

Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire et interprétation d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'ORBEM Éditions, coll. « Cultures et sociétés d'Europe centrale, orientale et balkanique », 2022, 389 pages – ISBN 979-10-96982-28-8.

En 1966, Bernard Dort demandait dans la préface de son ouvrage *La Construction du personnage* : « Connaissons-nous Stanislavski ? ». La question, que Marie-Christine Autant-Mathieu rappelle dans la conclusion de son ouvrage *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire et interprétation d'une pratique du jeu de l'acteur*, semble encore pertinente aujourd'hui. Si Stanislavski constitue toujours une référence incontournable des études théâtrales, et plus encore des études actorales, la légende qui entoure sa méthode de formation de l'acteur et de l'actrice – notamment dans sa version américaine – l'emporte sur les écrits et la pratique de l'homme de théâtre russe eux-mêmes.

Marie-Christine Autant-Mathieu a pourtant déjà œuvré à les faire connaître grâce à plusieurs livres¹, articles² et numéros de revue³ spécifiquement consacrés à Stanislavski, et grâce à la publication de sa correspondance en 2018⁴. D'autres personnes ont tenu avant elle le rôle de passeur, telles que Nina Gourfinkel⁵ ou Georges Banu⁶. Pour au-

1. Notamment *Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Paris, L'Entretemps, 2008.

2. Comme par exemple l'article « Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko à l'école des Meininger », *Teatro i Storia*, 41, 2020, p. 189-211.

3. Voir *Stanislavski / Tchekhov, Alternatives théâtrales*, 87, 2005, p. 3-43.

4. Konstantin Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, traduit et édité par Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'ORBEM Éditions, coll. « Cultures et sociétés d'Europe centrale, orientale et balkanique »,

5. Notamment Nina Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, Paris, L'Arche, coll. « Le théâtre et les jours », 1955.

6. Georges Banu (éd.), *Les Cités du Théâtre d'Art. De Stanislavski à Strehler*, [Paris], Éditions théâtrales – Académie expérimentale des théâtres, 2001 et *Id.*,

tant, il n'existait pas, jusqu'ici, d'ouvrage spécifiquement consacré au « Système », à la réflexion de Stanislavski sur la formation de l'acteur. Or, avance M.-C. Autant-Mathieu, Stanislavski est un pionnier dans l'histoire du théâtre occidental, car il est le premier à s'être demandé ce qu'était un acteur et à s'interroger sur les mécanismes du jeu. Pour le démontrer, l'A. revient aux sources écrites de sa réflexion, à partir des manuscrits de Stanislavski au Musée du Théâtre d'Art de Moscou et à la New York Public Library For Performing Arts. L'écriture longue du Système, qui s'étend de la veille de la Première Guerre mondiale à la mort de Stanislavski en 1938, inspire à l'A. une approche génétique de ces archives. Plutôt qu'à la postérité de ces textes, elle s'intéresse à leurs conditions d'écriture et de publication, pendant une période d'une richesse remarquable, tant du point de vue historique qu'artistique. C'est ainsi tout un pan de l'histoire du théâtre moderne européen que son ouvrage permet d'aborder.

Le cadre de la réflexion soigneusement délimité en introduction, le volume est composé de quatre chapitres fragmentés en courtes parties et ponctués d'encadrés, de dessins, de schémas et de listes, puis encore enrichis d'une douzaine de pages d'illustrations. Viennent ensuite une conclusion, une riche bibliographie, une chronologie, un glossaire, la liste des mises en scène réalisées et/ou des rôles interprétés par Stanislavski, et enfin un index. Plusieurs problématiques passionnantes pour les études théâtrales sont tissées de chapitre en chapitre : la réflexion de Stanislavski sur la place du texte et celle de l'acteur, au moment où se constitue et s'affirme l'art de la mise en scène ; la dimension spirituelle de la pensée de Stanislavski, que les postulats idéologico-esthétiques de l'URSS ont remis en cause ; l'impossible écriture du Système et ce qu'elle dit de l'art de l'acteur.

Dans le premier chapitre de l'ouvrage, M.-C. Autant-Mathieu procède à une relecture de la biographie de Stanislavski pour mettre en évidence la « naissance du metteur en scène-pédagogue ». L'idée fondamentale alors posée et ensuite reprise est que, contrairement à des théoriciens tels qu'Antonin Artaud ou Edward Gordon Craig, la réflexion de Stanislavski est issue de la pratique. L'homme est d'abord un acteur, qui ressent à ses débuts le besoin d'une méthode, d'une

Les Répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2005.

