-1946)*, Iskusstvo, Moscou, 1995.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

RADICHTCHEVA, Olga (dir.), *Moskovskij hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905 [Le Théâtre d'Art de Moscou dans la critique théâtrale russe],* ART, Moscou, 2005.

SMELIANSKI, Anatoli, *Mihail Bulgakov v Hudožestvennom teatre [Mikhaïl Boulgakov au Théâtre d'Art]*, Iskusstvo, Moscou, 1989.

TCHERKASKI, Sergueï, *Valentin Smyšljaev – aktër, režissër, pedagog [Valentin Smyšljaev. Acteur, metteur en scène, pédagogue],* Saint-Pétersbourg, Cistyj list, Sankt-Peterburgskaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2004.

I vnov' o Hudožestvennom. MHAT v vospominaniah i dnevnikah [De nouveau le Théâtre d'Art. Le Théâtre d'Art dans les Mémoires et les journaux : Journaux de V.S. Smychliaev, Registre du Premier Studio, etc.], textes réunis et présentés par Maria Polkanova, Muzej MHAT, Moscou, 2003.

h) Némirovich-Dantchenko

LIOUBOMOUDROV, Mark (éd), Vladimir Nemirovi#-Dan#enko, Roždenie teatra. Vospominanija. Stat'ji. Zametki. Pis'ma [Nemirovitch-Dantchenko. La naissance d'un théâtre. Souvenirs. Articles. Notes. Lettres], Pravda, Moscou, 1989.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir, Izbrannye Pis'ma. [Lettres choisies], 2 vol., Iskusstvo, Moscou, 1979.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir, Recenzii. O#erki. Stat'ji. Interv'ju. Zametki. 1877-1942 [Recensions. Articles critiques. Articles. Interviews. Notes 1877-1942], VTO, Moscou, 1980.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir, Tvor#eskoe nasledie. Pis'ma. [Œuvres. Lettres], 4 vol., Théâtre d'Art de Moscou, Moscou, 2003.

Vilenkine, Vitali, Nemirovi#-Danš#enko viedjot repeticiju ."Tri sistry" v postanovke MHAT 1940 goda [Nemirovitch-Dantchenko en répétition. Les Trois Sœurs dans la mise en scène du Théâtre d'Art de 1940], Iskusstvo, Moscou, 1965.

VILENKIN, Vitali (éd), Vladimir Nemirovi#-Dan#enko. Nezaveršennye režisserskie raboty. Boris Godunov. Gamlet [Nemirovitch-Dantchenko. Mises en scène inachevées. Boris Godounov. Hamlet], VTO, Moscou, 1984.

VILENKIN, Vitali (éd), Vladimir Nemirovi#-Dan#enko. O Tvorcestve aktëra. Hrestomatija. [Nemirovitch-Dantchenko Sur l'art de l'acteur. Anthologie.], Iskusstvo, 1984.

i) Soulerjitski

SOULERJITSKI, Leopold, Povesti i rasskazy. Stat'ji i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o L.A. Suleržickom [Récits et nouvelles. Articles et notes sur le théâtre. Correspondance. Souvenirs sur L.A. Soulerjitski], édition E. I. Poliakova, Iskusstvo, Moscou, 1970.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

j) Meyerhold

GLADKOV, Alexandre, *Mejerhol'd [Meyerhold]*, 2 vol.; STD, Moscou, 1990.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Stat'ji. Pis'ma. Re#i. Besedy [Articles. Lettres. Discours. Entretiens]*, 2 vol., Iskusstvo, Moscou, 1968.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, traduction Béatrice Picon-Vallin, 4 vol., L'Age d'Homme, Lausanne, 1973-1992, nouvelle édition revue et augmentée du premier volume, Lausanne, 2001.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Tvor#eskoe nasledie* [Héritage créateur], VTO, Moscou, 1978.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Nasledie [Héritage]*, Moscou, 1998.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Perepiska, [Correspondance] 1896-1939*, Iskusstvo, Moscou, 1976.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Lekcii 1918-1919 (Instruktorskie kursy. Kursy masterstva sceni#eskih postanovok. Škola akterskogo masterstva) [Leçons 1918-1919. Cours d'instruction. Cours de maîtrise de mises en scène. Ecole de maîtrise de l'acteur],* OGI, Moscou, 2001.

PESOTCHINSKI, N.V., KUHTY, E.A., TARCHIS, N.A., *Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike [Meyerhold dans la critique théâtrale russe] 1892-1938*, 2 vol., ART, Moscou, 1997- 2000.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, CNRS éditions, Paris, 1990.

PICON-VALLIN, Béatrice, CHTCHERBAKOV, Vadim (sous la direction de) *Mejerhol'd, režissura v perspektive veka*. *Meyerhold, la mise en scène dans le siècle*, Actes du symposium, organisé par le Laras, CNRS, OGI, Moscou, 2001.

Mejerhol'd repetirujet [Meyerhold répète], recueil de sténogrammes de répétitions réunis par M.M Sitkovetskaïa, ART, Moscou, 1993.

Vstre#i s Mejerhol'dom. Sbornik vospominanij, [Rencontres avec Meyerhold. Recueil de souvenirs], VTO, Moscou, 1967.

Mejerhol'd i drugie. Dokumenty i materialy [Meyerhold et les autres. Documents et matériaux], OGI, 2000.

k) Autres metteurs en scène, acteurs, pédagogie.

- Ermolova, Théâtre Maly

ZOGRAF, N., G., Malyj teatr vtoroj polovuny XIX veka [Le Théâtre Maly dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscou, 1960.

Pis'ma M. N. Ermolovoj [Lettres de Maria Ermolova], VTO, Moscou-Leningrad, 1939.

XX vek i stoletie. 175 let Malomu teatru. [Le Théâtre Maly a 175 ans], Lazur', Moscou,

 Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

1999.

· Chaliapine

Fedor Šaljapin [Fedor Chaliapine, recueil en deux volumes*]*, Iskusstvo, Moscou, 1957.

CHALIAPINE, Fedor, *1. Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma 2. Stat'ji. Vyskazyvanija, vospominanija o F. I. Šaljapine [1. Héritage littéraire. Lettres 2. Articles. Propos et souvenirs au sujet de F.I. Chaliapine]*, 2 vol., Iskusstvo, Moscou, 1960.

· Komissarjevskaïa

KOMISSARJEVSKAIA, Vera, Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy k stoletiju roždenija [Lettres de l'actrice. Souvenirs à son sujet. Matériaux pour le centenaire de sa naissance], Léningrad, Moscou, Institut de théâtre, de musique et de cinéma de Léningrad, 1964.

· Evreïnov

EVREÏNOV, Nikolaï, V škole ostroumija : vospominanija o Teatre « Krivoe zerkalo » [A l'école de la finesse d'esprit : souvenirs du Théâtre « Le miroir courbe »], Iskusstvo, Moscou, 1998.

EVREÏNOV, Nikolaï, Demon teatral'nosti : Teatr kak takovoj. Vvedenie v monodrammu. Teatr dlja sebja. Demon teatral'nosti [Le Démon de la théâtralité : Le théâtre en tant que tel. Introduction au monodrame. Le théâtre pour soi-même. Le démon de la théâtralité], Letnij sad, Moscou, Saint-Pétersbourg, 2002.

Nicolas Evreïnoff 1879-1953, catalogue de l'exposition Paris, Bibliothèque nationale, 1981.

· Taïrov

KOONEN, Alisa, *Stranicy žizni [Les pages de ma vie]*, Iskusstvo, Moscou, 1975.

TAÏROV, Alexandre, *Zapiski režissëra, [Notes d'un metteur en scène]*, GITIS, Moscou, 2000 (1921).

TAÏROV, Alexandre, *O teatre : Zapiski režissëra. Stat'i. Besedy. Re#i. Pis'ma [Du théâtre : notes d'un metteur en scène. Articles. Entretiens. Discours. Lettres]*, Iskusstvo, Moscou, 1970.

TAÏROV, Alexandre, *Le théâtre libéré*, traduction Claudine Amiard-Chevrel, L'Age d'Homme, Lausanne, 1974.

· Mikhaïl Tchekhov

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

BYCKLING, Lisa, Mihail #ehov v zapadnom teatre i kino [Mikhaïl Tchekhov dans le théâtre occidental et au cinéma], Akademi#eskij proekt, Saint-Pétersbourg, 2001.

TCHEKHOV, Mikhaïl, Literaturnoe nasledie 1. Vospominanija. Pis'ma. 2. Ob iskusstve aktëra [Héritage littéraire. 1. Mémoires. Lettres. 2. L'art de l'acteur], 2. vol., édition Maria Knebel, Iskusstvo, Moscou, 1986.

TCHEKHOV, Mikhaïl, Etre acteur : la technique du comédien, traduction de l'anglais Elizabeth Janvier et Paul Savetier, Pygmalion, Paris, 1986 (1953).

TCHEKHOV, Mikhaïl, L'imagination créatrice de l'acteur, traduction de l'anglais Isabelle Famchon, Pygmalion, Paris, 1995.

- Vakhtangov

GORTCHAKOV, Nikolaï, Režisserskie uroki Vahtangova [Les leçons de mise en scène de Vakhtangov], Iskusstvo, Moscou, 1957.

IVANOV, Vladislav, Russkie sezony teatra Gabima [Les saisons russes du théâtre Habima], ART, Moscou, 1999.

VAKHTANGOV, Evgueni, Zapiski. Pis'ma. Stat'ji [Notes. Lettres. Articles], Iskusstvo, Moscou-Leningrad, 1939.

VAKHTANGOV, Evgueni, Ecrits sur le théâtre, traduction Hélène Henry, L'Age d'Homme, Lausanne, 2000.

VAHTANGOV, Evgenij B., Il sistema el'eccezione. Taccuini, lettere, diari, a cura di Fausto Malcovati, La casa Usher, Florence, 1984.

ZAKHAVA, Boris, Vahtangov i ego studija [Vakhtangov et son Studio], Leningrad, Academia, 1927.

Evgenij Vahantgov [Evgueni Vakhtangov], recueil d'articles N. D. Vendrovskaïa, G. P. Kapterev, VTO, Moscou, 1984.

- Sergueï Eisenstein

ALBERA, François, Eisenstein et le constructivisme russe. Stuttgart, dramaturgie de la forme, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.

AMENGUAL, Barthélemy, ¡ Que viva Eisenstein!, L'Age d'Homme, Lausanne, 1980.

EISENSTEIN, Sergueï, Izbrannyje proizvedenija v šesti tomah [Œuvres choisies en six volumes], Iskusstvo, Moscou, 1964-1971.

EISENSTEIN, Sergueï, Memuary [Mémoires], 2 vol., Muzej Kino, Moscou, 1998.

EISENSTEIN, Sergueï, Montaž [Le Montage], Muzej Kino, Moscou, 2000.

EISENSTEIN, Sergueï, Metod [La Méthode], 2 vol., Muzej Kino, Moscou, 2002.

EISENSTEIN, Sergueï, Neravnodušnaja priroda [La non-indifférente nature], 1er vol., Muzej Kino, Moscou, 2004.

- Vladimir Maïakovski

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

MAIAKOVSKI, Vladimir, Teatr i kino [Théâtre et cinéma], 2 vol., sous la direction de A. Fevralski, Iskusstvo,Moscou, 1954.

- Alexeï Popov

POPOV, Alexeï, Tvor#eskoe nasledie 1. Vospominanija i razmyšlenija o teatre. Hudožestvennaja celosnost' spektaklja [Héritage artistique 1. Mémoires et réflexions sur le théâtre. La totalité artistique du spectacle], VTO, Moscou, 1979.

- Maria Knebel

KNEBEL, Maria, Slovo v tvor#estve aktëra [Le Verbe dans l'art de l'acteur], Iskusstvo, Moscou, 1954.

KNEBEL, Maria, O dejstvennom analize pjesy i roli [L'Analyse par l'action de la pièce et du rôle], Iskusstvo, Moscou, 1959.

KNEBEL, Maria, Škola režissury Nemirovi#a-Dan#enko [L'école de mise en scène de Nemirovitch-Dantchenko], Iskusstvo, Moscou, 1966.

KNEBEL, Maria, Vsja žizn' [Toute ma vie], VTO, Moscou, 1967.

KNEBEL, Maria, Poèzija pedagogiki [La Poésie de la pédagogie], VTO, Moscou, 1976.

KNEBEL, Maria, « Les peintures et les sculptures comme fondement des exercices et des études » in Masterstvo režissëra I-V kursy [Le métier de metteur en scène, première-cinquième année], GITIS, Moscou, 2002.

KNEBEL, Maria, L'Analyse-action, adaptation Anatoli Vassiliev, traduit par Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Actes sud-papiers-ENSATT, 2006.

- Metteurs en scène après 1945

AUTANT-MATTHIEU, Marie-Christine, *Le théâtre soviétique durant le dégel (1953-1964)*, CNRS éditions, Paris, 1993.

EFROS, Anatoli, *Repeticija – ljubov moja [Répétition, mon amour]*, Iskusstvo, Moscou, 1975.

EFROS, Anatoli, *Professija – režissër [Profession, metteur en scène]*, Iskusstvo, Moscou, 1979.

OKHLOPKOV, Nikolaï, *Stat'ji. Vospominanija [Articles. Souvenirs]*, édition Zotova, E. I. et Loukina, T. A., VTO, Moscou, 1986.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Lioubimov. La Taganka*, CNRS éditions, Paris, 1997.

TOVSTONOGOV, Georgi, *Zerkalo sceny. O professii režissëra. Stat'i. Zapisi repeticij [Le miroir de la scène. Sur le métier de metteur en scène. Articles. Notes de répétitions]*, Iskusstvo, Leningrad, 1980.

Les conférences d'une saison russe, Actes sud-papiers, Conservatoire national

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

supérieur d'art dramatique, Paris, 1995.

Režisserskoe iskusstvo segodnja. Sbornik statej [L'art de la mise en scène aujourd'hui. Recueil d'articles], Iskusstvo, Moscou, 1962.

Teatr Anatolija Efrosa. Vospominanija. Statiji. [Le théâtre d'Anatoli Efros. Souvenirs. Articles], sous la direction de M.G. Zaïonts, ART, Moscou, 2000.

- Anatoli Vassiliev

BOUTKEVITCH, Mikhaïl, K igrovomu teatru. Liri#eskij traktat [Vers un théâtre de jeu. Traité lyrique], GITIS, Moscou, 2005 (2002).

POLIAKOV, Stéphane, Anatoli Vassiliev : l'art de la composition, Actes sud-papiers-CNSAD, 2006.

VASIL'EV, Anatolij, A un unico lettore. Colloqui sul teatro, a cura di Alessio Bergamo, Bulzoni, Rome, 2000.

VASSILIEV, Anatoli, Sept ou huit leçons de théâtre, textes traduits, révisés et annotés par Martine Néron, P.O.L., Paris, 1999.

- Manuels pédagogiques

LVOV, Nikolaï, *O grime [Du grimage]*, Soveckaja Rossija, Moscou, 1969.

ZVEREVA, Natalia (dir.), *Masterstvo režissëra I-V kursy [Le métier de metteur en scène, première-cinquième année]*, GITIS, Moscou, 2002.

Masterstvo režissëra. IV i V kursy. Sbornik statej [Le métier du metteur en scène. 4 ème et 5 ème année. Recueil d'articles], GITIS, Moscou, 2001.

Masterstvo režissëra. Vtoroj kurs. [Le métier de metteur en scène, deuxième année], GITIS, Moscou, 1988.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Index des noms (format PDF)

poliakov_s_index_noms.pdf

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Index des notions (format PDF)

Nous faisons figurer les principales notions esthétiques en mettant l'accent sur les termes-clé du système de Stanislavski dont nous indiquons différentes traductions et, entre parenthèses, le terme original russe.

poliakov_s_index_notions.pdf

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Annexes : Iconographie et textes traduits

Iconographie (format PDF)

Les exercices de Knebel et Popov sur la peinture

poliakov_s_these_icono_knebel_popov.pdf

Peinture russe de l'idéalisme au realisme : figures christiques et figures du peuple, les ambulants, le portrait, le genre russe

poliakov_s_these_icono_peint_russe.pdf

L'opéra privé de Mamontov

poliakov_s_these_icono_opera_mamontov.pdf

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Les égeries de Stanislavski au théâtre Maly peintes par Serov

poliakov_s_these_icono_egeries.pdf

La perspective scénique

poliakov_s_these_icono_perspective_scenique.pdf

Le grand style : Pietro Gonzaga ET CARLO ROSSI

poliakov_s_these_icono_grand_style.pdf

L'historicisme de Chichkov et le neo-classicisme scénique aux théâtres imperiaux

poliakov_s_these_icono_historicisme.pdf

L'art nouveau au théâtre : de l'impressionnisme a la théâtralité

poliakov_s_these_icono_art_nouveau.pdf

Le Théâtre ancien à Saint-Pétersbourg (1907)

poliakov_s_these_icono_theatre_ancien.pdf

Le symbolisme théâtral au théâtre-studio de 1905. Le théâtre de Vera Komissarjevskaia à Saint-Petersbourg

poliakov_s_these_icono_symbolisme.pdf

L'art nouveau au théâtre d'art et les recherches figuratives de Stanislavski

poliakov_s_these_icono_art_nouveau2.pdf

Vers l'avant-garde

poliakov_s_these_icono_avant_garde.pdf

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Figures d'acteur

poliakov_s_these_icono_fig_acteurs.pdf

L'exposition du palais de Tauride à Saint-Petersbourg dessinéepar Stanislavski en 1905

poliakov_s_these_icono_expo_1905.pdf

Dessins de mise en scène

poliakov_s_these_icono_dessins.pdf

Surobjectif et tendance chez Stanislavki

poliakov_s_these_icono_surobjectif.pdf

Perspective et perspective inversée chez Anatoli Vassiliev

poliakov_s_these_icono_perspective.pdf

Textes

Les principaux personnages fictifs du système de Stanislavski (Travail de l'acteur sur soi et Travail sur le rôle)

- **Nazvanov**, narrateur du *Travail de l'acteur sur soi* et du *Travail sur le rôle*. A l'origine sténodactylo, il s'engage dans le théâtre. Au spectacle de présentation, il joue le rôle d'Othello. Le moment de son jeu où il crie « Du sang ! Iago, du sang » est pris par Tortsov, comme exemple du théâtre de la vie éprouvée, *pereživanie*. Tout le traité est censé être constitué des notes, au jour le jour, de son journal et donc être compris selon son point de vue. Son contact avec Tortsov est quasi filial.
- **Tortsov Arkadi Nikolaïevitch** est le pédagogue principal des élèves. Metteur en scène, pédagogue, acteur, théoricien, il est l'alter ego de Stanislavski (dans la maturité) qui livre la théorie, produit des expériences inattendues, explique et exemplifie les difficultés. A l'origine son nom était Tvortsov (racine *tvorit'* = créer). Pédagogue par nature, il joue sans cesse de surprises, prenant au piège les élèves

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

pour mieux mettre en lumière les points importants.

- **Rakhmanov Ivan Platonovitch** est l'assistant de Tortsov dont le rôle est censé être très important dans la formation puisque c'est lui qui assure les exercices, les cours d'entraînement (*training* et *muštra* = dressage). Il accompagne donc Tortsov, comme son double ou son ombre, mais parfois (comme au chapitre V) apparaît seul. Le partage qui est donné à la fin de ce chapitre attribue la théorie de l'art à Tortsov et les exercices d'application à Ivan Platonovitch. L'attitude des élèves et de Nazvanov à son égard est ironique, ils l'appellent « notre cher Ivan Platonovitch ». Il est présenté comme un original, sans cesse en quête de nouvelles idées ou de nouveaux moyens de mettre en pratique les éléments enseignés par Tortsov. En tant que double de Stanislavski, l'on pourrait penser à Nemirovitch-Dantchenko comme modèle, mais c'est plutôt à Soulerjitski, compagnon de Stanislavski au Premier Studio et dans l'élaboration du système que Rakhmanov fait penser.
- **Choustov Pacha (Pavel)**, le meilleur ami de Nazvanov, son compagnon de jeu, qui joue avec lui Iago pour le spectacle de présentation au début du livre. Il est caractérisé, au deuxième chapitre, comme acteur de la représentation. Son oncle est un acteur célèbre, lié au Théâtre de Tortsov. C'est avec lui que Tortsov fait les expériences portant sur l'imagination au chapitre IV.
- **Maloletkova** est aussi une actrice du *perežívanie*, comme Nazvanov avec qui elle partage le privilège d'être prise en exemple comme représentante de ce courant artistique de l'art de l'acteur. Elle joue une scène qui pourrait être tirée de *La Dame aux camélias*. Elle dévale un escalier en criant « Au secours, au secours ! ». Au chapitre III, consacré aux circonstances proposées, c'est elle qui fait l'expérience du début de l'enseignement, à travers l'expérience scénique. Elle cherche une broche dans le rideau, reste assise sans rien faire, joue avec Tortsov. Elle est caractérisée par une peur bleue de la scène qui la domine et par une grande spontanéité. Dans ce chapitre, les élèves se retrouvent, rideau fermé, dans un appartement fait à partir d'éléments de décor de théâtre qui est supposé être le sien. Elle pend la crémaillère de son appartement lorsque l'on apprend que le précédent occupant de l'appartement, devenu fou, vient de s'échapper de l'asile psychiatrique et se trouve derrière la porte. C'est l'*étude* du fou, la première *étude* collective des élèves. L'appartement et la scène dans ce décor seront fréquemment appelés « salon de Maloletkova » ou « appartement de Maloletkova ».
- **Pouchtchine**, gros et débonnaire, joue Salieri au spectacle de présentation, il est proche de Nazvanov et de Choustov. Il vient voir Nazvanov, la veille du spectacle de présentation et donne une analyse touchante de la souffrance d'Othello. Il est comique lorsqu'il fait les exercices du cerceau (qui figurent les cercles de l'attention) au chapitre Vet les exercices de décontraction musculaire au chapitre VI.
- **Veliaminova** actrice qui pratique « l'exploitation de l'art », selon les catégories définies au chapitre II, use et abuse de ses charmes féminins. Elle joue le rôle de Catherine dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, mais ses inquiétudes avant d'entrer en scène, dans sa loge, vont à son costume plutôt qu'à son rôle (chapitre V). Elle est séductrice, montre ses « petits pieds et ses petites mains ». Elle sait aussi,

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

dans le chapitre sur les adaptations, jouer de ses charmes en conformité au but fixé.

- **Govorkov** est acteur de l'artisanat scénique dans les catégorisations de Tortsov du chapitre II, c'est-à-dire acteur des clichés théâtraux. Il utilise son savoir-faire qui se manifeste par des cris, des poses tragiques. C'est l'éternel contradicteur de Tortsov qui pinaille sur chacun des points avancés par Tortsov, forçant ce dernier à se justifier, à préciser sa théorie ou à sortir de ses gonds, comme dans le chapitre VIII sur le sentiment de la vérité et la foi. Govorkov a visiblement des penchants symbolistes, il reste le même, rideau ouvert ou rideau fermé (V, 1)
- **Viountsov** est caractérisé par Tortsov comme acteur de la contorsion (*lomanie*) au chapitre II, c'est-à-dire des clichés sans l'artisanat, comme pur dilettantisme. Acteur adroit et agile, dans le chapitre sur les adaptations scéniques (inventions de jeu), il trompe tout le monde en feignant de se tordre le pied, il pratique souvent le jeu, la clownade et manie les trucs scéniques. Il fait preuve d'une certaine naïveté, demandant souvent des explications à Tortsov, effrayé par les termes complexes que celui-ci met en usage.
- **Dymkova** et **Oumnovykh** jouent souvent ensemble la scène de Brand et Agnès dans *Brand* d'Ibsen. Ils sont pâles, le visage tendu, les yeux fixes, d'humeur symboliste. Dymkova a une prédilection pour la scène des langes à l'acte IV de la pièce d'Ibsen, dans laquelle une mère, Agnès, garde les reliques de son enfant mort avant de les donner. Le dernier chapitre de la première partie révèle que sa prédilection pour les scènes ayant pour sujet les enfants perdus a des explications personnelles, elle-même ayant perdu un enfant en bas âge.
- **Vesselovski**, élève sans caractéristique particulière

Les Studios et les structures du Théâtre d'Art

Ce tableau récapitulatif présente les principales structures et ramifications en Russie, sans prétendre à l'exhaustivité.

- **Théâtre d'Art de Moscou** (Théâtre d'Art de Moscou accessible à tous) fondé en 1898, devient **Le Théâtre académique d'art de Moscou** (MKhAT) en 1919, puis **Théâtre académique d'art de Moscou Gorki** (MKhAT im. Gorkogo) en 1932, il se divise en 1987 en **MKhAT Gorki** et **MKhAT Tchekhov**.
- **Ecole du Théâtre d'Art**, direction Nemirovitch-Dantchenko, 1901-1912, réouverte en 1943 sous le nom d'**Ecole-Studio du Théâtre d'Art de Moscou Nemirovitch-Dantchenko**.
- **Théâtre-Studio** du Théâtre d'Art dit aussi Studio de la rue Povarskaïa, mai-octobre 1905, direction artistique Meyerhold.
- **Premier Studio** du Théâtre d'Art, direction artistique : Stanislavski, Soulerjitski, 1912-1924, après 1924 devient le **Théâtre d'Art 2** qui fonctionne jusqu'en 1936.
- **Deuxième Studio** du Théâtre d'Art, 1916-1924, direction Vakhtang Mtchedelov, fusionne avec le Théâtre d'Art en 1924.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

- **Troisième Studio** du Théâtre d'Art, nom que prend le Studio de Vakhtangov à partir de 1921, devient en 1926 le **Théâtre Vakhtangov.**
- **Studio de la Habima**, fondé en 1912, rattaché au Théâtre d'Art de 1917 à 1926, spectacles de Vakhtangov, Mtchedelov, direction Nahum Zemach. Tournées en Europe à partir de 1926. S'installe en Palestine à partir de 1930.
- **Studio arménien** créé en1918, sous la direction de Souren Khatchatourov, ancien élève du Premier Studio du Théâtre d'Art. Stanislavski et Vakhtangov y enseignent.
- **Quatrième Studio** du Théâtre d'Art, direction Vladimir Loujski, Georgi Bourdjalov, 1921-1927, devient le **Théâtre réaliste**.
- **Studio musical** formé en 1920 sous la direction Nemirovitch-Dantchenko, devient le **Théâtre musical Nemirovitch-Dantchenko**.
- **Studio d'Opéra du Bolchoï**, direction Stanislavski, formé en 1918, devient en 1924 le **Studio d'Opéra** C.S. Stanislavski, prend le nom de **Théâtre d'Opéra Stanislavski** en 1928, fusionne avec le **Théâtre musical Nemirovitch-Dantchenko** pour devenir le **Théâtre musical Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko** en 1941.
- **Studio d'Opéra et de drame**, direction artistique Stanislavski, formé en 1935, après la mort de Stanislavski en 1938, dirigé par Mikhaïl Kedrov, il devient en 1948 le **Théâtre dramatique de Moscou Stanislavski**.

Texte N° 1. Préface du Travail de l'acteur sur soi [604]

PREFACE

- 1.

J'ai le projet d'un grand ouvrage en plusieurs volumes sur l'art [*masterstvo*] de l'acteur (ce qu'on appelle « le système de Stanislavski »).

Le livre *Ma Vie dans l'art*,déjà publié, représente le *premier* volume et se trouve être l'introduction à cet ouvrage.

Le présent livre, consacré au « travail sur soi » au cours du processus créateur de « la vie éprouvée » [*pereživanie*], en est le second volume.

Tout prochainement, je vais commencer à composer le troisième tome qui traitera du « travail sur soi » au cours du *processus créateur de « l'incarnation* » [*voploščenie*] [605] .

Je consacrerai le quatrième volume au *« travail sur le rôle ».*

En même temps que ce livre j'aurais du publier une sorte de livre d'exercices [*zadačnik*] avec toute une série d'exercices conseillés (« Entraînement et dressage »)

Je ne le fais pas maintenant pour ne pas me distraire de la ligne principale de mon

604 ***"Préface", Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 5-8.***

605 Ouvrage traduit couramment en français sous le titre de *La construction du personnage* (*Building a character*) *(N.d.T.)*.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

grand ouvrage que je considère comme plus essentielle et plus urgente.

Dès que les principes les plus importants du « système » auront été transmis je commencerai la compilation du livre annexe d'exercices.

· 2.

Aussi bien ce livre que ceux qui le suivront n'ont pas de prétention scientifique. Leur but est uniquement pratique. Ils cherchent à transmettre ce que m'a appris une longue expérience d'acteur, de metteur en scène [*režissër*] et de pédagogue.

· 3.

La terminologie dont je me sers dans ce livre n'est pas inventée par moi, mais empruntée à la pratique, des élèves eux-mêmes et des acteurs [*artisty*] débutants. Ils ont défini dans le travail même leurs sensations artistiques [*tvorčeskie oščjuščenija*] en des dénominations verbales. Leur terminologie est précieuse en ce qu'elle est compréhensible et proche pour les débutants.

N'y cherchez pas des racines scientifiques. Nous avons notre propre lexique théâtral, notre jargon d'acteur élaboré par la vie elle-même. Il est vrai que nous utilisons aussi des termes scientifiques, par exemple « le subconscient » [*podsoznaie*], « l'intuition », mais ils sont utilisés par nous non au sens philosophique, mais dans leur sens le plus simple, le plus ordinaire. Ce n'est pas notre faute si le domaine de la création scénique [*sceničeskoe tvorčestvo*] est méprisé par la science, s'il est resté inexploré et si l'on ne nous a pas donné les mots indispensables à l'activité pratique. Il a bien fallu se tirer d'affaire par ses propres moyens, pour ainsi dire domestiques.

· 4.

Une des tâches principales du « système » consiste à exciter de façon naturelle l'activité artistique [*tvorčestvo*] de la nature organique avec son subconscient.

Il est question de ce point dans le XVI^{e} chapitre de ce livre. Il convient de prêter une attention toute particulière à cette partie qui contient l'essence de l'activité artistique et de tout le « système ».

· 5.

On doit parler d'art et écrire sur l'art de façon simple et compréhensible. Les termes savants effraient l'élève. Ils énervent le cerveau et non le cœur. Et lorsque vient le moment de la création [*moment tvorčestva*] l'intellect humain comprime l'émotion artistique et le subconscient [*podsoznaie*] qui l'accompagne, alors que notre courant artistique leur accorde une place importante.

Mais parler et écrire « simplement » à propos d'un processus de création [*tvorčeskij process*] complexe est difficile. Les mots sont trop concrets et trop grossiers pour rendre compte de sensations inconscientes imperceptibles.

C'est cette circonstance qui m'a contraint à chercher pour ce livre une forme

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

particulière, permettant au lecteur de ressentir ce dont il s'agit dans les mots imprimés. J'essaie d'y parvenir à travers des exemples imagés [*obraznyje primery*], par la description du travail d'école des élèves sur des exercices et des études [*etjudy*].

Si mon procédé réussit, alors les mots imprimés tireront leur vie des sentiments des lecteurs eux-mêmes. Il me sera alors possible de leur expliquer l'essence de notre travail artistique [*tvorčeskaja rabota*] et les principes de la psychotechnique.

· 6.

Les écoles dramatiques dont je parle dans ce livre, les personnes qui y travaillent n'existent pas dans la réalité.

Le travail sur ce que l'on appelle le « système de Stanislavski » a commencé il y a longtemps. Dans un premier temps, je notai mes réflexions non pour qu'elles soient imprimées, mais pour moi, comme une aide pour les recherches menées dans le domaine de notre art et de sa psychotechnique. Bien sûr, les personnes, les expressions, les exemples dont j'avais besoin comme illustration étaient pris dans cette époque d'autrefois, lointaine, d'avant-guerre (1907-1914).

Ainsi, imperceptiblement, d'année en année, j'accumulai des matériaux importants pour le « système ». Maintenant, de ces matériaux est né un livre.

Il serait trop long et difficile d'en changer les protagonistes. Encore plus difficile de concilier les exemples, les expressions particulières empruntés au passé avec le mode de vie [*byt*] et le caractère des hommes nouveaux, soviétiques d'aujourd'hui. Il faudrait changer les exemples et chercher d'autres expressions. C'est encore plus long et plus difficile à faire.

Mais ce sur quoi j'écris dans ce livre ne se rapporte pas à une époque particulière ni à ceux qui l'ont vécue, mais à la nature organique de tous ceux qui ont un tempérament artistique [*ljudi artističeskogo sklada*], de toute origine et à toute époque.

La répétition fréquente des mêmes idées qui me semblent importantes est délibérée.

Que le lecteur me pardonne cette insistance.

· 7.

En conclusion, je pense m'acquitter d'un devoir agréable en remerciant les personnes qui m'ont aidé d'une façon ou d'une autre dans le travail sur ce livre par leurs conseils, leurs indications, leurs textes etc.

Dans le livre *Ma Vie dans l'art* j'ai parlé du rôle qu'ont joué dans ma vie artistique mes premiers maîtres : G. N. Fedotova et A. F. Fedotov, N. M. Medvedeva, F. P. Komisarjesvki qui, les premiers, m'ont appris à approcher l'art, ainsi que mes camarades du Théâtre d'Art de Moscou, avec Vl. Iv. Nemirovitch-Dantchenko à leur tête, qui dans le travail commun m'ont appris beaucoup de choses et beaucoup de choses extraordinairement importantes. J'ai toujours pensé à eux avec une très vive reconnaissance et particulièrement aujourd'hui lorsque ce livre est publié.

Passant maintenant aux personnes qui m'ont aidé à mettre en œuvre ce que l'on

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

appelle « le système », dans la venue au jour et l'édition de ce livre. Je m'adresse avant tout à mes compagnons indéfectibles et mes fidèles assistants dans mon activité scénique. C'est avec eux que j'ai commencé mon travail artistique dans ma prime jeunesse et c'est encore avec eux que je continue à servir mon métier aujourd'hui dans la vieillesse. Je parle de Z. S. Sokolova, acteur émérite de la République et de V. S. Alekseïev, acteur émérite de la République, qui m'ont aidé à mettre en pratique ce que l'on appelle « le système ».

C'est avec une profonde reconnaissance et avec amour que je garde la mémoire de mon défunt ami L. A. Soulerjitski. Il fut le premier à reconnaître mes premières expériences sur le système, il m'aida à l'élaborer au tout début et à le mettre en pratique, il m'encouragea dans les moments de doute et de baisse d'énergie.

N. V. Demidov, metteur en scène et professeur au Théâtre lyrique qui porte mon nom, m'a été d'un grand secours lors de la mise en pratique du « système » et pendant l'élaboration de ce livre. Il m'a donné de précieux conseils, fourni des matériaux, des exemples. Il m'a fait part de son jugement sur le livre et trouvé les erreurs que j'avais commises. C'est avec plaisir que je puis maintenant lui exprimer ma gratitude pour son aide.

Je suis de tout cœur reconnaissant à M. N. Kedrov, acteur émérite de la République, acteur du Théâtre d'Art de Moscou pour son aide dans la mise en pratique du « système », pour ses remarques et ses critiques lors de la lecture du manuscrit de ce livre.

Je suis également très reconnaissant à N. A. Podgorny acteur émérite de la République, acteur du Théâtre d'Art de Moscou, qui m'a fait part de ses remarques lors des relectures du manuscrit.

