

« Ne construis jamais, mais plante... »
Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés pour la
défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski

Igor Ovadis

Number 25, Spring 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041381ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041381ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise
d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ovadis, I. (1999). « Ne construis jamais, mais plante... » : quelques mots assez
énergiques et pourtant désespérés pour la défense du célèbre Système inconnu
de Stanislavski. *L'Annuaire théâtral*, (25), 116–133.

<https://doi.org/10.7202/041381ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)
et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit
(including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be
viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Igor Ovadis
Conservatoire d'art dramatique de Montréal

« Ne construis jamais, mais plante... »

Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés
pour la défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski

Vous avez dit Stanislavski ?

La Méthode de l'entraînement de l'acteur mise au point par Stanislavski a fait couler beaucoup d'encre, et c'est loin d'être terminé. Son Système, lorsqu'il est bien compris et qu'on ne le résume pas à la simple école naturaliste, permet à celui qui s'y soumet d'effectuer un entraînement du corps et de l'âme, sans lesquels le jeu d'un comédien n'est souvent que répétition ou stéréotype. Ce n'est pas, bien sûr, la seule façon de procéder, mais c'en est une qui a fait ses preuves, car elle ne laisse rien de côté. Derrière son Système, c'est une vision du monde que Stanislavski proposait, une vision tout imprégnée de sa propre culture, d'un univers auquel nous, de l'extérieur, n'avons pas accès parce que nous ne le comprenons pas et que nous le réduisons à n'être que ce qu'il nous apparaît. L'artiste, comédien ou autre, n'a jamais fini de se former, et c'est ce grand enseignement que Stanislavski nous offre en premier lieu : le travail, le progrès continu avec, bien sûr, des rechutes.

Igor Ovadis connaît bien l'entraînement que Stanislavski proposait aux acteurs. Il a été formé à ce Système, il est lui-même comédien et il contribue

à en former d'autres. Le problème qu'il soulève est important : que savons-nous vraiment du Système de Stanislavski ? Nous ne le connaissons pas bien, car il nous est parvenu à travers des traductions erronées qui contribuent plus souvent à déformer qu'à former. Que faire avec le talent à notre époque de travail rapide, de consommation express ? L'art n'est jamais une chose instantanée, nous dit Igor Ovadis.

*Denyse Noreau
CRELIQ, Université Laval*

* * *

Je veux, moi aussi, parler du fameux Système de Stanislavski, bien que je sois certain qu'il faille enfin cesser d'en parler et commencer à chercher pour l'apprendre et pour l'enseigner des moyens, des solutions et peut-être des compromis. Physiquement. Pratiquement. Complètement.

Il faut envisager le Système dans son ensemble. Ce n'est pas un fourre-tout, dans lequel se serait accumulé un certain nombre de recettes, de termes et d'exercices. C'est un moteur, un excellent moteur, où chaque pièce a sa propre place, sa propre fonction sans laquelle le moteur ne peut marcher. Le Système est un Processus, un processus à combustion interne, si l'on veut. Peut-on tirer des conclusions sur la bonne marche d'un moteur d'après une seule pièce tombée par hasard entre nos mains, si l'on n'a jamais vu fonctionner le moteur et si l'on ne sait même pas à quoi sert cette pièce ? Peut-on, après avoir ramassé un filtre à huile usagé sans comprendre à quel mécanisme il appartient, tenir, d'une façon intelligente, des discours sur son apparence, sa valeur, et déclarer avec assurance qu'il ne pourra jamais être utilisé ? Non ! On ne peut pas ! Mais c'est précisément comme cela que souvent on parle du Système...

Peut-être est-ce le moment de rappeler une parabole orientale que j'aime beaucoup. Quatre aveugles voulaient délimiter la forme d'un éléphant. Le premier toucha la trompe et s'écria : « C'est un serpent ! » Le second, s'appuyant contre l'une des pattes, décida que c'était un arbre. Le troisième lui tira la queue et conclut que c'était une cloche. Enfin, le

quatrième atteignit son oreille et s'exclama : « C'est une voile ! » Comme le dit la fable russe : « Il n'y a que l'éléphant que je n'aie pas aperçu. »

Je ne suis pourtant pas contre les théories. Le Système est une construction théorique bien proportionnée dont le point essentiel est l'analyse. Mais il s'agit d'une analyse particulière, d'une analyse capable d'obliger le subconscient à créer, d'une analyse qui aide le comédien à exister spontanément selon un dessin strictement fixé, qui n'explique pas seulement la conduite, mais la provoque, qui réveille l'énergie du comédien et suscite le désir passionné d'entrer dans le jeu. Cette analyse peut être qualifiée de « provocation », d'« engendrement » et, pourquoi pas, d'« incubation » des désirs, des actions et des émotions du comédien sur la scène.

Je ne suis pas un adversaire d'une théorie vivante ; je m'oppose aux paroles vaines qui ne sont pas le fruit d'une expérience personnelle, qui sont construites par un esprit froid ou qui sont tout simplement empruntées à quelqu'un. Malheureusement, la rumeur mène souvent à la conviction. C'est pour cela que plusieurs pensent que le Système tue la liberté. (À propos, c'est une accusation absurde dont je parlerai un peu plus tard.)

