

**LA FORCE D'ABANDONNER LE POUVOIR :
STANISLAVSKI EXPLORATEUR DES VERTUS
CRÉATRICES DU SUBCONSCIENT**

Anca-Daniela Mihuş

DOI 10.46522/CT.2023.S1.04

Résumé

A une époque dominée par l'intérêt pour la raison, la technique et le progrès, qui prenait le corps humain pour une « machine », sinon tout à fait pour une « usine », Stanislavski, inspiré par les théories de Freud, Ribot, mais aussi par les philosophies orientales et les études de William James, Pavlov et Secenov, tourne son attention vers le corps subtil des émotions et le subconscient. Il comprend que le subconscient ne peut pas être dominé ou contrôlé, mais seulement stimulé pour qu'il révèle ses potentialités créatrices. L'article explore certaines des directions de recherche suivies par Stanislavski afin de découvrir des moyens d'accéder au subconscient.

Mots-clés :

Stanislavski, corps, conscient, subconscient, créativité

L'acteur en question

Dans son livre *Ma vie dans l'art*, Stanislavski disait qu'il était né « à cheval sur deux époques » et qu'il avait vécu au cours d'un siècle où il a vu le passage « de la chandelle de suif au projecteur électrique, du tarantass à l'avion, de la

navigation à voiles à la navigation sous-marine, du courrier à cheval à la T. S. F., du fusil de pierre à la *Bertha*¹, du servage au bolchevisme et au communisme, de la bougie au projecteur électrique, du coursier au radiotélégraphe, du bateau à voiles au sous-marin, du servage au bolchevisme et au communisme » (Stanislavski 1934, 27). À tous ces grands bouleversements peuvent être ajoutés les changements radicaux qui ont eu lieu à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle dans le domaine artistique et dans la pensée et la pratique théâtrale, où on a vu le passage de la manière traditionnelle de faire du théâtre à une nouvelle conception de l'écriture dramatique, du jeu de l'acteur et de la mise en scène d'un théâtre où le texte dramatique occupait une place centrale dans un théâtre qui mettait de plus en plus l'accent sur la représentation, d'un jeu de l'acteur centré sur la parole dans un art qui privilégiait le jeu d'une situation dramatique et non plus la déclamation d'un texte. Cependant, par sa voix et son corps, l'acteur continuait d'être le lien entre un auteur dramatique et le public tout en donnant une matérialité au personnage théâtral. La mutation esthétique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe renvoie à l'abandon de la *mimesis* et à la dilution, voire la disparition de la fable, devait conduire, selon l'analyse de Robert Abirached, à une crise du personnage ayant des implications directes sur le statut, ainsi que sur la manière de jouer de l'acteur (Abirached 1978). Les expériences théâtrales symbolistes et d'avant-garde avaient progressivement privé le personnage de sa substance dramatique et de sa légitimité scénique, tandis qu'Edward Gordon Craig – au nom du culte de la beauté et de la perfection du spectacle, vu comme oeuvre-d'art autonome – ira jusqu'à proposer le remplacement de l'acteur vivant par l'Übermarionette tout comme Maeterlinck parlera d'un « théâtre d'androïde » (Maeterlinck 1990, 83-87). Paradoxalement, la tentative de désincarner le personnage et, respectivement, celle



1. Il s'agit de la *Grosse Bertha* (en allemand, *Dicke Bertha*), une très grosse pièce d'artillerie de siège utilisée par l'armée allemande lors de la Première Guerre Mondiale, un obusier de 420 mm de diamètre et de 16 calibres de long.

d'éliminer l'acteur, a pourtant fini par démontrer l'indéniable importance de ce dernier dans l'économie du spectacle.

A l'opposé de ces expérimentations qui remettaient en question l'existence même et la substance du comédien, se trouvaient celles d'Artaud, Copeau, Grotowski, Lecoq, Mnouchkine, Barba ou Brook portant sur la présence et l'expression corporelle de l'acteur. Dans cet esprit, Patrice Pavis remarquait d'ailleurs que « l'analyse du spectacle devrait commencer par la description de l'acteur, car celui-ci est au centre de la mise en scène et il tend à ramener à lui le reste de la représentation » (Pavis 1996, 53), tandis qu'Anne Ubersfeld, pour sa part, affirmait que « la pratique théâtrale est matérialiste » et que « le théâtre est corps » (Ubersfeld 1996, 224).

A une époque où le jeu grandiloquent était encore à la mode – vestige du jeu codifié des XVII^e et XVIII^e siècles, que les réformateurs du théâtre ont appelé, par la suite, « l'esthétique de l'acteur romantique » – ainsi que le jeu expressionniste anti-psychologique, André Antoine et Konstantin Stanislavski avaient proposé une véritable révolution du jeu de l'acteur et de la mise en scène. Ils avaient imaginé un jeu dénué du cabotinage, privilégiant un type de jeu naturel, sincère et expressif, proposant une manière naturelle de parler sans élever la voix et un geste rendu naturel – une approche qui visait *l'art de la vie éprouvée* et non pas l'art de la représentation.

Un art théâtral centré sur l'acteur

Avant tout praticien – acteur, metteur en scène, pédagogue – Stanislavski fut dès son plus jeune âge préoccupé par une série de questions qui l'ont troublé jusqu'à la fin de sa vie et qui l'ont amené à écrire plusieurs traités théoriques qu'il n'a cessés de compléter et de réviser. Les questions qui ont suscité cette réflexion portaient notamment sur la manière dont un acteur pouvait passer d'un rôle à un autre, ainsi que sur les moyens par lesquels il pouvait trouver l'inspiration pour une interprétation organique et créative du personnage, en évitant que celle-ci ne dégénère en clichés. Les milliers de

pages de notes prises lors des répétitions et après les représentations, les observations faites sur lui-même et sur les autres acteurs témoignent du souci permanent du processus créatif de l'acteur et du metteur en scène. Stéphane Poliakov a souligné que :

Sans que l'on s'en rende toujours compte, c'est une tentative de chercher dans l'acteur la source de l'impulsion artistique non seulement au théâtre, mais dans tous les arts et peut-être tous les phénomènes de la vie.

Poliakov 2015, 10

Ce qui concernait Stanislavski, c'était le jeu juste, vrai, authentique (*perejivanie*) qu'il distinguait constamment de la simple représentation (*predstavlenie*). Dans son autobiographie artistique, *Ma vie dans l'art* – ouvrage essentiel pour comprendre le système qu'il avait élaboré – en parlant de sa première mise en scène – *Les Fruits de l'enseignement*, une pièce que Léon Tolstoï avait écrite pour le théâtre d'amateurs – Stanislavski a déclaré que :

Le mérite de mon travail d'alors était la sincérité. Je bannisais le mensonge, surtout théâtral. Je me mis à haïr le théâtre au théâtre ; j'y cherchais la vie authentique. Peut-être cependant ne savais-je pas encore discerner la vérité théâtrale et la vérité tout court. D'autre part, je comprenais l'un et l'autre d'une manière par trop extérieure. La vérité extérieure seule me permit d'élaborer une vie scénique attachante qui poussait vers la vérité profonde ; le naturel excitait le sentiment, et le sentiment par intuition faisait naître l'invention.