J'exprime ma profonde reconnaissance à E. N. Semianovski qui a pris sur elle la lourde tâche de la préparation de l'édition de ce livre et qui a accompli cette tâche importante avec une compétence et un talent extraordinaires.

K. Stanislavski

Texte N°2 L'expérience inaugurale de Nazvanov, le rôle d'Othello, le pereživanie [606]

I. LE DILLETANTISME

……..19…….

C'est avec agitation [*trepet*] que nous attendions aujourd'hui la première leçon de Tortsov. Mais Arkadi Nikolaïevitch n'est entré en classe que pour annoncer une nouvelle incroyable. Il a décidé d'organiser un spectacle au cours duquel nous jouerons des extraits de pièces choisis par nous-mêmes. Ce spectacle doit se tenir sur la grande scène en présence de spectateurs, de la troupe et de la direction artistique du théâtre. Arkadi

606
Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 10-21.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Nikolaïevitch veut nous voir dans les conditions [*obstanovka*] d'un spectacle : sur les planches, au milieu des décors, maquillés, costumés, devant l'éclairage de la rampe. Seule une présentation [*pokaz*] de ce genre donnera, selon ses propres termes, une idée claire du degré de notre qualité scénique [*sceničnost'*].

Les élèves restèrent figés dans l'incompréhension. Jouer dans les murs de notre théâtre ? C'était un sacrilège, une profanation de l'art ! Je voulais adresser à Arkadi Nikolaïevitch une requête afin de transporter ailleurs le spectacle en un lieu qui obligeât moins, mais il disparut avant que j'eusse le temps de le faire.

Le cours fut annulé et nous pûmes bénéficier de ce temps libre pour choisir nos extraits.

L'idée [*zateja*] d'Arkadi Nikolaïevitch suscitait de vives discussions. Tout d'abord bien peu furent ceux qui l'approuvèrent. Elle était soutenue avec la plus ardente vigueur par Govorkov, un jeune homme très droit qui avait déjà joué, à ce que j'avais pu entendre dire, dans un petit théâtre, par Veliaminova, une belle et grande blonde bien en chair et Viountsov, petit, vif et bruyant.

Mais, petit à petit, les autres aussi se firent à l'idée de la représentation prochaine. Les feux joyeux de la rampe commencèrent à miroiter dans l'imagination. Bien vite, le spectacle se mit à nous sembler intéressant, utile et même indispensable. Rien que d'y penser, le cœur commençait à battre plus fort.

Choustov, Pouchtchine et moi étions d'abord très timides. Nos rêves n'allaient pas plus loin que les vaudevilles ou des comédies un peu creuses. Il nous semblait que c'étaient là les seules choses à notre portée. Pendant ce temps, autour de nous, nous entendions de plus en plus souvent, et avec de plus en plus d'assurance, prononcer les noms des écrivains russes, Gogol, Ostrovski, Tchékhov, puis ceux des génies universels. De façon imperceptible, nous abandonnâmes nous aussi notre position modeste et eûmes envie de quelque chose de romantique, en costume, en vers… J'étais fasciné par la figure [*obraz*] de Mozart, Pouchtchine par celle de Salieri, Choustov pensait à Don Carlos. On en vint ensuite à parler de Shakespeare et mon choix se porta sur le rôle d'Othello. J'arrêtai mon choix sur ce rôle parce que je n'avais rien de Pouchkine chez moi, mais j'avais du Shakespeare. J'étais pris d'une telle frénésie [*zapal*] de travail, d'un tel besoin de me mettre tout de suite à l'œuvre que je ne pouvais perdre mon temps à chercher un livre. Choustov se fit fort d'interpréter le rôle de Iago.

Le même jour, on nous annonça que la première répétition était fixée au lendemain.

De retour chez moi, je m'enfermai dans ma chambre, je sortis *Othello* et m'installai le plus confortablement que je pus sur ma banquette, j'ouvris religieusement le livre et me mis à lire. Mais dès la deuxième page, je sentis le besoin de jouer. A l'encontre de mes intentions initiales, mes mains, mes pieds, mon visage se mirent en mouvement tous seuls. Je ne pus me retenir de déclamer. Et voilà qu'un grand coupe-papier d'ivoire me tomba sous la main. Je le fixai à la ceinture de mon pantalon, comme un poignard. Une serviette éponge me tint lieu de foulard sur la tête et un passant de rideau de fenêtres fit office d'attache. Avec un drap et une couverture, je confectionnai quelque chose qui ressemblait à une tunique et un manteau. Mon parapluie se transforma en yatagan. Je manquais d'un bouclier. Mais je me souvins que dans la pièce d'à côté, dans la salle à

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

manger, il y avait derrière l'armoire un grand plateau qui pouvait me tenir lieu de bouclier. Je dus tenter une sortie.

Armé de pied en cap, je me sentis être un authentique guerrier, beau et majestueux. Mais mon allure générale était moderne, civilisée alors qu'Othello était un africain ! Il devait avoir quelque chose du tigre. J'entrepris toute une série d'exercices. Je marchais dans la pièce d'un pas glissant et silencieux en me frayant habilement un passage étroit parmi les meubles. Je me dissimulais derrière l'armoire, attendant ma victime. D'un saut, je bondissais hors de mon embuscade pour me jeter sur un ennemi imaginaire représenté par mon oreiller. Je l'étranglais et le saisissais sous moi d'une manière « tigresque ». Puis l'oreiller devenait pour moi Desdémone. Je l'embrassais avec passion, baisais sa main, figurée par un coin de ma taie d'oreiller, puis je la repoussais violemment et l'embrassais de nouveau, puis l'étranglais et pleurais sur le cadavre imaginaire. Beaucoup de moments étaient particulièrement réussis.

C'est ainsi que, sans m'en rendre compte, je travaillai presque cinq heures. Voilà qui est impossible à faire sous la contrainte ! Ce n'est qu'à la faveur d'un élan artistique que les heures peuvent sembler des minutes. C'était bien la preuve que ce que j'avais vécu était un véritable état d'inspiration !

Avant d'enlever mon costume, je profitai du fait que tout le monde dormait déjà dans l'appartement et marchai sans bruit jusqu'à l'entrée où il y avait une grande glace. J'allumai l'électricité et jetai un coup d'œil dans le miroir pour me voir. Je ne vis pas du tout ce que j'attendais. Les poses et les gestes que j'avais trouvés durant le travail se révélèrent être différents de ce que je m'étais représenté. Bien plus, le miroir fit voir dans ma silhouette [*figura*] des lignes laides et anguleuses que je n'avais jamais observées chez moi auparavant. Devant une telle déception, toute mon énergie disparut d'un coup.

……19……

Je me réveillai bien plus tard qu'à l'ordinaire. Je m'habillai bien vite et courus à l'école. En entrant dans la salle de répétitions où l'on m'attendait déjà, je fus pris d'une telle confusion, qu'au lieu de m'excuser, je dis une phrase stupide, passe-partout : « Je crois que je suis un peu en retard. »

Rakhmanov me regarda longtemps d'un air de reproche avant de dire : « Tout le monde est là assis à vous attendre, avec nervosité et avec colère et vous avez seulement l'impression d'être *un peu* en retard ! Tous sont venus ici excités par le travail à venir et vous vous avez agi de telle sorte que j'ai perdu toute envie [*ohota*] de travailler avec vous. Eveiller le désir [*želanie*] de créer est difficile et il est très facile de le tuer. De quel droit vous permettez-vous d'arrêter le travail de tout le groupe ? Je suis trop respectueux de notre travail pour tolérer une pareille désorganisation et je m'estime obligé de faire preuve d'une sévérité toute militaire dans le travail collectif. L'acteur, tout comme le soldat, exige une discipline de fer. Pour cette fois, je me limite à un blâme sans que cela soit porté au journal des répétitions. Mais vous devez vous excuser immédiatement devant tout le monde et à l'avenir vous astreindre à cette règle d'arriver aux répétitions un quart d'heure avant et non un quart d'heure après qu'elles ont commencé. »

Je m'empressai de m'excuser et je promis de ne plus être en retard. Néanmoins, Rakhmanov ne voulut pas commencer le travail. Selon ses propres termes, une première

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

répétition est un événement dans une vie artistique, il faut en garder pour toujours le meilleur souvenir qui soit. La répétition d'aujourd'hui avait été gâchée par ma faute. Eh ! bien soit que cette répétition marquante soit celle de demain au lieu de cette première répétition manquée. Et sur ces mots, Rakhmanov sortit de la salle.

Mais l'incident ne fut pas clos, parce qu'un autre « savon » m'attendait, que me firent passer mes camarades, Govorkov en tête, et ce « savon » fut bien plus douloureux que le premier. Maintenant, il est certain que je n'oublierai pas la répétition manquée d'aujourd'hui.

***

Je m'apprêtais à me coucher tôt parce qu'après l'algarade d'aujourd'hui et la désillusion de la veille j'avais peur de reprendre le rôle. Mais mes yeux se posèrent sur une plaque de chocolat. J'eus l'idée de la mélanger avec du beurre. J'obtins une masse marron. Elle s'étalait assez bien sur le visage et me transforma en Maure. Par contraste avec la peau devenue sombre, mes dents se mirent à sembler plus blanches. Assis devant le miroir, j'admirai longtemps leur éclat, j'appris à grincer des dents et à révulser le blanc de mes yeux.

Pour mieux comprendre et apprécier le maquillage, j'eus besoin de mon costume et lorsque je le mis, j'eus envie de jouer. Je ne trouvais rien de nouveau et je répétais ce que j'avais fait la veille, mais cela avait déjà perdu de son acuité. En revanche, j'avais réussi à voir l'aspect extérieur de mon Othello. C'est important.

……..19…….

C'est aujourd'hui la première répétition. Je suis arrivé bien avant qu'elle ne commence. Rakhmanov nous proposa d'arranger nous même la pièce et de disposer les meubles. Heureusement, Choustov fut d'accord avec toutes mes propositions étant donné que l'aspect extérieur ne l'intéressait pas. Pour ma part, il était extraordinairement important de disposer les meubles de façon à ce que je puisse m'orienter au milieu d'eux comme dans ma chambre. Sans cela, inutile d'espérer faire venir l'inspiration. Néanmoins, je ne pus atteindre le résultat escompté. Je ne faisais que m'évertuer à croire que j'étais dans ma chambre, mais cela n'entraînait pas ma conviction et ne faisait que gêner mon jeu.

Choustov connaissait déjà tout le texte par cœur et j'étais contraint soit de lire le rôle soit de donner avec mes propres mots le sens approximatif de ce que j'avais retenu. A mon grand étonnement, le texte me gênait et ne m'aidait pas. J'aurais très bien pu m'en passer ou le réduire d'une bonne moitié. Non seulement les mots mêmes du rôle, mais les pensées du poète qui m'étaient étrangères, les actions qu'il indiquait entravaient la liberté dont je jouissais lors de mes *études* chez moi.

Ce qui était encore plus désagréable était le fait que je ne reconnaissais pas ma voix. En outre, il s'avéra que ni les jeux de scène [*mizanscena*], ni l'aspect extérieur [*obraz*] qui s'étaient élaborés en moi en travaillant à la maison ne s'adaptaient à la pièce de Shakespeare. Comment par exemple placer au début dans la scène relativement calme entre Iago et Othello, le furieux grincement de dent, le tournoiement des yeux, les allures « tigresques » qui me faisaient entrer dans le rôle ?

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Mais je ne pus renoncer à ces procédés de jeu du sauvage et au jeu de scène que j'avais crée parce que je n'avais rien d'autre à mettre à la place. Je lisais le texte du rôle d'une façon, je jouais le sauvage d'une autre façon, sans aucun lien entre l'un et l'autre. Les mots gênaient le jeu et le jeu gênait les mots : sensation désagréable d'un désaccord [*razlad*] général.

Je n'ai de nouveau rien trouvé en travaillant chez moi et j'ai répété l'ancien, ce qui ne me satisfait déjà plus. Qu'est-ce que cette répétition des mêmes procédés et des mêmes sensations ? A qui appartiennent-ils, à moi ou au Maure sauvage ? Pourquoi le jeu d'hier ressemble-t-il au jeu d'aujourd'hui et celui d'aujourd'hui à celui de demain ? Ou alors est-ce mon imagination qui est tarie ? Ou bien encore je n'ai dans ma mémoire aucun matériau pour ce rôle ? Pourquoi au début le travail avançait-il avec tant d'entrain et pourquoi s'est-il ensuite arrêté en restant à la même place ?

Pendant que je faisais ces raisonnements, les propriétaires se réunirent dans la pièce voisine pour le thé du soir. Pour ne pas attirer leur attention, je dus transporter mon activité dans un autre coin de ma chambre et je dus prononcer les mots du rôle le plus bas possible. A mon grand étonnement, ces changements insignifiants me ravivèrent, ils me contraignirent à considérer d'une façon quelque peu nouvelle mes *études* et le rôle lui-même.

J'ai trouvé le secret ! Il ne faut pas rester longtemps sur une même chose, répéter sans arrêt ce qui est éculé.

C'est décidé. Demain en répétition, j'introduis des impromptus [*eksprompty*] pour tout : dans les jeux de scène, dans la compréhension [*traktovka*] du rôle et dans la façon de l'approcher.

……..19…….

Dès la première scène, pendant la répétition d'aujourd'hui, j'ai eu recours à des impromptus : au lieu de marcher, je me suis assis et j'ai décidé de jouer sans gestes, sans mouvement, en laissant de côté les grimaces [*užimki*] ordinaires du barbare. Et bien ? Je me suis embrouillé dès les premiers mots, j'ai perdu le texte, les intonations habituelles et je me suis arrêté. J'ai du revenir bien vite à ma première manière de jeu et à la mise en scène. Je ne peux probablement plus me passer de ces procédés assimilés de la représentation [*izobraženie*] du sauvage. Ce n'est pas moi, mais eux qui me gouvernent. Qu'est-ce que cela ? Un esclavage ?

……..19…….

Mon état général lors de la répétition est meilleur : je m'habitue à l'endroit où se déroule le travail et aux gens qui y assistent. De plus, ce qui était inconciliable commence à aller ensemble. Auparavant, mes procédés de représentation [*izobraženie*] du sauvage ne s'accordaient pas avec Shakespeare. Lors des premières répétitions, je sentais la fausseté et la violence lorsque je cherchais à faire entrer dans le rôle les manières du caractère [*pridumannye harakternye manery*] de l'Africain que j'avais inventées. Mais à présent, il semble que j'ai réussi à greffer quelques petites choses à la scène que nous répétons. En tout cas, je ressens de façon moins aiguë un désaccord avec l'auteur.

……..19…….

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Aujourd'hui répétition sur la grande scène. Je comptais sur l'atmosphère excitante des coulisses qui peut faire des miracles. Et bien ? Au lieu de la rampe brillamment illuminée, de l'agitation, des décors surchargés que j'attendais, une semi obscurité, le silence, l'absence de monde. L'énorme scène était ouverte de tous côtés et déserte. Seules, tout près de la rampe quelques chaises en bois qui traçaient les contours du futur décor et à droite un trépied avec trois ampoules électriques allumées.

A peine fis-je quelques pas sur les planches que se fit jour devant moi l'énorme ouverture du cadre de scène et derrière lui un espace profond, sombre qui semblait être illimité. C'était la première fois que je voyais la salle du côté de la scène, rideau ouvert, vide, sans âme qui vive. Quelque part au loin, à une distance qui me parut très grande brillait une lampe électrique sous un abat-jour. Elle éclairait des feuilles blanches étalées sur la table, des mains s'apprêtaient à écrire « pour y inscrire le moindre petit défaut »… Je me sentis me dissoudre tout entier dans l'espace.

Quelqu'un cria : « Commencez ! ». On m'invita à entrer dans la chambre imaginaire d'Othello délimitée par les chaises en bois et à m'asseoir à ma place. Je me trompai et m'assis sur une autre chaise que celle que j'avais prévue dans ma propre mise en scène [*mizanscena*]. L'auteur lui-même ne reconnaissait pas le plan de sa chambre. Ce furent les autres qui durent m'expliquer ce que représentait chacune des chaises. Je ne pus durant un long moment me coincer dans ce petit espace bordé par des chaises parce que je ne pus longtemps me concentrer sur ce qui se passait autour de moi. J'avais du mal à me contraindre à regarder Choustov qui était debout à côté de moi. Mon attention était aspirée soit par la salle soit par les pièces qui avoisinaient la scène – des ateliers qui, malgré notre répétition, vivaient de leur vie propre : des gens marchaient, transportaient des objets, sciaient, cognaient, se disputaient.

Malgré tout cela, je continuais à parler et à agir de façon automatique. Si mes longs exercices chez moi ne m'avaient pas mis dans la tête les manières de jeu du sauvage, les mots du texte, les intonations, je me serais arrêté dès les premiers mots. C'est d'ailleurs ce qui se produisit en fin de compte. La faute en revint au souffleur. J'appris pour la première fois que ce monsieur était un faiseur d'intrigues acharné et non l'ami de l'acteur. Je pense que le bon souffleur est celui qui sait se taire durant toute la soirée et ne prononcer au moment critique que le mot que l'acteur a oublié. Mais notre souffleur bruisse sans arrêt, tout le temps, c'est une gêne considérable. On ne sait que faire et comment se débarrasser de cet auxiliaire au zèle sans mesure qui semble vraiment se glisser par l'oreille au plus profond de l'âme. Il eut finalement raison de moi. Je trébuchai sur un mot, m'arrêtai et dut lui demander de ne plus me gêner.

……..19…….

Voilà la seconde répétition. J'arrivai au théâtre avec beaucoup d'avance et je décidai de me préparer au travail, non pas seul dans la loge, mais devant tout le monde, sur la scène. Le travail y battait son plein. On montait les décors et les éléments de carton-pâte [*butaforija*] pour notre répétition. Je commençai mes préparatifs.

Il eut été vain de chercher au milieu de ce chaos le calme familier auquel je m'étais habitué durant mes exercices à la maison. Il fallait avant tout se faire à la disposition [*obstanovka*] nouvelle des choses autour de moi. Pour cela, je me rapprochai de

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'avant-scène et je me mis à regarder le maudit trou noir du cadre de scène pour m'y habituer et me libérer de l'attrait de la salle. Mais plus je m'efforçais de ne pas remarquer l'espace, et plus j'y pensais et plus forte était l'attirance vers là-bas, vers cette maudite obscurité, au-delà du cadre de scène [*portal*]. A ce moment, un ouvrier qui passait près de moi fit tomber par terre des clous. Je me mis à l'aider à les ramasser. Et tout à coup je me sentis bien, je me sentis même chez moi sur cette grande scène. Mais les clous ramassés, mon jovial interlocuteur reparti, je fus de nouveau écrasé par l'espace et je me sentis de nouveau me dissoudre dans cet espace. Et pourtant je venais de me sentir merveilleusement bien ! C'était d'ailleurs bien compréhensible : en ramassant les clous, je ne pensais pas au trou noir du cadre de scène. Je m'empressai de quitter la scène et je m'assis au parterre.

La répétition des autres scènes commença, mais je ne voyais pas ce qui se passait sur la scène, j'attendais anxieusement mon tour.

Il y a un bon côté dans l'attente angoissée. Elle fait parvenir l'homme à ce point où il souhaite que ce qui l'effraie arrive le plus vite possible et qu'on en finisse. C'est exactement l'état que j'ai vécu aujourd'hui.

Lorsque ce fut enfin le tour de mon extrait et que j'entrai en scène, le décor était déjà planté, fait de différentes cloisons de décors de théâtre, de coulisses, de panneaux ajoutés etc. Certaines parties étaient tournées à l'envers. Le mobilier aussi était disparate. Néanmoins, l'aspect général de la scène éclairée semblait agréable et on se sentait à l'aise dans la chambre d'Othello préparée à notre attention. Il était, je pense, possible en faisant un gros effort d'imagination de trouver dans cet aménagement [*obstanovka*] quelque chose qui rappelait de loin ma chambre.

A peine le rideau fut-il ouvert sur la salle que je me retrouvais tout entier en son pouvoir. En même temps, je sentis naître en moi une nouvelle sensation qui me surprit. Le fait est que les décors cachent à l'acteur la grande arrière-scène derrière lui, l'énorme espace noir au-dessus de sa tête, les pièces attenantes à la scène et les lieux qui servent à entreposer les décors sur les côtés. Un tel isolement est bien sûr agréable. Mais ce qui ne va pas, c'est que l'élément de décor a alors une fonction de surface réfléchissante, en rejetant toute l'attention de l'acteur vers la salle et les spectateurs. De la même manière une scène musicale réfléchit comme une coquille les sonorités de l'orchestre en direction des auditeurs. Autre nouveauté : à cause de la peur, je sentis le besoin d'amuser les spectateurs, pour qu'ils n'aillent pas, à Dieu ne plaise, s'ennuyer. C'était là quelque chose d'agaçant, qui m'empêchait de rentrer dans ce que je faisais et dans ce que je disais. En même temps, la prononciation du texte dit tant de fois, les mouvements habituels devançaient mes sentiments et mes pensées. La précipitation me gagna, je commençais à parler vite. Cette même précipitation se communiqua à mes gestes et à mes actions. Je volais dans le texte, si bien que j'en avais le souffle coupé et je ne pouvais changer de tempo [*temp*]. Même les endroits que je préférais dans le rôle filaient comme les poteaux télégraphiques dans un train en marche. La moindre entrave et la catastrophe était inévitable. Je jetai plusieurs fois des regards suppliants en direction du souffleur, mais lui remontait avec application sa montre comme si de rien n'était. Nul doute qu'il s'agissait d'une vengeance pour ce qui s'était passé.

……..19…….

Je suis arrivé au théâtre pour la répétition générale encore plus tôt que d'habitude, dans la mesure où il fallait s'occuper du maquillage et du costume. On m'avait mis dans une superbe loge et préparé une tunique orientale de prince marocain digne d'un musée qui avait servi dans *Shylock*. Tout cela obligeait à bien jouer. Je m'assis à la table de maquillage où plusieurs perruques étaient prêtes, des poils et tous les accessoires de maquillage imaginables.

Par où commencer ? Je me mis à enduire mon pinceau de peinture marron, mais elle était devenue si sèche, que je ne pus qu'à grand-peine étaler sur la peau une faible couche qui ne laissa aucune trace. Je remplaçai le pinceau par une petite brosse. Le résultat fut identique. Je mis de la peinture sur mon doigt et je commençai à l'étaler sur la peau. Cette fois, je parvins à la colorer légèrement. Je répétai l'expérience avec les autres couleurs, mais seule la couleur bleu ciel s'étalait mieux que les autres. Le problème était que je n'avais, semble-t-il, que faire de la couleur bleu ciel pour le maquillage du Maure. J'essayai d'enduire ma joue de laque et de coller une petite touffe de poils. La laque piquait, les poils se hérissaient… J'essayai une perruque, puis une autre, puis une troisième, sans comprendre du premier coup où étaient l'avant et l'arrière. Les trois perruques révélaient par trop leur nature de perruque sur un visage non maquillé. Je voulus enlever le peu que j'avais réussi, avec de telles difficultés, à poser sur mon visage. Mais comment laver cela ?

A ce moment, un homme à lunettes très maigre, de grande taille, portant une blouse, de longues moustaches et une longue barbiche entra dans la loge. Ce Don Quichotte se plia en deux et se mit sans broncher à « travailler » mon visage. Il enleva bien vite avec de la vaseline tout ce que j'y avais étalé et commença de nouveau à poser les couleurs après avoir enduit les pinceaux de saindoux. Les couleurs s'étalaient facilement et de façon régulière sur le visage graisseux. Ensuite « Don Quichotte » couvrit mon visage d'une teinte brune et hâlée, comme il convient à un Maure. Mais je regrettais la couleur précédente plus sombre que donnait le chocolat, cela faisait briller avec plus d'éclat les dents et le blanc des yeux.

Lorsque le maquillage fut fini, le costume revêtu, je me regardai dans le miroir et m'étonnai sincèrement de l'art de « Don Quichotte ». Je me mis à m'admirer. Le côté anguleux de mon corps avait disparu sous les plis de la tunique et les tics de sauvage auxquels je m'étais exercé convenaient très bien à l'aspect [*oblik*] général.

Choustov et les autres élèves entraient dans la loge. Ils étaient eux aussi frappé par mon aspect extérieur [*vnešnost'*], ils en faisaient l'éloge sans la moindre jalousie. Cela me donnait du courage et faisait revenir la confiance que j'avais eue en moi. Sur scène je fus frappé par la disposition inhabituelle des meubles : un des fauteuils était artificiellement poussé loin du mur presque au milieu de la scène, la table était trop près du trou du souffleur et semblait exposée au regard à l'avant-scène à l'endroit le plus visible. Sous l'effet de l'inquiétude je parcourais la scène en tout sens et ne cessai de prendre les extrémités de mon costume et de mon yatogan dans les meubles et dans les bords des décors. Mais cela ne m'empêchait pas de débiter machinalement les mots du rôle et de marcher sans discontinuer sur la scène. On aurait pu penser que je pouvais tant bien que mal tenir mon extrait jusqu'à la fin. Mais lorsque je m'approchai du point culminant du rôle une pensée vint me traverser l'esprit « je vais m'arrêter ». Je fus pris de panique et je me

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

tus, perdu, avec des cercles vides et blancs devant les yeux… Je ne sais pas moi-même ce qui me guida de nouveau vers le débit automatique qui cette fois encore me sauva du péril.

Après cela, je fus désespéré. Je n'avais plus qu'une idée : en finir au plus vite, ôter mon maquillage et m'enfuir en courant du théâtre.

Et me voilà chez moi. Seul. Mais il se trouve que maintenant le compagnon le plus terrible que je puisse avoir, c'est moi-même. Mon âme est pleine d'un dégoût insupportable. Je voulais aller voir des amis, me distraire, mais je renonçai. Il me semble vraiment que tout le monde a déjà appris ma honte et me montre du doigt.

Heureusement, le cher, le touchant Pouchtchine est venu me voir. Il avait remarqué que j'étais parmi les spectateurs et il voulait connaître mon avis sur son interprétation de Salieri. Mais je ne pus rien lui dire car même si des coulisses j'avais vu son jeu, l'agitation et l'attente de ma propre prestation avaient fait que je n'avais rien vu de ce qui se faisait sur scène. Je ne posai pas de questions sur moi. J'avais peur des critiques qui pouvaient achever de tuer le peu de foi en moi qu'il me restait.

Pouchtchine parle très bien de la pièce de Shakespeare et du rôle d'Othello. Mais il a des exigences auxquelles je suis incapable de répondre. Il a très bien parlé de l'amertume, de l'ébahissement du Maure, du coup qu'il subit, lorsqu'il se met à croire que sous le masque merveilleux de Desdémone, se cache l'horrible pêché. Cela la rend encore plus effrayante aux yeux d'Othello.

Après le départ de mon ami, je cherchai à approcher certains passages du rôle dans l'esprit de l'interprétation de Pouchtchine. J'eus les larmes aux yeux, tellement j'avais pitié du Maure.

……..19…….

C'est aujourd'hui, dans la journée, qu'a lieu le spectacle de présentation. Je sais tout à l'avance : la façon dont je vais arriver au théâtre, comment je commencerai à me maquiller, comment Don Quichotte arrivera et se pliera en deux. Mais même si je me plais dans mon nouveau maquillage et même si j'ai envie de jouer, cela ne donnera rien de toute façon. Je sentais en moi une indifférence complète pour tout. Néanmoins, ce sentiment ne dura que jusqu'au moment où je pénétrai dans ma loge. A cet instant, mon cœur se mit à battre si fort que j'avais du mal à respirer. Je sentis un sentiment de nausée et une grande faiblesse. Il me semblait que je tombais malade. Voilà qui est parfait. La maladie pourra justifier l'échec du premier spectacle.

Sur scène, je fus d'abord troublé par un silence extraordinaire de jour de fête et par l'ordre qui y régnait. Lorsque je sortis de l'obscurité des coulisses vers la pleine lumière de la rampe, des éclairages du plafond, des lanternes, je devins fou et fus aveuglé. L'éclairage était tellement fort qu'une paroi de lumière s'était crée entre moi et la salle. Je me sentis protégé de la foule et je respirai librement. Mais mon œil s'habitua bien vite à la rampe et l'obscurité de la salle se fit alors encore plus effrayante et l'attraction vers le public encore plus forte. J'eus l'impression que le théâtre était plein à craquer, que des milliers d'yeux et de jumelles étaient dirigés sur moi seul. Ils semblaient transpercer leur victime de part en part. Je me sentais l'esclave de cette foule de milliers de personnes et

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

je me sentis céder à la tentation, abandonner tous mes principes, prêt à tous les compromis. Je voulais me retourner à l'envers, cajoler, donner à la foule plus que je n'avais et que je ne pouvais donner. Mais à l'intérieur je me sentais vide comme jamais.

A cause de ces efforts excessifs pour faire sortir de moi un sentiment, de cette impuissance à réaliser l'impossible, une tension apparut dans tout mon corps, qui alla jusqu'aux tremblements qui immobilisant mon visage, mes mains, tout mon corps, paralysant mes mouvements, ma façon de marcher. Toutes mes forces étaient dirigées vers cette tension absurde qui ne pouvait apporter aucun profit. Je dus venir en aide à mon corps et à mes sentiments devenus durs comme du bois en m'aidant de la voix que je poussai jusqu'au cri. Mais là aussi la tension excessive fit des dégâts. Ma gorge se serra, la respiration s'obstrua, le son s'arrêta sur la note la plus aiguë, d'où je ne réussis plus à l'en faire descendre. Finalement, je perdis ma voix.

Je dus alors renforcer l'action extérieure et le jeu. Je n'étais plus en état de retenir mes mains, mes pieds et le flot de paroles qui renforçaient la tension générale. J'avais honte de chaque mot prononcé, de chaque geste que je faisais et que je critiquais tout de suite. Je rougissais, je crispais mes doigts de pieds, les doigts de mes mains et je me repoussais de toutes mes forces contre le dossier du fauteuil. Sous l'effet de l'impuissance et de la confusion, un sentiment de rage s'empara de moi. Je ne sais pas moi-même contre qui elle était dirigée, contre moi ou contre les spectateurs. Je sentis en même temps durant quelques minutes une indépendance à l'égard de tout ce qui m'entourait et je fus pris d'une audace irrésistible. Je fis sortir de moi la célèbre phrase : « Du sang, Iago, du sang ! » en dépit de ma volonté. C'était le cri d'un homme en proie à une souffrance de désespoir. Je ne sais pas moi-même comment cela a pu se faire. Peut-être ai-je ressenti dans ses mots l'âme insultée d'un homme crédule et ai-je eu sincèrement pitié de lui ? En même temps, l'interprétation d'Othello, faite il y a peu par Pouchtchine, resurgit dans mon esprit avec une grande netteté et agita mes sentiments.

Je crus que la salle fut pour un instant en éveil et qu'un frémissement parcourut la foule, comme un souffle de vent sur le sommet des arbres.

Dès que je sentis cette approbation, une telle énergie se mit à bouillonner en moi que je ne savais vers où la diriger. Elle me portait. Je ne sais pas comment je jouai la fin de la scène. Je me souviens seulement que la rampe, le trou noir du cadre disparurent de mon attention, que je me libérai du moindre sentiment de peur et que se créa sur scène une vie nouvelle, inconnue et enivrante. Je ne connais pas de plaisir plus élevé que ces quelques minutes que j'ai vécues sur les planches. Je remarquai que Pacha Choustov était étonné par ma renaissance [*pererožděnie*]. Je l'embrassai et il se mit à jouer avec beaucoup d'allégresse.

Le rideau se referma et des applaudissements se firent entendre dans la salle. Je me sentais l'âme légère et joyeuse. La foi en mon talent se renforça immédiatement. Je me sentis de l'aplomb. Lorsque je retournai victorieux de la scène vers la loge, j'eus l'impression que tous me regardaient avec des yeux pleins d'admiration enthousiaste.

Elégamment habillé, me tenant un peu plus droit, comme il convient à un acteur en tournée, je fis mon entrée dans la salle à l'entracte avec un air important et, je m'en rends compte aujourd'hui, avec la marque maladroitement composée de l'indifférence. A mon

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

grand étonnement, je n'y vis aucune atmosphère de fête, la salle n'était pas même complètement éclairée, comme il convient à un « vrai » spectacle. Au lieu d'une foule de milliers de spectateurs qui m'était apparue de la scène, je ne vis au parterre qu'une vingtaine de personnes. Pour qui donc avais-je fait tant d'efforts ? J'eus tôt fait d'ailleurs de me consoler : « Peut-être que les spectateurs d'aujourd'hui sont peu nombreux, me disais-je, mais ce sont des connaisseurs de l'art. Tortsov, Rakhmanov sont des artistes reconnus de notre théâtre. Ce sont eux qui m'ont applaudi ! Je n'échangerai pour rien au monde leurs faibles applaudissements contre les ovations fracassantes d'une foule de milliers de personnes… ».

Je choisis une place au parterre d'où je pouvais être facilement visible de Tortsov et de Rakhmanov et je m'assis avec l'espoir qu'ils m'appelleraient près d'eux pour me dire quelques paroles agréables !

La rampe s'illumina. Le rideau s'ouvrit et immédiatement l'élève Maloletkova descendit l'escalier adossé aux décors comme portée par des ailes. Elle tomba sur le sol, se recroquevilla et cria « Au secours ! » avec un cri tellement bouleversant que je me sentis frissonner. Elle se mit ensuite à dire quelque chose, mais avec une telle rapidité que l'on ne pouvait rien comprendre. Puis, tout à coup, oubliant son texte, elle s'arrêta au milieu d'une phrase, enfouit sa tête dans ses mains et se précipita dans les coulisses, d'où l'on entendit des voix sourdes tenter de la réconforter et de l'encourager. Le rideau se referma, mais j'entendais toujours ce cri « Au secours ! » résonner dans mes oreilles. C'est vraiment cela le talent ! Il suffit pour le sentir d'une seule entrée en scène et de deux mots.

Maintenant que j'écris ces lignes je ne doute pas de mon avenir. Néanmoins cette certitude ne m'empêche pas d'avoir conscience que je n'ai pas connu au fond la réussite que je me suis attribuée. Mais tout de même quelque part au fond de moi la foi que j'ai en moi fait entendre les trompettes de la victoire.

Texte N° 3 Les grands orientations de l'art selon Stanislavski dans le chapitre 2 du Travail de l'acteur sur soi [607] .

II. L'art scénique et l'artisanat scénique

……19…

Aujourd'hui, nous nous sommes réunis pour écouter les remarques de Tortsov sur notre jeu au cours du spectacle de présentation.

Arkadi Nikolaïevitch disait :

« Il faut avant tout en art savoir voir et comprendre le beau. Voilà pourquoi il nous faut avant tout nous souvenir et relever les moments positifs de la présentation. Il n'y a eu que deux semblables moments : le premier quand Maloletkova a dévalé l'escalier avec le cri désespéré « au secours ! » et le deuxième chez Nazvanov dans la scène « Du sang, Iago, du sang ! ». Dans les deux cas aussi bien vous,

607 *Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, pp. 22-44.*

qui jouiez, que nous qui regardions, nous nous sommes entièrement abandonnés à ce qui se passait sur les planches. Nous nous sommes figés [zamerli] et avons commencé de vivre d'une seule et même inquiétude, commune à tous.