Des paroles vides, des termes bruyants ont recouvert le Système comme la neige recouvre une maison. Il est difficile ensuite de parvenir à l'intérieur, car on ne voit plus ni entrée, ni cheminée, ni fenêtres. La maison semble toute petite et ne ressemble même plus à une maison. On regarde et on ne sait de quel côté s'en approcher pour tenter de la dégager. Ces montagnes de paroles sont tombées des lourds nuages de la philosophie spéculative, d'interprétations prétentieuses et d'un dilettantisme agressif ; ainsi, ces énormes masses donnent l'impression de quelque chose de grandiose et de fondamental. Or, si le soleil de la Vérité faisait fondre cette neige, on verrait qu'il ne s'agit, en fait, que d'eau. Stanislavski, lui-même, disait à ce sujet : « Le Système est un guide, ce n'est pas une philosophie. À partir du moment où la philosophie commence, le Système se termine...¹ » Il disait aussi : « Ma tâche est de parler à l'acteur dans son langage, pas de philosopher, ce que je trouve très ennuyeux... »

1. Les citations sont en général tirées de la version russe de l'œuvre de Stanislavski, et je les ai traduites moi-même. Certaines proviennent de préfaces de livres sur l'œuvre de Stanislavski écrits en russe également.

Pour plusieurs, la Méthode de Stanislavski est un acquis des temps anciens, un peu à l'image d'un dirigeable qui est exotique certes, mais pas du tout commode et utile aujourd'hui. Le Système est devenu un mythe, une légende, tout le monde en parle, mais presque personne ne l'a jamais touché. Malgré la marque de réalisme qu'il porte en lui, c'est donc quelque chose d'irréel.

On dit souvent que le Système de Stanislavski est le foyer du réalisme. Évidemment, le réalisme et même le naturalisme ont représenté pour Stanislavski une étape importante dans ses recherches, sans jamais être un but toutefois. Son objectif était un théâtre vivant, un théâtre qui serait capable de troubler les spectateurs, un théâtre où jouerait un acteur vivant, un acteur avec des émotions et de l'énergie vivantes. Pour appuyer son Système, Stanislavski citait les paroles de Pouchkine : « La vérité des passions, la vraisemblance des sentiments dans les circonstances proposées... » Pour Stanislavski, la vérité n'est jamais du réalisme, c'est plutôt la capacité qu'a le comédien de croire aux circonstances proposées qui sont souvent tout à fait irréelles, une vérité qui oblige le spectateur à croire, lui aussi, à la réalité de l'invention. La vérité dépend de l'attitude vivante et véritable du comédien, même dans la plus incroyable et la plus invraisemblable des situations, une situation qui n'a jamais existé en réalité et qui ne pourra jamais exister, mais qui est pourtant devenue réelle sur scène.

On juge Stanislavski (comme on juge Brecht, Meyerhold et plusieurs autres) d'après ce qu'il a trouvé et pas du tout d'après ce qu'il a cherché. On prend les résultats qu'on ne connaît pas vraiment (!) pour l'objectif. Mais Stanislavski a cherché jusqu'à sa mort et, en fin de compte, sa Méthode nous enseigne comment chercher là où, d'après l'opinion générale, tout est déjà trouvé.

Il ne faut pas oublier que Stanislavski a commencé à travailler sérieusement sur son Système juste au moment où il a compris que le Théâtre d'Art de Moscou, qui prêchait le naturalisme, était en crise. Stanislavski s'est mis à créer ses « petites et grandes vérités » au moment où il a invité Meyerhold à explorer avec lui du théâtre symbolique.

Curieux que ce ne soit pas Konstantin Sergueïévitch lui-même mais Mikhaïl Tchekhov qui ait tenté le premier, en 1919, d'expliquer dans une revue soviétique ce qu'était le Système. À cette époque, le neveu du grand

écrivain était absolument excité par les recherches de Stanislavski et n'avait pu supporter le silence de son maître... Naturellement, le Maître s'est fâché. Pourtant, Tchekhov n'avait pas entièrement compris l'essentiel des recherches de Stanislavski. Dans sa dernière conférence devant les comédiens de Hollywood, en 1955, Tchekhov disait à propos de Stanislavski :

Il avait une imagination extraordinaire, mais il ne voulait d'aucune façon s'écarter de la vérité de la vie. Et je me demande maintenant à quoi lui servait son imagination inépuisable ? Et pourquoi faudrait-il inventer si nous copions tout simplement la vie qui nous entoure ? C'est un problème insoluble, que je ne peux pas résoudre.