Je cherchais la sincérité et la vérité, laissant de côté l'artifice trompeur et surtout l'artifice d'acteur, fruit de la routine scénique. Le théâtre avait commencé à m'inspirer l'horreur précisément à cause de son côté théâtral exagéré ; Je ne cherchais pas à discerner dans ses réalisations la vie vivante et vraie, bien sûr pas la vie de tous les jours, mais celle artistiquement interprétée. [...] La recherche de la vérité a aiguisé mes sens et ceux-ci, à leur tour, l'intuition de l'acte de création.

Stanislavski 1985, 99

Les notes relatives aux *Fruits de l'Enseignement* sont très importantes car, à côté du *credo* artistique exprimé par le metteur en scène, elles éclairent à la fois le souci de Stanislavski pour la conduite de l'acteur, cristallisé plus tard dans son Éthique, ainsi qu'un constat qui deviendra, par la suite, le fil rouge de ses recherches sur la découverte d'une porte latérale et mystérieuse vers l'âme de l'acteur, le chemin pour passer de l'extérieur à l'intérieur, du corps à l'esprit, de l'apparence à l'existence, de la forme au fond (*ibidem*, 167).

Comme le montre Marie-Christine Autant-Mathieu, bien que la ligne des actions physiques ait été mise au point et qu'elle ait été utilisée par Stanislavski dans ses dernières années d'activité, dès 1891, il parle « d'accès à l'âme » et des actions comme « chemin pour passer de l'extérieur à l'intérieur, du corps à l'esprit ». Elle précise que :

S'il n'y a pas tournant dans la pratique de Stanislavski avec les actions physiques, il y a toutefois changement. Ce n'est pas le procédé qui est nouveau, mais son mode d'emploi.

Autant-Mathieu 2007, 21

Ainsi, selon M.-Ch. Autant-Mathieu, plusieurs étapes peuvent être délimitées dans l'œuvre de Stanislavski, selon de la façon dont il a utilisé le langage corporel comme clé pour ouvrir la voie à l'inconscient. Tout d'abord, une toute première étape va de 1888 (l'année de la fondation de la Société d'art et de littérature) jusqu'aux premières années du XXe siècle, (où il expérimente et s'intéresse particulièrement à la mémoire émotionnelle, mais aussi au flux de l'énergie et à l'atteinte d'une parfaite décontraction). Ensuite, une deuxième étape dure de 1910 (lorsqu'il commence à mettre en pratique son Système) jusqu'au début des années 20. La troisième étape va de 1920 (où il y a un changement important dans l'approche du rôle) jusqu'en 1930. Enfin, la dernière étape, dure de 1930 jusqu'à sa mort (quand il concentre son attention, principalement sur les actions physiques).

Développement du système. Accéder au subconscient et stimuler la créativité en explorant des techniques spirituelles

En 1900, alors qu'il était à Yalta, en visite à A. Tchekhov, Stanislavski avait rencontré là-bas Leopold Antonovich Soulerjitski et Alexei Maximovich Peskov, dit Maxim Gorki, qui deviendraient deux très proches collaborateurs du Théâtre d'Art. Soulerjitski était à Yalta, en convalescence après la fièvre jaune qu'il avait contractée dans les mers du Sud, où il avait navigué. Ancien apprenti du peintre Viktor Vasnetsov, ancien élève d'une des écoles des Beaux-Arts de Moscou d'où il avait été expulsé en dernière année d'études, pour des raisons politiques, Soulerjitski était devenu un disciple de Léon Tolstoï. Le refus, pour des raisons religieuses, de prêter le serment militaire, il lui a valu une lourde peine et l'exil à Kouchka, une ville torride à la frontière avec l'Afghanistan. Sa vie de roman et les dures épreuves qu'il avait traversées n'avaient pourtant pas altéré sa vivacité, son esprit altruiste, sa générosité et son enthousiasme. Tolstoï disait de lui qu'il était l'homme le plus pur qu'il ait jamais rencontré et Stanislavski appréciait sa personnalité originale, son engagement passionné, sa totale disponibilité, ainsi que ses qualités d'artisan brillant et inventif. Au grand désarroi de Vladimir Nemirovich-Dancenکو en 1906, Stanislavski nommera Soulerjitski son assistant, et en 1912 il lui confiera la direction du Premier Studio. Une nouvelle étape dans la vie de Stanislavski et du Théâtre Artistique allait commencer grâce à cette rencontre providentielle.

Après la mise en scène, au Théâtre d'Art, de quelques pièces de Maurice Maeterlinck – *Les Aveugles*, *Intérieur* et *L'Instruse* (1904), en collaboration avec V. Nemirovici-Dancenکو – qui n'ont pas joui d'un trop grand succès auprès du public et de la critique, après la mort d'A. Tchekhov (1904), et la fermeture du Premier Studio après à peine quelques mois (1905), Stanislavski, se sentant dans une impasse, cherchait de nouvelles solutions visant à revitaliser son travail. À l'époque, sa réflexion allait porter notamment sur la condition, la présence et la créativité de l'acteur. À l'été 1906, après la tournée allemande, retiré en Finlande, révisant ses rôles, lisant et se mettant à jour sur de nouvelles théories scientifiques,

Stanislavski est surtout préoccupé de la façon dont l'inspiration et l'imagination créatrice de l'acteur pouvaient être stimulées. À partir de cette année, il allait travailler pour mettre au point un véritable manuel, une « grammaire » du jeu de l'acteur. Il voulait trouver une « clé », qui une fois « tournée », aurait pu déclencher à l'intérieur de l'acteur une série d'actions psychologiques et logiques. D'ailleurs, Stéphane Poliakov montre que, à partir de 1906, Stanislavski a fait « les premières essais d'application de la 'technique intérieure » (Poliakov, in Stanislavski 1934, 91) à travers laquelle l'acteur pouvait trouver l'inspiration créatrice pour chaque rôle. Stanislavski poursuivra ses recherches sur la psychologie de l'acteur et sur la scénographie en travaillant sur *Le Drame de la vie* de K. Hamsun et *La vie de l'homme* de L. Andreïev, mis en scène avec Sulerjitski dans la saison 1906-1907. En 1908, il fera une première d'application du Système sur scène, notant une série d'observations importantes lors des répétitions du *Un mois à la campagne* de Tourgueniev, une pièce qui « a pour trame les nuances les plus fines du sentiment » (*ibidem*, 222). Stanislavski se demande « dans quelle mesure l'âme des acteurs peut-elle être révélée sur scène pour que le spectateur puisse voir et comprendre ce qui se passe en eux ? » (*ibidem*, 385). Il se demandait comment il fallait faire pour

Dénuder l'âme des acteurs jusqu'à la rendre visible au public ?
Tâche difficile ! On ne saurait la résoudre ni à l'aide du jeu corporel, ni par les méthodes usitées. Ce qu'il faut, c'est un rayonnement invisible du sentiment et de la volonté. Regard, mimique, intonations à peine perceptibles de la voix, silences psychologiques, et surtout, rien de ce qui pourrait empêcher le public de pénétrer l'essence même des sentiments et des pensées qu'on leur propose.

Ibidem, 386.

Stanislavski expliquait qu'une fois de plus :

Il fallut avoir recours à l'immobilité, à l'absence de gestes, supprimer tout mouvement, tout déplacement superflu des acteurs, et non seulement réduire mais complètement supprimer toute mise en scène. Que les acteurs ne bougent

pas, qu'ils parlent et qu'ils sentent, cela doit suffire pour établir la communication avec la salle.