Ces moments heureux, pris séparément du tout, peuvent être reconnus comme l'art de la vie éprouvée qui est cultivé dans notre théâtre et est étudié ici dans son école.

– Quel est donc cet art de la vie éprouvée ? demandai-je avec intérêt.

– Vous l'avez connu à travers votre propre expérience. Alors racontez-nous comment vous avez éprouvé ces moments d'état de création authentique [*podlinno tvorčeskoe sostojanie*].

– Je ne sais rien et ne me souviens de rien, dis-je sous l'effet entêtant de l'éloge de Tortsov. Je sais simplement qu'il s'agissait d'instants inoubliables, que ce n'est que de cette manière que je veux jouer et que je suis prêt à me donner tout entier à un art comme celui-là…

Il fallut me taire, faute de quoi j'eusse éclaté en sanglots.

– Comment ? Vous ne vous souvenez pas de votre errance intérieure à la recherche de quelque chose d'effrayant ? Vous ne vous souvenez pas que vos mains, vos yeux et votre être tout entier étaient prêts à bondir quelque part et à attraper quelque chose ? Ne vous souvenez-vous pas comment vous mordiez vos lèvres et reteniez à peine vos larmes ? s'enquit Arkadi Nikolaïevitch, me mettant à la torture.

Il est vrai que cela nécessite un travail créatif complexe, qui n'est que partiellement soumis au contrôle et à l'action immédiate de la conscience. Dans une large mesure ce travail est inconscient et non contrôlé. Seule l'artiste la plus habile, la plus géniale, la plus fine, la plus inatteignable, la plus miraculeuse peut en venir à bout, c'est-à-dire notre nature organique. Aucune technique d'acteur, fût-elle la plus raffinée, ne peut se mesurer à elle. Elle a tous les droits. Ce point de vue et ce rapport à notre nature artistique sont tout à fait typiques de l'art de la vie éprouvée, dit Tortsov avec fièvre.

Mais il suffit de troubler notre vie organique juste, c'est-à-dire de cesser de créer de façon juste sur scène pour que notre subconscient sourcilleux s'effraie immédiatement de la violence qui est faite et se cache de nouveau dans ses profonds souterrains. Pour que cela ne se produise pas, il faut avant tout créer de façon juste [*verno*].

Ainsi, le réalisme, et même le naturalisme de la vie intérieure de l'acteur, lui sont indispensables pour éveiller le travail du subconscient et des élans de l'inspiration.

Parce que le conscient et le juste font naître la vérité, la vérité provoque le fait de croire [*vera*] et si la nature se met à croire à ce qui se passe dans l'homme, elle se mettra elle-même au travail. A sa suite, c'est le subconscient qui entrera en jeu et c'est l'inspiration elle-même qui peut apparaître.

– Que signifie jouer le rôle « de façon juste » ? demandai-je avec insistance.

– Cela signifie la chose suivante. Dans les conditions de la vie du rôle et dans une complète analogie avec elle, penser, vouloir, aspirer, agir de façon juste, logique, consécutive, humaine, en étant debout sur les tréteaux de la scène. Dès que l'acteur obtient cela, il se rapproche du rôle et commence à sentir de la même façon que lui.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Dans notre langue, cela signifie *éprouver la vie du rôle*. Ce processus et le mot qui le définit ont dans notre art une importance tout à fait exceptionnelle, primordiale.

La vie émotionnelle aide l'acteur à accomplir le but essentiel de l'art scénique qui consiste à créer « la vie de l'esprit humain » du rôle et à transmettre cette vie sur scène dans une forme artistique [*hudožestvennaja forma*].

Comme vous le voyez, notre tâche principale n'est pas seulement de représenter [*izobražat'*] la vie du rôle dans sa manifestation [*projavlenie*] extérieure, mais, d'abord et avant tout, dans le fait de créer sur scène la vie intérieure du personnage représenté [*izobražaemoe lico*], en adaptant à cette vie étrangère ses propres sentiments humains, en lui abandonnant tous les éléments organiques de son âme personnelle.

Souvenez-vous une fois pour toutes que c'est ce but essentiel, principal de notre art qui doit vous guider à chaque instant de votre création et de votre vie sur scène. Voilà pourquoi nous pensons avant tout au côté intérieur du rôle, c'est-à-dire à sa vie psychique, qui se crée à l'aide du processus intérieur de la vie éprouvée. Il se trouve être le moment principal de la création et le premier soin de l'acteur. Il faut éprouver la vie du rôle, c'est-à-dire ressentir des sentiments qui lui sont analogues à chaque fois et lors de chaque répétition du rôle.

« Chaque grand acteur doit sentir et sent réellement ce qu'il représente [*izobražaet*], voilà ce que dit le bon vieux Tommaso Salvini, le meilleur représentant de cette orientation. Je trouve même qu'il n'est pas seulement obligé de ressentir cette agitation une fois ou deux, alors qu'il étudie son rôle, mais dans une mesure plus ou moins grande lors de chaque interprétation du rôle, qu'il s'agisse de la première ou de la millième fois. ». Cet extrait fut lu par Arkadi Nikolaïevitch dans un article de Tommaso Salvini qu'Ivan Platonovitch lui avait mis entre les mains (il s'agissait de sa réponse à Coquelin). C'est également ainsi que notre théâtre comprend l'art de l'acteur.

……19…

Sous l'influence de longues discussions avec Pacha Choustov je demandai à la première occasion venue à Arkadi Nikolaïevitch :

Le subconscient exerce une grande influence sur ce travail. Et dans le domaine de l'incarnation la technique de l'acteur la plus raffinée [*iskusnaja*] ne saurait rivaliser avec le subconscient, même si cette technique imbue d'elle-même prétend à la première place.

Et Arkadi Nikolaïevitch conclut en ces termes :

Nous avons foi et savons fermement d'après notre expérience que seul un tel art scénique, rempli des émotions vivantes, organiques de l'homme-acteur [*čelovek-artist*] peut transmettre artistiquement [*hudožestvenno*] toutes les nuances imperceptibles et toute la profondeur de la vie intérieure du rôle. Seul un art de cette sorte peut s'emparer entièrement du spectateur, peut l'obliger non pas simplement à comprendre, mais surtout à éprouver la vie de [*perežit'*] tout ce qui s'accomplit sur scène, à enrichir son expérience intérieure, à conserver en lui des traces que le temps ne saurait effacer.

Mais outre cela, et c'est également un point extrêmement important, les principes les plus importants de la création [*tvorčestvo*] et les lois de la nature organique sur lesquelles se fonde notre art [*iskusstvo*] mettent les acteurs [*artisty*] à l'abri des distorsions [*vyvih*].

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Qui sait avec quels metteurs en scène et dans quels théâtres il vous faudra travailler ? Tous, loin s'en faut, ne sont pas partout guidés dans leur pratique [*tvorčestvo*] par les exigences de la nature elle-même. Dans la plupart des cas, ces exigences sont grossièrement violentées et cela pousse toujours l'acteur à s'égarer. Si vous connaissez rigoureusement les frontières de l'art authentique et les lois organiques de la nature créatrice [*tvorčeskaja priroda*], vous ne vous égarerez pas et vous comprendrez vos erreurs, vous aurez la possibilité de les corriger. Sans les bases solides que l'art de la vie éprouvée peut vous donner en suivant les lois de la nature artistique [*artističeskaja priroda*], vous errerez, vous vous embrouillerez et vous perdrez tout critère [*kriterij*]. Voilà pourquoi je considère l'étude de notre art de la vie éprouvée comme une étude indispensable à tous les acteurs sans exception, quel que soit leur courant. C'est par là que chaque acteur doit commencer son travail d'apprentissage [*škol'naja rabota*].

La critique de mes défauts par Arkadi Nikolaïevitch produisit sur moi une profonde impression. Elle ne fit pas que me peiner, elle m'effraya. Je me sentis prostré et je n'écoutai plus ce que Tortsov dit ensuite.

……19…

Nous écoutâmes de nouveau les remarques d'Arkadi Nikolaïevitch sur notre jeu au cours du spectacle de présentation.

En entrant dans la classe, il s'adressa à Pacha Choustov :

Choustov, proposa Tortsov à Pacha, souvenez-vous de la manière dont vous avez crée le rôle de Iago.

Ainsi, si l'on suit cette direction, le processus de la vie éprouvée ne se trouve pas être le moment principal de la création. Ce n'est qu'une étape préparatoire pour la suite du travail artistique. Ce travail consiste dans la recherche d'une forme artistique extérieure de la création scénique qui explique très clairement son contenu intérieur. En faisant de telles recherches, l'acteur s'adresse avant tout à lui-même et cherche à ressentir de façon authentique, à éprouver, vivre la vie de la personne qu'il représente [*izobražajemoe im lico*]. Mais, je répète, qu'il ne s'autorise pas à le faire durant le spectacle, non pas au moment de la création publique elle-même, mais seulement chez lui ou en répétition.

Quelqu'un me soutint, en disant que dans le rôle qui n'avait pas été joué de façon juste, il y avait, insérés chez Pacha, plusieurs moments d'authentique émotion, dignes de notre art.

Dans notre art beaucoup de choses sont faites à titre d'improvisation sur un seul et même thème solidement fixé. Cet art donne de la fraîcheur et de l'immédiateté [*neposredstvennost'*] à l'interprétation. Cela a eu son effet lors des quelques moments heureux du jeu de Nazvanov. Mais je n'ai pas remarqué chez Choustov cette fraîcheur et cette improvisation dans la sensation du rôle. Au contraire, il m'a ravi à plusieurs endroits par sa netteté, son caractère artistique [*artističnost'*]. Mais… on sentait dans tout son jeu un petit froid glacial et cela m'a contraint à soupçonner chez lui des formes du jeu fixées une fois pour toutes, qui ne laissent pas de place à l'improvisation et qui privent le jeu de fraîcheur et d'immédiateté. Je sentais néanmoins constamment que l'original, à partir duquel il répétait avec art [*iskusno*] les copies, était bon, juste [*veren*], qu'il indiquait une

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

authentique et vivante vie de l'esprit humain du rôle. Cet écho [*otzvuk*] d'un certain processus émotionnel révolu a fait à certains moments du jeu, de la représentation, un art authentique.

Habitué à la reproduction [*vosproizvedenie*] mécanique du rôle, l'acteur répète son travail sans dépenser les forces de ses nerfs et de son âme. Cette dernière est considérée, non seulement comme inutile, mais même comme nuisible lors de la création publique, étant donné que toute agitation affecte la maîtrise de soi de l'acteur et change le dessin et la forme fixés une fois pour toutes. L'absence de clarté de la forme et l'absence d'assurance dans sa transmission nuisent à l'impression.

Tout cela concerne, dans une plus ou moins grande mesure, les endroits indiqués de votre interprétation de Iago.

Souvenez-vous maintenant de ce qui s'est passé dans la suite de votre travail.

– Les autres endroits du rôle et la figure [*obraz*] même de Iago ne me satisfaisaient pas. Je m'en suis également convaincu à l'aide du miroir, se souvint Choustov. Cherchant dans ma mémoire un modèle qui ferait l'affaire, je me souvins d'une de mes connaissances, qui n'avait aucun rapport avec mon rôle, mais qui, à ce qui me semblait alors, personnifiait [*olicetvorjat'*] bien la ruse, la méchanceté et la fourberie.

– Et vous vous êtes mis à loucher de son côté, à vous conformer vous-même à lui ?

– Oui.

– Qu'avez-vous vous fait de vos souvenirs ?

– A dire vrai, j'ai simplement copié les manières extérieures de cette connaissance, reconnut Pacha. Je le voyais en pensée à côté de moi. Il marchait, il était debout, il était assis et moi je l'observais et je répétais ce qu'il faisait.

– C'était une grave erreur ! A ce moment, vous avez trahi l'art de la représentation et vous êtes passé à une simple singerie [*peredraznivanie*], à une copie, une imitation [*imitacija*] qui n'a aucun rapport avec l'art [*tvorčestvo*].

– Et que devais-je faire pour greffer sur Iago une image [*obraz*] prise de l'extérieur de façon tout à fait contingente ?

– Vous deviez laisser passer à travers vous [*propustit' čerez sebja*] ce nouveau matériau, lui donner vie [*oživit'*] par des inventions de l'imagination qui lui correspondaient, comme cela se pratique dans notre courant de l'art de la vie éprouvée.

Après quoi, le matériau rendu vivant se serait greffé à vous et l'image du rôle eût été crée en pensée, vous auriez dû alors vous atteler à un nouveau travail dont parle de façon imagée l'un des meilleurs représentants de l'art de la représentation : le célèbre acteur français Coquelin l'Aîné.

L'acteur crée en soi le modèle dans son imagination, puis, « semblable à un peintre, il saisit chacun de ses traits et les transporte non sur la toile, mais sur lui-même… », lisait Arkadi Nikolaïevitch dans une brochure de Coquelin que Ivan Platonovitch venait de lui glisser. « Il voit un certain costume sur Tartuffe et s'en revêt, il voit sa démarche et l'imite, remarque une physionomie et l'emprunte. Il y plie son propre visage, pour ainsi dire il façonne, découpe, coût sa propre peau tant que le premier critique qui se dissimule dans

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

son premier *moi* ne se sent pas satisfait et ne trouve une ressemblance positive avec Tartuffe. Mais ce n'est pas tout. Il ne s'agirait que d'une ressemblance extérieure, une copie du personnage représentée, mais non le type même. Il faut encore que l'acteur force son Tartuffe à parler avec la voix qu'il entend chez Tartuffe et pour définir toute la marche du rôle, il faut le faire se mouvoir, marcher, gesticuler, écouter, penser, comme Tartuffe, mettre en lui l'âme de Tartuffe. Ce n'est qu'alors que le portrait est prêt, on peut le mettre dans le cadre, c'est-à-dire sur la scène et le spectateur dire : "Voilà Tartuffe !… sinon l'acteur aura mal travaillé ».

– Mais, c'est terriblement difficile et compliqué, dis-je avec inquiétude.

– Oui. Coquelin lui-même le reconnaît. Il dit : « l'acteur ne vit pas, il joue. Il reste froid s'agissant de l'objet de son jeu, mais son art doit être parfait. »

Et c'est vrai, ajouta Tortsov, l'art de la représentation exige la perfection pour pouvoir rester un art.

– Mais n'est-il pas alors plus simple de faire confiance à la nature, à la création naturelle et spontanée et à l'émotion authentique ? demandai-je avec acharnement.

– Coquelin déclare avec certitude à ce propos : « L'art n'est pas la vie réelle et pas même son reflet. L'art lui-même est créateur. Il crée sa propre vie, hors du temps et de l'espace, belle dans son abstraction ».

Nous ne pouvons bien sûr être d'accord avec un défi aussi présomptueux lancé à la seule artiste parfaite et inatteignable – la nature créatrice.

– Est-il possible qu'ils croient vraiment que leur technique est plus forte que la nature ? Quelle erreur ! ne pouvais-je m'empêcher de dire, incapable de me résigner.

– Ils croient qu'ils créent sur la scène leur vie, une vie meilleure. Non pas la vie réelle, humaine que nous connaissons dans la réalité, mais une autre vie, corrigée de ses défauts pour la scène.

Voilà pourquoi les acteurs de la représentation n'éprouvent chaque rôle de façon juste, humaine qu'au début, au cours de la période préparatoire du travail, mais dans le moment même de la création, sur scène, ils passent à une émotion conventionnelle. Ils la justifient d'ailleurs par les arguments suivants : le théâtre et sa représentation sont conventionnels et la scène est trop pauvre en moyens pour donner l'illusion de la vraie vie. C'est pourquoi non seulement le théâtre ne doit pas éviter les conventions, mais il doit les aimer.

Cette façon de créer est belle, mais n'est pas profonde. Elle compte plus sur les effets qu'elle n'a de force. La forme y est plus belle que le contenu. Elle agit plus sur l'ouïe et la vue que sur l'âme et c'est pourquoi elle enchante plus qu'elle ne bouleverse.

Il est vrai que l'on peut aussi dans cet art obtenir de grandes impressions. elles s'emparent de nous tant que nous les percevons. On en conserve de beaux souvenirs, mais ce ne sont pas les impressions qui réchauffent l'âme et plongent profondément en elle. L'action d'un tel art est aiguë, mais elle est de faible durée. On a plus d'étonnement que de foi en cet art. C'est pourquoi, il ne peut tout rendre. Ce qui doit frapper par un côté inattendu et une beauté scénique ou ce qui demande le pathétique du tableau [*kartinnyj*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

pafos] répond aux moyens de cet art. Mais pour l'expression des passions profondes, ses moyens sont soit trop pompeux, soit trop artificiels. La finesse et la profondeur des sentiments humains ne se soumettent pas aux procédés techniques. Ils nécessitent l'aide directe de la nature elle-même, au moment de l'émotion naturelle et spontanée et de son incarnation. Il convient néanmoins de reconnaître que la représentation du rôle, soufflée par le processus d'une vie éprouvée authentique, est une création, un art.

……19…

Aujourd'hui, durant le cours, Govorkov a affirmé avec beaucoup d'élan qu'il était un acteur de l'art de la représentation, que les bases de cette orientation artistique étaient proches de son âme, que ce sont elles que demande son sentiment artistique, que ce sont elles devant qui il s'incline, que c'était ainsi et pas autrement qu'il comprenait la création [*tvorčestvo*]. Arkadi Nikolaïevitch exprima un doute sur la justesse de ses affirmations et rappela que dans l'art de la représentation, la vie éprouvée [*perežívanie*] est nécessaire, pourtant il n'est pas certain que Govorkov sache maîtriser ce processus, non seulement dans son travail sur scène, mais même chez lui. Néanmoins, le contradicteur affirmait qu'il ressentait toujours fortement et qu'il éprouvait la vie de ce qu'il faisait sur scène.

– Chaque homme, à chaque minute de sa vie, ressent et éprouve quelque chose, disait Tortsov. S'il ne sentait rien, ce serait un mort. Il n'y a que les morts qui ne ressentent rien. Ce qui compte, c'est ce que vous éprouvez sur scène : s'agit-il de vos propres sentiments, analogues à la vie du rôle, ou de quelque chose d'autre qui n'a rien à voir ?

Très souvent, même les acteurs les plus expérimentés élaborent chez eux et portent sur la scène des choses qui ne sont pas du tout ce qui est important et essentiel pour le rôle et pour l'art. C'est la même chose qui vous est arrivée à vous tous. Certains d'entre vous nous ont montré leur voix au cours du spectacle, leur intonation pleine d'effet, la technique de leur jeu. D'autres égayaient les spectateurs en courant vivement, en faisant des sauts de danse, en surjouant comme des désespérés, ils séduisaient par de beaux gestes et des poses. Bref, ils ont amené sur la scène ce dont les personnes qu'ils représentent n'ont nul besoin.

Et vous, Govorkov, vous avez approché votre rôle, non pas à partir du contenu intérieur, non à partir de l'expérience vécue [*perežívanie*] du rôle pas plus qu'à partir de la représentation, mais à partir de tout autre chose et vous pensez que vous avez crée quelque chose en art. Mais là où il n'y a pas de sensation de son sentiment vivant, analogue à la personne qu'on représente, il ne peut être question d'art [*tvorčestvo*] authentique.

Ne vous mentez donc pas à vous-même, mais cherchez plutôt à pénétrer et comprendre plus profondément où commence et où finit l'art authentique. Vous serez alors convaincu que votre jeu n'a aucun rapport avec lui.

– Mais qu'est-ce qu'il est ?

– Un artisanat. Pas mauvais, il est vrai, avec des procédés assez correctement élaborés pour rapporter le rôle et en donner une illustration conventionnelle.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

J'omets la longue dispute que commença Govorkov et je passe directement aux explications de Tortsov sur les frontières qui séparent l'art authentique et l'artisanat.

– Il n'y a pas d'art authentique sans vie éprouvée. C'est pourquoi il commence là où le sentiment entre en possession de tous ses droits.

– Et l'artisanat ? demandait Govorkov.

Il commence à son tour, là où cesse la vie éprouvée créatrice [*tvorčeskoe pereživanie*] ou la représentation artistique [*hudožestvennoe predstavlenie*] des résultats de la vie éprouvée.

Alors que dans l'art de la vie éprouvée et dans l'art de la représentation le processus de la vie éprouvée est inévitable, dans l'artisanat il n'est pas utile et occasionnel. Les acteurs de ce genre ne savent pas créer chaque rôle séparément l'un de l'autre. Ils ne savent pas éprouver la vie et incarner naturellement ce qu'ils éprouvent. Les acteurs-artisans ne savent que rapporter le texte du rôle, en l'accompagnant de procédés de jeu scénique, élaborés une fois pour toutes. Cela simplifie fortement la tâche de l'artisanat.

– En quoi consiste cette simplification ? demandai-je.

– Vous le comprendrez mieux quand vous saurez d'où viennent et comment se sont crées les procédés du jeu artisanal que nous appellerons dans notre langue des *clichés d'acteur*. Voilà d'où ils proviennent et comment ils se sont formés :

Pour pouvoir rendre les sentiments du rôle, il est indispensable de les connaître et pour les connaître, il faut soi-même éprouver la vie de sentiments identiques. On ne peut singer le sentiment lui-même, on ne peut que contrefaire les résultats de sa manifestation extérieure. Mais les artisans ne savent pas éprouver la vie du rôle, ils ne parviennent jamais à connaître les résultats de ce processus artistique.

Comment faire ? Comment trouver une forme extérieure alors que le sentiment intérieur ne souffle rien ? Comme transmettre par la voix et les mouvements les résultats extérieurs d'une expérience vécue [*pereživanie*] qui n'existe pas ? Il ne reste rien d'autre que d'avoir recours au simple surjeu [*naigryš*] conventionnel de l'acteur. C'est une façon très primitive, formelle, extérieure de figurer les sentiments du rôle qui restent étrangers, qui n'ont pas été éprouvés et donc n'ont pas été connus par l'acteur même qui interprète le rôle. C'est une simple singerie [*peredraznivanie*].

A l'aide de la mimique, de la voix, des mouvements, l'acteur-artisan ne présente sur scène aux spectateurs que les clichés extérieurs, qui expriment soi-disant l'intérieur de la « vie de l'esprit humain du rôle », le masque mort d'un sentiment inexistant. Pour un tel surjeu extérieur, un grand assortiment de tous les procédés figuratifs de l'acteur a été élaboré qui est censé rendre par des moyens extérieurs tous les sentiments possibles qui peuvent se rencontrer dans la pratique scénique. Il n'y a pas le sentiment lui-même dans ses procédés artisanaux. Il n'y a que la singerie, une apparence de son résultat extérieur supposé. Il n'y a pas de contenu spirituel, il n'y a que le procédé extérieur, censé l'exprimer.

Certains de ces procédés, fixés une fois pour toutes, sont conservés par la tradition artisanale, reçue en héritage des prédécesseurs, comme par exemple le fait de poser les

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

cinq doigts de la main sur le cœur lors de l'expression de l'amour ou bien alors le fait de déchirer son col de chemise quand on représente la mort. D'autres sont pris tout prêts chez des contemporains de talents (comme le fait de se frotter le front avec la partie extérieure du poignet, comme le fait Véra Fedorovna Komissarjevskaïa dans les moments tragiques du rôle). D'autres procédés encore sont inventés par les acteurs eux-mêmes.

Il y a une façon particulière, artisanale, de rapporter le rôle, c'est-à-dire d'utiliser la voix, la diction et le débit des mots (élévation et baisse sonore outrée dans les moments forts du rôle avec des tremolos d'acteur spécifiques ou avec des fioritures de voix particulières dans la déclamation). Il y a des procédés pour la démarche (les acteurs-artisans ne marchent pas, mais paradent sur le sol théâtral), pour les mouvements et les actions, pour la plastique et pour le jeu extérieur (ils sont particulièrement aigus chez les acteurs artisanaux et fondés non sur la beauté, mais sur la joliesse). Il y a des procédés pour l'expression de tous les sentiments et de toutes les passions humaines possibles (grincer des dents et tourner le blanc des yeux pour la jalousie, comme chez Nazvanov, cacher son visage ou ses yeux avec les mains au lieu de pleurer, s'arracher les cheveux pour le désespoir). Il y a également des procédés pour singer des personnages complets et les types de différentes couches de la société (les paysans crachent sur le sol, se mouchent avec leur manche, les militaires font claquer leurs éperons, les aristocrates jouent avec leur lorgnon). Il y a des procédés pour des époques historiques (des gestes d'opéra pour le Moyen-Age, un mouvement de danse dans la démarche pour le XVIII^{e} siècle). Il y a des procédés pour l'interprétation des pièces et des rôles (comme le gouverneur de la ville [608]), une certaine courbure [*izgib*] du corps du côté de la salle, mettre la paume de sa main prés de ses lèvres durant les apartés. Toutes ces habitudes d'acteur sont avec le temps devenues traditionnelles.

C'est ainsi que s'est élaborée, une fois pour toutes, une façon générale de parler pour l'acteur, une manière particulière de rapporter le rôle avec des effets calculés à l'avance, une démarche scénique particulière, un pittoresque [*kartinnost'*] des poses et des gestes.

Les procédés mécaniques de jeu tout prêts sont facilement reproduits par les muscles entraînés des acteurs-artisans, ils deviennent une habitude et une seconde nature remplaçant sur les planches la nature humaine.

Ce masque de sentiment, fixé une fois pour toutes, s'use vite, il perd son allusion infime à la vie et devient un simple cliché mécanique d'acteur, un truc scénique [*trjuk*] ou un signe conventionnel extérieur. La longue série de ces clichés, fixés une fois pour toutes, pour la transmission de chaque rôle, forme le rituel figuratif de l'acteur, un rituel qui s'accompagne d'une façon conventionnelle de rapporter le texte du rôle. Les acteurs de la veine artisanale cherchent à remplacer par tous ces procédés extérieurs de jeu le vivant, l'authentique, la vie éprouvée intérieure et la création. Mais rien ne peut être comparé au sentiment authentique qui ne se laisse pas transmettre par les procédés mécaniques de l'artisanat.

Certains de ces clichés possèdent encore un certain effet théâtral, mais la grande

[608] Dans le *Revizor* de Gogol *(N.d.T.)*.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

majorité blesse par son mauvais goût et étonne par l'étroitesse avec laquelle le sentiment humain est compris, une attitude sans nuance ou, tout simplement, la sottise.

Mais le temps et l'habitude séculaire rendent proche et familier même ce qui est monstrueux (ainsi, les grimaces, légitimées par le temps, des acteurs comiques de l'opérette, la vieille comique qui se rajeunit ou les portes des décors de théâtre qui s'ouvrent toutes seules lorsqu'un grand acteur, le héros de la pièce entre sur scène ou sort, sont considérées comme des phénomènes normaux au théâtre).

Voilà pourquoi, même les clichés contre-nature sont entrés dans l'artisanat et sont maintenant inclus dans le rituel de l'acteur. Certains clichés ont tellement dégénéré que l'on ne saisit pas tout de suite leur origine. Un procédé d'acteur qui a perdu toute l'essence intérieure qui l'a fait naître devient une simple convention scénique qui n'a rien à voir avec la vie authentique et c'est la raison pour laquelle il déforme la nature artistique de l'acteur. Le ballet, l'opéra et surtout la tragédie faussement classique dans laquelle on veut rendre les émotions les plus complexes et les plus élevées des personnages par des procédés artisanaux fixés une fois pour toutes sont pleins de tels clichés de convention (par exemple, la joliesse, la plasticité outrée, le fait de « s'arracher » le cœur de la poitrine dans des moments de désespoir, d'agiter les mains pour se venger et de les joindre pour implorer).

Aux dires de l'acteur-artisan, le but d'une telle façon de parler générale de l'acteur et d'une telle plastique (par exemple des sonorités doucereuses dans les moments lyriques, une monotonie ennuyeuse dans la transmission de la poésie épique, une parole sonore d'acteur dans l'expression de la haine, de fausses larmes dans la voix dans la représentation du malheur) consisterait à rendre la voix, la diction et les mouvements des acteurs plus nobles, à les rendre beaux, à renforcer leur effet scénique et leur expressivité imagée. Mais malheureusement, la noblesse n'est pas toujours bien comprise, l'image de la beauté est élastique et l'expressivité est souvent soufflée par le mauvais goût qui est bien plus répandu dans le monde que le bon goût. Voilà pourquoi au lieu de noblesse se crée l'enflure, au lieu de la beauté, la joliesse et au lieu de l'expressivité, l'effet théâtral. Et effectivement, tout, en commençant par la parole, la diction de convention et en finissant par la démarche de l'acteur et ses gestes, sert au côté criard du théâtre, qui n'est pas assez modeste pour être artistique.

La façon de parler de l'artisan et la plastique de l'acteur se bornent à un effet démonstratif, à une noblesse enflée d'où s'est créée une joliesse théâtrale particulière.

Le cliché de convention ne peut remplacer l'expérience éprouvée.

Le malheur, c'est aussi que tout cliché adhère, on ne peut s'en débarrasser. Il s'incruste dans l'acteur, comme de la rouille. Une fois qu'il s'est frayé un chemin, il pénètre plus loin, se multiplie et tend à occuper tous les endroits du rôle et toutes les parties de l'appareil figuratif de l'acteur. Le cliché occupe toute place du rôle, laissée vide, non remplie de sentiment vivant et s'y installe durablement. Bien plus, il vient souvent au premier rang, avant tout éveil du sentiment, et lui obstrue la route. C'est la raison pour laquelle l'acteur doit veiller à se protéger avec précaution contre les méfaits du cliché persistant.

Tout ce qui vient d'être dit concerne également les acteurs de talent, capables d'un

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

sentiment authentique organique. On peut dire des acteurs artisans que toute leur activité scénique se limite à choisir habilement et à combiner les clichés. Certains de ces clichés ont leur joliesse et leur intérêt. Le spectateur sans expérience ne remarquera même pas que ce n'est rien de plus qu'un travail mécanique de l'acteur.

Mais quelle que soit leur perfection, les clichés de l'acteur ne peuvent en eux-mêmes émouvoir le spectateur. Il faut pour cela d'autres impulsions qui l'éveillent, ce sont des procédés particuliers que nous appelons *l'émotion de l'acteur* [*akterskaja emocija*]. L'émotion d'acteur n'est pas la véritable émotion, l'authentique expérience éprouvée [*perežívanie*] du rôle sur scène. C'est une irritation artificielle de la périphérie du corps.

Si, par exemple, on serre les poings, si l'on tend les muscles du corps ou si l'on respire par spasmes, il est possible d'arriver à une extrême tension physique qui est souvent perçue depuis la salle comme la manifestation d'un tempérament puissant, agité par la passion. On peut s'agiter extérieurement, mécaniquement et s'inquiéter, en ayant l'âme froide, sans raison, en général. Cela donne une pâle copie d'un échauffement physique.

Les acteurs de type plus nerveux excitent en eux l'émotion d'acteur en poussant à bout artificiellement leurs nerfs. Cela crée une sorte d'hystérie scénique, des cris frénétiques, une extase, souvent aussi pauvre en contenu intérieur que l'échauffement physique artificiel. Dans l'un et l'autre cas, nous n'avons pas affaire à un jeu artistique, mais à un surjeu, non pas à un sentiment vivant de l'homme-acteur qui s'adapte au rôle qu'il joue, mais à une émotion d'acteur. Cette émotion atteint néanmoins son objectif et donne une sorte d'allusion à la vie, elle fait une sorte d'impression, dans la mesure où les spectateurs qui n'ont pas un sens artistique développé ne savent pas voir la qualité de cette impression et se contentent d'une imitation grossière. Les acteurs de ce type sont souvent eux-mêmes convaincus qu'ils servent un art authentique, sans avoir conscience qu'ils ne font que s'occuper d'un artisanat scénique.

……19…

Durant la leçon d'aujourd'hui, Arkadi Nikolaïevitch a continué l'analyse du spectacle de présentation.

Le pauvre Viountsov en a pris pour son grade, plus que les autres. Arkadi Nikolaïevitch n'a même pas considéré que son jeu fût de l'artisanat.

– De quoi s'agissait-il ? demandai-je en me mêlant à la discussion.

– De la plus horrible des contorsions [*lomanie*].

– Est-ce qu'il y en avait chez moi ? demandai-je à tout hasard.

– Bien sûr !

– Quand ? m'exclamai-je avec horreur. Vous avez dit que j'avais joué avec mes tripes [*nutro*] !

– Et j'ai dit que ce jeu était fait de moments de création authentique qui alternaient avec des moments…

– D'artisanat ? m'échappa-t-il des lèvres.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

– Vous n'avez nulle part d'où tirer de l'artisanat car il s'élabore par un long travail, comme chez Govorkov, et vous n'avez pas eu de temps pour cela. C'est bien pour cela que vous imitiez le sauvage en utilisant les procédés les plus dilettantes qui soient dans lesquels on ne sent aucune technique. Et sans technique, non seulement l'art, mais même l'artisanat ne peuvent rien faire.

– D'où ai-je pu tirer ces clichés puisque c'était la première fois que j'allais sur scène ?

– Je connais deux petites filles qui n'ont jamais été au théâtre ni vu de spectacles, ni même de répétitions, elles jouent néanmoins la tragédie avec les clichés les plus éculés et les plus vulgaires.

– Ce n'était ainsi même pas de l'artisanat, mais simplement une contorsion de dilettante ?

– Oui, heureusement, seulement de la contorsion, vint confirmer Arkadi Nikolaïevitch.

– Pourquoi donc « heureusement » ?

– Parce qu'il est plus facile de combattre la contorsion de l'amateur que l'artisanat qui s'est solidement enraciné. Les débutants, comme vous, s'ils sont doués, peuvent par hasard et pour un instant bien ressentir le rôle, mais ils sont incapables de le rendre dans sa totalité dans une forme artistique maîtrisée. Ils ne peuvent le faire et recourent donc toujours à la contorsion. Au début, c'est relativement inoffensif, mais il ne faut pas oublier qu'elle recèle un grand danger. Il faut la combattre dès le début pour ne pas développer en soi de telles habitudes qui rendent l'acteur infirme et tordent son don naturel. Essayez de comprendre où commencent et où finissent l'artisanat et la simple contorsion.

– Où commence-t-elle ?

– Je vais essayer de vous l'expliquer (à travers votre propre exemple). Vous êtes quelqu'un d'intelligent, mais pourquoi ce que vous avez fait durant le spectacle de présentation, à l'exception de quelques moments, était absurde ? Est-ce que vous croyez réellement que les Maures qui étaient en leur temps célèbres pour leur culture bondissent dans tous les sens, comme des animaux en cage ? Le sauvage que vous avez représenté, même dans une conversation calme avec son adjudant, rugissait, montrait les dents et retournait le blanc de ses yeux. D'où vient une telle approche du rôle ? Expliquez-nous pourquoi par quel chemin, vous avez pu en venir à cette absurdité ? N'est-ce pas parce que pour un acteur qui se perd dans ses voies créatrices toutes les absurdités deviennent possibles ?

J'ai fait le récit le plus détaillé possible de mon travail à la maison sur le rôle, presque tout ce qui est écrit dans mon journal. Je suis parvenu à illustrer quelques éléments en action. Pour plus de clarté, j'ai même placé les chaises conformément à la disposition des meubles dans ma chambre.

Arkadi Nikolaïevitch a beaucoup ri, pendant certaines de mes démonstrations.

– Voilà comment le plus mauvais des artisanats prend naissance, dit-il après que j'eus fini. Cela arrive, avant tout, quand on choisit quelque chose qui est au-dessus de ses forces, que l'on ne connaît pas, que l'on ne sent pas.