Comme s'il répondait à Tchekhov et à tous ceux qui ne le comprenaient pas, Stanislavski, en colère, a noté un jour, dans la marge d'un livre dont l'auteur accusait le Système de dessécher l'imagination scénique : « Quelle saloperie ! J'ai besoin du naturel pour la superfantaisie. »

Dès que j'entends dire que le Système a vieilli, qu'il est ennuyeux, qu'on n'a plus besoin de lui, une fable d'Ésope, *Le renard et les raisins*, me revient en mémoire : le pauvre Renard, n'ayant pu atteindre les raisins qui étaient trop haut et voulant se mentir à lui-même, décréta que les raisins étaient trop verts, donc immangeables... Avant de juger et de condamner le Système, il faut d'abord essayer de l'atteindre. Seule une expérience personnelle d'assimilation du Système, expérience qui n'aurait pas été couronnée de succès, donnerait le droit à celui qui a vraiment essayé de dire une telle chose. L'on pourrait comprendre celui qui dirait :

J'ai perdu quelques années à étudier le Système ; tous les jours, pendant deux heures, je me suis livré à ces exercices idiots et je n'ai fait aucun mouvement sur la scène sans l'analyser scrupuleusement, conformément à la Méthode assimilée. Et maintenant, j'ai compris qu'en définitive, c'est un galimatias !

D'une part, qui parmi les adversaires du Système pourrait dire une telle chose ? D'autre part, est-ce que celui qui, durant quelques années, aurait étudié le Système sérieusement, aurait fait chaque jour les exercices recommandés pour l'entraînement et aurait assimilé la Méthode d'analyse

pourrait qualifier le Système de galimatias ? C'est toujours l'histoire du renard qui a vraiment essayé de goûter du raisin qu'il n'a pu atteindre.

Nous nous heurtons ici au problème principal : il est presque impossible aujourd'hui d'étudier vraiment le Système, même en Russie, où tous les programmes des écoles de théâtre sont prétendument basés sur ce Système. Quoique l'on utilise tout le temps les termes de Stanislavski, qu'on fasse partout les exercices qu'il a proposés, il faut dire franchement que ceux qui savent vraiment ce que cela signifie et à quoi ils servent ne sont pas nombreux.

Stanislavski a essayé toute sa vie de trouver le moyen d'exposer sur papier ce qu'il découvrait. Il a noirci des montagnes de feuilles, mais il n'a jamais été satisfait de ce qu'il avait écrit. Son intuition du théâtre était plus libre, plus riche et plus courageuse que ce qui sortait de sa plume. Figées dans des mots, ses idées et ses pensées avaient l'air de phrases scientifiques sèches, et son immense fantaisie semblait privée de ses ailes. Stanislavski a tenté de prévenir son lecteur : « La terminologie que j'utilise [...] n'est pas inventée, je l'ai tirée de l'expérience théâtrale. C'est l'expression de sensations créatives sous la forme de paroles [...]. N'essayez pas d'y trouver des racines scientifiques. Nous avons [...] notre propre argot d'acteur. » Malheureusement, cela n'a rien donné. Plusieurs termes employés par Stanislavski, après qu'ils furent apparus sur le papier, ont commencé à vivre une existence propre et à être utilisés par les commentateurs selon leur vision personnelle.

Le nombre de ses « élèves » se multipliait. Ils étaient entièrement satisfaits de ce qu'ils avaient compris et qui était à la mesure de leurs capacités. Ils ont commencé à publier des manuels, à ouvrir des écoles où, avec beaucoup d'aplomb, ils ont présenté comme étant le Système un assortiment d'exercices fortuits, un code de règles ennuyeuses, en exigeant qu'elles soient exécutées aveuglément. Ils ont expliqué de façon catégorique ce qui n'était pas tout à fait clair pour Stanislavski. Ils ont commencé à protéger agressivement le « véritable Système » de ses « ennemis », de ceux qui doutaient, de ceux qui désiraient continuer la recherche, de ceux qui faisaient des expériences audacieuses. Bref, ils ont protégé le Système du Créateur du Système lui-même... En 1924, Stanislavski a noté dans son agenda, parmi les affaires urgentes : « Désavouer mes élèves qui ont transformé le Système en mathématique ! »

Même si neuf volumes de ses œuvres ont été édités en russe, on peut dire que Stanislavski lui-même n'a jamais, de toute sa vie, publié aucun livre théorique. Il n'a publié que *Ma vie dans l'art*, et c'est probablement parce qu'il ne pouvait interrompre le contrat qu'il avait signé avec une maison d'édition américaine. Déjà, en 1911, il avait annoncé dans une lettre :

J'écris un grand livre, dans lequel je veux exposer en détails tout ce que ma propre expérience m'a appris. Ce livre s'intitulera *L'art de pérégivanyia*² [...]. Il verra le jour seulement quand chaque mot qu'on y trouvera aura été vérifié en pratique, par moi-même, c'est-à-dire quand les graines lèveront.

Ce livre n'a jamais vu le jour, comme plusieurs autres tentatives d'ailleurs. C'est seulement avant sa mort qu'il a permis qu'on publie son dernier livre que nous connaissons sous le titre français *La formation de l'acteur*. On lui en a remis un exemplaire pour qu'il fasse les dernières corrections, et il a compris que ce n'était pas le livre qu'il voulait publier. Mais, étant très malade, il n'a pas eu la force de recommencer et il a donné son accord. Il n'a jamais vu le livre édité. Après sa mort, on a simplement sorti ses manuscrits de ses tiroirs et on les a publiés. C'est pourquoi on trouve, dans ses œuvres, des conclusions qui s'excluent, et c'est pourquoi ceux qui prennent connaissance du Système d'après ces livres perdent le fil. Il faut ajouter que cette connaissance ne peut être parfaite, car Stanislavski n'a pas eu le temps de noter ses dernières découvertes.