Ibidem

Ainsi, la pièce de Tourgueniev soulevait une série de difficultés dont la solution nécessitait un usage différent de la corporalité de l'acteur, ce qui l'aurait aidé à mettre en évidence un autre corps plus subtil – celui de ses émotions et de ses sentiments. *Un mois à la campagne* contenait, donc, un véritable programme de recherche sur la « technique intérieure » que Stanislavski développera et théoriserait dans *Le Travail de l'acteur sur lui-même*, dont la première partie sera publiée en 1938. En attendant, en 1911, Stanislavski défendait son Système au sein du Théâtre d'Art, et participait à la mise en scène du célèbre *Hamlet*, réalisé avec Edward Gordon Craig et l'aide de Sulerjitski.

La collaboration de Stanislavski avec Sulerjitski reposait sur de fortes affinités, à l'origine desquelles se trouvait la conviction que la condition humaine était indissociable de celle de l'acteur. Ils considéraient que l'acteur était un « tout » qui devait naître d'un « homme nouveau », que le « Théâtre de l'Avenir » devait être une activité nécessaire à une société évoluée, éduquée, plus humaine, et que le spectateur devait être considéré comme une individualité psychosociale. Pour la réalisation de ces nobles idéaux, Sulerjitski a jugé nécessaire d'unir une communauté théâtrale² dont le modèle lui a été inspiré par celui des Doukhobors (« lutteurs de l'esprits »), un groupe religieux pacifiste du Caucase, persécuté par la répression tsariste. Se considérant comme « le Peuple de Dieu », ils ne reconnaissaient ni l'autorité du tsar ni les lois et refusaient d'accomplir le service militaire, comme, d'ailleurs, l'avait fait Soulerjitski



2. Imaginée comme un microcosme, comme une société idéale, unie par la foi en l'homme, en son intégrité et sa dignité divine, la communauté fondée par Soulerjitski – pour laquelle Stanislavski avait acheté un terrain en Crimée, dans la ville d'Eupatoria – était censée devenir un « théâtre-temple », un « théâtre de prière avec des acteurs-prêtres » (Fabio Mollica, *Il teatro possibile. Stanislavski e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*, Florence, La casa Usher, 1989).

avant même de les rencontrer, refus qui lui a coûté dix-huit mois de prison. À la demande de Léon Tolstoï, qu'il considérait comme un maître spirituel, Léopold Soulerjitski avait accompagné plus de six milles membres de cette communauté, eux-mêmes « tolstoïens » (Bogdan 2018, 27), à l'ouest du Canada, où il les avait aidés à s'installer, à l'hiver 1898. Suivant l'enseignement de Tolstoï, qui considérait Jésus comme un mystique révolutionnaire rejeté par la société, les Doukhobors, en tant que disciples du Christ, rejetaient la violence et toute forme d'autorité imposée, adoptant une résistance passive contre l'État. Ils ont refusé d'envoyer leurs enfants aux écoles d'État comme ils ont refusé de payer des impôts ou de prêter serment devant les tribunaux. Les adeptes de ce mouvement, dont les origines remontaient au XVIIe siècle, suivaient quelques règles simples : ils recherchaient l'amour parfait et essayaient d'exclure de leur vie toute convoitise et tout esprit de domination. Comme le montre Lew Bogdan, Tolstoï est allé encore plus loin, soutenant que pour mener une telle vie, on n'avait pas besoin de fonder sa foi sur la Bible ou les Saints Évangiles, mais on pouvait être le disciple de Bouddha, Confucius, Lao Zi, Mahomet, Jéhovah ou simplement athée. Pour Tolstoï, l'essentiel était de vivre à la recherche de la perfection pour soi-même et de vivre l'amour du prochain. A tout cela, Tolstoï a ajouté le refus de l'alcoolisme, de la dégradation physique et de la prostitution, de même que la consommation de viande, qu'il considérait profondément immorale. Les Doukhobors s'inspiraient également de la doctrine bouddhique, présente sur un territoire proche de celui qu'ils habitaient, au-delà des Caucase, en Kalmoukie, sur le cours inférieur de la Volga. Les Kalmoukes – descendants de nomades originaires du Turkestan chinois – étaient adeptes du bouddhisme tibétain. Il semble que les Doukhobors aient appris des Kalmouks le yoga et la méditation qui leur permettaient d'accéder au *prāṇa*, considéré comme « l'État créateur ». *Prāṇa*, terme sanskrit, désigne les cinq souffles ou principes vitaux, qui permettent à l'être humain d'entrer en communion avec l'Univers (*ibidem*, 28).

De ces Doukhobors, Soulerjitski avait appris une série d'exercices de relaxation et de concentration qu'ils appelaient « yoga » et qu'ils pratiquaient pour maîtriser la circulation du

prāṇa et travailler avec une plus grande efficacité. Soulerjitski les recommandera à Stanislavski qui y verra une source inouïe d'inspiration. En effet, les principes du yoga – qui semblaient être le « chaînon manquant » dans le raisonnement qu'il avait mené jusqu'alors – l'aideront à organiser ses idées, ses concepts et ses techniques d'entraînement de l'acteur.

Marie-Christine Autant-Mathieu a montré, par ailleurs, que la découverte de certains dossiers, conservés au Théâtre d'Art de Moscou, offrait de précieuses informations sur les sources d'inspiration de Stanislavski dans la première décennie du XXe siècle (Autant Mathieu 2007, 9-30). Il s'est ainsi avéré qu'à côté des recherches dans le domaine de la biologie et de la psychologie que Stanislavski avait suivies et étudiées avec soin, deux autres sources d'inspiration contribueront, de manière décisive, à la restructuration du Système et à la configuration d'une méthode de travail avec l'acteur : les techniques yoga et la prière du cœur, pratiquées par des ermites « depuis les anachorètes égyptiens du IVe siècle jusqu'aux moines orthodoxes du Mont Athos ou du Sinaï du xve siècle » (*ibidem*). Marie-Christine Autant-Mathieu, a également montré, qu'en Russie, à la fin du XIXe siècle, l'intérêt pour le yoga coïncidait avec la vogue des sciences occultes et du mysticisme, la spiritualité étant un moyen de résister à l'offensive du progrès scientifique, « à l'engouement pour le progrès scientifique destructeur des traditions et faisant souvent violence à l'homme » (*ibidem*). De nombreux artistes et écrivains, tels que Maximilian Volosin, Andrei Bielii, Vladimir Solovyov, Aleksandr Skriabin³, lisaient les classiques orientaux – Swami



3. Scriabine, avait eu l'intention de composer une œuvre aux proportions bibliques, intitulée *Mysterium*, inspirée des écrits théosophiques d'Helena Blavatsky. La célébration de ce « mystère », était censée de conduire à la destruction du monde matériel et à une profonde mutation spirituelle de l'humanité, aboutissant à l'émergence d'un homme nouveau, noble et évolué. Scriabine a commencé à écrire la musique en 1909, mais le travail est resté inachevé. Les cinquante pages conservées ont comme titre *Acte préliminaire*. Cet acte est composé de trois sections : *L'Univers*, qui aurait contenu une histoire du Cosmos et de l'humanité ; *L'Humanité*, qui aurait tracé une histoire

Vivekananda, Ramakrishna, Ramacharaka⁴ – et se passionnent pour la lecture de certains textes sacrés, dont les *Upanishads*, le *Rig-veda* et le *Mahābhārata*. Elena Blavatsky – qui affirme avoir voyagé au Tibet faisant l'acquisition de connaissances de gourous vivant dans l'Himalaya – a popularisé la théosophie, basée sur le brahmanisme et le bouddhisme. La publication de ses livres ainsi que d'autres écrits de ce genre ont eu un tel impact sur l'intelligence russe que, de 1880 à 1918, on dénombre plus de trente-cinq organisations occultes en Russie et plus de trente revues ésotériques.