Durant le spectacle de présentation, j'avais l'impression que votre objectif principal

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

était d'étonner, de frapper le spectateur. Par quels moyens ? Par des sentiments organiques authentiques qui correspondaient à la personne que vous représentiez ? Non. Vous n'aviez pas non plus le tout d'une image vivante que vous auriez pu copier au moins extérieurement. Que vous restait-il à faire ? Attraper au vol le premier trait qui se rappelait en un éclair à votre mémoire. Vous avez beaucoup de ces traits qui sont conservés dans votre mémoire, comme chez tout homme, pour toutes les occasions de la vie. Car chaque impression subsiste, sous une forme ou sous une autre, dans nos souvenirs et nous l'exprimons en image, lorsque nous en avons besoin. Avec ces illustrations rapides et « en général », nous nous préoccupons peu du fait que ce que nous transmettons corresponde à la réalité. Nous nous contentons d'un seul trait, d'une allusion. Pour incarner ces images, la pratique de la vie a même fixé des tracés tout faits [*trafarety*], c'est-à-dire des signes figuratifs extérieurs. Dites à n'importe lequel d'entre nous : « Jouez, maintenant, sans préparation, un sauvage "en général" ». Je vous parie que la plupart feront la même chose que vous, durant le spectacle, parce que aller dans tous les sens, rugir, montrer les dents, faire briller le blanc de ses yeux, tout cela s'est confondu depuis longtemps, dans notre imagination, avec les fausses représentations de l'homme sauvage.

Chaque être humain dispose de tels procédés « en général » aussi bien pour rendre la jalousie que la colère, la joie, le désespoir, etc. Ces procédés sont mis en œuvre sans considérer comment, quand, dans quelles circonstances l'homme les éprouve. Ce « jeu », ou plutôt, ce surjeu, est si primitif sur scène qu'il en devient drôle : pour transmettre la force d'un sentiment qui n'existe pas dans la réalité, on crie jusqu'à se casser la voix, on renforce la mimique jusqu'à outrance, on exagère l'expressivité des mouvements et des actions, on agite les bras, on presse sa tête dans ses mains, etc. Tous ces procédés de jeu existent aussi chez vous, mais ils ne sont heureusement pas nombreux. Il n'est donc pas étonnant que vous les ayez utilisés durant toute une heure de travail. De tels procédés de surjeu apparaissent d'eux-mêmes tout d'un coup et l'on s'en lasse vite.

Les procédés authentiquement artistiques pour rendre la vie intérieure du rôle en sont l'exact contraire. Ils sont difficiles, se créent longuement, mais ils ne lassent jamais sur scène. Ils se renouvellent d'eux-mêmes et se complètent sans cesse, ils captivent immanquablement l'acteur lui-même et les spectateurs. Ainsi, le rôle, construit sur des procédés de jeu naturels et spontanés, croît tandis que le rôle construit sur le surjeu et la contorsion du dilettante devient tout de suite sans vie, mécanique.

Tout cela, ce sont, pour ainsi dire, des « clichés humains universels » qui, comme les idiots qui cherchent à vous rendre service, sont plus dangereux que l'ennemi. Ces clichés sont en vous, comme en tout homme, et vous les avez utilisés sur scène parce que vous n'aviez pas à votre disposition des clichés tout prêts, élaborés par la technique artisanale.

Vous voyez que la contorsion, comme l'artisanat, commence là où finit la vie éprouvée, mais l'artisanat s'organise et s'adapte pour remplacer les sentiments par un simple surjeu. Il utilise des clichés déjà élaborés. La contorsion, par contre, n'en dispose pas et met en œuvre sans discernement les clichés « humains universels » ou les clichés « hérités », sans qu'ils soient lissés et préparés pour la scène.

Ce qui vous est arrivé est compréhensible et pardonnable pour un débutant. Mais

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

soyez prudent à l'avenir. On élabore en fin de compte, à partir de la contorsion du dilettante et les « « clichés humains universels », le plus mauvais artisanat. Ne le laissez pas se développer.

Pour cela, d'un côté, il vous faut lutter contre les clichés et en même temps apprendre à éprouver la vie du rôle non seulement à certains moments du spectacle, comme cela a été le cas pour *Othello* mais tout le temps que vous rendez la vie de la personne représentée. Cela vous aidera à vous défaire du jeu avec les tripes et à vous rapprocher de l'art de la vie éprouvée.

……19…

Les paroles d'Arkadi Nikolaïevitch ont fait sur moi une très forte impression. A certains moments, j'en venais à la conclusion qu'il me fallait quitter l'école.

Aussi, aujourd'hui, durant la leçon de Tortsov, ai-je renouvelé mes questions. Je voudrais tirer une conclusion générale de tout ce qui a été dit durant les leçons précédentes. En fin de compte, j'en conclus que mon jeu est un mélange de ce qu'il y a de mieux dans notre métier, c'est-à-dire les moments d'inspiration et de ce qu'il y a de pire, c'est-à-dire la contorsion.

– Ce n'est pas encore le plus grave, me rassura Tortsov. Ce qu'ont fait les autres est encore pire. Votre dilettantisme peut se guérir tandis que les erreurs des autres sont des principes conscients qu'on ne peut pas toujours changer ou arracher avec leurs racines de l'acteur.

– De quoi s'agit-il ?

– De l'exploitation de l'art.

– En quoi consiste-t-elle ? demandaient les élèves.

– Prenez seulement, ce que faisait Veliaminova.

– Moi ? sursauta Veliaminova. Mais qu'ai-je fait ?

– Vous nous avez montré vos petites mains et vos petits pieds et toute votre personne, car sans doute on peut mieux les observer sur scène, répondit Arkadi Nikolaïevitch.

– Moi ? Mes petites mains, mes petits pieds ? demandait interloquée notre jeune beauté.

– Oui, précisément, vos petites mains et vos petits pieds.

– C'est horrible, effrayant, c'est étrange, affirmait Veliaminova. C'est moi qui ai fait cela et je n'en sais rien !

– Il en va toujours ainsi des habitudes qui s'incrustent en vous.

– Pourquoi m'a-t-on fait pleins de compliments ?

– Parce que vous avez de jolies mains et de jolis pieds.

– Quel mal à cela ?

– Ce qui est mal, c'est que vous faisiez des coquetteries avec la salle au lieu de jouer

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Catherine. Shakespeare n'a pas écrit *La Mégère apprivoisée* pour que l'élève Veliaminova montre aux spectateurs ses petits pieds sur scène et fasse la coquette avec ses admirateurs. Shakespeare avait un autre but qui vous est resté étranger et qui nous est resté inconnu.

Malheureusement notre art est très souvent exploité à des fins qui lui sont complètement étrangères. Pour vous, il s'agit de montrer votre beauté, pour d'autres de se faire un nom, un succès extérieur, une carrière. Ce sont des phénomènes ordinaires dans notre métier dont j'essaie de vous préserver. Souvenez-vous bien de ce que je vais vous dire. Le théâtre, par son aspect public et le côté démonstratif du spectacle, devient une arme à double tranchant. D'un côté, il porte une importante mission sociale, de l'autre, il encourage ceux qui veulent exploiter notre art et faire carrière. Ces gens utilisent l'incompréhension des uns, le goût dépravé des autres, ils recourent au clientélisme, aux intrigues et aux autres moyens qui n'ont aucun rapport avec la création. Les exploiteurs de l'art sont les pires ennemis de l'art. Il faut lutter contre eux de la manière la plus résolue et si l'on n'y parvient pas, les chasser des planches. Ainsi donc, s'adressa-t-il de nouveau à Veliaminova, il vous faut décider, une fois pour toutes : êtes-vous venue pour servir et faire des sacrifices à l'art ou pour l'exploiter pour vos fins personnelles ?

Néanmoins, continua Tortsov, en s'adressant à tout le monde, diviser l'art en catégories n'est possible qu'en théorie. La réalité et la pratique se fient des rubriques. Elles mélangent toutes les directions. Et c'est vrai que nous voyons souvent de grands acteurs qui, par faiblesse humaine, se rabaissent jusqu'à l'artisanat tandis que les artisans par instants s'élèvent jusqu'à un art authentique.

C'est la même chose qui se passe dans l'interprétation de chaque rôle à chaque spectacle. A côté de moments d'authentique vie éprouvée on rencontre des moments de représentation, de contorsion artisanale et d'exploitation. Il est d'autant plus indispensable que les acteurs connaissent les frontières de leur art, d'autant plus important que les artisans connaissent la limite au-delà de laquelle l'art commence.

Il y a ainsi, dans notre métier, deux courants principaux : *l'art de la vie éprouvée* [*perežívanie*] et *l'art de la représentation*. Le fond général devant lequel ils apparaissent, étincelants, est l'artisanat scénique, bon ou mauvais. Il faut encore remarquer que dans les instants d'élan intérieur, des éclats de création authentique peuvent se faire jour à travers les clichés lassants et le surjeu.

Il est également indispensable de protéger notre art de l'exploitation dans la mesure où ce mal se propage imperceptiblement.

En ce qui concerne le dilettantisme, il est à la fois utile et dangereux, selon les voies qu'il choisit.

– Comment éviter tous ces dangers qui nous guettent ? demandai-je avec insistance.

– Il n'y a qu'un seul moyen, comme je l'ai déjà dit. Accomplir sans relâche le but essentiel de notre art qui consiste à *créer la « vie de l'esprit humain » du rôle et de la pièce et à l'incarner artistiquement dans une belle forme scénique*. L'idéal de l'acteur authentique est enfermé dans ces mots.

Il m'est apparu clairement, après les explications de Tortsov, qu'il était trop tôt pour

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

nous pour jouer sur scène et que le spectacle de présentation avait été plutôt nuisible que profitable aux élèves.

– Il vous a été utile, me rétorqua Arkadi Nikolaïevitch, lorsque je lui fis part de ce que je pensais. Le spectacle a montré ce qu'il ne faut jamais faire sur scène, ce que vous devez éviter avec soin à l'avenir.

A la fin de la discussion, en nous saluant, Tortsov nous annonça qu'à partir du lendemain nous allions commencer des cours qui avaient pour but de développer notre voix, notre corps, c'est-à-dire les cours de chant, de diction, de gymnastique, de rythme, de plastique, de danse, d'escrime, d'acrobatie. Ces cours se dérouleront quotidiennement dans la mesure où les muscles du corps humain exigent un exercice systématique, prolongé, persévérant pour se développer [609] .

Texte N° 4 Maria Ossipovna Knebel « Les œuvres peintes et sculptées comme base des exercices et des études » [610]

Toute une étape de notre travail sur l'attention visuelle est constituée par *l'étude du tableau*. Je ne ménage ni mon temps ni mes forces pour cette étape parce que je crois fermement que l'étude de la peinture est une condition incontournable de notre profession.

Nous prenons pour objet d'étude aussi bien la peinture russe que la peinture occidentale, aussi bien des œuvres classiques que de l'art moderne. Bien sûr, il y a l'attention, mais mon surobjectif [*sverhzadača*] est que les futurs metteurs en scène aiment l'art, qui est très proche de la mise en scène. L'art des jeux de scène physiques [*mizansceny*], le charme de l'atmosphère, le rôle de la composition, tout cela se révèle à eux à travers les modèles exemplaires des grands peintres. Il est nécessaire qu'à travers la peinture l'on comprenne ce que veut dire se nourrir des impressions de la vie, être bouleversé par ces impressions, ce que signifie parler de *l'homme* en figurant [*izobražaja*] la nature ou les objets du quotidien. J'aime beaucoup la peinture. C'est la raison pour laquelle je me contrôle moi-même très sévèrement durant ces exercices. Chacun sait que tout ce que l'on impose de l'extérieur provoque un sentiment de résistance. Voilà pourquoi nous commençons de loin par les éléments les plus simples de l'attention visuelle.

Nous nous munissons d'ouvrages de référence et tranquillement, sans nous hâter, en oubliant souvent de prêter attention aux sonneries qui marquent la fin du cours, nous pénétrons dans le monde de Repine et de Serov, de Van Gogh et de Matisse, de Renoir, de Greco, de Vélasquez, de Bosch ou de Pissarro.

Je répartis les étudiants en plusieurs groupes. Je donne à chaque groupe des

609 Stanislavski revient sur la description de ces exercices au début de la seconde partie de l'ouvrage (sur l'incarnation scénique) qui semblent alors se rapporter à la seconde année de l'enseignement fictif *(N.d.T.)*.

610 ***KNEBEL, Maria, « Les peintures et les sculptures comme fondement des exercices et des études » in Masterstvo režissëra I-V kursy [Le métier de metteur en scène, première-cinquième année], GITIS, Moscou, 2002, pp. 49-75***

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

reproductions de plusieurs tableaux et ils les regardent.

(Je me rappelle souvent comment Mikhaïl Tchékhov disait qu'il considérait le processus de l'attention en quatre moments. L'être humain rapproche l'objet, l'éloigne, l'observe attentivement, comme s'il grossissait les détails. Ensuite, il saisit le tout.)

Après que les étudiants ont regardé attentivement les tableaux, je leur pose quantité de questions, sur le contenu, la technique d'exécution, la composition, la couleur. A ce moment, j'ai rassemblé les reproductions sur mon bureau et les étudiants répondent de mémoire, les uns complétant ce que disent les autres. Pour le moment, nous ne faisons que *raconter* ce que nous avons vu, nous apprenons à transmettre par les mots les impressions recueillies à partir des œuvres d'art.

Durant l'un des cours, parfois après un important intervalle de temps, je demande à un étudiant de raconter ses observations sur un tableau. On voit tout de suite, de façon évidente, qui continue à travailler sur l'exercice et qui se contente de ses premières impressions.

Pour comprendre le raffinement avec lequel on peut transmettre par des mots les impressions ressenties au contact de la peinture, je leur lis des extraits de différents ouvrages.

Voici *Le fils prodigue* de Rembrandt. Je leur lis l'admirable description de ce tableau écrite par le peintre et critique d'art L.O. Pasternak.

« Dans ce tableau, comme dans d'autres, en ramenant tout à l'essentiel, à la figure monumentale du père, Rembrandt a concentré toute la force de son pinceau génial dans le visage inoubliable du vieux juif vénérable, imposant, de la Bible. C'est là le modèle [*obrazec*] d'expression de l'amour et du pardon total, impossible à rendre par des mots, une bonté incroyable, infinie, une résignation et une humilité idéales, une joie paternelle, calme et lumineuse d'avoir recouvrer le trésor perdu, et cela à un degré que vous ne retrouverez chez aucun grand peintre. On oublie la peinture, on oublie la matière. La parole est incapable de rendre la profondeur des beautés de l'âme, exprimées chez ce vieux juif vénérable et aucune reproduction ne peut donner du tableau une juste représentation. Le vieillard ému, à moitié aveugle, d'une bonté d'âme divine, serre de ses mains aimantes et tremblantes de vieillard le fils prodigue, revenu en haillons et qui est tombé à genoux contre le sein paternel. Ce n'est pas seulement ici le geste d'embrasser, il y a quelque chose de plus grand. Dans sa joie et l'agitation de son âme, il ne se contente pas d'accueillir son fils, mais, comme il arrive chez les aveugles, il semble le découvrir à tâtons, caresse tendrement cet être bien-aimé et parcourt des mains son dos, comme pour se convaincre de la réalité de son retour…

Je ne peux oublier cette figure, l'expression touchante de cette tête merveilleuse de vieillard attendri, penchée sur le côté, qu'on dirait tremblante, témoignage d'une profonde vieillesse !

Faut-il parler du fils sur lequel se penche de plus en plus bas l'âme du vieillard qui est tout amour et pardon total, qui continue de se pencher vers lui jusqu'à expirer tout entière, incapable qu'elle est de soutenir le sentiment de joie céleste et de gratitude envers le Seigneur qu'elle éprouve ?

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Avec quelle richesse de signification, le malheureux est resté collé contre le giron de son père, il s'y est quasiment greffé et reste figé. Il est arrivé au bout des souffrances qu'il a endurées dans son errance et il ressent à nouveau la chaleur de l'amour paternel et la douceur unique de la paix dans le sein de cette âme familière. Que ces minutes sont saintes, que ces minutes sont douces. Quel lien et quelle fusion de cette masse monumentale du groupe inséparable du père et du fils !… » [611]

Et voici la description si détaillée par V.V. Stasov du tableau de Repine *Le Chemin de croix dans la province de Koursk.*

Stasov décrit le tableau comme *la vie*, cela est caractéristique et de l'époque et de ce critique en particulier. Mais la clairvoyance de ses observations est extraordinaire, la cible sociale est étonnamment précise, comme chez Repine lui-même.

« La procession, écrit Stasov, s'ouvre par un groupe de gars de la campagne en caftan de toile qu'ils ont cousus eux-mêmes. Ils portent une énorme lanterne dorée. Ils ont tous le visage sérieux, grave, plein de dignité.

Ce sont d'authentiques indiens d'une procession bouddhique sur les rives du Gange. Derrière cette masse marron, de belle couleur, au premier plan vont deux bigotes qui portent avec une dévotion comique l'étui vide de l'*Icône miraculeuse*. A leur suite, le chef de chœur-prêcheur avec le chœur où un spectateur attentif reconnaîtra les ténors et les voix de basse. Puis un diacre roux, ébouriffé. Le centre de l'ensemble, c'est bien l'*Icône miraculeuse*, petite, mais couverte d'or avec un rayon de soleil qui vient la frapper directement. Elle est portée avec beaucoup d'apparat et de présomption par une aristocrate locale, une marchande ou une propriétaire, grosse et bien en chair, écumante sous le soleil, plissant les yeux à cause de son éclat, mais toute de soie et de rubans vêtue. Son assistant est le plus important personnage local, un collecteur d'impôts ou un entrepreneur. C'est aujourd'hui un bon sac d'or, il a une redingote allemande, mais c'est clairement un ancien moujik. Un *koulak* grossier, insolent, sans principes. A côté un capitaine ou un major en retraite, sans épaulettes, mais avec la redingote de son uniforme. Derrière, les popes en chasubles d'or, brillant au soleil, avec leur bonnet violet et leur tiare, conversant gaiement les uns avec les autres. Les choristes chantent avec tant d'application qu'ils ne voient pas ce qui se passe sous leur nez. Or il y a un factionnaire assez vif, un soldat bien sûr, de la cavalerie, assez sûr de son fait, qui s'occupe aussi de ses affaires : il cogne la populace avec son fouet de cuir, retenant la tête de son cheval d'un mouvement frénétique de la main gauche. Il fait cela sans aucune nécessité, sans aucun but, comme cela, par acquis de conscience.

On entend des cris dans la foule, les têtes et les corps se dispersent de tous côtés, un bras pris dans une manche rose de la tunique s'élève au-dessus de la foule, comme pour se dépêcher de se défendre contre cette bête féroce. Un autre factionnaire, dans le coin gauche du tableau, agit de façon beaucoup plus retenue, il ne fait que menacer la foule de son fouet en se penchant vers elle du haut de son cheval.

Les autorités du canton apparaissent aussi sous deux aspects : les uns, les plus zélés, sont déjà rentrés en action, ils poussent et pourchassent autour d'eux avec des

[611] L. O. Pasternak, *Rembrandt*, Berlin, 1923, pp. 72-76. (Toutes les notes sont de Maria Knebel, sauf mention contraire).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

bâtons, mais ils ne sont pas nombreux, les autres, qui sont beaucoup, partout où l'on regarde, à droite, à gauche, en avant, en arrière, à pied et à cheval, toute une armée en cafetans de paysans et tous avec des plaques de métal qui indiquent leur fonction. Tous ceux-là assistent calmement à la procession avec humilité. » [612]

En général ce genre de citations produit un certain effet sur les étudiants.

Je leur demande de choisir, selon leur propre goût, un tableau avec peu de figures et d'essayer de le décrire. Je leur donne beaucoup de temps pour cela, un mois, parfois, un mois et demi. Je les préviens que je n'attends pas de descriptions brillantes. Mais un metteur en scène doit apprendre également à exprimer ses pensées sur le papier. Je veux bien que la description ne soit pas parfaite du point de vue littéraire, mais je veux réussir à comprendre les impressions que l'œuvre d'art a suscitées chez celui qui écrit. La culture générale, le goût, l'attrait envers la profondeur du contenu, tout cela se vérifie avec le choix du tableau lui-même.

Plus tard, outre cet exercice, les étudiants devront en réaliser un autre. Il s'agit de choisir un *portrait*. Cet exercice se fait en quatre temps.

La première étape consiste à choisir le portrait. La deuxième à le décrire. Par la description, il s'agit de pénétrer dans le monde intérieur du modèle, de deviner la psychologie de la personnalité représentée par le peintre, de composer (par écrit) un monologue intérieur.

Après cette étape, c'est-à-dire quand tout cela a été revu et corrigé par moi (parfois plusieurs fois), l'étudiant « montre » son portrait (c'est la troisième étape de l'exercice). Il faut adopter la « *mise-en-scène* [*mizanscena*] du corps » correspondante (selon l'expression de Vladimir I. Nemirovitch-Dantchenko), le raccourci juste, la disposition des mains, de la tête, des pieds du portrait. Et enfin, il s'agit de penser à haute voix le monologue (c'est la quatrième partie).

Ce genre d'exercice demande du temps, exige une compréhension de la pensée du peintre, un intérêt pour la « vie du corps ».

Il s'avère que « de l'extérieur » l'on voit tout avec insuffisamment de précision. Dès que l'on « rentre dans la peau » du portrait, que l'on répète les mouvements fixés par le peintre, les gestes, la position du corps, dès que l'on détermine l'endroit vers où le regard du modèle est fixé, tout semble se découvrir à nouveau.

La plupart des étudiants demandent qu'on leur rende les monologues intérieurs qu'ils ont écrits. Ils leur semblent maintenant trop littéraires, composés « de façon cérébrale ». Certains étudiants se choisissent des costumes, des chapeaux à larges bords, des gants, des éventails. Ils s'enroulent dans des capes pour ces présentations, sans que je le leur demande.

Parfois je présente ces exercices, lors des examens. Tout dépend de la précision avec laquelle on atteint l'essence du portrait. La première année, on n'y parvient pas toujours, mais je considère cet exercice comme important et c'est la raison pour laquelle j'y reviens la deuxième et même la troisième année.

[612] Notes sur l'exposition ambulante de 1883. Article de Stasov parue dans *Les Nouvelles artistiques*, 1er avril 1883, N°6.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Revenons néanmoins à notre période initiale d'étude de la peinture.

Je veux faire entrer dans l'âme de chaque futur metteur en scène l'idée que presque tous les peintres, quelle que soit leur époque, nous découvrent des traits nouveaux de la réalité. C'est là la force de l'action complexe des associations que l'art des anciens temps suscite en nous. C'est là le secret de sa force toujours vivante.

Je leur dis qu'un metteur en scène doit non seulement aimer la peinture, comme il doit aimer la littérature et la musique, mais qu'il doit s'en faire une alliée fidèle. Je suis complètement étrangère à la position du metteur en scène qui récuse l'aide des arts voisins et qui considère que son propre talent lui tient lieu de toutes les formes de connaissance. Je pense que les connaissances n'ont encore jamais gêné ni fait de l'ombre à l'individualité d'un artiste, si celle-ci existe.

Après cette première prise de connaissance générale avec les tableaux, j'attribue un tableau à chaque étudiant. Dorénavant, c'est *son tableau*. Si le tableau se trouve dans un musée de Moscou, il faut aller observer l'original. Sinon, il faut étudier différentes reproductions en couleurs, en noir et blanc, grandes ou petites non seulement pour connaître parfaitement « son » tableau, mais pour en faire comme une partie de sa vie, l'objet vers lequel les pensées reviennent sans cesse. Cela apprend au metteur en scène à « travailler » l'objet. Une image exprimée plastiquement est proposée aux étudiants en premier lieu pour qu'ils la *retiennent* dans ses moindres détails, en second lieu pour qu'ils la considèrent comme un phénomène de la vie reflété dans l'art. Il faut voir à travers un portrait peint une personne vivante, à travers un paysage un morceau de nature, deviner à travers une disposition fixée du corps [*mizanscena*] l'événement qu'elle renferme. Chacun reçoit en plus d'un tableau, un portrait : Levitski, Borovikovski, Serov, Renoir, Degas, Vélasquez. Ce sont les étudiants qui choisissent en fonction de leur goût. Je leur demande d'étudier le portrait avec la méticulosité la plus grande. Il y a la pose, le regard, le mouvement de la tête, la posture du corps, les mains ; les vêtements, leur couleur, le matériau, leur coupe ; l'atmosphère générale du portrait. Mais l'essentiel, c'est la psychologie de la personnalité représentée.

Les grands maîtres donnent une telle richesse d'impressions qu'il est difficile de les analyser tout de suite. Ce n'est que progressivement que les étudiants parviennent à l'essence de ce qui est représenté.

(…)

Un devoir à faire à la maison assez particulier : faire attention aux yeux et aux mains, et décrire ceux qui nous ont le plus impressionnés.

Les futurs metteurs en scène doivent comprendre que les yeux et les mains sont les parties les plus expressives de notre corps. Ce n'est pas pour rien que l'on appelle les yeux le miroir de l'âme. Les mains ont la capacité d'exprimer les mouvements les plus subtils de l'âme. Je leur lis la variété et le talent avec lequel nos écrivains ont décrit les yeux et les mains des hommes.

(…)

La recherche de semblables descriptions captive presque toujours les étudiants et ils trouvent eux-mêmes des exemples multiples chez Gorki, Maupassant, Tchekhov, Tolstoï

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ou chez les écrivains contemporains.

Lermontov a vu « ces » yeux-ci et Balzac a vu « ces » yeux-là. Et vous, essayez vous-mêmes, dans le métro ou le bus, de voir des yeux que vous aimeriez décrire, des mains qui ne demandent qu'à être peintes sur la toile…

– Est-ce que nous serons capables de le faire, comme eux ? demandent parfois les étudiants.

– Peut-être ne serez-vous pas capables de trouver des mots aussi beaux que ceux de Kouprine ou Tchekhov, car vous n'êtes pas des écrivains. Mais vous devez être capables de *voir*. Un metteur en scène qui n'a pas appris à voir et à choisir dans la vie le matériau précieux nécessaire à la création ne peut être un artiste [*hudožnik*] authentique. Allez à la Galerie Tretiakov, au Musée des Beaux-Arts, regardez, comparez et une grande richesse s'ouvrira à vous.

Ils visitent ces musées et parlent ensuite longuement de leurs impressions, parfois en lisant les notes qu'ils ont prises dans leur calepin, parfois de mémoire. Les yeux humains dans les portraits de la Galerie Tretiakov, cela peut être un objet de conversation pour plus d'un cours. (…)

Exercice à faire chez soi : étudier différentes mains dans la vie et dans les représentations des peintres.

Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Popov accordaient tous une grande attention aux mains, aux gestes de l'acteur. « Les mains, ce sont les yeux du corps » aimait à répéter Vakhtangov. « Les mains finissent de dire la pensée », disait Stanislavski.

« Parfois on comprend mieux l'homme par ses mains que par ses mots », répétait Alexeï Dmitrievitch Popov, attirant mon attention sur les mains de différentes personnes. Lorsque je lui apportai pour la première fois toute une pile de descriptions de mains faites par les étudiants, Alexeï Dmitrievitch fut enthousiasmé : « Cet exercice est indispensable à chaque futur metteur en scène, disait-il. Ils comprendront par le moyen de la peinture, combien les mains sont liées à l'âme humaine et combien les grands peintres sentent cette union organique. »

(…)

L'éducation du sentiment du style exige une finesse particulière de la part du pédagogue. Nous soutenons entièrement toutes les initiatives des étudiants en ce domaine. Ils apprennent à reconnaître un style, durant les cours d'histoire de l'art et les cours d'esthétique de même qu'en étudiant l'histoire du théâtre. Mais dans notre métier éminemment pratique, il ne suffit pas de savoir, il faut savoir faire. Il faut savoir vivre, se mouvoir, communiquer avec les partenaires dans un style particulier. Le metteur en scène doit éveiller en lui le « sentiment du style ». (Bien sûr, le véritable sentiment du style viendra quand nous rencontrons plus tard le lexique de l'auteur. Le lexique de la pièce absorbe et exprime le style de l'époque et le style de l'auteur dramatique. L'élève comprendra alors la sagesse de l'ancienne formule : « Le style, c'est l'homme ». Mais nous devons poser la nécessité du « sentiment du style » dès le début, dès les premiers cours sur la communication. « Sans style, il n'y a pas d'art ». Il faut obliger les futurs metteurs en scène à ressentir et à aimer cette formule).

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Un des exercices que je considère comme utile consiste à « créer une sculpture ». Je demande aux étudiants d'apporter les reproductions de sculptures à plusieurs figures dont ils se souviennent. Je choisis ce type de sculptures parce que notre exercice consiste en la création d'une « composition à plusieurs figures » qui inclut les problèmes de la composition et du style (quand bien même nous faisons ces exercices pour étudier la « communication »).

Nous avons devant nous une série de chefs d'œuvre de la sculpture, nous les observons. Il y a là *Les Bourgeois de Calais* de Rodin, le mémorial construit à Riga par les sculpteurs soviétiques, *La Marseillaise* de Rude, la *Pietà* de Michel-Ange, le célèbre groupe de Carpeaux *La Danse* qui orne l'arcade massive de l'Opéra de Paris.

L'exercice aide à étudier l'art plastique à trois dimensions, un art qui s'exprime dans le marbre, l'argile ou le bronze. Le plus souvent, cet art ne fixe pas une scène de genre, mais tend à la généralisation.

Tout d'abord, je demande aux étudiants de décrire la sculpture qu'ils veulent (ils choisissent eux-mêmes). Il est important de fixer leur attention sur la manière dont le sculpteur trouve un *lien* visible entre les figures, comment, dans la composition et dans le moindre détail, il exprime son dessein. (…)

Après avoir « mariné » dans la création sculpturale, les étudiants apprennent à prendre la position exacte des figures modelées. Ce n'est pas facile. Il y a souvent dans les sculptures une certaine convention, une exagération. Les mains, les jambes sont allongées, le tronc est agrandi ou rétréci… C'est néanmoins possible et nous parvenons à « modeler », à partir des corps vivants, des analogies des figures qui auraient, pour ainsi dire, servi de « modèles d'après nature » pour le sculpteur. Ce n'est qu'après un tel travail préparatoire que nous abordons l'improvisation des groupes sculptés.

En étudiant les chefs d'œuvre de la sculpture, les étudiants prennent conscience du fait que les grandes œuvres ont été le fruit d'un dessein inspiré : notre objectif est bien plus restreint. Il nous faut simplement ressentir la direction générale du style et rendre le thème de la sculpture.

L'exercice consiste à construire un groupe sculpté. C'est un exercice improvisé. L'étudiant va sur scène et prend une certaine pose sculpturale. Il est libre dans le choix de l'époque, du matériau, du genre, nous ne nous appuyons plus ici sur des chefs d'œuvre connus de la sculpture, nous improvisons librement.

La tâche demande de la responsabilité. Il faut connaître la pensée qui est au fondement du dessein et « modeler » plastiquement à partir de soi une figure expressive. (Je confie d'ordinaire cette tâche à l'étudiant chez qui s'est clairement manifestée une expressivité plastique).

Le début de la sculpture est donné. Le reste du groupe observe attentivement, cherchant à « lire » le sens et la forme de la première figure. Enfin, quelqu'un devine. Celui qui a deviné doit maintenant s'accoster au premier, c'est-à-dire qu'il doit devenir une figure de la composition. Cela demande avant tout de la sensibilité. Il faut deviner le dessein et le prolonger. Selon la façon dont le premier s'est accosté, on prolonge ou pas le groupe sculpté. La position du troisième participant dépend des deux premiers et

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

chaque participant suivant doit développer le dessein pour créer, au final, une sculpture à plusieurs figures achevée. On désigne, comme toujours, un « metteur en scène-miroir ». Son rôle est de sortir du groupe sculpté, celui qui ne ressent pas le dessein et désorganise le travail. C'est aussi lui qui donne le signal quand, à son avis, la sculpture forme enfin un tout. Cet exercice est très utile, mais difficile. Il demande du courage, le sentiment de la composition et de la plasticité.

Il est important, dans le processus de la composition, d'éviter une fausse joliesse plastique. En s'accostant, il est important de deviner coûte que coûte non seulement le sens de la pose qu'a prise le partenaire, mais l'impulsion intérieure de celui qui est à mes côtés. C'est pourquoi, il y a aussi ici une *communication* fine et complexe.

Mikhaïl Tchekhov demandait au cours de ses leçons : « Pourquoi, ce qu'on appelle le système de Stanislavski a-t-il une telle force irrésistible ? » Et il répondait de la façon suivante : « Parce qu'il donne au jeune acteur l'espoir de maîtriser pratiquement les forces essentielles de sa jeune âme… Les acteurs qui ne sont pas, en principe, familiers des questions de forme et de style font des efforts ou utilisent des formes anciennes, qui ont cessé de vivre ou bien restent sans aucune forme, jetant sur scène un matériau brut de passions, d'affects en les imposant de force par leur tempérament. L'acteur apprend petit à petit à aimer le dilettantisme, en le confondant avec la liberté. Mais combien cette "liberté" est mortelle pour lui ! Elle le rend débridé… » [613]

Le « modelage » collectif de la sculpture permet d'apprendre le « sens du partenaire », c'est-à-dire qu'il développe une qualité des plus utiles dans notre métier. Le « je » se transforme progressivement en « nous ». Cela développe la réaction instantanée, dans la mesure où la participation dans le « modelage » exige une activité extrême. Personne en effet ne se met d'accord à l'avance sur la composition. Il n'y a qu'une improvisation, la création dans l'instant. Les moyens expressifs, les adaptations, tout naît là, soudain.

Il n'est bien sûr possible de faire cet exercice que lorsque les élèves ont déjà suffisamment entraîné leur attention et leur faculté de communication, lorsqu'ils sont déjà en mesure de percevoir, non seulement un objet immobile, mais cet objet que constitue une masse respirante et pensante de gens. Bref, il faut de l'entraînement.

« Un bon œil s'acquiert, écrit K. Paoustovski. Travaillez sur la vision, ne soyez pas paresseux. Tenez-la, comme on dit, sur le qui-vive. Essayez, pendant un mois ou deux, de regarder tout avec l'idée que vous devez absolument peindre tout cela avec des couleurs. Dans le tramway, dans l'autobus. Partout, regardez précisément les autres de cette façon. Vous serez convaincu en deux-trois jours que vous n'aviez pas vu sur les visages le dixième de ce que vous remarquez maintenant. Et en deux mois, vous apprendrez à voir et vous ne devrez plus vous contraindre pour cela. » [614]

C'est la même chose pour notre « modelage de sculpture ». Il faut une habitude particulière de « sensation ». Dans cet exercice, la communication concerne tout le

[613] Mikhaïl Tchekhov, *La voie de l'acteur*, Leningrad, 1928, p. 51-52.