Au temps du stalinisme, le Système de Stanislavski fut présenté comme étant la seule véritable étude du théâtre : on l'a du coup transformé en « icône », et cette momie de système a été introduite, on pourrait dire de force, dans les écoles de théâtre. De plus, on a en son nom rejeté tout ce qui était différent, et cela a naturellement provoqué haine et hostilité. Ces raisons, parmi d'autres, font qu'on a ruiné le respect et la foi qu'on pouvait avoir dans le Système de Stanislavski. Aujourd'hui, en Russie, on traite le Système de Stanislavski avec moquerie et scepticisme. Quand j'y faisais

2. Je reviendrai plus loin sur les problèmes que pose la traduction de ce terme en français.

mes études³, les élèves des autres classes⁴ se moquaient de nous, parce que nous nous occupions sérieusement de ce « galimatias ».

Mais c'est inutile d'aller si loin. On a qu'à regarder la situation ici, au Québec, pour comprendre les raisons qui font qu'il est également impossible de l'assimiler. La principale raison n'est pas l'absence de tradition sérieuse de l'enseignement du Système. Cela pourrait même constituer un contexte favorable, puisque la perception doit en être fraîche et spontanée. Bien que ce soit un obstacle important, le temps nécessaire à un approfondissement sérieux ne manque pas. Le vrai problème est un problème de désir, car si on en a le désir, on trouve le temps. Mais où trouver le désir ? Comment le réveiller ? Comment expliquer aux étudiants et aux gens de théâtre que ce médicament est indispensable, si personne ne se sent malade ? Le problème le plus sérieux est l'absence de vrai stimulant pour l'assimilation de ce Système, car personne n'en a réellement vu les fruits. C'est pourquoi personne ne désire le posséder à tout prix. Sans ce désir passionné, il est impossible d'apprendre quoi que ce soit, à plus forte raison ce Système qui exige une énorme tension de la volonté⁵ et la patience d'attendre les résultats longtemps. Le Système exige du pédagogue qu'il forme des réflexes chez les étudiants et non qu'il leur embrouille le cerveau. Lorsque j'enseignais en Russie, je me considérais comme un entraîneur de jeu. Ici, je suis devenu professeur de jeu, car je suis obligé d'expliquer beaucoup de choses aux élèves, beaucoup trop⁶. Je n'ai pas le temps de développer des réflexes, je dois donc expliquer pour le « futur », donner des indications en montrant aux élèves le chemin qu'ils doivent parcourir sans moi. J'explique pour leur donner une stimulation, pour les obliger à me croire lorsque je dis que c'est très important pour eux, voire

3. J'ai eu la chance d'assimiler en direct le Système de Stanislavski : mon maître, Zinovy Korogodsky, qui m'a fait découvrir les mystères et la puissance du Système, était lui-même un élève de Maria Knebel, une grande pédagogue de théâtre, qui a elle-même assisté Stanislavski pendant ses derniers cours. Elle a noté tout ce qu'il disait et exigeait à cette époque. C'est grâce à elle si nous connaissons aujourd'hui, entre autres choses, « l'Analyse d'action » (ou analyse par action), le véritable aboutissement des recherches de Stanislavski.

4. En Russie, pendant quatre ans, les étudiants font partie d'une classe placée sous la responsabilité d'un seul maître qui supervise tout l'enseignement.

5. « Il faut transformer le difficile en facile, le facile en habituel, l'habituel en beauté et la beauté en admirable », disait Stanislavski.

6. Il faudrait admettre qu'il est impossible d'assimiler en trente-deux semaines un programme qui, tel qu'il est donné en Russie, comporte quatre ans d'études.

nécessaire. Il faut expliquer le Système par la pratique et alors les paroles deviendront moins nécessaires. Or, pour arriver à la pratique, pour obliger au moins à écouter, on utilise des montagnes de mots qui n'expliquent pas vraiment, mais qui frappent.

Il existe aussi un autre problème sérieux concernant le Système de Stanislavski, et je veux parler ici des traductions en français... Je demande habituellement aux étudiants s'ils ont lu ou, du moins, s'ils ont entendu parler du *Travail de l'acteur sur lui-même*. On me répond souvent que non et, parfois, on me dit avec fierté : « C'est le titre original du livre *La formation de l'acteur*. » Auparavant cette réponse me satisfaisait. J'ajoutais seulement que *La formation de l'acteur* ne comprenait que la première partie du livre et que *La construction du personnage* en était la deuxième partie⁷, et j'ajoutais qu'à mon avis ces deux titres faussaient l'essentiel. Maintenant je connais mieux ce qui se cache sous la couverture de *La formation de l'acteur* et de *La construction du personnage* et je déclare en toute sincérité que, même si vous les avez lus tous les deux, vous n'avez aucune notion du livre intitulé *Le travail de l'acteur sur lui-même*. J'ai parfois essayé de trouver la version française de l'un ou l'autre de ces textes. Peine perdue. Ou bien les phrases qui m'intéressaient n'étaient pas dans la traduction, ou encore elles étaient si déformées qu'on ne pouvait les reconnaître.