La pratique du yoga allait cependant creuser davantage la faille entre les deux fondateurs du Théâtre d'Art, délimitant, du même coup, le programme esthétique de chacun d'eux, et



de l'homme, partant de son état paradisiaque et allant jusqu'à la dégradation de l'harmonie universelle due à la cupidité et à la méchanceté) ; et *la Transfiguration*, dans laquelle le diable, banni au désert, rencontra la Mort qui transformait son côté sombre et maléfique en optimisme et en gentillesse. Ainsi transformé et converti, le diable reviendrait dans le monde pour éclairer les masses. Dans la conception de Scriabine, le *Mysterium* devait faire appel à tous les sens à travers certains dispositifs tels que des orgues de lumière et d'autres installations (conçues par le compositeur lui-même) qui auraient diffusé des parfums, ainsi qu'à travers des rituels (qui comprenaient des danses, des caresses et même des relations sexuelles) à travers lesquelles toutes les personnes présentes participaient au « mystère ». L'œuvre a été conçue pour des grands effectifs – un grand orchestre, chœur mixte, des danseurs, des participants à une procession, ainsi que des instruments pour produire d'effets visuels. Ce rituel de destruction et de renaissance de l'Univers et de l'humanité, aurait dû durer sept jours (correspondant aux sept jours mentionnés dans le *Livre de la Genèse*) et se déroulent dans un temple sphérique, en Inde – qui rappelle celui destiné à la ville d'Indore, conçu par Brâncusi, trente ans plus tard. Le temple sphérique, conçu par Scriabine lui-même, aurait dû être installé soit sur l'un des versants de l'Himalaya, sur un terrain que le compositeur avait l'intention d'acheter, soit dans le parc de la société théosophique d'Adyar.

4. Ramacharaka était en fait un Américain du nom de William Walter Atkinson (1862-1932), intéressé par les philosophies orientales et les techniques spirituelles. Dans la première décennie du XXe siècle, il publia de nombreux ouvrages de vulgarisation sur l'hindouisme et le yoga, qui ont joui d'une grande popularité.

mettant en lumière le fait que Stanislavski était « un metteur en scène d'acteur » tandis que Nemirovich-Dancenko était un « metteur en scène littéraire » (Stanislavsky 1999, 110).

Au fil du temps, Stanislavski a découvert qu'en pratiquant le yoga, les acteurs pouvaient se concentrer sur les aspects cachés et mystérieux de leurs personnages, que cette extraordinaire « économie de moyens » et cette « focalisation de l'énergie » leur permettaient de libérer beaucoup d'énergie nécessaire pour « des scènes de violence ou de bacchanale » (*ibidem*, 111) ainsi que de multiplier le champ des significations.

Du Hatha yoga⁵, Stanislavski avait adopté des postures « *āsana* » – pour favoriser la souplesse et la détente corporelle – ainsi que *prāṇāyāma* pour stimuler l'énergie vitale et le contrôle du souffle⁶. Mircea Eliade expliquait que par le *prāṇāyāma* on peut contrôler la *prāṇa*, énergie vitale universelle qui sert à préparer la concentration spirituelle et grâce à la quelle on peut pénétrer les zones inaccessibles de la conscience, car il existe toujours un lien naturel entre la respiration et les états mentaux. A travers le *prāṇāyāma*, le yogi cherche à connaître directement la pulsation de sa propre vie, l'énergie organique dégagée par l'inspiration et l'expiration. Cela fait que *prāṇāyāma* constitue

L'attention portée sur la vie organique, un savoir par l'action, une entrée sereine et lucide dans l'essence de la vie. Le yoga conseille à ses adeptes de vivre, mais non pas de s'abandonner à la vie.

Eliade 1993, 59



5. Hatha yoga, aussi appelé « le yoga de l'effort » ou « de la force », dont le fondateur est considéré l'ascète Matsiendranāth, qui a vécu au Xe siècle. C'est une forme de yoga dans laquelle les postures correctes (*āsana*), la discipline respiratoire (*prāṇāyāma*) et la méditation (*dhyāna*) conduisent à l'éveil spirituel.

6. Des références à ceux-ci peuvent être trouvées, dans une certaine mesure, dans le chapitre « Relaxarea musculară » (La détente musculaire) du premier tome du livre *Munca actorului cu sine însuși (Le travail de l'acteur sur lui-même)*, 2013, dans la nouvelle version, publiée dans la traduction de Raluca Rădulescu, Bucarest : Nemira.

Or, Stanislavski voulait précisément trouver le moyen de vivre sur scène de manière « organique » et de toucher à « l'essence » de la vie du personnage, ce qui signifiait beaucoup plus que la reconstruction de sa vie psychologique par l'accès à la mémoire affective de l'acteur. Ainsi, le metteur en scène a trouvé dans la pratique du Hatha yoga, décrite par Ramacharaka, la clé d'un mode cohérent et méthodique de création, qui pouvait être mis à la portée de l'acteur. Et si, en relisant la dernière phrase de l'explication d'Eliade, on remplace le mot « adeptes » par « acteurs », les choses deviennent encore plus évidentes. A l'aide des techniques de Hatha yoga, l'acteur (très bien entraîné !) peut acquérir un précieux outil pour accéder à la double perspective, cet « état paradoxal » – semblable à celui d'un *j'wanmukta*⁷ – dans lequel il pouvait créer, à tout moment, la vie organique du personnage, tout en restant, en même temps, lucide et ayant un contrôle permanent sur sa création.

Stanislavski recommandait aux acteurs de porter leur attention sur le plexus solaire – siège du *prāṇa* qui dans la tradition du yoga joue un rôle essentiel dans l'économie énergétique du corps – et de suivre, « de rester à l'écoute », du mouvement qu'ils exécutaient. Il ajoutait également que le mouvement du *prāṇa*, qui circule « comme le mercure » dans tous les recoins du corps, se fait par le rythme intérieur⁸. Inspiré par la pratique du yoga, mais aussi par la Rythmique



7. *J'wanmukta* pourrait être traduit par « libéré en vie ». Mircea Eliade explique que « le sage vit toujours, car il lui reste un résidu karmique à consommer », mais « acquiert la liberté : à la manière d'un mort, il n'entretient plus aucune relation avec le monde [...]. Il ne vit plus dans le Temps et sous la contrainte du Temps, mais dans un éternel présent, dans ce *nunc stans* par lequel Boèce définissait l'éternité ». (Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire și libertate*, p. 87). (Ma traduction)

8. Les exercices indiqués par Michael Tchekhov dans ses livres *Être acteur. Technique du comédien* et *L'imagination créatrice de l'acteur* sont, en ce sens, édifiants et confirment, une fois de plus, la pratique de ce type de formation dans la tradition du Théâtre d'Art de Moscou et, de bien sûr, dans les Studios. Un autre exemple, dont on peut déduire l'importance accordée aux exercices de yoga, est la lettre que Vakhtangov, en tournée à Petrograd, adresse, le 5 mai

de Jaques-Dalcroze avec qui il a été en contact depuis 1911⁹, Stanislavski fait du rythme et du tempo les principaux outils utilisés par les acteurs et metteurs en scène dans le processus de l'incarnation scénique du personnage¹⁰.