[614] K. Paoustovski, Œuvres, *Moscou*, 1967, t. 2, p. 681.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

monde, sauf le premier étudiant qui semble appeler les autres à créer le groupe sculpté. Chez lui, c'est la pensée, la mémoire émotionnelle, le sentiment du style qui travaillent. Souvent, le succès ou l'échec de *l'étude* dépend précisément de celui qui commence. Parfois, quelqu'un d'autre qui a deviné un dessein qui n'était pas exprimé avec suffisamment d'éclat, lui donne plus d'expressivité, développe et précise le dessein. (…)

Les *études* sur l'organisation de l'espace sont d'une grande utilité. C'est simplement une appellation conventionnelle de ce genre *études*. Leur sens est de deviner, à la disposition des objets dans une pièce, l'événement qui est la base de l'*étude*.

On introduit la figure humaine dans cette *étude* pour un temps très bref. On permet les bruitages, les sons, la musique. Nous avons pu voir, durant ces longues années de travail pédagogique, beaucoup de délimitations intéressantes de l'espace scénique [*vygorodki*], de natures mortes, de formes les plus diverses du lien de l'homme avec les objets, avec les choses, avec le quotidien.

Le départ de ce genre d'exercice est toujours un détour par la peinture, avant tout la peinture de genre, qui aime le quotidien de l'homme.

Nous étudions Fedotov, Sourikov, Bosch, Breughel, Vermeer, la peinture contemporaine de Bogorodski, de Pimenov… Nous étudions les peintres qui savent lier l'homme avec la disposition des choses [*obstanovka*]. Après avoir compris le sens de cet exercice, les étudiants inventent un lieu de l'action et l'événement qui a pu s'y passer : « un incendie », « une soirée », « un enterrement », « une perquisition », etc.

Ces *études* supposent que l'événement a déjà eu lieu et que l'on voit ses conséquences qui influent sur la disposition des choses, sur leur rapprochement désordonné, parfois incongru. Les étudiants mettent beaucoup de fantaisie, d'inventivité et de qualités d'observation dans ces *études*. (…)

Il faut dire qu'Alexeï Dmitrievitch dans cet exercice, comme dans tous les autres, éduquait fortement le problème du dessein du metteur en scène. Même sous des formes très simples, c'est le problème principal, y compris en première année.

Lorsque le metteur en scène a découvert avec justesse le surobjectif de la pièce et quand l'acteur l'a compris de tout son être, les sentiments et les actions de l'acteur suivent un cours sûr et juste.

Stanislavski appelait une telle action unique, dirigée vers le surobjectif, une action transversale. (…)

Le chemin pour connaître « le surobjectif de l'auteur » et pour rechercher dans son âme « le surobjectif du metteur en scène » est assez complexe.

La pièce est notre réalité créatrice et nous devons l'étudier de manière à comprendre et à aimer ses moindres nuances. L'acteur doit se rendre maître du rôle et le metteur en scène se rendre maître de la pièce.

Comme toujours, la *peinture* nous aide dans cette tâche difficile de la rencontre avec le matériau de l'auteur. Nous abordons la peinture à des stades très différents. Et maintenant aussi, en étudiant le dessein de l'auteur, nous analysons les œuvres des peintres.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

La naissance du dessein est toujours précédée d'un gros travail, fait d'observations et de réflexions. S'éduquer à penser, à comparer, à lire, à regarder, à vivre, sans se tenir à l'écart des impressions, mais en s'en imprégnant de tout son être, voilà le terreau sur lequel peut naître le dessein.

Comme chez les peintres et les écrivains, *l'imagination* joue, chez les metteurs en scène, le rôle principal qui englobe tout dans le processus de naissance du dessein.

Il y a, bien entendu, différentes méthodes d'enseignement de la mise en scène et je ne soutiens pas que celle que j'ai adoptée soit la seule juste. J'en fais le récit comme d'une méthode vérifiée par des décennies d'enseignement. J'ai choisi cette méthode, je la juge fructueuse. Beaucoup de choses dans la pédagogie sont bien sûr conditionnées par les goûts subjectifs du pédagogue. Je me rassure néanmoins en me disant que beaucoup de metteurs en scène ont eu une inclination pour la peinture…

Les *études* sur l'« adaptation scénique des tableaux » [*inscenirovka kartin*] sont données en fonction du groupe et de son niveau de préparation, parfois la première année, le plus souvent en seconde année, il arrive que cela soit en troisième année, lorsque la discussion touche de près les moyens artistiques d'incarner le dessein. Ces moyens sont visibles, observables en peinture. « Nous apprenons la composition des *mises-en-scène* avec la peinture » disait A. D. Popov (…)

Le récit du tableau, la description du portrait ou d'une sculpture, sont en général des choses que nous faisons au cours de la première année. La deuxième année, l'étudiant choisit un tableau pour le mettre en scène. Nous donnons ce genre d'exercices pour les examens d'entrée. Maintenant, nous attendons de l'étudiant une solution plus approfondie. Il choisit lui-même le tableau, prend connaissance de ce qui a été écrit à son sujet, recueille des éléments sur son époque, cherche à pénétrer le dessein du peintre, étudie la composition et crée en fin de compte une adaptation scénique du tableau [*inscenirovka*].

L'analyse orale du tableau permet déjà de poser beaucoup de problèmes.

Alexeï Popov aimait par exemple demander où est « l'objet principal » dans le tableau. Il y accordait une grande importance et estimait que les étudiants comprennent plus facilement « l'objet principal » à travers la peinture.

Il disait qu'en observant une œuvre picturale, nous apprenons les lois de composition, selon lesquelles une masse humaine s'organise. « Aussi bien dans une scène de foule que dans une composition à plusieurs figures, nous ne pouvons pas nous abstenir de remarquer les procédés par lesquels le peintre lie, relie les éléments isolés pour former un tout unique, soumettant ces gens à une seule impulsion et à une seule action. Nous voyons qu'une masse qui comprend une multitude d'êtres humains parfois se défait en groupes isolés qui ont une attitude différente par rapport à ce qui se passe dans la pièce ou dans le tableau et *vit* en même temps *un même événement*. Cet événement est exprimé par des êtres humains, parmi lesquels il y a très souvent un *objet central* [615] . Dans les œuvres peintes ces objets sont fixes, sur scène, ils se succèdent en fonction de l'action qui se développe. » [616]

[615] C'est moi qui souligne.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Parfois, « l'objet central » est évident. Par exemple, dans l'*Apparition du Christ au peuple* d'A. Ivanov ou dans le tableau de Repine *On ne l'attendait pas*. Parfois, « l'objet » est caché, on ne le découvre pas tout de suite.

Après le récit du tableau, a lieu un exercice : prendre la pose, la « *mise-en-scène* »du corps du personnage dont l'étudiant est en train de parler. Pour cela, il faut en général une observation encore plus minutieuse du tableau. (« C'est étrange, je croyais voir si clairement la personne dont je parlais, mais je ne peux répéter sa pose avec mon corps »).

Transférer sur soi, sur son corps, sur son système nerveux le dessein d'autrui est un processus difficile. Une forme déjà prête est donnée dans le tableau, il faut être très attentif à tous ses détails et savoir la justifier de l'intérieur. Ne pensez pas cependant que l'expressivité plastique n'est le domaine que des peintres et des sculpteurs. Les metteurs en scène qui n'auraient pas d'imagination spatiale et de sens du « modelage » des figures n'ont rien à faire au théâtre. En outre, dès que nous incarnons quelque chose, nous avons tout de suite besoin d'un ensemble d'impulsions humaines vivantes : l'action, la communication, le monologue intérieur, l'objet, la sensation de soi physique, etc. Le tableau est toujours un moment de tournant entre le passé et l'avenir, son charme est toujours dans la sensation du mouvement. Son présent est bref. Le passé vient d'avoir lieu. L'avenir va arriver tout de suite. C'est cela précisément qui nous donne le moyen de le mettre en scène.

Exercice : deviner ce qui s'est passé cinq minutes avant la *mise-en-scène* que le peintre a fixée. Il faut rendre le tableau vivant de l'intérieur, sentir sa *mise-en-scène* finale de façon à avoir envie de bouger, de parler. Cette action vivante doit se terminer dans la *mise-en-scène* plastique très précise, proposée par le peintre.

Plusieurs éléments de l'art du metteur en scène sont exercés dans ce travail. D'abord et avant tout, cet exercice organise l'imagination créatrice [*fantazija*]. Elle ne se contente pas de la mobiliser, mais précisément, elle l'organise. Car d'un côté, l'art du théâtre exige un flux continu d'improvisations. De l'autre, il est extrêmement important que les improvisations ne se transforment pas en une anarchie [*proizvol*] de l'acteur et du metteur en scène. Il faut s'éduquer à se soumettre au lexique de l'auteur. Le lexique et la *mise-en-scène*, sont les berges qui forment et orientent le courant du fleuve.

Dans le travail sur les tableaux, le dessein de l'auteur excite notre imagination et en même temps lui donne une *forme*.

L'exigence de suivre sans détour, précisément, la forme proposée contraint l'étudiant à vivre la « *mise-en-scène* du corps » dont Vladimir Nemirovitch-Dantchenko a tant parlé.

La transposition de l'image artistique dans l'action est d'un grand profit (j'ai pu le vérifier à maintes reprises). Cet exercice nous rapproche de ce que l'on appelle les « pauses de mise en scène ». La capacité de transposer l'événement dans une *mise-en-scène* plastique est un procédé important de construction de la mise en scène. Il arrive qu'en tant qu'étudiant, nous abordions de nouveau la peinture.

[616] A. D. Popov, *La totalité artistique du spectacle*, Moscou, 1958, p. 213.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Le point final du tableau ne donne pas la possibilité de développer largement le sujet. D'ailleurs, nous n'en avons pas besoin. Il faut simplement que les personnages approchent du final que le peintre a fixé et répètent très précisément la « pose » elle-même. Car adopter la pose que le peintre a pensée, placer les mains, les pieds dans des positions précises, tourner la tête, comme c'est peint sur la toile n'est pas facile. En tenant compte du fait, qu'il faut parvenir à cette dernière *mise-en-scène* fixée par le peintre naturellement, à partir de l'action vivante. Cela mobilise l'imagination, la logique et le sentiment du style.

(…)

Dans notre travail commun avec Alexeï Popov au théâtre ou au GITIS, nous avons cherché à former chez les acteurs, chez les étudiants la capacité de jouer l'étude dans les circonstances dictées par la situation de l'auteur et dans les conditions scéniques dans lesquelles, nous autres metteurs en scène jugions bon d'enfermer l'action. Les *mises-en-scène*, nées au cours des *études*, sont *naturelles*. Elles naissent comme résultat des exigences intérieures. C'est la pensée, l'action, la communication vivante qui les font.

Il y a bien des manières d'approcher la *mise-en-scène*. Après les délimitations de la scène [*vygorodki*] pour les *études*, suivent les délimitations pour les extraits propres des étudiants. Parallèlement à ce travail, on étudie la plantation et les « *mises-en-scène* » sur les tableaux des grands peintres. Les étudiants choisissent un tableau où la disposition leur semble intéressante et ils la recréent, la réalisent.

Nous veillons particulièrement à ce que les étudiants sachent deviner, derrière une ligne qui n'est qu'indiquée dans le tableau, une architecture supposée. C'est un exercice très utile. Il apprend à lire une esquisse, en le traduisant par la pensée en maquette et dans un décor réalisé. Le metteur en scène doit savoir faire cela, sans quoi il aura des surprises dans le travail avec le peintre-décorateur. C'est la raison pour laquelle, les étudiants ne « délimitent » pas seulement un ou deux tableaux, mais bien plus. Ici, c'est l'entraînement qui compte. Souvent, le travail leur semble d'abord difficile, mais plus l'analyse préalable est fine, plus les possibilités qui s'ouvrent à eux dans le travail sont grandes.

Souvent le fond d'un tableau n'est pas assez précisément peint, mais la disposition des figures donne la possibilité d'imaginer sous quel angle de vue l'agencement de l'espace [*obstanovka*] est saisi par le peintre, comment, en le traduisant en décors, nous devons disposer les murs-paravents ou obtenir de la profondeur par l'éclairage.

J'aime ce travail. J'aime observer de quelle manière les étudiants rassemblent les paravents, les marches, les tables dont ils ont besoin pour la délimitation, comment ils déplacent les rideaux des coulisses, comment ils s'entraident, comment ils sont heureux de voir l'inventivité de l'un d'entre eux.

La disposition des figures humaines et des objets sur scène est une science difficile que la peinture nous aide, comme toujours, à étudier. Pas seulement la peinture de sujet, mais aussi la nature morte. Les choses, les objets, leurs rapports, leurs contrastes, tout cela parle aussi de l'homme, de sa psychologie, de son quotidien.

Dans la peinture, Fedotov offre un matériau très riche pour l'étude des

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mises-en-scène. Presque tous ses tableaux élaborent en détail la vie des choses : les choses sont près de l'homme, elle portent la marque des événements. (…)

C'est de la même façon que travaille le metteur en scène. En tout cas, il y a bien des points communs dans ces recherches. Je raconte aux étudiants comment Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, malade, appelait au téléphone pour donner les *mises-en-scène* du corps qu'il voyait dans *Le Carillon du Kremlin*.

J'ai toujours été étonné de la clarté avec laquelle il se les représentait. Dans les répétitions, lorsqu'il montrait ces *mises-en-scène* à l'acteur, il les modelait comme un sculpteur, partant de la sensation vivante de l'individualité de l'acteur et de la vision précise de l'essence de la scène.

Alexeï Popov était « sculpteur » dans le même sens. Après de nombreuses études, improvisations, etc. il fixait les *mises-en-scène*, comme s'il achevait par là un énorme travail préparatoire.

Texte N° 5 La théorie de la mise-en-scène d'Alexeï Popov, extraits de La totalité artistique du spectacle [617]

La *mise-en-scène*

La *mise-en-scène* [*mizanscena*], née et arrachée des profondeurs du cœur du metteur en scène [*režissër*], déroulée dans le temps et l'espace, résonne souvent comme une nouvelle écrite par le metteur en scène, une suite musicale ou une épigramme méchante. Si ce son est lié à la « graine » émotionnelle de la pièce, au bâti poétique de l'œuvre, il émeut le spectateur. Il est inséparable des pensées et des sentiments suscités par la pièce. Nous nous souvenons de telles *mises-en-scène* chez nos grands maîtres : Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Meyerhold, Vakhtangov, Mardjanov [618] et chez les meilleurs metteurs en scène, nos contemporains. Elles se gravent dans notre mémoire, images brillantes de l'art de la mise en scène.

L'art de la *mise-en-scène* réside dans la capacité particulière du metteur en scène à penser en images plastiques. Il semble alors voir toute l'action exprimée plastiquement à travers les acteurs.

Le spectacle devient communicatif au sens artistique et tire sa force d'une stylistique déterminée de *mises-en-scène* qui expriment avec justesse une pensée par leur caractère, le dessin graphique par le tempo-rythme de leur mouvement.

Tout comme la danse est la langue du ballet, l'expressivité plastique d'une chaîne continue de *mises-en-scène* est la langue du metteur en scène.

La *mise-en-scène* est sans aucun doute l'un des moyens d'expression les plus puissants du dessein [*zamysel*] du metteur en scène, de ses sentiments et de ses pensées, nés de la pièce et reflétés dans celle-ci par la vie.

617 ***La totalité artistique du spectacle, Popov, 1979 (1957-1959), vol. 1, pp. 443-468***

618 Constantin Mardjanov (1872-1933), metteur en scène, un temps associé au Théâtre d'Art. *(N.d.T.)*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mais il ne suffit pas pour le metteur en scène de voir toutes les actions de la pièce dans une plastique vivante. Il doit maîtriser les lois qui lui permettent de modeler [*lepka*] non seulement des figures isolées, mais aussi de grandes masses humaines. Cet art tient tout entier aux *qualités singulières du don* du metteur en scène *pour la composition*. Sans ces qualités, il est strictement impossible de *construire* à partir d'une multiplicité de détails et de parties une œuvre artistique qui forme *un tout*, c'est-à-dire un spectacle.

Une bonne *mise-en-scène imagée* n'apparaît jamais pour elle-même. Elle ne peut être pour le metteur en scène un but en soi. C'est toujours la conséquence d'une solution complète de toute une série d'objectifs créateurs qui comprennent la mise au jour de l'action transversale, la complétude des figures crées par les acteurs, la sensation de soi physique des personnages et enfin, l'atmosphère dans laquelle l'action se déroule. *C'est à partir de tous ces éléments que se forme la* mise-en-scène *et tous ses éléments forment la* mise-en-scène*.*

Le metteur en scène sait que l'action scénique est un processus, une lutte des forces qui mettent la pièce en mouvement. La logique de développement de cette lutte, c'est-à-dire l'action transversale, comprend à l'intérieur de chaque tableau ou de chaque acte une série d'étapes tendues que le metteur en scène informe en *mises-en-scène*. On ne peut modeler des *mises-en-scène* à partir d'une masse passive d'acteurs. Il est indispensable d'avoir un acteur éveillé à l'action, agissant conformément à un but. L'acteur n'est pas seul en scène. Très souvent, les acteurs sont très nombreux, leurs actions peuvent se dérouler dans une anarchie naturelle. C'est là que commence le processus d'organisation de la lutte qui découle des forces antagonistes de la pièce.

Toutes les actions des acteurs sur scène exigent une forme scénique brillante, capable d'impressionner. Il ne s'agit pas seulement de la mise en ordre d'une lutte survenue de façon anarchique. C'est la recherche d'une langue expressive semblable à ce que nous connaissons pour la sculpture et la peinture.

La hâte avec laquelle les jeunes metteurs en scène cherchent à maîtriser la *mise-en-scène* s'explique très bien, en ce sens qu'elle est en quelque sorte le fruit visible de l'art de la mise en scène.

Il existe même un terme spécial du métier pour ceux qui comprennent de façon primaire la pratique des *mises-en scène*, le « placement » [« *razvodka* »].On a l'impression que la pratique de la *mise-en-scène* est un domaine particulier du travail de mise en scène, mal relié au reste de l'activité du metteur en scène.

Tout cela est bien évidemment faux et résulte d'une compréhension trop fruste de la *mise-en-scène*, comme *disposition* des personnes en présence sur scène pour mener un dialogue. Se hâter et commencer par la position [*ustanovka*] des acteurs en *mises-en-scène*, cela veut dire chercher à former le contenu avant de l'avoir découvert.

(…)

L'idéal artistique pour un metteur en scène dans un spectacle réaliste, de mon point de vue, ce sont les *mises-en-scène* qui, tout en exprimant concrètement l'essence de ce qui se passe et tout étant vraies du point de vue de la vie, s'élèvent en même temps dans leur expressivité plastique figurative jusqu'à la mise au jour artistique de l'idée du

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

spectacle.

(…)

Les principes et les procédés par lesquels les metteurs en scène parviennent à unir la vraisemblance de la vie de la *mise-en-scène* avec son sens profond de généralisation, exprimé dans une forme imagée, sont pour nous l'élément principal.

La vraisemblance de la vie, la vérité du quotidien dans la disposition des figures humaines sur scène, où il est confortable pour l'acteur de prononcer le texte de l'auteur, n'est pas une tâche très difficile et elle est peu artistique. C'est la ligne de l'imitation extérieure du comportement humain. Manque ici le principal symptôme de l'art : l'image [*obraz*] artistique.

Je me permets de m'arrêter quelque peu sur les *mises-en-scène* de foule, d'abord parce que, la plupart du temps, ce sont des nœuds essentiels du spectacle et ensuite, parce que la scène de foule [*massovaja scena*] qui se construit sur l'interaction de chaque figure isolée rappelle largement une petite pièce à l'intérieur de la grande pièce de théâtre.

Ainsi, la question de la mise en lumière de *l'image artistique* dans la scène de foule, réalisée dans la *mise-en-scène* centrale, principale, est très importante pour nous car c'est une des données qui forme la somme du spectacle.

(…)

En observant des modèles de construction de mise en scène de foule et en étudiant les œuvres picturales, nous saisissons les lois de composition et les principes selon lesquels une masse humaine est organisée dans ces œuvres d'art. Aussi bien dans la scène de foule que dans la composition à plusieurs figures de la peinture, nous ne pouvons manquer de remarquer les procédés par lesquels le peintre lie et relie des gens séparés en un seul *tout*, les soumettant à une seule impulsion et à une seule action. Nous voyons que la masse, constituée d'une multitude de gens qui parfois se défait en groupes est une masse qui a une attitude différente à l'égard des évènements de la scène ou du tableau mais qu'en même temps, c'est *un même événement* qui la fait vivre. Cet événement est exprimé à travers des êtres humains, parmi lesquels il y a souvent un *objet central.* Dans les œuvres de peinture, ces objets sont fixés, sur scène, ils se succèdent en fonction de l'action qui se développe. (…)

L'objet central principalqui mène l'action transversale sembler nouer en lui toute la masse. Sans cet objet central, aussi bien la composition picturale que la *mise-en-scène* de foule au théâtre, se défont en figures isolées et ne créent que la vraisemblance extérieure de la vie, *une vraisemblance qui n'est soumise à aucun sens intérieur*.

L'attitude active des personnages en action envers un même objet est un moyen expressif particulièrement puissant au théâtre. Nous observons la même chose en peinture dans nombre de tableaux remarquables des grands peintres.

Quel que soit l'endroit où tombe notre regard, quelle que soit la figure sur laquelle il s'arrête, cette figure nous dirige vers l'objet central qui exprime l'idée principale. Souvenons-nous de *On ne l'attendait pas* [de Repine] ou de *La Cène* [de Léonard de Vinci]. La moindre figure du tableau *On ne l'attendait pas* nous renvoie au retour de l'exilé,

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

dans *La Cène* au Christ.

Dans une scène de foule, il y a souvent peu de texte de l'auteur ou bien celui-ci est totalement absent, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas dans la scène d'action aiguisée et de grandes émotions éprouvées. C'est la raison pour laquelle tous les moyens de l'expressivité plastique – la langue des mouvements humains – prennent une valeur très grande. Ici, le metteur en scène et l'acteur deviennent comme les sculpteurs et les peintres de figures humaines isolées et des grandes masses des scènes de foule. (…)

Ainsi, l'objet commun qui pour la masse semble la nouer en un tout ne lui fait pas du tout perdre ses particularités, c'est-à-dire qu'elle ne présuppose pas une attitude unique par rapport au fait. (…)

Lier la vie organique de chaque participant d'une scène de foule avec la sensation d'une liberté intérieure et d'une activité créatrice est l'un des phénomènes les plus difficiles de l'art scénique. La difficulté peut se renforcer par l'initiative incontrôlée du metteur en scène qui fait violence à l'acteur-interprète, ou par la liberté anarchique de l'acteur qui, soi-disant au nom de la vérité et de la liberté créatrice, n'accepte pas les formes de composition communes à toute la scène. (…)

Dans les scènes de foule, le comportement et la vie scénique de chaque interprète doivent être soumis à l'événement central du tableau. Cela ne signifie pas que les interprètes doivent, sur ordre du metteur en scène, rester mécaniquement immobiles ou se taire en se soumettant à la « baguette de chef d'orchestre » du metteur en scène.

Le centre visuel sur lequel l'attention du spectateur est rassemblée peut être unique dans chaque scène, mais il peut aussi y en avoir plusieurs. Le changement, c'est-à-dire la succession des centres visuels, peut être rare et ralenti ou, au contraire, bref et rapide. La vie de la masse, les objectifs individuels de chaque interprète, l'activité, le rythme, la sensation de soi psychophysique de chaque acteur doivent être soumis au changement des centres visuels. Durant ces transferts de l'attention de l'acteur vers les déplacements plastiques et les réactions de bruitage, chaque interprète doit créer sur scène avec l'aide du metteur en scène une partition de vie psychophysique pour qu'il se sente libre et que tout soit simple, que sa vie soit organique Mais l'art scénique, par rapport à la peinture, possède un facteur particulier qui n'est pas accessible à la peinture : le temps. Nos images se réalisent dans le temps dont le peintre ne dispose pas. Même si elle aussi lutte contre ce que l'on appelle les instants figés et parvient à donner l'impression de la durée d'un moment de tension dans cette soumission rigoureuse à la forme du tout, sans que cela provienne seulement de la réalisation mécanique de ce que le metteur en scène demande de faire. (…)

Nous autres metteurs en scène devons apprendre [comme les peintres] à dérouler la *mise-en-scène* et, en généralisant un phénomène isolé, l'amener dans la *mise-en-scène* que nous choisissons jusqu'à l'image de l'époque, jusqu'au symbole.

Nous avons dans nos mains des possibilités énormes d'action sur le spectateur, nous avons à notre disposition l'acteur vivant avec son tempérament vibrant et nous devons, avec non moins de précision que le peintre, étudier les données psychophysiques de l'acteur, sélectionner les actions qui révèlent le mieux l'idée de l'œuvre, éduquer l'acteur et découvrir, avant tout dans l'acteur lui-même, la « vie de l'esprit humain ». Car s'il n'est

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

pas spiritualisé comme le peintre, ce qu'il fera sur scène sera privé d'esprit.

Ainsi, comme nous l'avons vu, une réaction unique de la masse à un fait est un moment particulièrement émotionnel et impressionnant, aussi bien dans la composition picturale que dans une scène théâtrale, c'est pourquoi le metteur en scène tend à l'utiliser. Mais cette tendance à une expression maximale renferme l'un des plus grands dangers pour le metteur en scène, celui de la schématisation. Lorsque nous voyons une foule sur scène, privée d'individualités humaines, ayant une même attitude à l'égard de ce qui se passe, *réagissant de façon uniforme aux événements* et soumise à un seul tempo-rythme, cela crée toujours l'impression non de la vérité, mais d'une certaine *mauvaise théâtralité de convention*. (…)

Chaque scène a son tempo-rythme qui se compose d'une riche diversité de tempo-rythmes individuels. C'est une erreur de metteur en scène qui mène à la fausseté et à l'artisanat que d'imposer un seul tempo-rythme commun au tableau ou à la scène pour tous les interprètes.

Ainsi, dans ce cas, le metteur en scène va vers un tempo-rythme commun à la scène de façon mécanique, sans fusion de la multitude des tempo-rythmes individuels, diversifiés. Il montre aux acteurs *un seul* tempo-rythme de l'action scénique en exigeant que celui-ci soit réalisé. A ce moment, chaque interprète, par exemple dans une scène de foule, cesse de se sentir lui-même comme un homme ayant tel caractère déterminé, avec son attitude à l'égard de ce qui se passe, il se sent comme un pion aux mains du metteur en scène. Pour lui, à cet instant cesse la vérité de l'existence dans la figure et commence la réalisation d'un exercice de mise en scène qui lui est étranger. (…)

On exige, dans une scène de foule, « l'union de divers rythmes » et c'est cette réunion qui crée un tempo-rythme scintillant de toutes les nuances de la véritable vie. Ce tempo-rythme de toute une scène de foule ou d'un tableau n'est rien d'autre que le tempo-rythme qui se développe à partir de l'action transversale de la pièce, à cette étape précise de sa progression.

Cette union, cet ensemble de différentes vitesses et mesures qui se résolvent dans le tempo-rythme de toute la scène ou de tout le tableau, unissant les êtres, ne les défigurent pas, en leur faisant perdre leur individualité, ne les privent pas de la diversité de leurs caractères, de la même manière que l'action transversale de la pièce, commune à tous les interprètes, ne fait pas perdre les traits des différents caractères scéniques.

Les tempo-rythmes de l'action transversale qui se développe déterminent dans une large mesure la stylistique et le caractère plastique des *mises-en-scène* de tout le spectacle. (…)

La langue des *mises-en-scène*, dès qu'elle devient l'expression de la vie intérieure des personnages, du surobjectif de la pièce et du spectacle, devient d'une richesse et d'une diversité [*mnogoobrazie*] infinie. Le dictionnaire de notre langue de metteur en scène s'élargit sur cette base. Nous connaissons des *mises-en-scène* planes et profondes, des *mises-en-scène* construites horizontalement et verticalement, des *mises-en-scène* construites sur une diagonale, en cercle et en spirale, des *mises-en-scène* symétriques et asymétriques. La langue plastique et les tempo-rythmes des *mises-en-scène* doivent, dans chaque cas, être profondément justifiés intérieurement.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Par exemple, la *mise-en-scène* symétrique vient d'une dramaturgie bien précise qui disposait les figures symétriquement dans la pièce. Au centre, les parents et sur les côtés, deux enfants et deux serviteurs, comme chez Molière et chez d'autres auteurs.

Mais le procédé seul, sans lien avec le contenu intérieur de la scène, devient immédiatement mort au théâtre, incompréhensible pour les spectateurs et absurde.

On sait que la composition symétrique donne une impression d'équilibre, de repos et non de dynamique.

Dans la dramaturgie shakespearienne, on rencontre souvent des groupes ennemis avec au centre, un principe de concorde : le roi ou un duc.

Dès que la *mise-en-scène* symétrique devient un procédé esthétique formel pour un effet théâtral de tableau, les pièces de Molière, de Shakespeare et de nombreux autres auteurs perdent leur extraordinaire dynamisme et leur tempérament. En ouvrant le contenu des scènes symétriques, de l'intérieur, nous pouvons en revanche en tirer des conclusions intéressantes. Le plus souvent, la composition symétrique des *mises-en-scène* est utilisée pour la faire exploser, et non pour l'admirer. (…)

Les metteurs en scène savent que les *mises-en-scène* circulaires donnent une impression de fermeture. Ils utilisent les *mises-en-scène* diagonales, comme celles qui sont les plus dynamiques sur scène.

Souvent la pensée du metteur en scène s'exprime dans une *mise-en-scène* imagée à plusieurs figures. Chaque figure isolée qui se trouve être le détail du tout de la *mise-en-scène* a en même temps, elle-même, une valeur indépendante, c'est une figure achevée. (…)

Le corps de l'acteur peut être un mannequin qui prend diverses poses semblant expliquer tout ce qui se passe en l'homme, mais il peut aussi être élastique, une sorte de flacon transparent dans lequel se reflètent tout ce dont l'homme vit, ce qu'il pense, ce qu'il sent et ce qu'il veut.

Cette qualité de l'expressivité plastique, une sorte de vision en transparence [*prosvečivanie*] dans le corps de toute la vie intérieure de l'homme, est l'un des symptômes du talent scénique de l'acteur, mais, comme tous les dons de la nature, il peut être amené à un haut degré de perfection et peut, au contraire, devenir grossier et s'atrophier. Lorsque le corps obéit aux desseins de l'acteur, quand il est capable de « chanter », on peut alors dire beaucoup sur l'être humain que l'acteur cherche à incarner sur scène.

M. I. Babanova et N.P. Khmelev sont des artistes à l'individualité artistique clairement exprimée. Tous deux appartiennent à des écoles scéniques différentes [619] . Mais en travaillant avec eux et en les observant, durant les répétitions, j'ai été frappé par un trait qu'ils avaient en commun. Profondément concentrés et pris par la recherche de la « graine » du personnage [*obraz*] ou de la sensation de soi physique ou du rythme intérieur, ces acteurs ressentaient à chaque instant leur corps dans l'espace, toujours

[619] Babanova est une actrice formée par Meyerhold tandis que Khmelev est un ancien élève du Second Studio du Théâtre d'Art. *(N.d.T.)*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

comme un corps parlant. En voyant Babanova lorsqu'elle travaillait sur *Le Poème de la hache* et en observant Khmelev dans les répétitions des *Années difficiles*, je ne pouvais me défaire de la pensée qu'ils répétaient comme dans une salle de miroirs et que de temps en temps ils fixaient et corrigeaient la façon dont le processus intérieur de la vie et du rôle s'exprimait à l'extérieur. (…)

S'agissant de la solution par l'action d'une chaîne de *mises-en-scène*, et de l'expressivité plastique de la « *mise-en-scène* du corps » [*mizanscena tela*], je voudrais parler un peu de *l'éloquence* du cinéma muet et de la *difficulté à s'exprimer* du théâtre parlant.

En cette époque lointaine où le cinéma ne savait pas parler et restait muet, on cherchait nécessairement pour chaque pensée de mise en scène et d'acteur une expression dans l'action. Y a-t-il quelque chose que nous ne comprenions pas dans *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein ou dans *La Fin de Saint-Pétersbourg* de Poudovkine ?

Dans le cinéma muet, l'acteur entraînait et éduquait son corps à transmettre par *le langage de toute la figure* ce qu'il voulait, son rapport à ce qui l'environnait, sa sensation psychophysique, etc. (…)

L'explication est simple : le cinéma muet n'avait pas d'autre choix que de chercher l'expressivité plastique par l'action. L'abondance de texte expliquant l'action était considérée comme le signe d'une piètre qualité artistique du film et le nombre d'intertitres était ainsi strictement limité. Dans ces conditions difficiles, les moyens expressifs du metteur en scène et de l'acteur étaient développés.

Dès que le cinéma se mit à parler, l'on vit apparaître la tentation du moindre effort. Alors l'expressivité de la composition des *mises-en-scène* et la stricte expressivité plastique de l'art de l'acteur commencèrent à prendre du retard. Le cinéma, comme le théâtre, devint bavard. On vit apparaître des « conversations à la table » interminables, le modelage des *mises-en-scène* et l'expressivité des plans, le tempo-rythme des actions des acteurs, du montage d'épisodes isolés et de tout le film furent passablement négligés. (…)

Mettre en scène un spectacle ou réaliser un film, sans avoir une solution de mise en scène qui puisse captiver le collectif d'acteurs, cela revient simplement à redire le texte de l'auteur, plus précisément à renoncer à la langue figurative de l'art scénique.

Pour ressentir et aimer la « conversation des figures humaines », le metteur en scène doit étudier en détail les œuvres classiques de la peinture et de la sculpture, aimer les dessins de Daumier et de Gavarni. Il y verra la riche diversité [*mnogoobrazie*] de moyens expressifs dont dispose le corps humain. Dans l'art de Daumier, les sentiments et les passions semblent suscités à la surface et portés dans l'image jusqu'à l'hyperbole. Dans les dessins de Gavarni, l'on est séduit par l'accord étonnant du rythme dans la construction des figures qui vont par paires. Elles sont toutes des exemples admirables de *mises-en-scène* expressives et musicales.

Si la *mise-en-scène* du corps présuppose la composition plastique de la figure d'un acteur isolé, elle se construit en interdépendance avec la figure voisine qui lui est liée. S'il n'y a pas de semblables figures et que l'acteur est seul en scène, alors, dans ce cas, cette

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

figure unique doit « faire écho » aux volumes qui se trouvent à côté d'elle, qu'il s'agisse d'une fenêtre, d'une porte, d'une colonne, d'un arbre ou d'un escalier. Dans les mains d'un metteur en scène qui pense plastiquement, la figure d'un seul acteur ne peut manquer d'être reliée, au niveau de la composition et du rythme, avec le milieu qui l'entoure, avec les constructions architecturales et avec l'espace.

Dans les dialogues scéniques, dans les *mises-en-scène* par paires, chaque mouvement, chaque angle de vue [*rakurs*] de la figure ne « jouent » que lorsque, étant expressifs par eux-mêmes, ils sont reliés par la composition à la figure voisine. (…)

Nous voyons la même chose dans le spectacle. Une figure isolée créée par l'acteur peut être très brillante et expressive, mais elle ne s'achève et ne devient complètement compréhensible que dans le système des images qui l'entourent, la complètent ou sont en contraste avec elle. (…)

Il nous faut accorder cette préoccupation pour une forme brillante et aiguisée avec une découverte profonde de la passion essentielle du caractère, avec l'acquisition de la graine émotionnelle et une plus grande concentration de l'acteur sur l'objectif à accomplir pour l'action [*dejstvennaja zadača*] et sur l'objet.