« grammaire », d'un guide pour le jeu, comprenant des exercices. En somme, un « ouvrage pratique, fondé sur l'expérience et engageant un programme de travail » (p. 13).

Dès les années 1880, ce besoin s'articule à l'ambition d'un jeu simple, « naturel », défini contre les tendances à l'affectation et au cabotinage que Stanislavski désigne par le terme de « métier ». Deux expériences spectatrices confirment cette intuition : la découverte du travail d'André Antoine à Paris, en 1888, et la venue à Moscou de la troupe du Duc de Saxe, les Meininger, en 1890, dont il admire l'exigence et la discipline. Par la suite, plusieurs rôles se révèlent déterminants dans sa carrière d'acteur, ou plus particulièrement, certaines écritures. Ce sont par exemple celles de Tchekhov, de Tourgueniev ou de Dostoïevski, qui obligent à renoncer aux ficelles du métier et à prêter une pleine attention au « sous-texte ». Les différents exemples développés dans ce chapitre ou dans les suivants nourrissent une réflexion passionnante sur la capacité d'une écriture, théâtrale ou non, à déplacer le jeu d'acteur. En même temps qu'il reconnaît le rôle déterminant de certains auteurs dans sa réflexion, Stanislavski redétermine cependant la place accordée au texte au moment de tester sa méthode avec des acteurs et actrices. Dans le travail qu'il leur propose, le texte n'est pas premier mais *rejoint* ; sa lecture l'intéresse moins que son envers (p. 79) – approche qui constitue la pierre angulaire du désaccord qui l'oppose pendant de nombreuses années à Nemirovitch-Dantchenko. Cette conception du texte explique peut-être pourquoi certains développements frustrant d'analyse dramaturgique. À plusieurs reprises, des éléments manquent pour comprendre l'intérêt que Stanislavski porte à un auteur, l'originalité de la lecture qu'il propose d'une œuvre, ou l'appréciation unanime de l'interprétation de tel ou tel rôle.

Une autre question décisive se dégage en revanche de l'étude : celle du « rôle pionnier de Stanislavski dans l'avènement de la mise en scène en Russie » (p. 21). À ses débuts, Stanislavski tient des cahiers de mise en scène, auxquels il confie la mission de fixer l'éphémère du jeu par l'écriture, comme le révèlent ses annotations sur *La Mouette*, reproduites dans un encadré (p. 28). Progressivement cependant, Stanislavski circonscrit sa fonction à celle de « metteur en scène pédagogique », par opposition au « metteur en scène de plateau », au « metteur en scène orchestre » ou au « metteur en scène-auteur de spectacle » comme il désigne Meyerhold. Le formalisme de ce dernier le

conduit à renier l'art de la mise en scène et à l'envisager comme une menace pour le jeu. Stanislavski délaisse donc la pratique des cahiers de mise en scène et délègue à son binôme Nemirovitch-Dantchenko les fonctions qui relèvent de cet art pour se consacrer entièrement à la formation de l'acteur. Cette bipartition apparaît dans les photographies réunies en fin de chapitre, qui donnent à voir des scénographies monumentales qui, tout à la fois, minorent la place des acteurs et actrices sur scène et permettent d'appréhender l'immense variété des esthétiques qu'infuse le Système.

La recherche d'un jeu sans emphase ne s'articule pas en effet chez Stanislavski à une réflexion sur l'espace scénique qui privilégierait le dénuement, comme chez Jacques Copeau. Entièrement focalisé sur le travail de l'acteur, Stanislavski se considère comme son co-créateur, et souhaite qu'il se passe de metteur en scène grâce à sa formation. Son rêve avant-gardiste d'une création collective exclusivement confiée à des acteurs sera réalisé à la fin du XX^e siècle par la vague des collectifs initiée par le tg STAN [*S(top) T(hinking) A(bout) N(ames)*]. Ainsi, alors que Nemirovitch-Dantchenko, Meyerhold, Reinhardt, Antoine, Copeau, Gémier ou Dullin s'attachent à démontrer la singularité de l'art de la mise en scène, Stanislavski, lui, déclare l'acteur « personnage principal » du théâtre (p. 165). Ce parti pris explique sans doute les nombreux dissensus qu'il a avec ses collègues russes, et notamment avec Nemirovitch-Dantchenko, à cause duquel Stanislavski met définitivement fin à sa carrière d'acteur après 25 ans. S'il désigne cet épisode comme une « tragédie » (p. 110), il lui permet de se consacrer entièrement à sa fonction de pédagogue.

Après une vision synthétique du parcours de Stanislavski – parcours plus largement détaillé dans la chronologie, qui offre le récit passionnant d'une vie jalonnée de rencontres et de rebondissements intimes et historiques qui pourrait inspirer un scénario de film –, M.-C. Autant-Mathieu revient en arrière pour atteindre le cœur de son sujet : la genèse du Système (chapitre 2) et son enseignement et sa diffusion (chapitre 3).

Voulant raviver l'émotion première et non seulement la singer de l'extérieur, Stanislavski oppose à « l'art de la représentation » « l'art du ressenti » (p. 83). Le langage qu'il adopte pour décrire cet art est moral et spirituel : le Système est conçu comme une « purification », grâce auquel peut être atteinte la « vérité ». Les exercices qu'il imagine visent

ainsi à assouplir l'âme autant que le corps. Cherchant à fonder scientifiquement sa pensée, Stanislavski lit quantité d'ouvrages, listés et commentés dans un encadré (p. 71-76). Il s'intéresse ainsi à la psychologie, et tout particulièrement aux travaux de Théodule Ribot, pionnier de la discipline en France. Il prend également connaissance des développements de la psychanalyse et décrète le subconscient comme le siège de l'activité créatrice (p. 107). Il s'intéresse enfin au yoga, au mysticisme et aux rites religieux, à l'exemple de nombre de ses contemporains, comme le met en valeur M.-C. Autant-Mathieu (p. 92).

Pressentant qu'il est à l'origine d'une révolution, Stanislavski envisage des ramifications du Théâtre d'Art en province, pour diffuser non plus seulement une méthode mais plus largement une philosophie. Il ouvre ainsi un premier studio en 1905, puis multiplie les « communautés fraternelles » (p. 134) chargées de diffuser un idéal de jeu et une éthique. Si ses méthodes de travail génèrent certaines scissions, les résultats enthousiasment : « L'étonnement est général devant la simplicité du jeu, la sobriété des moyens scéniques et la profondeur du contact entre les partenaires et la salle » (p. 142). Stanislavski entreprend donc d'exporter sa méthode à l'opéra, objet de tout un développement à la fin du chapitre 3 qui prend en compte l'héritage insoupçonné de la pensée de Stanislavski dans ce domaine.

Dans ces chapitres 2 et 3, l'A. rend ainsi compte de ce qu'a été le Système *avant* la relecture communiste de l'œuvre de Stanislavski, qui s'est efforcée de la purger de sa dimension spirituelle et de son caractère idéaliste. Ses écrits sont en effet mis à l'épreuve de l'exigence matérialiste de la révolution socialiste. La censure oblige ainsi Stanislavski à supprimer les notions de « vie de l'esprit humain », de « subconscient » ou de « ressenti », perçues comme vagues, voire dangereuses. Stanislavski tente de défendre ces dernières, mais consent à supprimer les termes de « *prana* » (emprunté au yoga) et d'« âme », pour convenir aux vérificateurs idéologiques et scientifiques qui relisent ses textes. L'épuration à laquelle procèdent les autorités soviétiques reste cependant superficielle et ne parvient pas à désamorcer le postulat de Stanislavski que remet radicalement en cause le marxisme : celui d'une nature humaine universelle. Ces relectures invitent en revanche Stanislavski à développer dans les années 1930 la « ligne des actions physiques », qui infléchit significativement sa réflexion et réévalue la place qu'il accorde à une approche extérieure du travail de l'acteur.

Le récit passionnant de l'affrontement, ou plutôt de la négociation de Stanislavski avec le régime soviétique, aussi bien dans l'écriture du *Système* que dans sa pratique dans les studios, livre déjà de nombreuses clés permettant de comprendre l'écriture laborieuse du *Système*, traitée dans le dernier chapitre de l'ouvrage.