Marie-Christine Autant-Mathieu a également montré que dans la période 1919-1920, alors qu'il travaillait à la préparation du mystère *Caïn* de Byron, Stanislavski utilisait les exercices de yoga dans l'entraînement quotidien des acteurs, et envisageait trois stades dans la préparation de l'acteur. 1) la maîtrise du *prāna* (assis, debout puis dans des positions de plus en plus complexes), grâce à laquelle l'acteur se libérait de toute contraction musculaire inutile, 2) la décontraction musculaire totale et 3) la justification des pauses¹¹. Stanislavski expliqua en outre que



1915, aux membres du Premier Studio. Parmi les recommandations concernant le déroulement des répétitions, qu'il fait aux acteurs, figure également sa demande de prélever un rouble sur le fonds du Studio pour acheter d'urgence le volume de *Hatha yoga* de Ramatchakra pour l'actrice Eksempliarskaia. Vakhtangov insiste sur le fait qu'Eksempliarskaia doit lire le livre très attentivement pendant l'été et faire les exercices, mais « qu'elle n'aille pas au-delà de ses forces ». (VAKHTANGOV, Evgueni, 2000, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne : L'Âge d'homme, pp. 114-115).

9. En 1910, le prince Sergueï Mikhaïlovitch Volkonski (1860-1937), membre du Théâtre d'Art, fait la connaissance de l'Eurythmie d'Émile Jaques-Dalcroze et de la méthode de François Delsarte, qu'il va populariser, par ailleurs, en Russie, écrivant une série d'articles, publiant un journal et fondant une école de rythmique. Volkonski est celui qui a intercedé la rencontre entre Stanislavski et Jaques-Dalcroze et qui a invité ce dernier à faire une tournée de démonstration à Saint-Pétersbourg et à Moscou. En 1913, Stanislavski retrouvera Jaques-Dalcroze, à Hellerau, où il était allé prendre contact, à la source, avec la méthode eurythmique. (ANDREW, Davidson, 2021, « Konstantin Stanislavski and Emile Jaques-Dalcroze: historical and pedagogical connections between actor training and music education », in *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theatre*, Volume 9, No. 2, pp. 185-203).

10. Voir le chapitre « Tempo-Ritm » dans le 2^e tome de Konstantin Stanislavski, *Munca Actorului cu sine însuși*, ed. Cit.

11. L'étudiant Nazvanov y fait également référence, dans le chapitre « Le subconscient dans l'état de scène de l'acteur », du premier tome de *Munca actorului cu sine însuși*, ed. Cit., p. 579. (Ma traduction)

Ayant fixé dans sa conscience le personnage voulu, il faut envoyer le prāṇa dans les muscles régulièrement, sans à-coups, en le conduisant depuis la base des centres moteurs – la colonne vertébrale, les épaules, les hanches – jusqu'au cou, à la tête, aux poignets, aux pieds, muscles des talons et bouts des doigts.

Brodskaja 2000, 304

Dans *Caiṅ*, dont la première eut lieu le 4 avril 1920, « les déplacements ont été fait en processions lentes et solennelles, avec émission et réception de rayons, et en travaillant sur l'expiration/inspiration »¹². Stanislavski utilisera la coordination de l'énergie par le plexus solaire même dans les années 30, comme en témoigne Toporkov qui se souvient de la manière dont Stanislavski lui indiquait la façon de travailler le monologue de Tchitchikov :

Ce n'est pas un monologue, mais un dialogue, où la raison et le sentiment se disputent passionnément. Placez ces deux partenaires l'un dans la tête et l'autre dans le plexus solaire et reliez-les l'un à l'autre. En fonction de la victoire de l'un sur l'autre, Tchitchikov essaiera de se lever et de courir plus vite pour conclure l'affaire avant que quelqu'un ne lui vole son idée ; ou, au contraire, il fera de son mieux pour rester assis. Est-ce que vous ressentez, est-ce que vous comprenez ces impulsions ?

Toporkov, op.cit., 88

Du Raja yoga – dont le but est la libération du cycle des renaissances – Stanislavski s'est intéressé à la *dharna* (concentration) et à la *dhyana* (ou méditation profonde dans laquelle l'esprit reste



12. Cette « technique rayonnante » sera reprise et développée par Mikhaïl Tchekhov, dans ses célèbres exercices de remodelage corporel l'acteur. Dans ces exercices, Tchekhov fait référence à ce « centre imaginaire de la poitrine d'où découlent toutes les impulsions sous-jacentes aux mouvements » et que l'acteur doit considérer comme une « source d'une intense activité à l'intérieur du corps, comme un moteur puissant ». (Michael Chekov, Être acteur. Technique du comédien, traduit de l'américain par Élisabeth Janvier avec la collaboration de Paul Savatier, préface de Yul Bryner, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1986, p. 6).

fixe et insensible à toute perturbation) à travers lesquelles l'acteur, comme le yogi, pouvait avoir accès au surconscient. Les yogis ont réalisé que lorsque la conscience était occupée, une partie inconsciente de la pensée pouvait continuer à fonctionner.

Dans la dixième leçon intitulée « Je suis le maître de mon âme », Ramacharaka¹³ donne des indications pour diriger le subconscient afin d'atteindre les objectifs proposés. Après l'entraînement, les yogis se concentraient sur d'autres choses plutôt que sur le résultat, sachant que leur subconscient travaillerait sans relâche afin de collecter et trouver des solutions pour résoudre le problème. Depuis 1916, Stanislavski souhaite faire l'expérience de laisser travailler l'inconscient à partir de certaines données qui lui seront fournies. La « biographie du personnage », comprise, la plupart du temps, par certains comédiens, comme la tâche de faire un « portrait robot » du personnage et de lui construire des « circonstances », une « vie », un « environnement » d'une façon plus ou moins mécanique – est en fait, la création d'une « base de données » à partir de laquelle le subconscient peut commencer à « travailler » sur le rôle. Lors des répétitions pour la représentation de la pièce *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïedov, Stanislavski disait à ses acteurs et assistants :

Je veux qu'indépendamment du rôle, indépendamment de la situation de la pièce, l'acteur crée lui-même sa vie scénique, basée sur une étude pleine et profonde de la vie à laquelle la pièce se réfère et basée sur l'observation de la vie réelle aujourd'hui. Je fais appel à sa création consciente, indépendante d'artiste.

Gorceakov 1952, 182 (Ma traduction)

Travaillant toujours au *Malheur d'avoir trop d'esprit*, Stanislavski avait proposé à un acteur :

Prends un ensemble de pensées, mets-les dans ton sac subconscient. Va dormir et quand tu te réveilleras, demande : est-ce prêt ? Au bout d'un moment, ce sera prêt. Mais il faut



13. *Le Raja yoga ou Développement mental*, de Yogi Ramacharaka, était paru en traduction russe en 1914 à Saint-Petersbourg.

laisser le temps de la maturation. Si l'on va trop vite, l'on arrache la graine avant qu'elle ait germé.