Et j'ai lu ceci dans la préface de la dernière édition russe :

Après avoir publié son livre en anglais [à l'automne 1936, dans une traduction de E. Hepgood, le livre fut édité aux États-Unis, sous le titre *An Actor Prepares*], Stanislavski commença à rédiger le texte russe, un texte qui est deux fois plus long que le texte anglais. Il se perd alors dans les différentes variantes, réécrit à l'infini, diminue et rajoute, se désespère, et finalement confie tout cela aux rédacteurs et continue, quant à lui, à travailler sur la nouvelle méthode qui, à son tour, exige la reconstruction totale du livre pratiquement achevé.

7. La première partie s'intitule « Le travail du comédien sur lui-même dans le processus créatif de "péréživanyia" » et la seconde « Le travail du comédien sur lui-même dans le processus créatif de l'incarnation ».

On n'a traduit en anglais (et ensuite de l'anglais au français et aux autres langues) qu'une de ses premières variantes ! C'est comme si n'existait que la traduction de la pièce *Le sauvage* d'Anton Tchekhov et que tous ceux qui la liraient croiraient lire *Oncle Vania*. D'après mes renseignements, le texte original d'*An Actor Prepares* n'a jamais été publié en russe, ce qui m'empêche de le comparer avec la traduction française et de pouvoir ainsi juger, en français, de l'exactitude de la présentation des pensées de Stanislavski. Bien des questions restent donc encore sans réponse. La version russe du livre, fort retravaillée et publiée deux ans après le texte américain, est non seulement très éloignée de celui-là, mais aussi de celui que Stanislavski aurait pu écrire s'il avait vécu plus longtemps.

Le travail de l'acteur sur lui-même expose l'essentiel du Système, tandis que dans la traduction, et je ne peux parler ici que de la traduction française, l'essentiel est souvent altéré. En voici un premier exemple. Comme on le sait, on donne au Système le nom d'« École de *pérégivanyia* ». Ce mot est une translittération : il a deux sens différents qui, réunis, composent l'essentiel de ce terme et de cette école. Pour un Russe, la première signification est immédiatement claire : « Avoir des émotions et surtout des émotions souffrantes. » Voilà pourquoi, même en Russie, plusieurs croient que l'objectif principal du Système consiste à apprendre à bien souffrir sur la scène, et ils se dépêchent de « faire sortir la passion », en extériorisant des émotions théâtrales stéréotypées. C'est oublier que le Système est né de la lutte contre ces habitudes ! La deuxième signification de ce mot est « revivre ». Et on est souvent obligé d'expliquer, même aux Russes, que l'essentiel, dans ce terme, est cette deuxième signification.

Dans la traduction française, on retrouve justement « École du revivre »... On a définitivement mis de côté la première signification, soit « ressentir des émotions ». Stanislavski rêvait pourtant d'un théâtre passionné, vivant, émotionnel. De toutes ses forces, il s'efforçait de convaincre que les émotions étaient le fruit du subconscient, qu'on ne pouvait pas les jouer, les dicter, les forcer ; que les sentiments sont craintifs et qu'ils se cachent instantanément à la moindre pression ; que le vide qui se forme est envahi par les clichés théâtraux inaptés à toucher qui que ce soit ; que l'art doit exhaler de la fraîcheur, tandis que les clichés dégagent une odeur de moisissure et de poussière de vieilles coulisses. Il enseignait toutefois de quelle manière on peut provoquer les émotions, afin qu'elles apparaissent de

façon inattendue pour le comédien lui-même. Il est donc possible de traduire « École de *péréživanyia* » par « École du revivre-ressentir »...

Je donne un deuxième exemple des problèmes posés par la traduction française. J'ai comparé, un jour, ce qu'on écrivait dans cette traduction à propos du sous-texte, avec la version originale russe. Dans la version française, on peut lire :

Aujourd'hui, Torstov a commencé par poser une question : « Qu'entendons-nous par SOUS-TEXTE ? Qu'est-ce qui, dans un texte, se dissimule derrière et dans les mots proprement dits ? » Il répondit lui-même à sa question de la manière suivante : « C'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle, expression ressentie intérieurement par l'acteur, et circulant sans interruption sous les mots, leur donnant une existence réelle. Le sous-texte est un réseau de schémas divers et innombrables, existant dans chaque pièce et dans chaque rôle, réseau tissé de "si" magiques, de toutes sortes de créations imaginaires, d'impulsions internes, d'attention concentrée, de vérités plus ou moins exactes et plus ou moins chargées de réalité, d'adaptations, de mises au point et d'une foule d'autres éléments analogues. C'est le sous-texte qui nous aide à dire les mots comme nous devons les dire en fonction de la pièce. [...] La ligne d'action qui soutient le déroulement de la pièce, trouvant son homologue dans le sous-texte, soutient avec lui le déroulement du texte [...] » (Stanislavski, 1984b : 137).