Une concentration intérieure extrême de l'acteur peut faire des merveilles sur scène, justifier les actions les plus excentriques et les *mises-en-scène* du corps les plus aiguës et les plus improbables. (…)

Lorsque la chaîne des *mises-en-scène* de tout le spectacle a le caractère d'intonation, de rythme, de plasticité qui lui est propre, ces *mises-en-scène* participent alors de la création d'une image unique du spectacle.

La *mise-en-scène* dans son principe stylistique et esthétique naît de l'imprégnation du style de l'auteur, de l'époque, du quotidien qui reflètent la pièce et de la perception moderne qu'en ont aujourd'hui l'acteur et le metteur en scène. La tradition est une bonne chose, riche et utile, mais elle n'a rien à voir avec ce que l'on appelle la « *mise-en-scène* traditionnelle ». Cette dernière se rapproche du cliché le plus mort et le plus défraîchi qui soit.

Toute *mise-en-scène* traditionnelle enferme en elle avant tout une forme éteinte, morte, tandis que toute *mise-en-scène* venue des temps anciens, mais vue avec l'œil d'un contemporain qui a mûri dans ce passé, sera imprégnée de vie, respirera et fera des étincelles.

Nous avons déjà défini la *mise-en-scène* comme une étape dans le développement de l'action transversale. Sa forme doit être définie dans le mouvement. Il faut modeler une *mise-en-scène*, comme un oiseau en plein vol, qui bouge à chaque moment vers sa plus haute expression figurative, après quoi, soit le rideau est baissé, soit l'on fait la transition d'une forme plastique vers une autre, c'est-à-dire vers la prochaine *mise-en-scène*.

Il est utile ici de se souvenir du conseil de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, s'agissant de la compréhension de la dramaturgie classique. Il soulignait souvent qu'il ne fallait pas jouer Dostoïevski ou Griboïedov, comme on les jouait à l'époque d'Ostrovski et de Griboïedov, il fallait au contraire sentir l'époque et le quotidien de ces temps reculés et les voir avec ses propres yeux d'homme moderne. Il faut de même rechercher la

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

mise-en-scène comme expression figurative plastique de l'époque et du quotidien, non au Musée théâtral Bakhrouchine [620] , mais dans les reflets historiques, ethnographiques, picturaux et photographiques de l'époque.

Texte N° 6 L'attention scénique chez Stanislavski [621]

……..19…….

La leçon s'est déroulée dans « l'appartement de Maloletkova », autrement dit sur scène, avec toute la disposition intérieure, rideau fermé.

Nous avons continué à travailler sur les *études* du fou et de l'allumage du feu de cheminée.

Grâce aux suggestions d'Arkadi Nikolaïevitch, nous avons réussi à jouer correctement. C'était si joyeux et agréable que nous avons demandé à reprendre les deux *études* depuis le début.

En attendant, je me suis assis près du mur pour me reposer.

Mais, c'est là que s'est produit quelque chose d'inattendu. A ma grande surprise, les deux chaises qui se trouvaient près de moi sont tombées par terre sans aucune raison visible. Elles sont tombées sans que personne ne les ait touchées. Je relevai les chaises et j'eu à peine le temps d'en retenir deux autres qui s'étaient fortement inclinées. En même temps, je fus frappé de voir une longue fente étroite sur le mur. Elle devenait de plus en plus grande et s'agrandit sous mes yeux sur toute la hauteur du mur. C'est alors que je compris pourquoi les chaises étaient tombées. Les bords des toiles qui représentaient le mur de la pièce se séparaient et entraînaient dans leur mouvement les objets, en les renversant sur leur passage. Quelqu'un était en train d'ouvrir le rideau.

Le voilà, le trou noir du cadre de scène avec les silhouettes de Tortsov et de Rakhmanov dans une semi obscurité.

En même temps que le rideau s'était ouvert, une métamorphose [*prevraščenie*] s'opérait en moi.

A quoi pourrais-je la comparer ?

Imaginez que je me retrouve avec ma femme (à supposer que j'en ai une) dans une chambre d'hôtel. Nous parlons à cœur ouvert, nous nous déshabillons pour aller nous coucher. Notre comportement est décontracté. Tout à coup, nous voyons s'ouvrir une énorme porte à laquelle nous ne prêtions pas attention et là-bas, dans l'obscurité, des personnes inconnues, nos voisins, nous regardent. Nous ne savons même pas combien ils sont. Dans le noir, on a toujours l'impression qu'ils sont très nombreux. Nous nous hâtons de nous habiller et de nous coiffer au plus vite. Nous cherchons à nous comporter avec retenue, comme si nous étions invités quelque part.

620 Le Musée central Bakhrouchine, situé à Moscou, est le principal musée d'histoire du théâtre en URSS, et aujourd'hui en Russie. *(N.d.T.)*

621
« L'attention scénique », Tr. 1, Stanislavski, 1954-1961, II, p. 96-130.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

C'est la même chose pour moi, comme si tous les boulons se resserraient, les cordes se tendaient et alors que je me sentais, il y a encore un instant, chez moi, je me retrouve devant tout le monde avec une simple chemise sur le dos.

C'est étonnant de voir combien l'intimité est rompue par le trou noir du cadre de scène. Tant que nous étions dans le joli salon, on ne sentait pas qu'un côté avait de l'importance et l'autre non. De quelque façon que je me lève, quelle que soit la direction vers laquelle je me tourne, tout allait bien. Quand le quatrième mur est ouvert, le trou noir du cadre de scène devient le côté principal, auquel on se plie. Il faut tout le temps penser et se faire à ce quatrième mur, d'où l'on regarde. Est-ce facile pour ceux avec qui l'on communique sur scène ? Est-ce facile pour celui-là même qui parle ? Cela n'a aucune importance. Ce qui compte, c'est que cela soit visible et audible par ceux qui ne sont pas avec nous dans la pièce, mais qui sont assis, invisibles, là-bas de l'autre côté de la rampe, dans le noir.

Quant à Tortsov et Rakhmanov qui, il y a un instant encore, étaient avec nous dans le salon et semblaient proches, simples, les voilà maintenant transportés dans l'obscurité, au-delà du cadre de scène. Nous nous les représentons maintenant complètement différents : ils sont devenus sévères et exigeants.

La même métamorphose s'est produite chez tous mes camarades qui participaient à *l'étude*. Seul Govorkov resta le même, rideau ouvert ou rideau fermé. Faut-il préciser que notre jeu devint démonstratif [*napokaz*] et ne fonctionna pas ?

« Non, décidément, tant que nous n'apprendrons pas à ne pas remarquer le trou noir du cadre de scène, nous ne pourrons avancer dans notre travail artistique, décidai-je pour moi-même.

Nous en avons parlé avec Choustov. Mais il pense que si l'on nous donnait une *étude* entièrement nouvelle, cela nous détournerait de la salle de spectacle.

Quand j'ai parlé à Arkadi Nikolaïevitch de la supposition de Choustov, il a déclaré :

– Très bien, essayons. Voilà une tragédie captivante qui, j'espère, vous obligera à ne pas penser aux spectateurs.

L'action se passe dans l'appartement de Maloletkova qui est mariée à Nazvanov. Il a été choisi comme trésorier d'une organisme public. Ils ont un merveilleux nouveau-né. La mère est partie le baigner. Le mari trie les papiers et compte l'argent. Remarquez bien qu'il s'agit des papiers et de l'argent de l'organisme pour lequel il travaille. En raison de l'heure tardive, il n'a pas eu le temps de les consigner à qui de droit. La table est couverte d'un tas de liasses de billets de banque graisseux.

Debout, devant Nazvanov, se tient le frère cadet de Maloletkova, un crétin bossu, à moitié idiot. Il voit Nazvanov déchirer les petits papiers de couleur qui entourent les billets et les jeter dans le feu où ils brûlent joyeusement et vivement. Le crétin aime beaucoup ce départ de flamme.

Tout l'argent est compté, il y en a pour plus de dix milles roubles.

Profitant du fait que son mari a fini de travailler, Maloletkova l'appelle pour contempler leur bébé qu'elle baigne dans une baignoire dans la pièce attenante. Nazvanov s'en va et

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

le crétin, pour l'imiter, jette les petits papiers dans le feu. Comme il n'a plus de rubans, il jette l'argent au feu. En fait, celui-ci brûle encore plus joyeusement que les petits papiers de couleur. Captivé par ce jeu, le crétin a jeté au feu tout l'argent, tout le capital de l'organisme public, avec les factures et les justificatifs correspondants.

Nazvanov revient juste au moment où la dernière liasse vient de prendre feu. Comprenant ce qui se passe, hors de lui, il se jette sur le bossu et le pousse de toutes ses forces. Ce dernier tombe, sa tempe vient heurter la grille de la cheminée. Nazvanov, fou furieux, arrache des flammes la dernière liasse de billets déjà calcinée et pousse un cri de détresse. Sa femme accourt et voit son frère gisant près de la cheminée. Elle se précipite vers lui, cherche à le relever, mais n'y parvient pas. Voyant qu'il y a du sang sur son visage, Maloletkova crie à son mari d'aller chercher de l'eau, mais Nazvanov ne comprend rien. Il est frappé de stupeur. La femme court chercher de l'eau elle-même. De la salle à manger l'on entend immédiatement retentir un cri. La joie de sa vie, le merveilleux petit nourrisson s'est noyé dans sa baignoire.

Si cette tragédie ne vous détourne pas du trou noir de la salle de spectacle, c'est que vous avez des cœurs de pierre.

La nouvelle *étude* nous émut par son côté mélodramatique et inattendu… mais il s'avéra… que nos cœurs étaient de pierre et nous ne pûmes la jouer !

Arkadi Nikolaïevitch nous proposa, comme il se doit, de commencer par le « et si » et par les circonstances proposées. Nous avons même commencé à nous raconter quelque chose les uns aux autres. Pourtant, ce n'était pas le libre jeu de l'imagination, mais une façon de se faire violence pour presser quelque chose à l'extérieur de soi, l'invention de fictions qui bien sûr ne pouvaient pas nous éveiller à la création.

L'aimant de la salle se révéla plus fort que les horreurs tragiques sur la scène.

– Dans ce cas, décida Tortsov, séparons-nous de nouveau du parterre et jouons ces « horreurs », rideau fermé.

Le rideau fut fermé et notre salon chaleureux devint de nouveau familier. Tortsov et Rakhmanov quittèrent la salle et redevinrent accueillants et bienveillants. Nous commençâmes à jouer. Nous réussîmes les endroits tranquilles de l'*étude*, mais dès que nous fûmes arrivés au drame, je ne fus pas content de mon jeu, je voulais donner beaucoup plus, mais je manquais de sentiment et de passion. Sans que j'y prenne garde, je glissai et tombai dans la ligne de la démonstration de soi de l'acteur.

Les impressions de Tortsov vinrent confirmer mes sensations. Il dit :

– Au début de l'*étude*, vous avez agi de façon juste, mais à la fin vous vous êtes représentés vous-mêmes en train d'agir. En réalité, vous pressiez les sentiments hors de vous, ou, selon l'expression d'Hamlet, vous « déchiriez la passion en lambeaux ». Les plaintes que vous formulez à l'encontre du trou noir sont donc infondées. Il n'est pas seul à vous empêcher de vivre de façon juste sur scène puisque, rideau fermé, le résultat est le même.

– Si le rideau est ouvert, c'est la salle qui me gêne, avouai-je. Lorsque le rideau est fermé, à vrai dire, c'est vous et Ivan Platonovitch qui me gênez.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

– Ah ! mais c'est donc ça ! s'exclama Tortsov avec une drôlerie à mourir de rire. Ivan Platonovitch, nous voilà bien ! Voilà qu'on nous compare au trou noir ! Et si nous nous sentions offensés et que nous partions ? Qu'ils jouent tous seuls !

Arkadi Nikolaïevitch et Ivan Platonovitch sortirent avec une démarche tragi-comique. Tous les autres les suivirent. Nous restâmes seuls et tentâmes de jouer l'*étude* sans témoins, c'est-à-dire sans être gênés.

Aussi étrange que cela puisse paraître, nous nous sentîmes encore plus mal, étant seuls. Mon attention se transféra sur mon partenaire. Je suivais fortement son jeu, le critiquais et devenais moi-même spectateur, contre mon gré. Mes partenaires à leur tour m'observaient avec attention. Je me sentais en même temps être un spectateur qui regarde et un acteur qui joue de façon démonstrative [*napokaz*]. Et puis, enfin, c'est bête, ennuyeux et surtout absurde de jouer les uns pour les autres.

Mais à ce moment, je jetai par hasard un coup d'œil au miroir. Je me plus, repris courage et je me souvins du travail sur Othello chez moi, lorsque je devais, comme aujourd'hui, représenter pour moi-même, en me regardant dans le miroir. Etre « mon propre spectateur » me fut agréable. Je sentis que j'avais confiance en moi et c'est pourquoi je fus d'accord avec la proposition de Choustov d'appeler Tortsov et Rakhmanov pour leur montrer les résultats de notre travail.

Mais il n'y eut rien à montrer. Ils avaient vu à travers le trou de la serrure ce que nous avions représenté tous seuls.

Selon eux, l'interprétation avait été encore plus mauvaise lorsque le rideau était ouvert. C'était alors mauvais, mais simple et retenu. Maintenant, c'était également mauvais, mais avec aplomb et nonchalance.

Lorsque Tortsov fit le bilan du travail d'aujourd'hui, il s'avéra que lorsque le rideau était ouvert, c'était le spectateur assis là-bas dans l'obscurité, au-delà de la rampe, qui nous gênait. Lorsque le rideau était fermé, nous étions gênés par Arkadi Nikolaïevitch et Ivan Platonovitch qui étaient assis ici même dans la pièce. Quand nous étions restés tous seuls, c'est le partenaire qui nous gênait parce qu'il se transformait pour nous en spectateur. Et lorsque je jouais pour moi-même, devenu mon propre spectateur, je me gênais moi-même comme acteur. Ainsi, où que l'on se trouve, l'obstacle était le spectateur. Mais en même temps, jouer sans lui est ennuyeux.

– Vous êtes pires que des petits enfants, nous dit Tortsov pour nous faire honte.

Rien à faire, se décida-t-il, après une pause, il nous faut, pour un temps, mettre de côté les *études* et nous occuper des objets de l'attention. Ce sont les principaux responsables de ce qui se passe. C'est par eux que nous commencerons la prochaine fois.

……..19…….

Aujourd'hui, une pancarte était accrochée dans la salle de spectacle :

L'ATTENTION CREATRICE

Le rideau qui représentait le quatrième mur du salon chaleureux était ouvert et les chaises qui y étaient d'ordinaire adossées avaient été enlevées. Notre chère pièce, privée

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'un de ses murs, se trouvait au vu et au su de tout le monde, réunie à la salle de spectacle. Elle s'était changée en un décor ordinaire et avait perdu son confort.

Le long des murs du décor pendaient en divers endroits des fils électriques avec des ampoules, comme pour éclairer quelque chose.

On nous fit asseoir en rang, tout près de la rampe. Un silence solennel s'installa.

– Mais qui a perdu le talon de sa chaussure ? nous demanda soudain Arkadi Nikolaïevitch.

Les élèves se mirent à examiner leurs chaussures et celles de leurs voisins et accordèrent toute leur attention à cette occupation.

Tortsov posa une nouvelle question :

– Que s'est-il passé à l'instant dans la salle ?

Nous ne savions que répondre.

– Comment ? Vous n'avez pas remarqué mon secrétaire, la personne la plus agitée et la plus bruyante qui soit ? Il est venu vers moi pour me faire signer des papiers.

Nous ne l'avions pas vu.

– Mais quel miracle ! s'exclama Tortsov. Comment cela a-t-il bien pu se passer ? Et avec le rideau ouvert, qui plus est ! N'est-ce pas vous qui m'assuriez que la salle vous attire irrésistiblement à elle ?

– J'étais occupé par le talon, répondis-je pour me justifier.

– Comment !! s'étonna Tortsov avec encore plus d'énergie. Un petit talon de rien du tout s'est révélé plus fort que l'énorme trou noir du cadre de scène ! Il n'est donc pas si difficile de s'en distraire. Tout le secret de la chose est même des plus simples : *pour se distraire de la salle, il faut être captivé par ce qui se passe sur scène*.

« C'est vrai, pensai-je, il a suffi que je m'intéresse pour un moment à ce qu'il y a de ce côté de la rampe pour qu'en dépit de ma volonté, je cesse de penser à ce qui se trouve de l'autre côté. »

A cet instant, je me souvins des clous éparpillés sur scène et ce qu'avait dit l'ouvrier à leur sujet. C'était lors d'une répétition de notre spectacle de présentation. J'avais été tellement captivé par les clous et par la conversation que j'avais eue avec l'ouvrier à ce sujet que j'en avais oublié le trou noir béant.

– J'espère maintenant que vous avez compris, dit en résumé Tortsov, que l'acteur a besoin d'un objet d'attention. Seulement, il ne doit pas se trouver dans la salle, mais sur la scène. Plus cet objet est captivant, plus son pouvoir sur l'attention de l'acteur est puissant.

Il n'y a pas un instant, dans la vie d'un homme, où son attention ne soit attirée par un objet quelconque.

En même temps, plus l'objet est captivant, plus fort est son empire sur l'attention de l'acteur. Pour le distraire de la salle, il faut avec art lui mettre sous le nez un objet intéressant ici sur la scène. Vous savez, comme une mère qui détourne l'attention de son enfant avec un jouet. C'est la même chose pour l'acteur, il doit savoir lui aussi se mettre

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

sous le nez des jouets semblables capables de le distraire de la salle de spectacle.

Tout de même, pensai-je, pourquoi donc faut-il se mettre sous le nez des objets alors qu'il y en a déjà tellement sur scène ?

– Si je suis un *sujet*, tout ce qui est en dehors de moi constitue des *objets*. Et en dehors de moi, il y a tout un monde… Que d'objets il y a, de toute sorte ! Pourquoi donc les créer ?

Mais Tortsov répondit que cela se passe ainsi dans la vie. Effectivement, les objets y apparaissent et attirent notre attention d'eux-mêmes, de façon naturelle et spontanée. On sait alors parfaitement *qui* regarder et *comment* le faire à chaque instant de notre existence.

Mais il en va autrement au théâtre. Au théâtre, il y a la salle de spectacle, avec le trou noir du cadre de scène qui empêche l'acteur de vivre normalement.

Moi-même, aux dires de Tortsov, je dois savoir cela mieux que quiconque après le spectacle d'*Othello*. Et cependant il y a chez nous, de notre côté de la rampe, sur scène une multitude d'objets bien plus intéressants que le trou noir du cadre de scène. Il faut seulement savoir bien regarder ce qui se trouve sur les planches. Il faut apprendre grâce à des exercices systématiques à retenir notre attention sur la scène. Il faut développer une technique particulière qui aide à s'accrocher à l'objet, de sorte qu'ensuite l'objet lui-même qui se trouve sur la scène puisse nous distraire de ce qui se trouve en dehors d'elle. Bref, selon Tortsov, il nous faudra apprendre à regarder et à voir sur scène.

Au lieu d'une leçon sur les objets qui existent dans la vie et donc sur scène, Tortsov nous dit qu'il nous en ferait la démonstration en image sur la scène elle-même.

– Que les points et reflets lumineux que vous allez voir maintenant illustrent pour vous les différents aspects des objets que nous connaissons dans la vie et qui sont par conséquent également indispensables au théâtre.

Une obscurité complète se fit alors dans la salle et sur la scène. Après quelques secondes, s'alluma, juste sous notre nez, sur la table autour de laquelle nous étions assis, une ampoule électrique, cachée dans une boîte. Dans l'obscurité générale, le point lumineux se trouvait être le seul appât brillant que l'on pouvait remarquer. Il fut la seule chose qui attira notre attention.

– Cette ampoule qui brille dans le noir, nous expliqua Tortsov, nous illustre *l'objet-point rapproché*. Nous l'utilisons quand nous devons rassembler notre attention, sans lui donner la possibilité de se disperser et de partir très loin.

Quand on ralluma la lumière, Tortsov s'adressa aux élèves :

– Il vous est assez facile de parvenir dans le noir à la concentration de votre attention sur un point lumineux. Essayons maintenant de répéter cet exercice, mais en pleine lumière.

Tortsov demanda à l'un des élèves d'observer le dossier d'un fauteuil, à moi de regarder une imitation en émail, sortie de l'atelier de décors, sur la table, à un troisième un objet insignifiant, à un quatrième un crayon, à un cinquième une ficelle, à un sixième une allumette, etc.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Choustov commença à démêler la ficelle, mais je l'arrêtai en soutenant que l'exercice ne portait pas sur l'action, mais seulement sur l'attention. Nous ne pouvions donc qu'observer les objets, réfléchir à leur propos. Mais Pacha n'était pas d'accord et restait sur ses positions. Pour résoudre la discussion, nous dûmes nous adresser à Tortsov. Voici la réponse qu'il donna :

« L'attention sur un objet provoque le besoin naturel de faire quelque chose avec cet objet. Or, l'action concentre encore plus l'attention sur l'objet. Ainsi, l'attention, se fondant avec l'attention, s'entrelaçant avec elle, crée un lien solide avec l'objet.

Quand je me mis de nouveau à observer la plaque de faux émail sur la table, je voulus suivre le contour du dessin avec une pointe que j'avais sous la main.

Effectivement, ce travail m'obligea à observer et à pénétrer avec plus d'attention le dessin. Au même moment, Pacha démêlait avec concentration les nœuds de la ficelle et il faisait cela avec intérêt. Les autres élèves se livraient également à quelque action ou à l'observation attentive d'un objet.

Tortsov finit par reconnaître :

– L'objet-point rapproché vous réussit non seulement dans le noir, mais en pleine lumière. C'est bien !

Il nous fit ensuite la démonstration, d'abord dans le noir, puis en pleine lumière des objets-points *médian et éloigné*. Comme dans le premier exemple avec l'objet-point rapproché, nous devions fonder notre observation sur les fictions de notre imagination. pour tenir [*uderživat'*] l'attention sur l'objet le plus longtemps possible.

Nous réussîmes facilement les nouveaux exercices dans le noir.

On alluma toutes les lumières.

– Regardez maintenant avec attention le monde des objets qui vous entoure, choisissez parmi eux un objet-point médian ou éloigné et concentrez sur lui toute votre attention, nous proposa Arkadi Nikolaïevitch.

Il y avait tellement d'objets rapprochés, à distance moyenne ou éloignée tout autour que d'abord nos yeux allèrent dans tous les sens.

Au lieu d'un seul objet-point, j'avais des dizaines d'objets qui me sautaient aux yeux que, s'il me prenait l'envie de faire un calembour, j'appellerais non des objets-points, mais des objets-points de suspension [*objekt-mnogotočie*]. Je me fixai enfin sur une statuette, là-bas, au loin, sur la cheminée, mais je ne pus la retenir longtemps au centre de mon attention parce que tout me distrayait autour de moi, et bientôt la statuette se perdit au milieu de centaines d'autres objets.

– Eh ! bien, s'exclama Tortsov. Visiblement, avant de créer les objets-points médians et éloigné, il vous faut simplement apprendre à regarder et à voir sur scène !

– Qu'y a-t-il donc à apprendre ? demanda quelqu'un.

– Comment donc ? C'est très difficile de le faire devant tout le monde, avec le trou noir du cadre de scène. Tenez, par exemple : une de mes nièces aime beaucoup manger, faire des bêtises, courir dans tous les sens et bavarder. Jusqu'à présent, elle prenait ses

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

repas chez elle, dans sa chambre d'enfant. Maintenant, on l'a mise à la table commune et elle ne sait plus manger, bavarder et faire des bêtises. « – Pourquoi ne manges-tu pas ? Pourquoi ne dis-tu rien ? » lui demande-t-on. « – Et vous, pourquoi me regardez-vous ? » répond l'enfant. Comment faire autrement que lui réapprendre à manger, bavarder et faire des bêtises devant tout le monde ?

C'est la même chose pour vous. Dans la vie, vous savez marcher, vous asseoir, parler, regarder, mais au théâtre vous perdez cette capacité et vous vous dîtes, en sentant la proximité de la foule : « Mais pourquoi donc me regardent-ils ? » Il faut bien vous apprendre tout depuis le début sur scène et devant tout le monde.

Souvenez-vous de ceci. Toutes les actions, même les plus élémentaires que nous connaissons parfaitement dans la vie, sont déformées lorsque l'être humain entre sur les planches devant la rampe illuminée et une foule de milliers de personnes. Voilà pourquoi il faut sur scène réapprendre à marcher, à bouger, à s'asseoir, à être couché. Je vous ai déjà parlé de cela, durant les premières leçons. Aujourd'hui, en liaison avec la question de l'attention, j'ajoute qu'il vous faut apprendre à regarder et à voir sur scène, à écouter et à entendre.

……..19…….

– Choisissez chacun un objet quelconque, dit Tortsov, lorsque les élèves se furent assis sur scène, rideau ouvert. Choisissez ne serait-ce que cette serviette pendue au mur avec son dessin vif, voyant.

Tout le monde s'efforça de regarder la serviette avec application.

– Non, nous arrêta Tortsov. Ce n'est pas une façon de regarder, vous fixez vos yeux sur l'objet.

Nous cessâmes d'être tendus, mais cela ne suffit pas pour convaincre Arkadi Nikolaïevitch que nous voyions l'objet vers lequel nos yeux étaient dirigés.

– Avec plus d'attention ! commandait Tortsov.

Tout le monde se tendit vers l'avant.

– Tout de même, il y a peu d'attention et beaucoup de regards mécaniques.

Nous fronçâmes les sourcils et cherchâmes à paraître attentifs.

– Etre et se représenter comme attentifs, ce n'est pas la même chose. Vérifiez vous-mêmes : qu'est-ce qui est de l'imitation [*poddelka*] et qu'est-ce qui est un regard authentique ?

Après de nombreux efforts, nous nous assîmes tranquillement, en essayant de ne pas être tendus et regardions la serviette.

Tout à coup, Tortsov éclata de rire et s'adressa à moi :

– Si l'on pouvait vous photographier maintenant, vous ne croiriez pas que l'homme est capable d'arriver à un tel degré d'absurdité à cause des efforts qu'il fait. Vos yeux sont littéralement sortis de leurs orbites. Est-ce qu'il vous faut être si tendu pour regarder ? Moins, moins ! Encore moins ! Enlevez complètement toutes les tensions ! Quatre-vingt quinze pourcent en moins ! Encore… encore… Pourquoi se tendre autant vers l'objet ?

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mettez-vous en arrière ! Trop peu, trop peu ! Encore, encore ! Encore plus ! insistait Arkadi Nikolaïevitch.

Plus il affirmait avec insistance son « encore, encore », moins je ressentais la tension qui m'empêchait de regarder et de voir. Le surplus de tension est énorme, incroyable. On n'a pas idée de son importance, quand, tout crispé, l'on se tient devant le trou du cadre de scène. Tortsov a raison, en parlant de quatre-vingt quinze pourcent de tension superflue lorsque l'acteur regarde sur scène.

– Comme c'est facile et combien peu il faut regarder et voir ! m'écriai-je enthousiasmé. C'est incroyablement facile, par rapport à ce que je faisais jusqu'à maintenant. Comment n'ai-je pas deviné tout seul que de cette façon, en ayant les yeux exorbités et le corps tendu, l'on ne voit rien, tandis que comme cela, sans aucune tension et sans aucun effort, on peut observer tout jusqu'au moindre détail. Mais c'est cela qui est difficile : ne rien faire du tout sur scène.

– Bien sûr, reprit Arkadi Nikolaïevitch. Parce que l'on pense toujours à cet instant : pourquoi les spectateurs paient-ils leur place, si je ne cherche pas à leur montrer quelque chose ? Il faut bien mériter son salaire d'acteur, il faut bien amuser le spectateur !

Quel état agréable que d'être assis sur scène sans tension, de regarder et de voir calmement. Avoir le droit de faire cela devant la gueule béante du cadre de scène. Lorsque l'on sent ce droit d'exister sur les planches, on n'a plus peur de rien. J'ai tiré du plaisir aujourd'hui de la simple façon de regarder naturellement, humainement sur scène et je me suis souvenu de cette simple façon d'être assis d'Arkadi Nikolaïevitch durant la première leçon. Je connais bien cet état dans la vie et il ne me procure pas de joie. J'y suis trop habitué. Mais, je l'ai connu aujourd'hui pour la première fois sur scène et j'en suis sincèrement reconnaissant à Tortsov.

– Bravo, me cria-t-il. Cela s'appelle regarder et voir. Et souvent sur scène nous regardons et ne voyons rien. Qu'est-ce qu'il peut y avoir de pire que l'œil vide d'un acteur ! Il témoigne manifestement que l'âme de l'interprète du rôle est en sommeil ou que son attention est quelque part, au-delà du théâtre et de la vie représentée sur scène, que l'acteur vit autre chose, qui ne se rapporte pas au rôle.

Une langue trop bavarde, des mains et des pieds qui bougent tout seuls ne remplaceront jamais un œil sensé qui donne la vie à toute chose. Ce n'est pas pour rien que l'on appelle les yeux « le miroir de l'âme ».

L'œil de l'acteur qui regarde et qui voit attire à soi l'attention des spectateurs et les oriente ainsi sur l'objet qu'il faut, qu'ils doivent regarder. Au contraire, l'œil vide de l'acteur éloigne l'attention des spectateurs de la scène.

Après cette explication, Arkadi Nikolaïevitch dit :

– Je vous ai montré les ampoules qui figuraient les objets-points rapprochés, médians et éloignés, indispensables à chaque être voyant et donc à chaque création scénique et à l'interprète lui-même.

Les lumières que je vous ai montrées jusqu'à maintenant figuraient les objets sur scène, comme l'acteur lui-même doit les voir. C'est ainsi que cela *doit* être, mais cela ne se passe que *rarement* ainsi.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Je vais vous montrer maintenant ce qui *ne doit* jamais exister sur scène, mais qui malheureusement *existe presque toujours*, chez la grande majorité des acteurs. Je vais vous montrer les objets sur lesquels l'attention de l'acteur est presque toujours focalisée, quand il est sur les planches.

Après cette introduction, des lueurs électriques parcoururent l'espace. Elles remplirent la scène, la salle, illustrant l'attention dissipée de l'acteur.

Puis, les lueurs disparurent et à leur place une lumière de forte intensité s'alluma sur l'un des fauteuils d'orchestre du parterre.

– Qu'est-ce que c'est ? demanda une voix.

– Le critique sévère, répondit Tortsov. On lui accorde beaucoup d'attention, lors de la représentation publique de l'acteur.

De nouveau, les lueurs se mirent à parcourir tout l'espace, puis elles disparurent encore et enfin s'alluma une nouvelle grosse lumière.

– C'est le metteur en scène.

Cette lumière n'eut pas le temps de s'éteindre devant tout le monde que l'on vit vaciller sur la scène une ampoule, à peine perceptible, toute petite.

– C'est le pauvre partenaire. On lui accorde peu d'attention, remarqua Tortsov avec ironie.

La faible lumière s'éteignit et nous fûmes illuminés par un projecteur situé à l'avant-scène.

– C'est le souffleur.

Puis, les lueurs s'éparpillèrent de nouveau, ils s'allumaient et s'éteignaient à tour de rôle. Cela me rappela mon état durant la scène d'*Othello* pour le spectacle de présentation.

– Vous comprenez maintenant l'importance qu'a pour l'acteur la capacité de regarder et de voir sur scène, dit Arkadi Nikolaïevitch à la fin du cours. C'est l'art difficile qu'il vous faudra apprendre. (…)

……..19…….

Arkadi Nikolaïevitch dit :

– Jusqu'à maintenant, nous avons eu affaire à l'attention dirigée sur les objets qui se trouvent en dehors de nous et ces objets étaient inanimés, morts, non réchauffés par le « comme si », les circonstances proposées, la fiction de l'imagination. Nous avions besoin de l'attention pour elle-même, de l'objet pour lui-même. Il nous faut maintenant parler des objets et de l'attention, non de la vie extérieure, réelle, mais de la vie intérieure, imaginée.

De quels objets s'agit-il ? Certains pensent que si l'on regarde à l'intérieur de l'âme, on y voit toutes les parties qui la constituent : l'intelligence, le sentiment, l'attention elle-même et l'imagination. Allez, Viountsov, regardez dans votre âme, trouvez-y l'attention et l'imagination.

– Où est-ce que je peux bien la chercher ?

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

– Pourquoi donc je ne vois pas Ivan Platonovitch ? Où est-il ? demanda tout à coup Arkadi Nikolaïevitch.

Tout le monde regarda autour de soi et se mit ensuite à réfléchir.

– Où s'en va votre attention ? demanda Tortsov.

– Elle cherche Ivan Platonovitch dans tout le théâtre… elle a même fait une visite chez lui à la maison…

– Et où est votre imagination ? demanda Tortsov.

– Avec l'attention, elle cherche, décida Viountsov, très content de lui.

– Maintenant, souvenez-vous du goût du caviar frais.

– Je m'en souviens, répondis-je.

– Où se trouve l'objet de votre attention ?

– Je me suis d'abord représenté une grande assiette avec du caviar sur une table de dégustation.

– Donc l'objet était extérieur à vous.

– Mais immédiatement, la vision a suscité la sensation gustative dans ma bouche, sur ma langue, dis-je, cherchant à me souvenir.

– C'est-à-dire à l'intérieur de vous, remarqua Arkadi Nikolaïevitch. C'est là où votre attention s'est dirigée.

– Choustov ! Souvenez-vous de l'odeur du saumon.

– Je m'en souviens.

– Où est l'objet ?

– D'abord aussi sur une assiette d'une table de dégustation, se souvint Pacha.

– C'est-à-dire à l'extérieur de vous.

– Puis, quelque part dans la bouche, dans le nez, bref, à l'intérieur de moi.

- Souvenez-vous maintenant de la marche funèbre de Chopin. Où est l'objet ? demandait Arkadi Nikolaïevitch.

– D'abord hors de moi, dans une procession funèbre. Mais j'entends les sonorités de l'orchestre, quelque part au plus profond des oreilles, c'est-à-dire à l'intérieur de moi, expliqua Pacha.

– C'est vers cet endroit qu'est dirigée votre attention ?

– Oui.

– Ainsi, dans notre vie intérieure, nous créons d'abord en nous des représentations visuelles : sur le lieu où se trouve Ivan Platonovitch ou sur la table de dégustation ou dans une procession funèbre, nous éveillons les sensations internes de l'un des cinq sens et fixons définitivement sur lui notre attention. Elle s'approche ainsi de l'objet dans notre vie imaginaire, non pas directement, mais indirectement, à travers un autre objet, pour ainsi dire, auxiliaire. Il en va ainsi de nos cinq sens.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

– Veliaminova ! Que ressentez-vous en entrant sur scène ? demanda Tortsov.

– Je ne sais pas, vraiment, comment dire ? s'inquiéta notre jeune beauté.

– Et où est dirigée maintenant votre attention ?

– Je ne sais pas vraiment… je crois dans la loge des acteurs… dans les coulisses… de notre théâtre… avant le début du spectacle… de présentation.

– Que faites-vous dans la loge ?

– Je ne sais comment le dire… Je m'inquiète pour mon costume.

– Mais pas pour le rôle de Catherine, demanda Arkadi Nikolaïevitch.

– Si, pour Catherine aussi.