Stanislavski, op.cit., 21 (Ma traduction)

Stanislavski avait compris qu'au centre de notre vie spirituelle – dans une zone qui nous restait inaccessible sans une préalable initiation – se trouvait ce « moi secret », la source de notre inspiration. Et cet endroit précis du « moi secret » devenait le point de fusion avec le personnage. Lorsqu'on lui a demandé en quoi consistaient la structure et l'efficacité du système, Stanislavski avait répondu que :

Le Système, ce sont les lois de la nature. Si nous formons en nous la capacité d'agir sur scène selon ces lois, sans oubli ni enjolvure, rien ne gênera plus notre subconscient. Alors on n'aura plus besoin du Système.

Autant Mathieu 2007, 9-30

Lew Bogdan remarque le fait qu'à partir de l'époque, où Stanislavski avait commencé l'étude du yoga un changement, s'était produit également dans la manière dont il concevait ses cahiers de mise en scène. Si auparavant il notait avec exactitude les gestes et les mouvements des acteurs, cette fois-ci tous ces gestes sont accompagnés des commentaires et d'analyses concernant les motivations intérieures. Ce type d'analyse est encore imprécise, mais elle sera complétée par certains concepts et termes que Stanislavski formulera au cours des années suivantes. L'intériorisation de tout le processus de création englobe l'aspect esthétique de la pièce, les décors, les costumes et le son. C'était la période de la collaboration avec le compositeur Ilya Satz à l'aide duquel Stanislavski réalisera, dans les futures mises en scènes, « une véritable dramaturgie sonore qui se combine au texte et avec les autres bruits d'une manière organique. On est à l'aube de l'opéra moderne » (Bogdan 1999, 111).

Au fil des années, Stanislavski a de plus en plus compris que répéter ou revivre des émotions sur scène était impossible, du fait que l'organisme humain, l'état émotionnel et la conscience étaient en perpétuel changement. Répéter une

chose réussie lors d'une répétition aurait pu conduire à la formation de clichés, ce qui aurait été indésirable pour un acteur. Ce que l'acteur devait faire, cependant, était d'acquérir, par la formation,

Outre la technique du yoga qui avait été une véritable révélation pour Stanislavski, c'est Soulerjitski qui l'avait encouragé, malgré les échecs de 1905, à persévérer dans l'étude du jeu intériorisé, qui pouvait lui révéler la clé de l'interprétation du théâtre symboliste. Jusqu'à sa mort, Soulerjitski a été l'assistant, le confident et le partenaire de voyage et de recherche de Stanislavski dans le processus de développement du Système. En fait, Stanislavski le considérait comme la présence la plus importante de son itinéraire théâtral, sa mort en 1916, le laissant dans une profonde détresse et solitude.

Le yoga et la la prière du cœur ont été deux voies – longtemps cachées par les autorités et inconnues par les chercheurs – qui ont conduit à la découverte de principes qui avaient guidé la recherche stanislavskienne et de moyens pratiques et concrets qui avaient été introduits dans l'entraînement de l'acteur afin de l'aider à accéder à ses capacités créatives. Pendant cette période, en plus des techniques spirituelles, Stanislavski avait continué de pratiquer la lecture à table de la pièce et son analyse détaillée, les actions physiques n'étant utilisées qu'à certains moments, pour stimuler la foi de l'acteur dans la vie du personnage.

Stimuler le processus créateur par des actions physiques

Après les années 1920, la référence aux techniques spirituelles devenant pour le moins encombrante pour les idéologues soviétiques, les propagandistes du parti se sont efforcés, depuis le vivant de Stanislavski, de camoufler, puis d'effacer systématiquement, toute référence à la religion et au mysticisme, pour rendre « le Système » conforme aux canons scientifiques et politiques officiels. Pourtant, comme le montre Marie-Christine Autant-Mathieu, la révolution copernicienne opérée par Stanislavski sur le Système (abordée non pas de l'intérieur, mais par la ligne des actions physiques) s'était

produite à la fin des années 1920 et au début des années 1930, en pleine période stalinienne (Autant-Mathieu, *op.cit.*, 15).

En 1928, Stanislavski avait subi une crise cardiaque après laquelle il n'a plus monté sur scène. Durant quelques années, sa mauvaise santé le fera vivre reclus, isolé du monde, mais après 1931, il commencera à réexaminer l'approche du jeu de l'acteur à la lumière des changements idéologiques, scientifiques et esthétiques intervenus à cette époque.

Entre 1923-1933, il travaille intensivement sur les actions physiques, il répète et donne des cours chez lui. En 1935, il est écarté du Théâtre d'Art, mais il se voit confier un Studio lyrico-dramatique où il mettra en pratique les dernières découvertes de son Système, c'est-à-dire une nouvelle manière d'aborder le rôle qu'il appelle « la ligne des actions physiques ». Au début des années 1930, il avait déjà introduit la ligne des actions physiques dans les exercices de yoga qu'il remplacera progressivement.

Comme le montre Stéphane Poliakov, les « actions physiques » ou « la ligne des actions physiques » constituent une méthode de répétition sur laquelle Stanislavski travaillera dans les années 30

Où chaque fragment est construit en fonction des impulsions physiques de l'acteur. Son implication est directe sans que le texte soit appris par cœur et sans travail à la table préalable : c'est une analyse par l'action. La méthode a été reprise par le théâtre soviétique et par Grotowski, dans des sens opposés. Le terme de ligne insiste sur la continuité des actions, leur logique et l'ordre de leur succession.

Poliakov, *op.cit.*, 81.

Marie-Christine Autant-Mathieu précise que ces actions physiques ne doivent pas être confondues avec des exercices d'assouplissement pour développer la technique extérieure, qu'elles ne sont pas non plus synonymes des jeux de scène, mais que :

La ligne des actions physiques justifiées, intérieurement revécues, se développe parallèlement à la ligne intérieure des sentiments. Elle s'ajoute au travail préparatoire de l'acteur et se situe au départ du training.

Autant-Mathieu, *op.cit.*, 29

Stanislavski s'est rendu compte que la ligne des actions physiques ouvre au comédien et également au chanteur une nouvelle voie plus simple, plus courte et plus facile pour atteindre le but de tout acteur qui suit le Système : montrer la vie de l'esprit humain. D'ailleurs, le principal bénéfice apporté par la ligne des actions physique au Système était une pénétration plus lente mais plus sûre de la vie du personnage.

Au Théâtre d'Art, le travail sur un spectacle commençait invariablement par l'étape de la lecture à table de la pièce. Stanislavski, cependant, a remarqué un certain nombre de défauts découlant de ce mode de répétition. Il a constaté une passivité accrue des comédiens qui ont commencé, de plus en plus, à s'en remettre au metteur en scène pour trouver les solutions qui auraient pu ouvrir la voie vers le rôle. Cependant, le désir le plus intense de Stanislavski était, comme le souligne Maria Knebel, celui de pouvoir former « un acteur conscient, un acteur créateur, capable de comprendre les pièces par lui-même et d'agir résolument dans les circonstances proposées par celles-ci » (Knebel 2006, 42).