Voici maintenant, mot à mot, la traduction de ce texte dans l'édition russe :

Aujourd'hui, la leçon a été consacrée au sous-texte.

— Qu'est-ce que c'est que le sous-texte ? nous a demandé Arcadi Nikolaïevitch et il a répondu tout de suite :

— C'est « la vie de l'esprit humain » du rôle qui n'est pas manifeste, mais ressentie intérieurement et qui circule sans interruption sous les mots du texte, en les justifiant et en les vivifiant tout le temps. Le sous-texte contient une quantité innombrable et diverse des lignes intérieures du rôle et de la pièce, des lignes tressées de « si » magiques, de différentes fictions d'imagination [*sic*], de circonstances proposées, d'actions intérieures,

d'objets d'attention, de petites et grandes vérités et de foi en elles, d'adaptations et d'autres éléments. C'est ce qui nous oblige à prononcer les mots du rôle [...]. Ce qu'on appelle l'action pénétrante dans le domaine de l'action, nous l'appelons le sous-texte dans le domaine de la parole [...]⁸.

Les commentaires sont inutiles. Je voudrais pourtant préciser quelque chose concernant la traduction de cet extrait. Il ne faut pas attacher trop d'importance au nombre de mots superflus, des mots qui n'existent pas dans l'édition russe et qui n'ajoutent rien, mais rendent seulement le texte encore plus difficile à lire. Par contre, il faut prêter attention à la phrase suivante : Stanislavski insiste sur le fait que le sous-texte c'est « la vie de l'esprit humain » du rôle qui n'est pas manifeste ». Les traducteurs ne sont pas d'accord avec lui. Ils essaient de nous persuader que c'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle. La chose s'est manifestement transformée en son contraire. Je veux insister sur le fait que la vie (c'est-à-dire un processus intérieur, un certain mystère) s'est transformée en expression manifeste (c'est-à-dire en une chose figée et extérieure, ce contre quoi l'auteur a lutté toute sa vie). Il est aussi curieux que l'expression manifeste soit, par conviction ou par incompréhension des traducteurs (?), ressentie intérieurement par l'acteur, alors que Stanislavski ne dit rien à propos de l'acteur, parce que « la vie de l'esprit humain » doit être ressentie intérieurement non seulement par l'acteur, mais aussi par ses partenaires et, bien sûr, par les spectateurs.

Le plus grave, ce n'est pas que la traduction « de vérités plus ou moins exactes et plus ou moins chargées de réalité » ne corresponde pas à la véritable phrase « petites et grandes vérités et de foi en elles ». Non, le plus grave, c'est que la vérité ne peut pas être *plus ou moins exacte et plus ou moins chargée de réalité*. Même sous les tortures au KGB, Stanislavski n'aurait pas pu écrire une telle phrase ! Elle est contre l'esprit de son étude. Pour lui, la vérité est exactitude, foi et réalité⁹ à cent pour cent. Les petites vérités, ce sont les vérités physiques qui provoquent celles des grandes, cela veut dire les vérités psychologiques...

8. Il s'agit de l'édition des œuvres complètes de Stanislavski, parues en huit volumes, en 1955. La citation est extraite du tome 3, à la page 84.

9. Ne pas confondre avec réalisme.

Avant de clore le sujet, je voudrais faire un dernier commentaire et mettre l'accent sur l'importance de la phrase qui définit le sous-texte : *c'est ce qui nous oblige à prononcer les mots du rôle*. Voilà, à mon avis, la définition la plus brève, la plus fondamentale et la plus exacte de toutes les définitions que je connaisse. Et j'ose espérer que la différence entre « oblige à prononcer les mots » (le texte original) et « aide à dire les mots » (la traduction) est l'expression manifeste d'une absurdité absolue.

L'idée de Stanislavski est pourtant très simple : l'on ne peut rien faire apprendre au comédien, il doit apprendre par lui-même. Mon maître répétait souvent : « Ce n'est pas moi qui vous forme, vous vous formez vous-même auprès de moi. » C'est là la question essentielle : à quoi doit tendre l'étudiant ? Doit-il attendre avec méfiance que le pédagogue prenne des initiatives pour ensuite accomplir soigneusement sa volonté afin d'être bien évalué ou, s'il désire passionnément se former par lui-même, doit-il trouver les moyens adéquats ? En ce cas, même les fautes ne font pas peur, car elles donnent un surcroît d'énergie et de force, car on apprend en se trompant et en dépassant ses erreurs. Afin de réveiller chez le lecteur ce désir de travailler sur soi-même, Stanislavski avait écrit son livre sous la forme d'un carnet d'étudiant. L'important est de trouver son propre système, de trouver sa voie et de ne pas emprunter celle d'un autre.