– Et que ressentez-vous ?

– Je me dépêche, tout me tombe des mains… je n'ai pas le temps…il y a une sonnerie… là quelque part et là aussi… quelque chose se serre… et une faiblesse, comme chez un malade… Oh ! Vraiment, j'ai la tête qui tourne.

Veliaminova se recula sur le dossier de sa chaise et mit ses belles mains devant ses yeux.

– Vous avez vu que dans ce cas aussi, la même chose s'est répétée. Des représentations visuelles de la vie des coulisses se sont crées avant l'entrée en scène. Ils ont provoqué une réponse dans la vie intérieure ou, en d'autres termes, ont donné naissance à la vie éprouvée qui, dans son développement ultérieur, qui sait, aurait pu aller jusqu'à un véritable évanouissement.

Les objets de notre attention sont généreusement distribués autour de nous, aussi bien dans la vie réelle que dans la vie imaginaire, et surtout dans ce dernier cas qui nous dessine non seulement des mondes qui existent réellement, mais aussi des mondes fantastiques, impossibles dans la réalité. Le conte de fées ne peut pas être réalisé dans la vie, mais il vit dans l'imagination. Ce domaine est incomparablement plus divers dans ses objets que la réalité.

Jugez de cette réserve inépuisable pour notre attention intérieure.

La difficulté vient du fait que les objets de notre vie imaginaire sont instables et souvent insaisissable. Si le monde matériel des choses qui nous entourent sur scène exige une attention bien entraînée, les objets instables de l'imagination exigent cela au centuple.

– Comment développer en soi la constance de l'attention intérieure ? demandai-je.

– Exactement de la même façon que nous avons développé l'attention extérieure. Tout ce que vous savez à son propos se rapporte de la même façon aux objets intérieurs et à l'attention intérieure.

– Ainsi nous pouvons aussi bien utiliser les objets-points rapprochés, médians et éloignés, les cercles de l'attention petits, moyens ou grands, immobiles ou mobiles ? demandai-je à Tortsov.

– Vous les sentez bien en vous-même. Cela veut dire qu'ils existent et qu'il faut les

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

utiliser.

Poursuivant sa comparaison entre les objets extérieurs et intérieurs, l'attention extérieure et l'attention intérieure, Arkadi Nikolaïevitch dit :

– Vous vous souvenez que vous ne cessiez d'être distrait par le trou noir du cadre de scène, par de ce qui se passait sur la scène elle-même ?

– Bien sûr, m'exclamai-je.

– Sachez donc que l'attention intérieure se distrait également à chaque instant de la vie du rôle par les souvenirs de la propre vie humaine de l'acteur. Il y a donc dans l'attention intérieure une lutte perpétuelle entre l'attention juste et fausse, utile et nuisible.

L'attention nuisible nous distrait de la ligne juste et nous entraîne au-delà de la rampe dans la salle ou en dehors du théâtre.

– Il faut donc pour développer son attention intérieure faire en pensée les mêmes exercices que ceux que vous nous avez montrés pour l'attention extérieure, demandai-je pour préciser les choses.

– Oui, confirma Arkadi Nikolaïevitch. Il faut d'abord, dans les deux cas, des exercices qui aident à détourner l'attention de ce qu'il ne faut pas remarquer, de ce à quoi il ne faut pas penser et aussi des exercices qui aident à fixer l'attention intérieure sur ce qui est nécessaire au rôle. Ce n'est qu'à cette condition que l'attention devient forte, aiguisée, rassemblée, constante, extérieurement et intérieurement. Cela demande un long travail systématique.

Bien sûr, ce qui compte avant tout dans notre métier, c'est l'attention intérieure parce que la plus grande part de la vie de l'acteur sur scène, dans le processus de création se déroule sur le plan du rêve créateur et de la fiction des circonstances proposées inventées. Tout cela vit de façon invisible dans l'âme de l'acteur et n'est accessible qu'à l'attention intérieure.

Il est difficile dans le cadre centrifuge de la création publique, debout devant une foule de milliers de personnes, de concentrer tout son être sur un objet intérieur instable, il n'est pas facile d'apprendre à le regarder sur scène avec les yeux de son âme. Mais l'habitude et le travail surmontent tous les obstacles.

(…)

Texte N° 7 Les Revenants, le journal de Stanislavski en 1905 [622]

Journal de mise en scène de 1905. *Les Revenants.*

30 janvier 1905. Nemirovitch a lu à haute voix *Les Fantômes* [623] à moi, à Simov et à

622 ***Traduit d'après le texte paru dans Stanislavski, 1988-1999, V, vol. 2, pp. 239-253, publié une première fois in Stanislavski, 1954-1961, V, p. 258-272.***

623 Stanislavski désigne par plusieurs titres la pièce d'Ibsen *Les Revenants*. *(N.d.T.)*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Koloupaev [624] .

J'ai imaginé une maison triste (un *Oncle Vania* norvégien) avec une vue sur les montagnes et beaucoup d'air. Une journée de pluie. Une perspective de pièces. Les portraits des ancêtres. Une salle à manger, un feu de cheminée. Puis, l'incendie qui artistiquement est intéressant par son côté extérieur. Quelques scènes et quelques lueurs me sont venues à l'esprit. Le pasteur, la cheminée (c'est une surprise inattendue). Elle est amoureuse du pasteur. Les traces de cet amour et du passé lui donnent un certain intérêt. La scène comique avec l'assurance. Le genre : un pasteur avec une femme qui a été amoureuse de lui. Le tableau du final du premier acte. Premiers symptômes de la maladie du fils. L'incendie. Contraste du fils qui meurt et de la mère qui perd tout. Extinction d'une jeune vie qui pourrait vivre encore.

Ensuite ces souvenirs sont restés figés et ne se développaient pas, heurtés par le spectacle *Ivan Mironytch* [625] .

Aujourd'hui, 30 janvier, mon imagination a été réveillée par les matériaux trouvés chez Shekhtel [626] .

Nous avons commencé à parler avec Vladimir Ivanovitch [627] de la distribution des rôles. Qui est Osvald ? Moskvine [628] ? Comment l'imagine-t-il ? Gros, plus très jeune, inintéressant. Après de longues discussions, nous en sommes venus à la conclusion qu'il faut dire à Moskvine qu'il doit être nerveux depuis le tout début du rôle, se souvenir qu'il y a un drame enfoui dans son âme : il sait qu'il est malade. Cette nervosité lui donnera le terreau nécessaire pour le rôle et soutiendra l'intérêt, en même temps elle masquera son âge et son embonpoint. Exactement le contraire pour Savitskaïa [629] . Dieu nous préserve de lui dire qu'elle joue un rôle tragique. Au contraire, elle joue une Française joyeuse, pleine d'entrain, élégante, drôle. Le drame est dans le passé, maintenant tout est arrangé, elle est vivante et plaisante même gentiment le pasteur. Une ombre légère passe en elle à la fin du premier acte, mais au deuxième acte, elle est de nouveau gaie et pleine d'entrain jusqu'au moment où le fantôme du péché ancien lui apparaît. C'est là que commence le drame.

Ainsi, ceci est resté gravé dans mon esprit : Moskvine a un drame dans l'âme, Savitskaïa est calme, malgré un drame dans son passé.

624 Peintre-décorateur, assistant de Simov pour cette mise en scène. *(N.d.T.)*

625 Pièce de Tchirikov, mise en scène par Loujski et Stanislavski, la première eut lieu le 28 janvier 1905. *(N.d.T.)*

626 Franz Shekhtel (1859-1926) architecte du nouveau bâtiment du Théâtre d'Art en 1902, principal architecte de l'Art nouveau russe. *(N.d.T.)*

627 Nemirovitch-Dantchenko. *(N.d.T.)*

628 Ivan Moskvine (1874-1946), l'un des principaux acteurs du Théâtre d'Art depuis son premier spectacle *Le Tsar Fedor* où il tenait le rôle titre. *(N.d.T.)*

629 Margarita Savitskaïa (1868-1911), actrice du Théâtre d'Art, elle fut l'interprète d'Olga dans *Les Trois Sœurs*. *(N.d.T.)*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

31 janvier 1905.

Fabrication des maquettes.

Dans l'atelier de maquettes nous nous sommes réunis : moi, Simov, Koloupaev, Nemirovitch, Savitskaïa et Moskvine, Andreïev [630] (comme élève). Katchalov [631] et Suler [632] sont passés un court instant.

Nous avons regardé les matériaux rassemblés et avons établi pour le décorateur les points suivants : 1. L'incendie, l'orphelinat, les fjords, les glaciers doivent être visibles par tout le monde dans la salle. Le décor ne peut donc être trop bas, même si c'est souhaitable pour l'humeur [*nastroenie*]. 2. On doit sentir une journée grise et pluvieuse, les nuages bas, le bruit de la pluie qui tombe monotone, goutte après goutte. 3. Il faut absolument montrer à tout le théâtre la salle à manger. Il serait bon aussi de voir l'enfilade de pièces de la vieille maison. 4. La maison est très ancienne (il faut norvégiser la propriété d'*Oncle Vania*). Il ne faut pas montrer la vétusté et la tristesse de la maison avec des couleurs sombres (c'est banal et trop moyenâgeux), mais avec des couleurs claires. Le péché se cache dans tous les recoins. 5. Il faut un escalier qui va à l'étage. 6. On recommande les portraits des ancêtres. Accrochés en grande quantité, ils soulignent bien le côté ancien. 7. Les meubles sont recouverts de velours rouge usé. 8. Il faut bien voir le lever du soleil. 9. Principaux moments pour que les groupements fassent tableau (préparer les endroits) : le pasteur parle avec la femme qui a jadis été amoureuse de lui (coin confortable). La mort d'Osvald, le lever du soleil (final), la beuverie avant la mort. 10. Il faut une cheminée (caractéristique). Commander suffisamment à l'avance des essais pour l'incendie avec une lanterne magique et avec un autre moyen. Même chose pour la pluie et le lever du soleil.

Nous avons examiné et deviné par comparaison, et en reproduisant avec des dessins, les motifs préférés de la Norvège.

Nous avons relevé : 1. les escaliers qui montent à l'étage, dans le goût pour des niches et de la cheminée placées au-dessous. 2. Des rangées de fenêtres. 3. Des niches basses avec des divans (comme dans *Ivan le Terrible*, avec Boris, la scène avec les mages, non jouée). 4. Les tapis norvégiens, des nattes et des tables. 5. Les teintes des murs et des fenêtres sont jaunes et rouges (les portes sont rouges). 6. Forme particulière des plafonds. 7. Passages supérieurs avec arcs et balustrades. (On voit que les pièces supérieures sont basses). Ressaut particulier, semi-circulaire, pour les escaliers. (Ces ressauts donnent une certaine originalité et une naïveté des temps anciens que nous recherchons précisément par-dessus tout.)

J'ai feuilleté chaque tableau et j'ai reporté ce qui était original dans l'album en plan

630 Technicien des lumières du Théâtre d'Art. *(N.d.T.)*

631 Vassili Katchalov, l'un des plus grands acteurs du Théâtre avec Moskvine (1875-1948) à partir de son interprétation du rôle du Tsar Berendeï dans *La Fille des Neiges* d'Ostrovski en 1900. *(N.d.T.)*

632 Leopold Soulerjitski dit Suler (1872-1916), assistant de Stanislavski pour plusieurs mises en scène, notamment *L'Oiseau bleu* et l'*Hamlet* de Craig, principal animateur du Premier Studio. *(N.d.T.)*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

architectural. Simov a fait la même chose. Demain, nous comparerons tous les plans d'architecture. Peut-être trouverons-nous quelque chose d'intéressant ? Nous allons coller les maquettes. Pour le moment, je n'ai ressenti la vie que dans certains angles, mais nous ne voyons pas le tableau d'ensemble de la pièce, *a fortiori* les détails, c'est-à-dire la disposition des meubles et les positions des plantations de mise en scène. Je ne vois que quelques scènes sur l'escalier (conversation du bas vers le haut et encore, c'est pris à Tikhomirov), je vois encore la niche sous l'escalier, avec la cheminée.

Nous n'avons pas commencé à sentir la vie, le travail n'est donc pas encore bouillonnant.

En revenant à pied du théâtre, plusieurs idées me sont venues : 1. Est-ce qu'on sonne le tocsin pendant l'incendie ou bien est-ce le bateau à quai qui donne l'alarme ? 2. Il faut qu'un bateau passe et que la fumée s'étale comme cela arrive par temps de pluie. 3. Une équipe de pompiers volontaires. Peut-être. Osvald ou bien un domestique passe en courrant et met l'uniforme à la hâte. 4. Au loin, on entend le bruit de l'orphelinat qu'on finit de construire. 5. Il faut un portrait du père d'Osvald qui ressemble à Moskvine. 6. Le menuisier fait la première scène en continuant à travailler. On l'a fait venir pour réparer la porte.

1 er février 1905. Moi, Simov, Koloupaev, Andreïev.

Nous avons collé les maquettes. Aucune ne convient.

La première maquette de Simov : angle à droite avec l'escalier, arche au dessous et accès à la salle à manger, angle avec la verrière pour l'incendie. Ce n'est pas réussi. L'escalier sur lequel nous fondions tant d'espoir donne le ton d'une entrée, d'un vestibule. Néanmoins, l'angle à droite est encore correct pour son humeur, mais il n'y a aucun espace de jeu dans la plantation. Pas de recoins confortables pour la mort et les autres scènes intimes. Il n'y a pas non plus l'humeur générale d'une vieille maison de débauché.

Sa deuxième maquette avec des voûtes de boïars en longueur sur la moitié de l'avant-scène et une pièce carrée sur l'autre moitié rappelle trop les appartements des boïars et non la Norvège. On ne voit pas l'incendie, quoiqu'il y ait plusieurs endroits de jeu confortables dans la plantation.

La maquette de Koloupaev est surchargée, sans endroits de jeu dans la plantation, sans vue sur l'incendie. L'impression générale est celle d'une entrée.

Ma maquette est le plan modifié de la première maquette de Simov. Il y a des recoins pratiques, des endroits de jeu dans la plantation, on voit bien l'incendie, mais il y a peu d'indices de l'humeur générale.

La deuxième maquette de Koloupaev est plus pratique, mais inintéressante.

Andreïev a cherché comme il a pu, mais il n'a rien pu faire.

Ainsi, le résultat est nul.

Nemirovitch marchait et ne faisait rien.

Je lui ai dit que la première scène doit se passer ainsi : le père menuisier répare et rabote la porte (demain les travaux se terminent dans l'orphelinat, c'est pourquoi on a fait venir le menuisier pour des petits travaux domestiques avant qu'il ne parte). Il

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

[Nemirovitch] a critiqué le fait que la fille ait une phrase qui dit : « Pourquoi es-tu venu ? »

J'ai rétorqué qu'il fallait rayer cette phrase parce que si le menuisier vient sans n'avoir rien à faire, toute la conversation entre eux sera théâtrale.

Pendant la fabrication des petites maquettes durant ce travail, nous parlons de questions fondamentales sur l'art et le décor au théâtre.

On est venu dire que Litovtsova [633] est malade et ne peut jouer demain dans *La Cerisaie*. On a envoyé le rôle à Germanova [634] . La pauvre, elle doit être éprouvée : jouer dans une pièce avec une seule répétition.

Nous avons échangé nos impressions sur Duncan.

La mère de Simov est en train de mourir, sa femme et son fils sont malades. Le théâtre n'attend pas, il est cruel.

Le soir j'ai assisté à une commission sur le théâtre populaire.

2 février 1905 On a fait rentrer Germanova dans *La Cerisaie* à la place de Litovtseva qui est tombée malade. La répétition m'a distrait de la maquette.

Simov, Koloupaev et Andreïev ont travaillé dans l'atelier de maquette. De nouveau aucune inspiration, aucune piste. On a fait, selon mes plans, une maquette très étroite, à seulement cinq archines [635] de l'avant-scène. Nous n'avons encore jamais eu une section de ce genre. C'est très pratique pour la mise en scène [636] (et c'est un signe important que nous sommes près de la vérité). Néanmoins, nous n'avons pas pu saisir l'humeur. Nous avons commencé à être nerveux, et au fond de nous-mêmes, à avoir peur que tous les motifs soient épuisés, que toutes les lignes et les découpes aient été utilisées. Froideur dans l'âme. Les combinaisons incessantes, comme un cercle vicieux, nous font tourner au même endroit et l'on sent que l'on s'est emmêlé dans les combinaisons possibles de l'escalier, de la salle à manger et de l'incendie qui doit pouvoir être vu de partout. Peut-être est-ce un problème insoluble, mais il faut en outre trouver l'humeur de tout l'acte, c'est-à-dire la Norvège, l'archaïsme du bâtiment, le sentiment de la vie passée ici, dans le péché.

Combien encore de tourments et de recherches ! Selon le calcul des journées, demain est le dernier jour pour les maquettes d'essai, sans cela nous serons en retard pour la mise en scène [*postanovka*], durant la deuxième semaine du carême.

Nous avons décidé d'essayer demain de travailler sur ma dernière maquette.

C'est un état pénible que de voir partie par partie, de sentir l'atmosphère de cette pièce à la mode ancienne, avec une foule de choses laissées en héritage par les ancêtres

633 Nina Litovtseva (1871-1956), actrice et metteur en scène du Théâtre d'Art, marié à l'acteur Katchalov. Elle était l'interprète de Varia dans *La Cerisaie*. *(N.d.T.)*

634 Maria Germanova (1884-1940), actrice du Théâtre d'Art. *(N.d.T.)*

635 environ 3,5 m. *(N.d.T.)*

636 en français dans le texte.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

et de ne pas pouvoir attraper par la queue ce qui s'est niché quelque part dans la tête. C'était le même tourment, je m'en souviens, pour le premier et le troisième acte de *La Cerisaie*. Il fallait créer ce que je n'avais jamais vu, mais ce que j'avais entendu et ce que je m'imaginais dans ma tête (une salle décorée comme un parc). Au premier acte, il fallait montrer la cerisaie pour qu'elle soit visible à tout le monde. Tant que le décor juste n'est pas trouvé, inutile de penser à la plantation. Le décor, c'est la moitié du travail. J'ai tout laissé et je suis parti parce que je sentais que mon inventivité était prise dans un cercle vicieux.

3 février 1905. Moi, Simov, Koloupaev et Andreïev avons travaillé de une heure à cinq heures et demie dans l'atelier de maquettes.

Simov est venu pour terminer la maquette sur le thème que je lui avais donné. Il a fait quelques modifications en fonction de sa sensibilité et de considérations personnelles. Par exemple, je sentais l'originalité de la maquette dans ses lignes droites (nous avons trop utilisé de lignes courbes), mais Simov a de nouveau brisé les lignes droites pour en faire des lignes courbes. Il s'est pris de passion pour le paysage et voulait que tout le théâtre le voit. La maison a pris la forme d'un L renversé. Pour pouvoir ouvrir vers le paysage, il a préféré pencher vers la droite la ligne perpendiculaire et elle a courbé tout le mur du fond. Le côté patriarcal et archaïque de la pièce a disparu. Ce n'est ni vraiment moderne ni vraiment ancien. Pour moi, j'ai continué à être dans le même état. Je vois, je devine cette pièce dans un domaine, à l'étranger (pas un château), plein de portraits et de diverses choses héritées des ancêtres, mais je ne parviens pas à voir et à formuler l'essence de son caractère.

C'est un état pénible de ne pas avoir la possibilité de s'exprimer et de deviner les pensées de l'autre. Cette fois, d'ailleurs, Simov et Koloupaev n'en avaient aucune idée. Ils se précipitaient dans un sens, puis dans l'autre, sans un terrain solide sous leurs pieds. Nous avons fini la maquette, nous nous sommes grattés la tête et nous avons compris que ça n'allait pas. Vladimir Ivanovitch qui a manqué nos recherches préliminaires est venu et bien sûr, il n'a pas pu saisir tout de suite le sens de nos recherches. Il a d'abord commencé par critiquer tout ce que nous avions fait et à répéter, par ses conseils, les erreurs dont nous venions de nous défaire. – Pourquoi avez-vous enlevé la cheminée et l'escalier ? Réponse : – Parce que la cheminée avec l'escalier disposé de profil ne donne pas d'endroits de jeu confortables pour la plantation, on ne peut la mettre en face [637] parce qu'elle enlève trop d'espace au paysage etc., etc. Andreïev était encore plus agaçant. Il ne cessait de nous importuner avec des projets naïfs et vulgaires. Il fallait lui démontrer que deux et deux font quatre. Je me suis énervé. Je suis devenu cassant, grossier. Sans doute, à ce moment, le tempérament a joué sur l'imagination. Mes nerfs se sont aiguisés et j'ai réussi, quoiqu'à grand peine, à faire un dessin de toute la pièce avec la perspective. Je n'ai réussi à rendre que la disposition des fenêtres, des portes et des meubles, mais bien sûr je n'ai pas réussi à exprimer dans le dessin le caractère de la décoration [*obstanovka*]. J'ai ajouté dans mon dessin de nouveaux meubles dans les recoins vides, des tableaux, une horloge. Petit à petit, la pièce s'est remplie d'objets monstrueusement mal dessinés et a un peu laissé entrevoir l'humeur. On l'a ressentie,

[637] en français dans le texte.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

mais tout le monde a dit de façon unanime que l'agencement était trop russe. Je l'ai senti moi-même. Mais néanmoins, il répond aux exigences de la mise en scène [638] et ce n'est pas rien. Nous avons commencé à voir comment donner un esprit norvégien. Il faut disposer les objets comme ils sont, mais les remplacer par des choses étrangères, caractéristiques, norvégiennes. Les panneaux doivent être de velours rouge ou de soie passés. Les fenêtres sont étrangères. Le poêle et la verrière doivent être norvégiens. Cela a plu à Simov qui a compris ce dessin, après des explications très détaillées, cela lui plaît d'autant plus que le dessin donne de l'espace pour l'air et le paysage. Il a dessiné une esquisse au crayon avec tous les détails, après avoir parlé de Duncan [639] et des caprices de Katchalova qui s'est vexée hier que son rôle dans *La Cerisaie* ait été donné à Germanova [640] . Elle veut, pour nous punir, renoncer à jouer le prochain spectacle de l'abonnement. Nous nous sommes séparés.

En revenant chez moi, j'ai commencé à sentir et à me représenter, dans ma chambre, différents moments de la pièce. Tout s'arrangeait magnifiquement, mais quand le soir, j'ai pris le livre et que j'ai commencé à lire les longs monologues sans aucun motif pour les déplacements et sans aucun jeu (au sens d'action) pour les acteurs, j'ai compris qu'il n'y aurait, ma foi, pas assez de lieux dans la plantation. J'ai de nouveau commencé mes croquis et ajouté de tels espaces en disposant différemment les meubles. Mais, en gros, tout s'arrangeait bien et arrivait à tenir dans le premier acte. J'ai commencé à planifier la première scène et je me suis tout de suite heurté à un obstacle inconfortable. Chez Ibsen le père-menuisier entre sans raison dans le salon et mène un dialogue en restant debout, sans rien faire. C'est du théâtre. Il faut changer cela. Voilà ce que j'ai inventé : depuis le début de l'acte, il est affairé à la réparation d'une serrure à la porte du jardin. A ce moment, passe un bateau dans la pause. Il commence à frapper, c'est en entendant ce bruit qu'accourt Régine. La scène continue alors ainsi : il travaille, elle fait le ménage. Tout devient vivant. Il faut néanmoins pour cela changer quelques mots de l'auteur au début et déplacer des phrases. Que faire ? A mon avis, renoncer à cela serait de la pédanterie.

4 février 1905.

Je suis arrivé tard au théâtre, vers deux heures. Simov et Koloupaev faisaient la maquette en haut, en suivant le dessin d'hier. Koloupaev collait. Simov dessinait l'esquisse. Nous avons examiné encore une fois le tout et fait des critiques. C'est bien que l'on voit beaucoup le paysage. L'étroitesse du décor construit est aussi originale (il est proche de la rampe). Il y a peu d'endroits pour les acteurs dans la plantation. Nous avons donc décidé de disposer autrement les meubles pour en remplir le centre de la scène. Nous avons décidé de faire une couchette carrelée près de la cheminée avec des oreillers. La courbure de cette couchette ira le long de l'avant-scène, parallèlement à la

638 en français dans le texte.

639 Stanislavski voit pour la première fois les spectacles d'Isadora Duncan le 24 janvier 1905, il est enthousiasmé et assiste à tous ses récitals. *(N.d.T.)*

640 Cf. note 32.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

rampe. La verrière est bien et, du point de vue de la lumière, fera une tache sombre et bariolée dans la mesure où nous avons décidé que les verres seront de différentes couleurs (comme des fonds de bouteille). Comme détails originaux, nous avons décidé de mettre beaucoup de tableaux. Les moulures et le plafond devront être peints dans le goût norvégien : des rennes, des figures primitives, etc. Remplacer les panneaux ordinaires de bois avec des panneaux de velours ou de soie (vieux, rouge, passé). Peut-être avec une cloison de baguettes, peut-être tout simplement sur une surface lisse. Je me suis souvenu que les sols en Norvège ou en Suède étaient peints en blanc (nous avons aussi décidé d'introduire cela). Le balcon et la porte qui y accède se sont révélés indispensables pour la mise en scène [641] . En parlant du balcon, nous avons trouvé un effet : ouvrir une trappe derrière le balcon, tapisser le balcon d'une bâche teinte et faire tomber de la vraie pluie. L'eau coulera sur la bâche vers le bas dans la trappe, le sol et la balustrade seront brillants d'être mouillés. Nous avons décidé de garder le même bateau que pour *Les Soutiens de la société* [642] dans la mesure où on le voyait assez mal.

Nous avons appris l'assassinat de Sergueï Alexandrovitch (le grand prince) [643] . Le travail s'est arrêté, nous nous sommes quittés. En bas, il y avait des pourparlers sur le théâtre avec Pliouchtchik-Pliouchtchevski [644] . On m'a retenu là-bas et l'on a discuté des rémunérations des acteurs pour la prochaine saison. Le soir, le spectacle a été annulé, en raison du deuil. Quel malheureux théâtre ! Il est soumis à une violence totale et à l'arbitraire. 2000 roubles de pertes. Le soir, nous nous sommes réunis à ce propos. Ensuite, nous sommes restés tard avec Nemirovitch et avons parlé de Krasovskaïa [645] . Que la troupe ne l'aimait pas, que je ne peux avoir une attitude simple à son égard, qu'avec le succès, elle deviendra une seconde Jeliaboujskaïa [646] .

J'ai ensuite essayé de répartir au crayon le premier acte à partir de la nouvelle maquette. Je vois l'humeur [*nastroenie*] générale de la première scène, c'est-à-dire que le menuisier travaille à la réparation de la porte et que sa fille range la pièce. Mais je ne sais pas quel est le rôle de Régine dans la maison. Est-elle une simple bonne ou une intendante ? De cela dépend le travail qu'il faut lui donner à faire : fait-elle du feu dans la cheminée, nettoie-t-elle la poussière ou bien ne fait-elle que veiller à l'ordre, tenant les comptes au bureau ou rangeant la bibliothèque ? Je sens l'humeur générale, mais je ne peux encore comprendre où se trouve chacun et ce qu'il fait, quelle scène se déroule autour de la réparation [de la serrure] et à quel moment laisser tomber la réparation, pour faire le changement de place ?

641 en français dans le texte.

642 Mise en scène de Nemirovitch-Dantchenko, datée de 1903. *(N.d.T.)*

643 Gouverneur de la ville de Moscou. *(N.d.T.)*

644 Il s'agit de discussions au sujet d'une tournée à Saint-Pétersbourg. *(N.d.T.)*

645 Il s'agit toujours de l'actrice Germanova. *(N.d.T.)*

646 L'actrice Andreïeva, femme de Gorki, fut la cause d'un conflit virulent entre l'écrivain et le Théâtre d'Art. *(N.d.T.)*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Aleksandrov [647] a déclaré aujourd'hui à Kaloujski [648] qu'il est déçu par le théâtre et demande de le laisser partir.

5 février 1905. Nous nous sommes réunis à deux heures, nous avons parlé du fait que le budget de l'année prochaine est trop important, qu'il faut le réduire ou réformer le théâtre pour en faire un simple cercle d'amateurs. Cela a duré jusqu'à trois heures. Je suis allé en haut [649] .

Simov s'était déjà sauvé. La maquette est à moitié collée et l'esquisse à moitié dessinée.

Quels fainéants. Ces peintres, quelle horreur !

D'après l'esquisse de Simov, il devient clair que même si l'on utilise les motifs de l'Art nouveau norvégien, les décors seront dans le même style.

Un vieux château de famille où se sont enracinés les vieux péchés et voilà, tout à coup, un nouveau style, c'est horrible ! Il faut réfléchir à la manière de vieillir tout cela. Trouver ce que j'ai dans la mémoire et qui me poursuit sans cesse, sans que j'arrive à le saisir.

Puis, il y a eu une discussion : Nemirovitch, moi, Moskvine, Savitskaïa et Andreïev (nous n'avons pas fait venir les autres acteurs, dans la mesure où la distribution des rôles n'est pas encore faite).

Nous avons d'abord parlé en général. Alving est jouée par Savitskaïa. Nous l'avons mise en garde, s'agissant du ton tragique. Il faut jouer une comédie française joyeuse jusqu'à la fin du second acte, au troisième acte, il faut même, au début, alléger la tragédie et la faire sentir vers la fin. Nous l'avons mis en garde aussi contre les larges costumes plissés qui ne vont pas à Savitskaïa et lui feront prendre des poses. Il faut au contraire chercher la simplicité et la vivacité. Il faut faire faire chez Lamanova, un costume cintré et avec une jupe large, pour paraître une aristocrate, une dame.

Moskvine a peur du rôle et d'être trop gros. Il voudrait avoir un prétexte pour rester assez longtemps en manteau. Cela lui donne une silhouette étrangère. Pour au moins tromper le public à sa première entrée. Nous avons attiré son attention sur le fait qu'il vient de Paris (ne faudrait-il pas l'habiller comme Soudbinine avec un béret, un imperméable et un large costume de velours ?). Il doit être tout entier comme du cristal. Sinon extérieurement, du moins son âme. Aucune pathologie. Il est timide et ne se fige que par moments en se mettant à réfléchir, mais il faut jouer cela avec beaucoup de douceur, sans rien souligner. Il observe souvent le portrait de son père. La scène la plus forte est la beuverie. Là, il se hâte de vivre à toute vitesse. Il faut que Moskvine et Savitskaïa se fassent photographier tous les deux avec des maquillages et des costumes de leurs jeunes années, photographier également Moskvine avec le grimage de son père, Alving. Moskvine se met à réfléchir de temps en temps et ressent les centres nerveux

[647] Acteur de la Société d'Art et de littérature et du Théâtre d'Art où il restera jusqu'à sa mort en 1930. *(N.d.T.)*

[648] Acteur et metteur en scène du Théâtre d'Art, plus connu sous le nom de Loujski.

[649] i. e. en salle des maquettes. *(N.d.T.)*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

malades. Pour ne pas faire d'erreurs grossières (mais pas pour un effet de pathologie), parler à un médecin. Je voudrais que toute la mort et le rôle de Moskvine soient beaux, comme une jeune vie et touchants, comme un trépas prématuré. Nous avons beaucoup parlé de Régine, de sa position dans la maison, de ce qu'elle est : une intendante, une bonne, si on lui dit bonjour en lui serrant la main, si elle lave le sol. A partir du texte, on peut déduire qu'elle peut avoir les fonctions d'une bonne et qu'elle fait certaines choses que ferait une intendante. On ne lui serre pas la main. Si on lui demande de s'asseoir, elle ne se décide pas tout de suite. Régine, comme Osvald, ce sont aussi des fantômes. C'est pourquoi le rôle d'Osvald est secondaire, ce sont Alving et le pasteur qui mènent la pièce. Nous avons ressenti quelque chose de tragique dans le fait que les murs étaient couverts des portraits des ancêtres, certains sont même poudrés. La famille est de bonne noblesse et Osvald est le dernier, dégénéré, qui finit toute la lignée. Régine est un fantôme capable de vivre. Osvald en est incapable. Il a senti dans les glaciers un destin froid, sans limites.

Nemirovitch était aigri. Il caressait ses favoris, comme tout cet hiver. Il faisait des digressions sur des questions générales sur l'art et nous n'avons rien tiré d'autre de cette discussion.

6 février 1905. Simov n'était pas là. Kaloujski a ramené de chez Mme Take qui a longtemps vécu en Norvège différents objets (inintéressants, non scéniques) et des livres. Ils ont donné quelques idées sur la vie quotidienne [*byt*] et la disposition des intérieurs [*obstanovka*]. La journée a été perdue.

Le soir, j'ai écrit et j'ai commencé à vivre les premières scènes, j'ai ressenti le silence de la maison, l'humidité du jour, l'heure de la journée, quelques détails ont commencé à s'éclaircir et à apparaître en écrivant. J'ai écrit jusqu'à l'entrée d'Osvald. C'est beaucoup.

7 février 1905. On a convoqué les fainéants Simov et Koloupaev. Ce matin, ils ont fini l'esquisse (pas mal, mais trop Art nouveau) et la maquette complètement à l'état d'ébauche, sans couleurs. Nous avons disposé la scène, selon ses proportions. En fait, nous nous sommes trompés dans les mesures. Il faut déporter la cheminée, sans quoi elle cache la verrière. Il faut agrandir la verrière. Les fenêtres avaient l'air de portails, tant elles étaient larges. Le pan de mur pour le bureau est petit, et il est trop grand près de la salle à manger. L'escalier est petit et son style est comme dans *Les Piliers de la société*. D'une manière générale, il y a une ressemblance avec *Les Piliers de la société*. C'est pourquoi, nous avons décidé de tout faire pivoter. (C'est étrange que nous ayons toujours cette inclination à alourdir le côté droit et non le côté gauche). Bourdjalov [650] a proposé un escalier à vis. Cela m'a fait me souvenir que ces escaliers étaient caractéristiques du début du siècle dernier.

La disposition des meubles que j'avais prévue n'est pas bonne. Je l'ai changée car les deux tables se confondent. Ce n'était pas le cas sur le dessin, mais c'est ce qui s'avère dans la réalité. J'ai eu l'impression qu'en disposant les meubles complètement en parallèle, cela donnait du style. Il faut vérifier ce sentiment.

Maintenant, j'ai compris que la verrière est un lieu pour le jeu dans la plantation, qu'on peut même jouer sur la terrasse, que le lieu principal pour le jeu dans la plantation

[650] Acteur et metteur en scène du Théâtre d'Art. *(N.d.T.)*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

est près de l'escalier, parallèlement à la rampe. J'ai repéré deux points qui ne demandent qu'à voir Osvald s'y arrête, plongé dans ses pensées : sur la couchette près de la cheminée (il faut sauter dessus) et près de la colonne (c'est-à-dire sous la colonne, exactement comme s'il était condamné et lié à un pilori.

Il s'est avéré au final que la pièce longue et étroite est originale, que quatre-cinq figures, jouant tout près de la rampe, donnent une impression de relief. On peut rendre tout cela confortable, pourvu simplement que l'on trouve l'archaïque.