Si dans une première étape de son travail Stanislavski avait voulu atteindre la malléabilité physique-psychique-émotionnelle de l'acteur, il s'est rendu compte assez tôt que c'était précisément cette malléabilité qui menaçait de réduire l'initiative des acteurs et de les transformer dans des simples « outils » du metteur en scène.

Stanislavski s'est également aperçu que lors de la lecture à table – étape visant à la découverte des motivations profondes qui engendrent les sentiments et les actions des personnages – il y avait le risque de produire une rupture artificielle entre les côtés psychiques et physiques de l'existence de l'interprète dans les circonstances proposées de la pièce. Cependant, il existe un lien indissoluble entre l'action scénique et la cause qui l'engendre, car il y a toujours une union totale entre la vie du corps humain et celle de l'esprit humain.

Partant de ces constatations, Stanislavski a proposé une nouvelle forme de répétition, appelée étude, dans laquelle la lecture à table alternait avec l'improvisation, se transformant ainsi dans une *analyse par les pieds* de la pièce. Le problème,

qui préoccupait Stanislavski, était celui de savoir comment l'acteur pouvait arriver organiquement au texte, « pour que le texte de l'auteur devienne l'unique expression possible du contenu intérieur du personnage auquel le comédien donne vie » (Knebel, op.cit., 80). Il s'agissait, en effet, de découvrir et d'assimiler les mouvements intérieurs qui dictent à un personnage telle parole ou telle action – un processus d'une complexité extraordinaire, exigeant beaucoup de patience, une vive attention et une profonde connaissance de soi.

Une répétition à travers l'étude mettait l'acteur devant la nécessité de rester ancré dans le présent, de vivre physiquement et de manière active une certaine scène. Bien entendu, avant de démarrer une telle étude, plusieurs phases étaient envisagées. Pour résumer, on peut dire qu'une telle étude se compose de quatre étapes importantes : 1) un travail d'exploration intellectuelle (consistant à une analyse des objectifs que les personnages doivent remplir, de leurs aspirations, des relations qui s'établissent entre eux, des événements principaux et secondaires qu'ils doivent traverser, etc.); 2) la narration par chaque acteur de la ligne du rôle ; 3) le glissement de l'acteur à la place du personnage dont il parle, les actions du personnage devenant ainsi ses actions et le texte étant improvisé à ce stade. M. Knebel précise le fait que :

Les mots avec lesquels l'interprète opère n'ont aucune espèce d'importance. Ce qui importe, c'est qu'ils soient dictés par la pensée de l'auteur correspondant concrètement au passage sur lequel l'étude s'accomplit.

Knebel, op.cit., 77

Le quatrième moment de l'étude consiste dans le retour à table, pour contrôler, à l'aide du texte de la pièce, si l'acteur s'est placé dans la position du personnage, s'il a agi au nom de l'auteur et si les objectifs ont été atteints.

Le but d'une *étude* était de rapprocher l'acteur du texte, de l'aider à percevoir la conception du dramaturge, de pénétrer l'essence d'une œuvre. De cette façon, un acteur pouvait sentir comment les mots de l'auteur prennent naissance organiquement en lui. Le témoignage de Vasili Toporkov, qui avait joué dans *Âme mortes* de Gogol – un spectacle créé par Stanislavski

en 1932-1933 – est très pertinent à cet égard. Il cite exactement les indications du metteur en scène qui disait :

Si vous avez besoin de mots, parlez et ne vous en tenez pas strictement au texte de l'auteur, mais seulement aux idées qu'il contient. N'interprétez rien. Agissez. Maintenant ne faites rien pour nous, mais uniquement pour votre partenaire et ne contrôlez votre action que par sa réaction.

Toporkov 1951, 87 (Ma traduction)

Une étude n'était qu'une étape dans le processus d'analyse et de découverte des personnages de la pièce, mais elle aidait l'acteur à agir dans l'esprit de la pièce.

Il faut préciser que lorsque Stanislavski parlait d'action, il ne se référait pas seulement à l'action physique, mais aussi à celle verbale. Il était persuadé que le verbe (le mot générateur d'action) était le point de départ et d'arrivée du processus créateur de l'acteur. En effet, Maria Knebel, qui avait secondé Stanislavski dans les dernières années de son travail au Studio lyrico-dramatique, avait reçu pour mission d'enseigner la « diction », c'est-à-dire l'art du « verbe artistique », de « l'action verbale » qui était, du point de vue du metteur en scène, « une approche novatrice de la création du spectacle, fondée sur l'analyse de texte en action » (Knebel, op.cit., 16). « Si l'accent est faux, cela signifie que vous ne voyez pas de quoi vous parlez » (Toporkov, op.cit., 92), disait Stanislavski aux acteurs. Toporkov, dans son témoignage, rappelle également la minutie avec laquelle Stanislavski examinait les relations entre les mots d'une phrase et leur rapport à l'action scénique, expliquant aux acteurs que :

On perçoit l'idée plus clairement lorsque la phrase, aussi longue soit-elle, ne contient qu'un seul accent [...] Quel est le mot sans lequel vous ne pourriez pas exprimer ce que vous attendez de votre partenaire ? Ou comment pourriez-vous utiliser un seul mot, dans cette scène, pour vous faire comprendre ? [...] Vous n'avez qu'à éliminer l'accent de tous les autres mots et c'est ainsi qu'il deviendra, naturellement, le mot principal.

Ibidem, 89-90

Stanislavski insistait également sur le fait que « l'intonation ne doit pas être le résultat d'un simple entraînement des muscles de la langue », car dans ce cas elle risquait d'être sèche, froide et inexpressive. Il expliquait aux acteurs que « la première étape de la préparation du rôle devrait être celle d'établir l'enchaînement logique des actions physiques » (*ibidem*, 105) ; lorsque « le travail de l'acteur est basé sur la dextérité des muscles de la langue, ce n'est que de l'artisanat, mais quand l'acteur voit des images alors on peut commencer à parler de création » (*ibidem*).

Pour Stanislavski, la ligne des actions physiques, était un moyen de stimuler les acteurs à réfléchir et à être présents à chaque instant de leur travail. De cette façon, il les amenait à être non seulement créatifs, mais créateurs. Il les exhortait à trouver en eux-mêmes et à travers eux, la voie vers leur personnage, en leur disant souvent que :

Dans la création théâtrale, la chose la plus précieuse, avant tout, est l'habileté de trouver dans chaque rôle une personne vivante – de se retrouver soi-même. Vous vous êtes figé à l'avance dans quelque chose d'artificiel, ce qui vous empêche de ressentir de manière vivante et organique tout ce qui se passe autour de vous. Vous jouez un « certain » rôle au lieu de vivre dans le rôle d'une personne vivante.

Ibidem, 39

Ou, à une autre occasion, lors des répétitions de Molière de Boulgakov, Stanislavski disait à une comédienne :

Trouvez toujours une action. Vous jouez toujours un personnage, vous oubliez que vous c'est vous. Madeleine c'est vous [...]. Vivez en votre nom et alors le rôle sera vivant.