Le travail de l'acteur sur lui-même n'est pas simplement le titre d'un livre, c'est le principe fondamental pour assimiler le Système et pour que l'acteur se forme constamment grâce au Système. C'est un mécanisme général de la formation au théâtre qui ne se limite pas au cadre d'une école de théâtre. Et une école de théâtre n'est pas un édifice occupé par des professeurs qui « dressent » des étudiants. Pour Stanislavski, c'était avant tout un Système de principes théâtraux, artistiques, éthiques et auxquels s'ajoute la foi que l'on a en eux. C'est un certain courant artistique.

Au moment des auditions, les candidats sont prêts à tout. Ils savent que tout dépend d'eux, que personne d'autre n'est responsable. Une fois les examens terminés, les candidats redeviennent des étudiants, et commence alors... la « démocratie ». L'étudiant a ses droits. Tout est pensé pour qu'il se sente à l'aise, qu'il ne se fatigue pas et pour que personne n'en-trave sa liberté. On lui enlève toute responsabilité, on le transforme ainsi en consommateur de l'enseignement. On lui propose un choix large et varié de professeurs, comme au restaurant. L'étudiant comprend alors que ce

sont les professeurs qui sont désormais responsables et, au lieu de travailler sur lui-même, en faisant des efforts, il commence à chercher le confort, à faire des caprices, à exiger d'être mieux formé. Serait-il possible de garder l'état d'esprit des auditions durant tout le processus de formation de l'acteur ?

La profession de comédien est la plus dépendante qui soit. Le peintre, l'écrivain, le compositeur créent dans la solitude et, durant le processus de création, ils ne dépendent que de leur propre inspiration. Le comédien crée en équipe, avec tous les problèmes que cela comporte. À un moment déterminé, il doit offrir sa propre inspiration. Les fruits de la création du peintre, de l'écrivain et du compositeur existent indépendamment d'eux et peuvent être appréciés plus tard. Le comédien, lui, doit être compris le soir même et, bien qu'étant et l'auteur et l'œuvre, il dépend de tout. Son travail peut être détruit par un partenaire, par la mise en scène ou par l'incompréhension du public. Le peintre, l'écrivain, le compositeur n'expriment que leur seule individualité. Le comédien doit exprimer son propre message, celui de l'auteur, du metteur en scène, du décorateur, du compositeur, etc.

Pourquoi alors, dans une école de théâtre, donner l'illusion d'une liberté particulière et abstraite qui n'existe pas et qui ne peut exister dans la profession d'acteur ? Je ne dis pas qu'il n'y a pas de liberté dans cette profession, j'irais plutôt jusqu'à dire que, sans la liberté, la profession d'acteur n'existe pas. Il faut donc définir ici ce qu'on entend par liberté. La liberté, ce n'est pas l'anarchie. La liberté, c'est aimer et vouloir ce qui est nécessaire pour soi. C'est la possibilité de choisir. En choisissant librement la profession d'acteur, on se condamne à des exigences difficiles et déterminées, et plus ces exigences viennent de nous, plus on est libre. La liberté n'est pas donnée, il faut la prendre. Durant les années de formation, il faut apprendre à être libre dans la non-liberté totale de la profession. La liberté sur la scène, si étrange que cela paraisse, est la joie de la dépendance : la dépendance à l'égard de l'objectif, du partenaire, de la mise en scène, de l'analyse et du texte qu'il faut porter jusqu'au spectateur. Mais ce n'est pas la dépendance vis-à-vis du spectateur, au contraire, c'est plutôt un pouvoir sur lui. Et un pouvoir sur soi-même. Ce n'est pas non plus de la relaxation, c'est « la maîtrise consciente de la tension ». La liberté est le résultat d'une victoire sur les obstacles, et réussir donne la sensation d'être libre. La liberté n'est pas un droit, mais une sensation, la sensation de ses propres

forces et de la croyance en soi-même ; la sensation qu'il y a encore du chemin à parcourir avant d'atteindre ses propres limites ; le sentiment de confiance qu'éprouvent les étudiants envers leur pédagogue et celui qu'éprouve le pédagogue envers ses étudiants.

La liberté, c'est de pouvoir et de savoir. C'est aussi une quiétude, quand on ne se sent pas pressé, quand on peut se permettre de ne pas avoir peur de faire des erreurs et de chercher jusqu'à ce qu'on trouve. Mais, d'une part, les étudiants d'aujourd'hui sont souvent trop gâtés, ils ne font que ce qu'ils réussissent à faire facilement. Si quelque chose ne marche pas, ils se découragent. D'autre part, ils ont hâte de devenir rapidement des comédiens, et il est inutile de leur dire que les résultats doivent mûrir, car ils ont besoin de résultats non pas pour demain mais pour hier au moins ! Il leur faut une méthode accélérée, un système instantané, une formation urgente... En somme, le problème de la liberté est un problème de temps, le temps est un problème d'argent, et l'argent est un problème récurrent...