6-12 février 1905. Durant deux jours, j'ai écrit la mise en scène. J'ai réfléchi longuement sur la première scène et j'ai esquissé les lieux [pour le jeu] dans leurs traits généraux. Il est difficile de commencer à écrire, mais quand je m'assois, je commence, sans le vouloir, à vivre et à sentir en écrivant. Il arrive que je veuille écrire, je me sens plein d'entrain, mais ça ne vient pas (surtout la journée). Une autre fois, je suis fatigué, une cousine vient déjeuner, elle me fatigue, mais je m'assois pour travailler et je fais tout un acte.

Il y a dans cette pièce des scènes très longues et je n'arrive pas à saisir, sans me mettre à vivre à l'intérieur, où sont et quels sont les passages de l'âme. Si l'on connaît la pièce dans tous ces passages psychologiques et si l'on sent le coloris de chaque scène, prise en elle-même, il est alors facile de voir à travers toute la pièce, en avant, scène et après scène, et de vérifier, à l'avance, s'il y a assez de lieux pour le jeu dans la plantation et si tous ces lieux épuisent les humeurs que donne la pièce. Mais lorsque, comme c'est le cas cette fois-ci, l'on ne connaît pas bien la pièce et que l'on n'a pas le temps de bien la connaître, alors, prévoyant des surprises dans le futur, on a très à cœur de veiller sur les lieux pour le jeu. Il faut néanmoins que les caractères, sous leurs traits généraux, et les idées principales de l'auteur soient clairs. Ils joueront le rôle de bonne étoile qui éclaire le plan avec la bonne lumière. On tend vers cette idée finale et chaque petit détail, jusqu'aux effets sonores, doit venir de cette idée principale.

Nemirovitch a continué à paresser. Aucune discussion commune intéressante. J'ai écrit le premier acte tout seul. J'ai fini la pièce le 9 au soir. Nemirovitch n'a pas fixé de répétition pour le 10 en prenant prétexte qu'il allait voir ma plantation.

Le jour suivant il y a eu une discussion avec les acteurs. Nous avons analysé les traits caractéristiques des personnages, ils voulaient fouiller tous les détails à la Nemirovitch, mais je les ai arrêtés. L'acteur peut se contenter, dans un premier temps, des tons généraux du rôle, pour ainsi dire, de son coloris principal. Quand il aura trouvé et se sera fait au personnage [*obraz*], au caractère et à l'humeur, sous ses traits généraux, on peut alors compléter pour lui quelques particularités et détails. J'ai remarqué que quand Nemirovitch fait la mise en scène et fouille, dès le début, avec méticulosité, pour trouver jusqu'aux plus infimes détails, les acteurs s'embrouillent à l'intérieur d'un texte difficile et souvent alourdissent ou simplement dessinent dans le brouillard l'image du personnage [*obraz*] et ses sentiments les plus simples et les plus rectilignes [*prjamolinejny*].

Dans toutes les notes faites à Savitskaïa, nous somme partis du principe qu'elle devait rendre vigoureux le rôle, sans le dramatiser. Même là où le rôle est dramatique, nous avons cherché à le lui expliquer d'une autre façon, du côté de la vigueur, sachant

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

que cette actrice ne pourra se passer du ton dramatique. De toute façon, il y en aura plus qu'il n'en faut. Au contraire, pour chaque passage comique nous avons rappelé à Katchalov, qui a une tendance à faire le comique, qu'il fallait rendre le comique avec finesse, avec le côté impeccable et la sincérité d'un vrai Français. Le pasteur est sincère, bon, naïf, comme un enfant, mais c'est quelqu'un d'étroit. Il est crédule et donc drôle dans son incompréhension des choses les plus ordinaires et les plus claires.

La discussion n'a rien donné de nouveau pour nous. Elle n'a fait que clarifier aux acteurs ce que les metteurs en scène avaient pensé.

Sur les coups de trois heures, nous sommes passés du foyer pour le thé où avait lieu la discussion à la scène. Le décor était en place, par l'ébauche des contours. Nous avons fouillé jusqu'aux moindres détails. Nemirovitch m'a demandé ce qui devait être disposé, où, comment, ce qui devait être fait.

Aujourd'hui, j'ai compris que l'escalier devait être construit avec des colonnes et une arche en bois (comme le bureau de Chostakovski à l'ex Société philharmonique). Nous nous sommes mis d'accord sur tout avec l'atelier de décors. Puis, nous sommes allés sur scène. Nemirovitch (qui a déjà pris connaissance de la mise en scène [651] de la pièce) a lu mes didascalies en même temps que les acteurs lisaient à haute voix leur rôle et notaient les déplacements et mes notes. J'étais assis sur le côté et je corrigeais ce qui n'était pas clair, c'est-à-dire que j'illustrais ma mise en scène [652] .

Aujourd'hui, j'ai compris que le divan près de l'escalier n'était pas un très bon espace de jeu dans la plantation alors que l'on peut trouver un bel espace dans la verrière. Cela donne de bons espaces de plantation pour le jeu dans l'embrasure des fenêtres. Il faut faire le plan des décors à l'échelle, sinon nous nous trompons dans les mesures et les distances. Nous n'avons passé que la première scène.

Aujourd'hui, le 12 à 12 heures, nous avons continué l'explication de la mise en scène [653] . De nouveau, Nemirovitch lisait [les indications], les acteurs lisaient leur rôle et notaient. Je suis arrivé en retard d'une heure. Stakhovitch est arrivé de l'étranger. La répétition est ensommeillée, tout se fait à voix basse, avec concentration. Ceux qui ne jouent pas dans la scène chuchotent dans le noir. Olga Leonardovna [= Olga Knipper], par désoeuvrement, s'est installée ici même sur un canapé et lit un livre. Les élèves jettent un coup d'œil et s'en vont. Alexandrov, Andreïev, Lein [654] et Nemirovitch sont assis à l'avant-scène à leur table et inscrivent ce qu'il faut, chacun pour sa partie. Lein informe les acteurs de ce qui a été supprimé par la censure.

Katchalov qui, il y a peu, critiquait le rôle du pasteur et la pièce, m'a avoué aujourd'hui que le rôle lui plaisait.

651 en français dans le texte.

652 en français dans le texte.

653 en français dans le texte.

654 Le souffleur. *(N.d.T.)*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

*23 février 1905.*Durant la répétition d'aujourd'hui, j'ai surveillé la façon de marcher de Savitskaïa. Elle sait que c'est son point faible et elle a peur de sa façon de marcher. Dans les déplacements sur scène, elle ressent la même chose que quelqu'un qui n'a pas l'habitude de la foule et qui entre dans un salon rempli de monde. Si à ce moment, il pense au fait que beaucoup d'yeux le regardent, les quelques pans d'espace du salon lui semblent toute une verste. Ses jambes refusent de lui obéir, il ne peut plus marcher, il devient tendu et maladroit. On ne peut pas à la fois marcher et penser à sa façon de marcher. La démarche semblera, sans qu'on le veuille, drôle, maladroite et cette conscience emprisonnera toute liberté. Il faut penser au but final. C'est ce que j'ai montré à Savitskaïa. Elle marchait et pensait : maintenant je vais ouvrir le tiroir, maintenant je vais ouvrir le tiroir… et elle a très bien marché.

C'est un très bon exercice pour les élèves.

J'ai remarqué pour la première fois que V. I. Katchalov se dirige en mesure, selon les mots qu'il prononce. Je lui ai lié les bras, il a commencé à diriger avec ses doigts, j'ai éliminé aussi ce mouvement, il a commencé à faire le chef d'orchestre avec le tronc, puis la tête. Tant qu'il ne se défera pas de cela, il ne trouvera pas de véritable tempérament simple. En libérant ses mains et les autres mouvements involontaires, il ne manquera pas de tomber sur le nœud intérieur, d'où partira le véritable tempérament. En outre, pour remplacer les mouvements qui semblent intéressants pour le public, il aura recours à d'autres ruses, par exemple à des intonations intéressantes et qui viennent de la vie.

Moskvine est entré avec tristesse, avec son fond russe. Ce n'est pas correct pour un étranger. Ils laissent leurs sentiments personnels chez eux et quand ils viennent chez les gens, ils cherchent à être convenables et conciliants, pas comme nous qui portons sans cesse et faisons des coquetteries de nos souffrances psychiques en exigeant de la compassion de tout le monde.

Moskvine peut se mettre à réfléchir de temps en temps, mais dès qu'on lui adresse la parole, il faut qu'il fasse de nouveau un sourire agréable et qu'il laisse de côté son drame intérieur.

En outre, lui et Katchalov se disputent entre eux en utilisant tout le fond russe. Cela donne le ton d'une opinion proférée avec précaution, comme chez nous, les Russes, où toute opinion personnelle est écrasée depuis des siècles. De plus, dans les discussions avec les autres, nous sommes intolérants et nous nous fâchons à la première contradiction. Ce n'est pas le cas des étrangers. Ils sont tolérants. Ils se disputent en exprimant directement leurs convictions qu'ils ne cachent pas et ils n'ont pas peur des critiques. Ils les écoutent librement parce qu'ils sont tolérants et tiennent compte de l'opinion d'autrui.

4 mars 1905. Aujourd'hui, j'ai fait une découverte sur Savitskaïa.

C'est une actrice en mineur, cela veut dire qu'il y a des actrices sur le mode majeur (par exemple Knipper [655]). Savitskaïa est toujours étouffée, sa voix n'atteint jamais la hauteur d'un bémol. Il est facile pour elle d'être écrasée et il lui est difficile de découvrir

[655] Olga Knipper, actrice du Théâtre d'Art, femme d'Anton Tchekhov, interprète notamment de Ranevskaïa dans *La Cerisaie* et partenaire régulière de Stanislavski. *(N.d.T.)*

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

ses sentiments. Elle peut être peureuse, mais il est difficile de rien lui prescrire. Knipper, c'est tout le contraire.

J'ai fait une petite leçon aux élèves [656] sur la façon d'utiliser les observations pendant les répétitions : 1. Suivre les discussions. 2. Définir le rôle qu'on joue pour soi 3. Prendre connaissance de la maquette et planifier sa propre mise en scène [657] . Bien sûr, elle sera banale. 4. Copier ma mise en scène [658] et réfléchir et vérifier sur soi-même par des questions pourquoi sa mise en scène [659] est moins bonne que la mienne. 5. Etre dans une atmosphère artistique. Que tout ce qui est dit se grave dans la mémoire inconsciemment et que l'œil et l'oreille s'habituent. 6. Bref, changer et orienter son goût.

J'ai conseillé à Katchalov de garder la tête et la mimique de Stockman et de donner à son buste le côté imposant de Jules César [660] . Cela le vieillira, sans la nécessité de faire le raisonneur et d'être comme un piquet.

Jusqu'à maintenant, il n'obtenait qu'un vieillard enfantin.

En fait, il faut jouer cette pièce avec un ton vif et un tempo rapide. Personne ne comprend cela. Tout le monde sait ce que c'est qu'un ton vif d'acteur : une voix vigoureuse, gutturale, une assurance désagréable, qui va jusqu'à l'insolence, un aplomb, une grande virtuosité dans les défauts de routine de l'acteur, ce que l'on appelle les traditions. En réalité, un ton vif signifie se mettre à vivre fortement et avec assurance dans l'image, une démonstration virtuose, par des touches justes et précises, des traits caractéristiques de la figure spirituelle et extérieure. En d'autres termes, un dessin du rôle clair, courageux et déterminé.

Les acteurs, les nôtres y compris, sous-entendent une voix forte et une diction rapide, c'est-à-dire ce qui précisément ralentit le tempo parce qu'il n'est plus intéressant d'écouter. Lorsque j'ai expliqué que le tempo, c'est avant tout le tempérament, une émotion éprouvée intense de la vie de toutes les sensations humaines possibles, sensations revigorantes, qui attirent à soi l'attention du public. Ils ont commencé alors à glisser facilement sur le rôle avec un petit tempérament, c'est-à-dire à lire rapidement le rôle avec un tempérament léger.

Ce n'est pas cela.

Le tempo, c'est l'art de jongler facilement avec le tempérament le plus fort. Passer rapidement et facilement d'un extrême à l'autre, dans l'humeur et dans des émotions éprouvées intenses. Une telle attitude directe et sincère envers le rôle donne de la vigueur

656 Durant ces années, les élèves de l'école du Théâtre d'Art assistaient aux répétitions, ce qui faisait l'essentiel de leur formation.

657 en français dans le texte.

658 en français dans le texte.

659 en français dans le texte.

660 Katchalov interprétait Jules César dans la pièce de Shakespeare, mise en scène par Nemirovitch-Dantchenko en 1903. Stanislavski était l'interprète du docteur Stockman dans la pièce d'Ibsen jouée à partir de 1900.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

au spectateur, oblige à croire et à éprouver le rôle avec l'acteur.

Texte N° 8 Maria Knebel « Les inventions de jeu » [661]

Les inventions de jeu [662]

Pour expliciter sa pensée, Stanislavski aimait recourir à des exemples empruntés au domaine des arts figuratifs. Il cherchait attentivement dans cet art voisin l'expression de lois de la création qui seraient également proches de l'art théâtral.

La figure formidable de Repine [663] l'attirait par la puissance de son talent. Il voulait comprendre par quels moyens picturaux Repine parvient à dévoiler la profondeur psychologique du contenu, à montrer le monde spirituel intérieur de l'homme, à traduire les nuances les plus fines de ses sentiments et de ses pensées et nous force à entendre le timbre de voix du cri d'horreur d'Ivan le Terrible [664] , en rendant ce qui semble inaccessible à l'art figuratif par les moyens de la peinture.

I. E. Grabar [665] , spécialiste de l'œuvre de Repine, écrit : « Repine a repoussé, dans son œuvre, toutes les limites des possibilités figuratives qui étaient celles de l'art lorsqu'il a commencé à peindre. Il a montré que ce que l'on jugeait inaccessible à la peinture et concevable seulement en littérature pouvait être entièrement réalisé au moyen de l'art figuratif ! »

Voici une lettre que Kramskoï écrit à Souvorine [666] , juste après avoir vu dans l'atelier de Repine le tableau *Ivan le Terrible et son fils Ivan* encore inachevé.

Bouleversé, Kramskoï écrit ceci :

« J'ai avant tout été pris d'un sentiment de satisfaction complète pour Repine. Voilà, bien une chose à la mesure de son talent. Jugez vous-même. Au premier plan est exprimé et poussé en avant de façon saillante le caractère fortuit du meurtre ! C'est le trait le plus incroyable, incroyablement difficile auquel le peintre a su répondre par la seule

661 ***Maria Knebel, « Le verbe dans l'art de l'acteur » in : L'Analyse-action, traduction Stéphane Poliakov en collaboration avec Sergueï Vladimirov , Actes sud-papiers, Paris, 2006, pp. 230-234.***

662 Les *prisposoblenija* sont des outils de jeu utilisés par l'acteur. Il peut s'agir d'astuces et d'inventions diverses qui lui permettent d'approcher ou d'enrichir le jeu ou le rôle, de s'adapter lui-même au rôle en lui donnant les couleurs de sa propre inventivité.*(N.d.T.)*

663 Repine (1844-1930) est le plus grand peintre réaliste russe, avec un souffle épique et historique. *(N.d.T.)*

664 Cf. illustration 8 *(N.d.T.)*

665 Igor Grabar (1871-1960) peintre, restaurateur et historien d'art. Membre de l'association *Le Monde de l'art.* Il écrivit avant la première guerre mondiale pour la maison d'édition dirigée par Joseph Knebel, le père de Maria, plusieurs monographies consacrées à des peintres russes. Sa somme sur Repine fut publiée en 1937. *(N.d.T.)*

666 Kramskoï (1837–1887) est l'un des plus grands peintres russes. Célèbre pour ses portraits, il est à l'origine du groupe des Ambulants. Souvorine (1834–1912) est un journaliste et un éditeur célèbre, passionné de théâtre. *(N.d.T.)*

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

entremise de deux figures. Le père a frappé son fils en pleine tempe avec sa canne de sorte que le fils s'est écroulé, perdant immédiatement son sang. Un instant et le père pousse un cri d'horreur, il se précipite près de son fils, le prend dans ses bras, s'assoit par terre, en le relevant un peu sur ses genoux. D'une main il a pressé de toutes ses forces la blessure à la tempe (mais le sang continue de se répandre à travers les doigts serrés), il a passé son autre main autour de la taille de son fils et le serre contre lui. Il embrasse très fort la tête de ce pauvre fils, incroyablement sympathique. Lui-même, complètement démuni, pousse un cri d'horreur (il crie réellement). En se précipitant, le père, qui a pris aussi sa tête dans ses mains, a maculé de sang la moitié (supérieure) de son visage. C'est un détail d'un comique shakespearien. Ce père animal avec son mugissement d'horreur et ce cher et tendre fils, s'éteignant sans broncher, cet œil, cette bouche frappante et attirante, cette respiration bruyante, ces mains impuissantes ! Ah ! mon Dieu, ne peut-on lui venir en aide plus vite, plus vite ! Que l'on voie sur le tableau, sur le sol toute une flaque de sang à l'endroit où le fils est tombé sur la tempe n'a aucune importance. Il y en a tout un récipient, qu'importe, c'est chose tout à fait courante ! Un homme blessé à mort en perdra bien sûr beaucoup et cela n'est pas fait pour agacer ! Et comme c'est peint, bon Dieu, comme c'est bon !

Imaginez, en vérité, il y a abondance de sang et vous n'y pensez même pas et ce sang n'agit pas sur vous parce qu'il y a dans le tableau la douleur passionnée d'un père, bruyamment exprimée et son cri sonore. Il y a ce fils serré dans ses bras, ce fils qu'il a tué … voilà que la pupille de ses yeux ne lui obéit plus, sa respiration est lourde, il sent la douleur de son père, son horreur, son cri, ses pleurs et, comme un enfant, il veut lui sourire, comme s'il disait : "Ce n'est rien, papa, ne crains rien !" Ah ! mon dieu ! Vous devez vraiment voir cela [667] !!! »

Stanislavski aimait à répéter les paroles de Tolstoï, tirées d'une lettre à Repine au sujet de ce tableau : « C'est bien, c'est très bien… De plus, il y a tant de maîtrise et d'art qu'on ne voit pas l'art… » Cette forme d'art suprême « imperceptible » relevée par Tolstoï est l'idéal auquel tend Stanislavski lorsqu'il formule des exigences élevées du point de vue technique pour les acteurs.

Le savoir-faire de Repine, dans l'expression des motifs psychologiques les plus complexes par la couleur, la composition et les autres moyens de la peinture, suscitait l'enthousiasme de Stanislavski.

Lorsqu'il parlait de « tache colorée », Stanislavski attirait notre attention sur le fait que le peintre traduit à l'aide de la couleur les émotions qui sont propres au sujet qu'il s'est donné. La variété incroyable des nuances écarlates, vermeilles, grenat, cerise, pourpres et de nombreuses autres teintes que le peintre a trouvées pour le tapis, le visage du tsarévitch, vêtu d'un cafetan rose et de pantalons bleus, chaussé de bottes vertes, le cafetan noir du tsar Ivan, la tache de sang sur le tapis et toute cette symphonie de couleurs se fondent harmonieusement dans une impression générale tragique, liée au meurtre fortuit, dans le tableau *Ivan le Terrible et son fils Ivan*.

« Le caractère inattendu des changements de couleurs porte en lui une force

667 I. N. Kramskoï, *Lettres*, Moscou, Izogiz, 1937, t. II, p. 324.

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'action ! Dans notre métier, remarquait Stanislavski, la couleur, ce sont les inventions de jeu. Plus la gamme des inventions de jeu est riche, plus les moyens d'action psychologiques de l'acteur et la façon de les justifier intérieurement sont variés et inattendus et plus le sentiment s'exprimera avec force et brio dans les passages où il faudra faire entendre un *forte* complet. »

Les inventions de jeu en tant que forme intérieure et extérieure de communication entre les hommes (moyens d'action psychologiques utilisés d'une personne à une autre dans la communication, inventivité dans l'action d'un être humain sur un autre) sont du point de vue de Stanislavski un facteur essentiel dans l'art de l'acteur.

Voici ce qu'il affirme : pour pouvoir pénétrer dans l'âme d'autrui, ressentir sa vie, il est indispensable de trouver des inventions de jeu, mais cela est également indispensable pour celui qui veut dissimuler ses sentiments.

Dans la vie, les inventions naissent d'elles-mêmes chez les hommes. La communication naturelle de la vie provoque nécessairement chez l'homme une série de ressorts psychologiques qui l'aident dans l'accomplissement de son action. Sur scène, les inventions de jeu vivantes ne surgissent que lorsque l'acteur cherche à obtenir une communication organique authentique.

Selon Stanislavski, la qualité même de l'invention de jeu, son brio, l'éclat de sa couleur, sa finesse jouent un grand rôle.

Il pensait que certains acteurs étaient doués d'une capacité extraordinaire pour trouver des inventions de jeu dans le domaine des sensations dramatiques qu'ils éprouventmais qu'ils étaient incapables d'en trouver dans la comédie. Au contraire certains acteurs sont impressionnants dans leur facilité étonnante à trouver des inventions de jeu comiques et n'ont pas d'inventions brillantes pour le drame.

« Mais il y a un nombre non négligeable d'acteurs que le destin n'a pas favorisés qui ont des inventions de jeu mauvaises, monotones, sans aucun brio, même si elles sont justes. Ces gens-là ne seront jamais au premier rang des personnalités scéniques. »

Stanislavski affirme ainsi que le talent de l'acteur se révèle de la façon la plus éclatante dans la *qualité* des inventions de jeu qu'il trouve dans les rôles qu'il interprète. Les inventions de jeu les plus intéressantes ne naissent qu'au moment d'un « élan du sentiment ».

Stanislavski parle de la joie du spectateur lorsqu'il voit naître sur scène des inventions audacieuses, provocantes. Elles séduisent, laissent pantois devant cette vérité inattendue, elles entraînent l'adhésion par l'originalité avec laquelle le personnage est ressenti et le spectateur a l'impression que seule cette interprétation-là est juste.

Stanislavski ne cessait de répéter que le plus grand danger pour l'acteur survient lorsque, séduit par la description ou le récit d'inventions de jeu admirables, découvertes par d'autres acteurs, il essaie de les leur emprunter. C'est de là que naissent les clichés.

Alors qu'il faisait tout pour amener l'acteur à une sensation de soi organique qui crée un terreau favorable pour des inventions de jeu autonomes, Stanislavski reconnaissait pourtant qu'il était possible, dans certains cas, d'utiliser des inventions de jeu soufflées par d'autres, mais qu'il était alors indispensable de les utiliser, comme il disait lui-même, «

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

avec sagesse et précaution ».

« On ne peut reprendre directement des inventions de jeu sous la forme où elles nous sont données. On ne peut simplement les copier. Il faut savoir les faire siennes, les rendre proches, familières. Un grand travail d'imagination est nécessaire, il faut de nouvelles circonstances proposées. […]Il faut agir de même, disait Stanislavski, dans les cas où l'on voit dans la vie réelle des inventions, typiques du rôle que l'on joue, et que l'on souhaite les réutiliser pour le personnage. Il faut là aussi éviter la copie qui pousse toujours au surjeu et au mauvais métier. »

Texte N° 9 Lecture et analyse du monologue d'Othello, acte III, scène III, par Tortsov à la fin du chapitre « La parole et la voix » [668]

« *Comme les vagues glacées des eaux du Pont* »… il lut à voix basse, relativement calmement et expliqua tout de suite laconiquement :

Je ne donne pas tout de suite tout ce qu'il y a à l'intérieur ! Je donne moins que ce que je peux !

Il faut épargner et accumuler l'émotion !

La phrase n'est pas claire !

Cela empêche de ressentir et de voir ce qu'elle dessine !

C'est pourquoi je l'achève pour moi par la pensée :

« *Comme les eaux glacées des eaux du Pont… courent vers la Propontide et l'Hellespont…* » Je me protège contre toute hâte : après les mots « eaux », je fais une courbe sonore ! Insignifiante, pour le moment : une seconde, une tierce, pas plus !

Avant les autres courbes de virgule (il y en aura beaucoup ensuite), je commence à élever plus fortement ma voix, jusqu'à atteindre la note la plus haute !

A la verticale ! Pas du tout à l'horizontale !

Sans voltage ! Non pas tout simplement, mais avec le dessin !

Il ne faut grimper tout de suite, progressivement !

Je fais attention à ce que le second temps soit plus fort que le premier, le troisième plus fort que le second, le quatrième plus fort que le troisième ! Ne pas crier !

Le volume, ce n'est pas la force !

668
« La voix et la parole », Stanislavski, 1954-1961, III, p. 127-131. Nous traduisons les vers de Shakespeare du russe. Voici la traduction d'Yves Bonnefoy : « Telles les eaux du Pont-Euxin/Dont le courant glacé, le cours irréversible/Ignorent le reflux, courant tout droit/Aux rives de Propontide et de l'Hellespont,/Ma sanglante pensée se précipite ; et jamais plus/Elle n'aura regard pour derrière soi,/Jamais plus elle ne refluera vers là où l'on aime/Avec humanité. Il lui faut une vengeance immense,/Une qui emportera tout, et l'engloutira elle-même. », Shakespeare, Othello, Gallimard, Paris, 2001, p. 289.

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

La force est dans l'augmentation !

« *Dans le courant irrésistible…* »

(« *… courent vers la Propontide et l'Hellespont* »).

Pourtant, si on élève chaque temps d'une tierce, il faudrait, pour les quarante mots de la phrase, un diapason de trois octaves ! Je n'en ai pas !

Ainsi de nouveau quatre notes vers le haut et deux en retrait vers le bas !

Résultat : seulement deux notes qui montent. Mais on a l'impression qu'il y en a quatre !

Et c'est comme ça, tout le temps.

Avec une telle économie de diapason, j'en ai assez pour tous les quarante mots !

Pour le moment, économie et encore économie !

Pas seulement dans l'émotion, mais aussi dans le registre !

Et ensuite, si je manquais de notes pour monter : tracé renforcé des courbes ! Avec délectation ! Cela donne l'impression d'un renforcement !

Mais j'ai fait la courbe !

Vous attendez, ne me hâtez pas !

Rien ne m'empêche d'introduire une *pause psychologique*, en plus de la *pause logique* !

La courbe excite la curiosité !

La pause psychologique excite la nature créatrice, l'intuition… et l'imagination… et le subconscient !

Cet arrêt me laisse le temps, à moi et à vous, d'observer les visions… de finir de les dire par l'action, la mimique, l'irradiation !

Cela n'affaiblira rien ! Au contraire ! Une pause active renforcera, nous excitera, vous et moi !

Comment ne pas aller vers la seule technique, toute nue !

Je ne penserai qu'à l'objectif à accomplir : coûte que coûte, vous obliger à *voir* ce que je vois moi, à l'intérieur !

Je serai actif ! Il faut agir de façon productive !

Mais… on ne peut faire trop durer l'arrêt !

La suite !

« *… ignorant le reflux* » (*…… courent vers la Propontide et l'Hellespont*»).

Pourquoi mes yeux s'ouvrent-ils plus largement ?

Et tout mon corps et moi tout entier ?

Est-ce le tempo et le rythme d'une lourde vague en rouleau ?

Vous pensez que c'est un calcul, un effet d'acteur ?

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

Non ! Je vous assure !

Cela se fait tout seul !

J'ai pris conscience de ce jeu plus tard, quand il était déjà fini !

Qui est-ce qui fait cela ?

L'intuition ?

Le subconscient ?

La nature créatrice elle-même ? Peut-être !

Je sais seulement que la *pause psychologique* m'a aidé pour cela !

Elle crée l'humeur !

Elle excite l'émotion !

Elle l'attire dans le travail !

Le subconscient aussi vient en aide !

Si j'avais fait cela consciemment, par calcul d'acteur, vous auriez trouvé que c'était surjoué !

Mais c'est la nature elle-même qui l'a fait… et l'on croit à tout !

Parce que c'est spontané !

Parce que c'est vrai !

« …*en avant, en avant*

courent vers la Propontide et l'Hellespont».

J'ai de nouveau compris, après coup, que quelque chose s'est crée en moi de prémonitoire !

Moi-même, je ne sais pas pourquoi et à quel propos !

C'est bien ! Ça me plaît !

Je retiens la *pause psychologique* !

Je n'ai pas tout exprimé !

Comme ce retard excite et enflamme !

La pause, elle aussi, est devenue plus active !

. . . . . .

J'excite de nouveau la nature !

J'attire le subconscient dans le travail !

Il y a beaucoup d'appâts pour cela !

J'approche la note la plus élevée : « Hellespont » !

Je vais la dire et ensuite je baisserai le son !..

Pour prendre un nouvel et dernier élan !

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

« *Ainsi mes desseins criminels*

Courront furieux| *et plus jamais*

Ne feront marche arrière| *et plus jamais*

Ne reviendront au passé,|

Mais seront emportés irrésistiblement… »

Je trace avec plus de force la courbe. C'est la note la plus haute de tout le monologue. « … *mais seront emportés irrésistiblement…* »

J'ai peur du faux pathos !

Je me tiens plus fortement à l'objectif à accomplir !

Je fais passer mes visions !

Intuition, subconscient, nature, faites ce que vous voulez !

Liberté pleine et entière ! Et moi, je retiens, j'excite par des pauses.

Plus on retient, plus ça excite.

Le moment est venu : pas de pitié !

Mobilisation de tous les moyens expressifs !

Tous à l'aide !

Et le tempo et le rythme !

Et… c'est difficile à dire ! Même…le volume sonore !

Pas le cri !

Seulement pour les derniers mots de la phrase :

« …*emportés irrésistiblement…* » et…

Dernier achèvement ! Achèvement final !

« … *tant qu'ils ne seront pas engloutis en une plainte sauvage* ».

Je retiens le tempo !

Pour mettre plus en valeur !

Et je mets un *point* !

Est-ce que vous comprenez ce que cela signifie ?

Un point dans un monologue tragique ?

C'est la fin !

C'est la mort !!

Vous voulez ressentir ce dont je parle ?

Grimpez sur la plus haute falaise !

Au-dessus d'un précipice sans fond !

Prenez un lourde pierre et…

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jetez-la tout en bas, tout au fond !

Vous entendrez, vous sentirez comment la pierre se brisera en mille morceaux dans le sable !

Il faut faire la même chute…vocale !

De la plus haute note jusqu'au fin fond de la tessiture !

La nature du *point* l'exige :

Comme ça

Texte N° 10 Stanislavski « Du grotesque » [669]

Du grotesque

Le grotesque ne peut être incompréhensible avec un point d'interrogation. Le grotesque est clair et déterminé jusqu'à l'insolence. C'est un grand malheur si dans le grotesque que vous créez, le spectateur vous demande : « dites-moi, s'il vous plaît, que signifie les deux sourcils tordus et le triangle noir sur la joue du Chevalier avare ou du Salieri de Pouchkine ? ». C'est un grand malheur si vous devrez vous mettre à expliquer après cela : « vous voyez, là, c'est le peintre qui a voulu représenter un œil aiguisé. Et dans la mesure où la symétrie apaise, il a introduit un écart [*sdvig*]…» etc. C'est là le tombeau de tout grotesque. Il meurt et à sa place naît un rébus tout simple, aussi bête et naïf que ceux que proposent à leurs lecteurs les revues illustrées. Qu'est-ce que j'ai à faire du nombre de nez ou de sourcils d'un acteur ? Je veux bien qu'il ait quatre sourcils, deux nez, une douzaine d'yeux, je veux bien. Puisqu'ils sont justifiés [*opravdany*], puisque le contenu intérieur de l'acteur est si grand, qu'il n'a pas assez de deux sourcils, d'un seul nez, de deux yeux pour mettre au jour [*vyjavlenie*] le contenu intérieur illimité [*bespredel'nogo*] qu'il a crée à l'intérieur de lui. Mais si les quatre sourcils ne sont pas le fait d'une nécessité, s'ils restent sans justification [*neopravdany*], le grotesque ne fait qu'amoindrir et ne gonfle pas la petite essence [*suščnost'*] au nom de laquelle « une brindille a mis le feu à la mer ». Gonfler ce qui n'est pas, gonfler le vide, ce genre d'occupations me fait penser à la confection de bulles de savon. Lorsque la forme est plus grande et plus forte que l'essence, cette dernière doit inévitablement être écrasée et restée inaperçue dans l'énorme espace gonflé d'une forme trop grande pour elle. C'est un nourrisson dans l'uniforme d'un grenadier gigantesque. Mais si l'essence est plus grande que la forme, alors le grotesque… Mais vaut-il la peine de s'inquiéter et de se soucier de ce qui, malheureusement, n'existe presque pas dans la réalité, de ce qui constitue une exception rarissime dans notre art ? Sérieusement, avez-vous souvent pu voir une création scénique qui comporte un contenu complet qui épuise tout ce qui peut être dit et qui ait l'impérieuse nécessité d'avoir recours pour s'exprimer à la forme outrée, gonflée, du grotesque ? Peu importe ce dont il s'agit : du drame, de la comédie ou de la farce ? Au contraire, il est fréquent de voir une forme trop grande, gonflée comme une bulle de savon

669
« Extrait de la dernière conversation avec E. B. Vakhtangov ». [« Sur le grotesque »], début 1922 paru in K.S. Stanislavski, Articles, discours, entretiens, lettres, Moscou, Iskusstvo, 1953, p. 256-257. [dicté par Stanislavski en 1929].

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est

avec une complète absence, comme pour la bulle de savon, de contenu intérieur. Comprenez-moi bien, il s'agit d'un gâteau qui ne serait fourré à rien du tout, à une bouteille sans vin, un corps sans âme…

Voilà […] le grotesque sans l'impulsion [*pobuždenie*] spirituelle et le contenu qui le crée de l'intérieur. Ce grotesque-ci est une grimace [*krivlenie*]. Hélas ! Hélas ! Où est l'artiste qui peut, qui osera aller jusqu'au grotesque ? Il n'est interdit à personne d'en rêver. Le fait que le peintre futuriste ait dessiné quatre sourcils ne justifie pas encore le grotesque de l'acteur. Personne n'empêche le peintre de dessiner ces quatre sourcils sur la feuille de papier. Mais lorsqu'il s'agit de nos visages [*fizionomijii*]? Il doit avant tout demander la permission. Que l'acteur [*artist*] lui-même lui dise : « je suis prêt, envoyez une douzaine de sourcils !». Mais quatre sourcils sur mon visage [*lico*] pour que le peintre gagne sa couronne de lauriers… Non, je proteste. Qu'il ne barbouille [*maraet*] pas notre visage. Je ne peux croire qu'il ne trouve rien d'autre pour faire cela. Je n'ai aucune espèce de doute sur le fait que le grand peintre qui dessine plusieurs sourcils ne le fait pas en vain. Il en est venu là à travers de grandes souffrances, à travers des tourments et des déceptions à l'égard de ses réalisations antérieures qui ont cessé de satisfaire son imagination [*fantazija*] et ses exigences qui n'ont de cesse d'aller de l'avant. Mais est-ce que notre art de l'acteur est allé si loin que nous pouvons désormais marcher d'un même pas que les peintres contemporains « de gauche » ? Alors que nous n'avons pas même gravi les premières marches franchies par l'art de la peinture. Alors que nous ne sommes pas même parvenus dans cet art à un véritable réalisme qui puisse parler d'égal à égal avec les Ambulants.

Texte N° 11 Notation du jeu de l'acteur par Stanislavski [670] (format PDF)

poliakov_s_these_annexes_texte11.pdf

670 ***P. 431-434.***

Copyright POLIAKOV Stéphane et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est