Autant-Mathieu, op.cit., 54

Le principe qui est, donc, à la base de la psychotechnique développée par Stanislavski consiste à partir de données naturelles, de réalités naturelles pour arriver à la *vie éprouvée* de l'acteur (*perejvanie*), opposé à l'art de la représentation (*predstavlenie*) et au métier ou artisanat de la scène (*remeslo*). Comme le disait le metteur en scène, le travail de création n'est que partiellement sous l'action directe de la conscience,

étant, pour l'essentiel, un travail inconscient et involontaire, « sous le contrôle de la plus habile, brillante, subtile et incomparable artiste, notre nature organique » (Stanislavski 2013, 55). Et cette nature doit être stimulée – mais non pas forcée ! – à travers les actions physiques justes, les plus élémentaires et les plus accessibles :

Les mouvements du corps, les rythmes des gestes et des paroles, qui, agissant comme des stimulus, déclenchent des réactions psychiques. En réalisant des actions physiques simples et toujours justifiées, l'acteur va se comporter naturellement et accéder au subconscient.

Autant-Mathieu, op.cit., 26

Le procédé permet ainsi d'extraire de l'âme de l'artiste créateur un matériel intérieur personnel, vivant, analogue au rôle, éveillant son intuition, supprimant la routine et « le jeu en général, qui est chaos et manque de sens » (Stanislavski, op.cit., 123). Stanislavski disait souvent à ses acteurs et élèves :

Efforcez-vous d'ouvrir sur scène un large couloir d'accès au subconscient créateur [...] à travers notre psychotechnique consciente la création subconsciente de la nature organique elle-même se construit.

Ibidem, 590

Le choix des bonnes actions physiques et la composition de la ligne des actions physiques sont à la base de la construction organique du personnage. En d'autres termes, à travers le niveau conscient, l'acteur active des processus psychologiques moins contrôlables, tels que l'expérience émotionnelle ou les comportements générés par le subconscient, et recherche des motivations intérieures pour justifier ses actions, qui sont cohérentes avec l'objectif du personnage. L'acteur qui sait à chaque instant *quoi, pourquoi et comment* son personnage fait une certaine chose, qui connaît le comportement physiquement de son personnage, détient le secret de l'incarnation.

L'intention de Stanislavski était celle de responsabiliser l'acteur, d'éveiller en lui la conscience qu'il est un créateur et qu'il est responsable de sa création.

Le travail du metteur en scène sur lui-même

Dans la dernière étape du travail de Stanislavski, les deux lignes directrices de son système se rejoignent. Il s'agit des deux processus créateurs du travail de l'acteur sur lui-même – celui du travail sur la vie éprouvée et celui sur l'incarnation. Comme l'affirme Marie-Christine Autant-Mathieu, le Système – « fruit d'observations, de constatations empiriques et enseigné non pas dans le cadre des cours magistraux, mais par un entraînement pratique sera figé par de pseudo-disciples » (Autant Mathieu, op.cit., 38), transformé en dogme, imposé et utilisé par le régime stalinien comme un « modèle » théâtral canonique opposé au théâtre bourgeois « formaliste » et « cosmopolite ». Cependant, le Système a survécu malgré les distorsions et les contresens grâce aux découvertes faites par Stanislavski dans la dernière étape de son travail, grâce, justement, à la ligne des actions physiques, qui reste aujourd'hui encore un moyen de former des acteurs créateurs. La tâche d'un metteur en scène qui travaille avec des comédiens formés dans l'esprit de la psychotechnique stanislavskienne, reste, finalement, celle de guider les acteurs, de les assister et de les aider « à accoucher », comme se plaisait à dire Stanislavski.

La mise en perspective de l'œuvre de Stanislavski révèle le fait qu'elle ne consiste pas seulement dans la démarche de découverte des ressources créatrices de l'artiste, mais qu'elle vise implicitement la conquête de la liberté créatrice. Partant de la position du « régisseur-tyran » (Stanislavski, op.cit., 98), qui lui avait été inspiré par Ludwig Chronegk, en passant par l'étape où il donnait aux acteurs des rôles « tout faits », leur suggérant de l'imiter, puis par l'étape où il fixait lui-même la ligne des actions physiques, Stanislavski avait parcouru un long chemin jusqu'au moment où il s'est rendu compte que « si le metteur en scène peut faire beaucoup, il ne peut faire tout. L'essentiel reste entre les mains des acteurs. Il importe de les aider, de les aiguiller » (*ibidem*, 95). Le souci de trouver « une porte latérale et mystérieuse vers l'âme de l'acteur » (Stanislavski, op.cit., 167), et le désir d'aider celui-ci à trouver le chemin vers les ressources créatives de l'inconscient, ont

aidé Stanislavski à devenir lui-même un metteur en scène et un pédagogue créateur qui avait compris que sa mission n'était pas celle d'imposer, mais celle de proposer, non pas celle de diriger, mais celle de guider et d'accompagner les acteurs. La force de la vie éprouvée et de l'incarnation scénique sincère, naturelle et vraie dont il avait pénétré le secret, ont constitué une victoire plus précieuse et plus glorieuse que n'importe quel pouvoir.

Bibliographie :

- ABIRACHD, Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (coord.), 2007, *La ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier : l'Entretemps.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, 2007, « L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski », in *Du spirituel au théâtre et au cinéma*, No. 29, pp. 9-30.
- BANU George, 2009, *Secolul regiei*, coordonarea volumului Alina Mazilu, traduit par Mirella Nedelcu-Patureau, Bucarest : Nemira.
- BOGDAN, Lew, 1999, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle. I Moscou-New York : les bâtisseurs d'utopie*, Montpellier : L'Entretemps.
- BOGDAN, Lew, 2018, *Fenia ou l'acteur errant dans un siècle égaré*, Bruxelles : M.E.O.
- CHEKHOV Michael, 2006, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, traduit par Isabelle Famchon, Paris : Pygmalion.
- CHEKOV, Michael, 1986, *Être acteur. Technique du comédien*, traduit par Élisabeth Janvier avec la collaboration de Paul Savatier, Paris : Pygmalion.
- DAVIDSON, Andrew, 2021, « Konstantin Stanislavski and Emile Jaques-Dalcroze : historical and pedagogical connections between actor training and music education », in *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, No. 2, pp. 185-230.
- GORCEAKOV, Nikolai, 1952, *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Bucarest : Stat pentru Literatură și Artă.

- KNEBEL, Maria, 2006, *L'Analyse-Action*, adaptation d'Anatoli Vasiliev, traduction de Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Paris : Actes Sud.
- MOLLICA, Fabio, 1989, *Il teatro possibile. Stanislavski e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*, Florenza : La casa Usher.
- PAVIS, Patrice, 1996, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris : Nathan.
- POLIAKOV, Stéphane, 2015, *Constantin Stanislavski*, introduction, traduction et choix des textes par Stéphane Poliakov, Paris : Actes Sud-Papiers.
- STANISLAVSKI, Constantin, 1934, *Ma vie dans l'art*, traduit par Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Paris : Albert.
- STANISLAVSKI, Konstantin, 1958, *Viața mea în artă*, traduit par I. Flavius et N. Negrea, Bucarest : Cartea Rusă.
- STANISLAVSKI, Konstantin, 2013, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, traduit par Raluca Rădulescu, Bucarest : Nemira.
- TOPORKOV, Vasili, 1951, *Stanislavvski la repetiție*, traduit par ARLUS, Bucarest : Cartea Rusă.
- UBERSFELD, Anne, 1996, *Lire le théâtre*, Paris : Belin.
- VAKHTANGOV, Evgueni, 2000, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne : L'Âge d'homme.