Dès la fondation du Théâtre d'Art, en 1898, et avant même l'ouverture de l'École, en 1901, Stanislavski forme le projet d'écrire un guide sur la formation de l'acteur, mais aussi sur l'art de la mise en scène et sur l'opéra. Des huit volumes qu'il envisage au départ, il n'en écrira finalement qu'un, consacré au travail de l'acteur, entre 1908 et 1932. De nombreux obstacles contreviennent au projet d'origine et obligent Stanislavski à reprendre constamment son manuscrit. L'auteur craint en outre de figer sa réflexion avec des termes réducteurs, qui ne rendraient pas bien compte du travail de l'acteur. Pour se tenir au plus près de la labilité du jeu, il redéfinit constamment les notions qu'il emploie, de ses sources d'inspiration à ses écrits, mais aussi de lui à lui, au gré des années – ce que met bien en valeur le glossaire, en soulignant l'évolution de certains termes avec le temps, tout en essayant d'en circonscrire le sens. Ce flou terminologique évoque celui de Krystian Lupa, grand maître du théâtre polonais, qui se distingue lui aussi par sa méthode de travail avec ses acteurs et actrices et les notions fluctuantes qu'il forge à partir d'elle⁷.

La diffusion de la méthode de Stanislavski par ses textes, par sa pratique dans les studios et par l'entremise de ses disciples a ceci de fascinant qu'elle fait exister son œuvre avant même sa parution, sous forme de publications de ses disciples, de débats ou de critiques. Si cette situation exerce une pression sur Stanislavski, bien conscient qu'il faut faire « cesser les malentendus » (p. 216), elle lui permet aussi de préciser sa méthode par opposition à d'autres. En effet, s'il peine à définir certaines notions, il sait en revanche *contre* quoi, ou *contre* qui, il veut travailler. L'ouvrage de M.-C. Autant-Mathieu met cependant en évidence que Stanislavski n'est jamais dogmatique, ce qui permet de comprendre la permanence de sa relation avec Nemirovitch-Dantchenko, malgré les nombreux désaccords qui les ont opposés, ou

7. Voir par exemple les définitions proposées par Krystian Lupa lui-même dans le volume *Utopia : lettre aux acteurs* (2016), trad. d'Erik Veaux, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Le Temps du théâtre », 2016.

la constance de son dialogue avec Meyerhold, qu'il paraît pourtant désavouer en tous points une fois leur première tentative de collaboration avortée. Cette absence de dogmatisme, qui assure la richesse de ces débats au long cours et lui permet de continuer à travailler après la Révolution, et même de tourner aux États-Unis à un moment où ceux-ci ne reconnaissent pas l'existence de l'URSS, contribue probablement expliquer sa difficulté à écrire.

Le texte-fantôme ne trouve pas une forme définitive avec sa publication, comme le révèle la fin du dernier chapitre. Stanislavski entreprend deux processus éditoriaux concomitants, aux États-Unis et en URSS, où ses éditeurs expriment des exigences contraires. Après cinq ans de réécriture, l'œuvre paraît sous deux titres : *An Actor Prepares* en 1936, aux États-Unis, et *Le Travail de l'acteur sur soi dans le processus du ressenti* en 1938, en URSS. Dans la foulée fleurissent de nombreuses traductions clandestines qui empêchent encore de fixer le texte que Stanislavski lui-même n'arrivait pas à stabiliser.

La conclusion du volume met rapidement en regard la réflexion de Stanislavski avec celle d'autres formateurs, tels que Grotowski ou Barba. Mais le plus intéressant est sans doute le constat de l'héritage ambigu de Stanislavski en France. M.-C. Autant-Mathieu avance que l'impact de Brecht sur le théâtre français a été nettement plus évident – ce que semble confirmer le fait que les textes de Stanislavski n'ont fait l'objet d'aucune publication entre 1966 et 1990, années pendant lesquelles l'influence de Brecht sur le théâtre occidental est particulièrement importante. L'A. achève en soulignant le fait que si la méthode de Stanislavski a connu un grand succès en Russie, et même dans les écoles de théâtre de l'Union soviétique, la connaissance de son œuvre est encore impressionniste là-bas. La déstalinisation, affirme-t-elle, a entraîné une « déstanislavskisation » (p. 294), qui rendait nécessaire cette étude approfondie de la genèse du Système. L'objectif visé est en grande partie atteint, même si l'ouvrage ne donne qu'un accès indirect aux textes de Stanislavski eux-mêmes, qu'il faudrait donc lire dans leurs multiples versions avec à l'esprit les innombrables difficultés rencontrées par Stanislavski.

Floriane Toussaint
URCA – CRIMEL