Plusieurs comptent sur leur talent. Malheureusement, le talent est une qualité délicate et fragile. C'est presque un problème écologique, car son exploitation sauvage, l'habitude, l'expérience professionnelle et plusieurs autres choses peuvent épuiser le talent, détruire la fraîcheur, la spontanéité, débrancher le subconscient, remplacer la création inspirée de la nature par des calculs mentaux. Cela ressemble à une catastrophe écologique. Le Système bien entendu ne remplace pas le talent, mais il le protège, l'enrichit, le solidifie. Je dis toujours aux élèves : « Avec votre talent vous ne pouvez faire que deux choses : l'entraîner ou l'enterrer ! »

Le Système de Stanislavski est le chemin qui mène à la liberté de l'acteur, il est la garantie de la liberté de l'acteur, malgré les affirmations absurdes selon lesquelles le Système la détruirait. L'objectif principal de la Méthode découverte par Stanislavski est d'apprendre à diriger consciemment le subconscient. C'est cela la liberté supérieure.

De nos jours, l'improvisation est très à la mode et elle constitue un bon moyen pour la formation d'un acteur. Toutefois, l'improvisation illimitée, qui laisse surgir ce qui traverse spontanément l'esprit à tout moment, développe bien sûr l'imagination et plusieurs autres qualités, mais elle ne donne pourtant que l'illusion de la liberté. Il est facile de réagir spontanément lorsque l'on ne sait pas ce que le partenaire va faire et lorsque lui-

même ne le sait pas. Mais dans un spectacle, dans une pièce où l'on sait d'avance ce que chacun va dire et faire et comment l'on doit réagir à tout, il est difficile d'avoir des réactions vivantes et spontanées et d'entrer véritablement en contact avec l'autre. On ne peut pas improviser à partir de ce que l'on a dans la tête, il faut suivre la partition. La vraie liberté n'est pas dans l'improvisation, mais dans un comportement d'improvisation, lorsqu'on est capable, tout en accomplissant une action dans un cadre strictement fixé, de conserver la sensation de l'improvisation, d'exécuter une partition non de mémoire, mais en revivant chaque seconde, en gardant la tension réelle de l'inconnu, l'intensité réelle des sensations, en réagissant véritablement, sans programmer les réactions.

La Méthode d'analyse par action (l'analyse d'action – *děistvényī analiz*) nous conduit effectivement de l'improvisation à un comportement d'improvisation et nous donne la possibilité de le conserver. Cette Méthode est l'ultime découverte de Stanislavski ; elle s'est imprégnée de tout le Système, l'a simplifié, pour finalement devenir la conclusion harmonieuse de longues recherches.

L'objectif de celui qui enseigne cette Méthode est d'éveiller le goût de cultiver le résultat, c'est là le secret du Système. À la base, on retrouve la formule de Tolstoï : « Ne construis jamais, mais plante... » C'est une grande formule. Construire signifie envisager et fixer le résultat, s'atteler à une réalisation conformément à un plan. C'est une création par l'intelligence qui remplace la création de la nature. Planter signifie entrer dans une union créative avec la nature, faire germer un résultat. Le Système ne remplace pas la nature, le subconscient ou le talent, il leur fournit les conditions d'une création indépendante. Il nous apprend comment provoquer cette création et, surtout, comment il est possible d'aider sa croissance.

Le Système ne fut pas inventé par Stanislavski. Ce sont plutôt les lois de la nature humaine, les lois de la communication et de l'existence que Stanislavski a saisies, qu'il a formulées et qu'il a réussi à prendre en considération. Cela signifie surtout qu'il a appris à les utiliser. Ces lois existent indépendamment du rapport que l'on peut entretenir avec elles ; la loi de Newton en est un bon exemple : vous pouvez l'ignorer, ne pas l'aimer, mais la pomme vous tombera toujours sur la tête.

En conclusion, force m'est de dire que Stanislavski a découvert énormément de choses, mais que lui, on ne l'a pas encore totalement découvert. Et plus les années passent, plus il devient difficile de le découvrir. Pour plusieurs, le célèbre Système est encore un mot vide de sens.

Igor Ovadis a étudié à Leningrad, à l'École supérieure de théâtre, de musique et de cinématographie où il a enseigné par la suite. Il fut, pendant dix ans, directeur artistique du Théâtre du 5^e étage, petit théâtre adjacent à l'École qui pouvait fonctionner à peu près sans censure. Il a aussi travaillé à Moscou au Théâtre de l'acteur et de la marionnette. Depuis 1990, il enseigne à l'Université du Québec à Montréal et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Il a joué au Théâtre de l'Ermitage, là où Stanislavski a lui-même fait ses débuts ; à Montréal, il a joué au théâtre, au cinéma et à la télévision.

Denyse Noreau est chargée de cours à l'Université Laval, où elle termine un doctorat sur l'œuvre de l'auteur russo-américain, Vladimir Nabokov. Elle a reçu une formation en musique (opéra-piano-flûte traversière), en philosophie, en littérature et en théâtre. Depuis trois ans, elle s'adonne aussi à la traduction de textes russes.

Bibliographie

- STANISLAVSKI, Konstantin Sergueïévitch (1980), *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergueïévitch (1984a), *La formation de l'acteur*, Paris, Payot.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergueïévitch (1984b), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion.