

Quel appareil théâtral ?

2. L'appareil de l'acteur

Stéphane Poliakov



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3213>

DOI : 10.4000/appareil.3213

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Stéphane Poliakov, « Quel appareil théâtral ? », *Appareil* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le , consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3213> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3213>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quel appareil théâtral ?

2. L'appareil de l'acteur

Stéphane Poliakov

- ¹ La notion d'*appareil scénique* renvoie d'abord à la matière ou au matériel scénique. Son sens est principalement spatial et visuel. En nous tournant vers la langue du théâtre russe, on constate une présence non moins importante de la notion – en russe *apparat* – qui renvoie, cette fois, au corps et aux moyens expressifs de l'acteur. Cette réalité lexicale à explorer n'est pas étrangère au sens technique et spatial antérieur. Surtout, elle permet de compléter, au point de vue conceptuel, un réglage de la notion d'appareil au théâtre du côté de l'acteur – présence humaine organique avec ses facultés (sensation, mémoire, imagination, intelligence), ses dimensions physique, psychique et spirituelle, mais aussi un potentiel d'images. Tous ces aspects sont susceptibles d'être subsumés sous la notion d'appareil, au plus près de la spécificité du théâtre comme art qui peut difficilement se passer de la présence humaine. Cela interroge la dimension technique du théâtre, cette fois, à partir de l'acteur. Au-delà d'une investigation de la notion dans le théâtre russe de mise en scène du ^{xx}e siècle, c'est bien en effet la possibilité de penser l'appareil à partir de la figure de l'acteur qui est ainsi posée. Il semble, dans un premier temps, possible d'évoquer l'ouverture de ce sens dans l'esthétique théâtrale classique (française), avant d'aborder l'usage lexical et conceptuel du théâtre russe qui met en tension les deux grands metteurs en scène-pédagogues-théoriciens (et acteurs) du premier ^{xx}e siècle : Vsevolod Meyerhold (1874-1940) et Constantin Stanislavski (1863-1938) et les questions essentielles du rapport entre une spatialité constructive et physique, d'une part, et une technique intérieure du jeu, de l'autre. Rappelons simplement ici que Stanislavski, l'un des inventeurs de la mise en scène au sens moderne, acteur et directeur du Théâtre d'art de Moscou est l'auteur, à partir de 1906-1909, d'un « système » qui codifie et invente un lexique du jeu de l'acteur et une pratique du jeu psychologique. Meyerhold, acteur qui eut Stanislavski pour maître, rompt avec le Théâtre d'art dès 1902, s'engage dans une voie symboliste et d'affirmation d'une mise en scène au sens plastique. À travers la notion de grotesque, d'un théâtre de foire (*balagan*), de la pratique des intermèdes et des techniques théâtrales du passé, il affirme la primauté du mouvement de l'acteur.

Dans le théâtre russe, il est l'incarnation de la mise en scène au sens physique et plastique qui s'affirme dans ses grands spectacles des années 1920.

L'appareil de l'acteur : sens classique et moderne

- 2 L'appareil au théâtre semble d'abord du côté du spectacle, du décor. L'appareil scénique n'ignore pas l'acteur puisqu'il intègre les masques, les costumes, les accessoires, l'usage des éléments de décor (praticables, par exemple) ou de la décoration (le mobilier). En ce sens, l'appareil, au sens premier, fait déjà jouer les effets visuels sur l'acteur dans les différents genres classiques du théâtre français : tragédie, comédie, farce et, à partir de Diderot, le drame bourgeois. L'appareil du drame, proposé par Diderot, est double. D'un côté, le spectacle est déplacé vers le non-verbal, vers des éléments matériels (la scène, la pantomime, le salon, le tableau...), parfois tirés de la vie. D'un autre côté, l'élément de l'art est déporté vers l'acteur. Le rôle ou le personnage, modèle de l'acteur, serait un « grand pantin » artificiel et merveilleux, prototype idéal, presque fantastique (fantomatique¹), idée ou patron visible pour l'acteur dans ses « études » (i.e. ses répétitions personnelles). Ce dernier terme, utilisé par Diderot, très présent dans la langue des acteurs français jusqu'au XIX^e siècle, est passé tel quel dans le vocabulaire théâtral russe. Devenu central dans le « système » de Stanislavski (*ètjud*), il désigne un mode de répétition centré sur la spontanéité de l'acteur (analyse par l'action), l'improvisation comme méthode d'analyse. De Russie, il revient aujourd'hui, sous cette forme, dans les pratiques théâtrales en France et ailleurs.
- 3 Quel sens y a-t-il à parler d'appareil pour l'acteur en dehors de ces jeux de distance rhétorique propres à Diderot ? Dans le théâtre classique français, le terme n'est pas utilisé tel quel pour l'acteur. L'appareil de l'acteur, ce serait son « organe », autrement dit sa voix, élément de la nature (on parle de *bel organe*), mais aussi médium ou surface d'inscription des *passions*, des *accents*, plus tard des *tons*. La voix est partie prenante de la *déclamation* dans le jeu tragique qui prétend s'inscrire dans la tradition rhétorique. Chez Cicéron, c'est bien elle qui est le principal instrument de l'*actio oratoire*², l'*action* étant le nom classique de ce que nous appelons génériquement le « jeu ». Puis, vient le *visage* en privilégiant l'expression du regard – c'est la justification savante du rôle dévolu à la *mimique* ou à la *grimace*, autrement dit aux expressions faciales (la *physionomie* qu'il faudrait distinguer de la *mine* ou de l'*air* au XVII^e siècle). Dans les deux cas (visage et voix), l'acteur « fait ses gammes », comme l'affirme Diderot à propos du visage de l'acteur anglais David Garrick dans un passage fameux du *Paradoxe sur le comédien*³, tout comme la tragédienne M^{lle} Clairon module ses intonations en jouant Agrippine ou Médée. L'autre appareil, si l'on veut, de l'acteur classique, c'est son *costume*, élément essentiel de son jeu : la robe de l'actrice, sa coupe, ses couleurs, son ampleur, sa façon, mais aussi les *perruques* (les acteurs sont poudrés, fardés), les *coiffures*, les *accessoires* (mouchoir, éventail, collier, couronne, etc.). Parfois, l'appareil se détraque : Diderot multiplie les anecdotes des breloques qui se perdent, se détachent, sont poussées discrètement du côté des coulisses. Dans la comédie, les costumes font partie du « masque », au sens large – du type de personnage. Dans la troupe de Molière, Mascarille, Sganarelle, Arnolphe, le médecin, la précieuse, la coquette, le pédant, le marquis ridicule, etc. se définissent par le costume et des manières de jeu (démarche, posture, lexique, hauteur de voix et de rire, etc.). L'inventaire après décès des costumes de Molière⁴, des éléments iconographiques et les textes des pièces en témoignent. On

peut penser ainsi à la création des types comiques, comme celui du valet Crispin par Raymond Poisson⁵. De même, l'appareil du costume est clairement visible dans le tableau de François de Troy représentant Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Monime dans *Mithridate* de Racine⁶.

- 4 À l'appareil de colonnes du « palais à volonté » répondent les franges rouges et or de la robe de la comédienne, qui, avec ses broderies, ses brocarts, ses fils d'or est un véritable rideau scénique, une sorte d'écrin pour ce qui constitue le centre de la représentation : l'expression et la sensibilité de l'acteur. À l'inverse, Diderot goûte fort peu l'appareil scénique que représente le peintre Carle Van Loo à travers Mlle Clairon dans le rôle de Médée et Lekain dans celui de Jason (dans la *Médée* de Voltaire)⁷. C'est une « décoration théâtrale dans toute sa fausseté » avec une « Médée de coulisses » parce qu'il y manque (dans le tableau tout du moins car Diderot admirera le jeu de la Clairon dans le *Paradoxe sur le comédien*) le sentiment du tragique : « point de désordre, point de terreur⁸ ».
- 5 En un sens plus moderne, l'appareil de l'acteur n'est jamais action ni un pur objet ou accessoire de jeu, il existe dans le temps. C'est un processus, une préparation, le dévoilement scénique d'une *mise en œuvre*, sinon d'une *mise en scène*. L'appareil théâtral existe en deçà et au-delà de l'appareil de cour. La figure de l'acteur remet en question le primat matériel, technique, extérieur de la représentation ou de l'acte scénique. Le processus théâtral est collectif : ce sont l'ensemble des acteurs, tout le « personnel » dramatique, l'ensemble aussi des spectateurs et des acteurs, car le théâtre est aussi – ô combien pour le XIX^e siècle – un médium. L'appareil devient alors physique, émotionnel, psychique, « énergétique », psychologique. Son sens artistique et social est modifié. Chez Meyerhold ou Brecht, il est l'exposition sérielle d'un monde de « convention consciente⁹ » ou d'étrangéisation (qui mieux que « distanciation » traduit la notion « formaliste » russe d'*ostranenie* dont provient le *Verfremdungseffekt* brechtien). Stanislavski nomme – de façon suggestive même si c'est en mauvaise part – ces séries expressives de l'acteur des « clichés » (*štampy*).
- 6 Parler d'appareil pour le théâtre russe fait en tout cas signe vers l'acteur – corps et âme – une technique du corps, mais aussi un élément psycho-physiologique ou plutôt *psychophysique*, pour le dire avec Stanislavski. C'est à l'âge de la mise en scène qu'il s'articule pleinement au jeu de l'acteur.

De « l'établi » pour le jeu à la préparation de l'acteur

- 7 Dans la langue théâtrale russe, l'appareil de l'acteur se dit « *apparat* ». Le terme désigne le *corps physique* – cette précision vaut pour le metteur en scène et acteur Mikhaïl Tchekhov, marqué par l'ésotérisme de Rudolf Steiner, pour qui il y a d'autres corps : corps éthérique, corps psychique, corps astral... L'appareil de l'acteur, ce sont sa voix, ses gestes, ses mouvements – son instrument de travail. Comme pour l'appareil scénique, le nom ne va pas sans un adjectif. Les metteurs en scène-pédagogues russes du XX^e siècle parlent d'*appareil nerveux, physique, psychophysique* ou *créateur* (*tvorčeskij apparat*) de l'acteur.
- 8 Le sens est d'abord spatial chez Meyerhold, avec à la fois un refus de l'appareil scénique du théâtre à l'italienne et l'invention d'un autre appareil scénique, un peu comme la centralité de la perspective, dans l'histoire de la représentation, se révèle au moment même où elle se dissout en son sens classique¹⁰. Meyerhold reprend le vocabulaire

productiviste des constructivistes qu'il a découvert lors de l'exposition $5 \times 5 = 25$, à l'automne 1921. Le metteur en scène nomme *ustanovka* la « machine » scénique conçue par Lioubov Popova pour *Le Cocu magnifique* de Crommelynck. C'est un *dispositif*, quelque chose de posé, de disposé, mais aussi de conçu pour une fonction précise (*ustanovka* signifie aussi une directive du Parti). Pour cette mise en scène, Meyerhold parle encore de *stanok*¹¹, une « machine-outil » pour l'acteur, ce que l'on peut comprendre comme « machine à jouer¹² ». Il n'y a plus de décors, de cadre de scène, mais une construction de bois constituée de plateformes, escaliers, portes, roues et toboggan

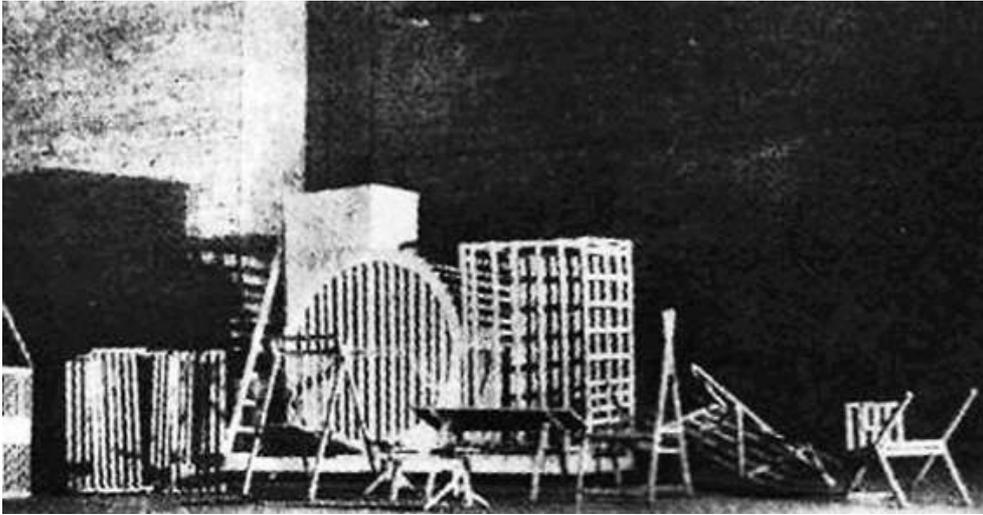
Figure 2. *Le Cocu Magnifique* de Fernand Crommelynck, mise en scène V. Meyerhold, 1922. Dispositif Lioubov Popova



Source. Archives d'État de littérature et d'art, Moscou

- 9 Une autre constructiviste, Varvara Stepanova, parle explicitement d'*appareils* (« *apparaty*¹³ ») à propos de son dispositif conçu pour *La Mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kobyline, également mise en scène par Meyerhold en 1922. Le terme ici a presque le sens d'un agrès de cirque. Il s'agit cette fois de modules disposés horizontalement sur scène, conçus pour l'acrobatie ou le truc clownesque : hachoir-roue-prison, balançoire, table-cercueil, bancs ou chaises munis de ressorts¹⁴...

Figure 3. *La Mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kabylina, mise en scène V. Meyerhold, 1922, Théâtre GITIS. Dispositif Varvara Stepanova.



Source. [DR]

- 10 On voit comment Eisenstein (dont c'est le dernier projet mené aux côtés de Meyerhold en tant qu'élève-assistant-metteur en scène) a pu théoriser, à partir de ces expériences, ce qu'il appelle le « montage des attractions ». Tout cela est d'abord conçu comme un instrument, un support, un accessoire dynamique (et à certains égards cinétique) pour le jeu¹⁵ et une plateforme (ou une série constructive) pour la présentation des mouvements du corps des acteurs réglés par la biomécanique.
- 11 C'est bien à ce niveau physique et dynamique que se situe la notion d'appareil dans le théâtre russe : un corps prêt au travail. Meyerhold théorise en 1921 cette division par « la formule indispensable de l'art du comédien ($N = A 1 + A 2$) » où « l'acteur-acrobate » est en même temps un « pantin mécanique » ou une marionnette :
- Dans l'acteur-acrobate cohabitent toujours deux en un : A 1 donne la tâche (principe actif) et A 2 exprime son accord aux formes proposées par A 1 et se pose lui-même en situation de matériau (principe passif). Le jeu commence. À la qualité d'initiateur de A 1 s'ajoute aussitôt tout ce qui le met devant A 2 en position de régulateur, A 2 demeurant au fond un phénomène de type passif, mais en même temps pas simplement un matériau, mais plutôt une force ouvrière qui se met à l'exécution de sa tâche et se reconnaît comme machine¹⁶.
- 12 Cette théorie du jeu ne va pas sans dédoublement opératoire entre un « acteur » et l'objet de son action, que l'on peut appeler image ou personnage (*obraz*), chose (*predmet*), matériau (*material*), objet (*ob'ekt*), instrument ou même, en quelque sorte, l'œuvre (d'art) du comédien puisque l'ambiguïté esthétique de cet art vient précisément du fait que l'artiste et le produit de son art ne sont pas séparés. On pourrait trouver les prémices de cet autre paradoxe dans les théories du comédien français Constant Coquelin (Coquelin aîné)¹⁷ :
- 13 Pour faire œuvre d'art, le peintre a les couleurs, une toile et ses pinceaux ; le sculpteur la terre, l'ébauchoir, le ciseau ; [...] l'art diffère selon l'instrument. Eh bien ! l'instrument du comédien, c'est lui-même.
- 14 La matière de son art, ce qu'il travaille et pétrit pour en tirer sa création, c'est sa propre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Il suit de là que le comédien doit être double. Il a son *un*, qui est l'instrumentiste ; son *deux*, qui est l'instrument. Le *un* conçoit le personnage

à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l'auteur, il le voit tel que l'auteur l'a posé : c'est Tartuffe, c'est Hamlet, c'est Arnolphe, c'est Roméo ; et ce modèle le *deux* le réalise.

- 15 Ce dédoublement est la caractéristique du comédien¹⁸.
- 16 Plus largement, dans la pédagogie théâtrale russe, qui va de pair avec la mise en scène, pour les répétitions ou les spectacles, avant de jouer, il faut réveiller, *préparer* l'appareil de l'acteur, en connaître les ressources et les limites, l'âge et les contraintes. Il y a là une disposition, un processus conscient, des dénominations, une *mise en image* ou une *mise en action* (élan) avec un effet-retour, une inertie – le théâtre russe parle aussi de « *perception*¹⁹ » (*vosprijatie*) par l'acteur – voire d'une décomposition. Le cas du maquillage de l'acteur (*grim* en russe) est intéressant à étudier par ce qu'il comporte d'élaboration, de transformation, de désappropriation et de contribution à la création d'un être nouveau avec son effacement final *ex post*. L'appareil n'est pas ici une pure fonction ou un état stabilisé des choses, mais une activation à plusieurs coups de détente, une mise en jeu qui inclut la préparation : l'acteur se dispose, se détend, se dévêt, s'habille, se maquille (parfois), se concentre, s'accorde avec ses partenaires, son rôle, son humeur, selon les contraintes physiques et spatiales du dispositif et de la partition scénique de mise en scène. Il le fait le jour même de la représentation, tenant compte de l'attente du public et du contexte que l'on pourrait qualifier de para-scénique.
- 17 Ainsi, l'appareil du théâtre se complexifie. Ce n'est plus une succession d'éléments discrets (des objets disposés sur une scène) ou un *dispositif* englobant, perceptible pour le théoricien (appareil perspectif, appareil du pouvoir, appareil de production), c'est la mise en œuvre d'un système de jeu. Meyerhold propose que l'acteur étudie l'anatomie et non seulement la psychologie²⁰. Pour Stanislavski, l'appareil corporel ou figuratif est la condition de possibilité pour la « transmission » (*peredatca*) du « sentiment éprouvé » (*pereživanie*) qui garde, à ses yeux, le primat esthétique²¹. On trouve dans son maître-ouvrage *Le Travail de l'acteur sur lui-même* des occurrences comme : « appareil corporel et vocal », « appareil interne qui crée le processus de la vie éprouvée », « appareil corporel externe », « appareil figuratif de l'acteur », « appareil créateur »²². Dans *Ma vie dans l'art*, Stanislavski utilise également le terme à propos de Meyerhold, qui chercherait à développer « l'appareil figuratif²³ » de l'acteur par une mise en mouvement des images, des gestes, des postures.

À l'âge de la mise en scène

- 18 Cette approche de l'acteur et du processus théâtral n'est généralisable qu'à l'âge de la mise en scène, lorsque le théâtre devient pédagogie, théorie, conception d'ensemble, élaboration d'un univers plastique, musical, sonore, lumineux, coloré, unifié. Je l'interprète, à l'aune de la mise en scène russe des années 1890-190, comme une *intérieurisation* ou un *déplacement de l'appareil spatial perspectif* et « décoratif » (pictural-architectural) traditionnel. Les deux niveaux d'appareillage spatial et psychique ne sont pas complètement déliés. Ainsi, Stanislavski crée « l'humeur » (le *nastroenie*), Antoine le « milieu ». Cette *Stimmung* ou ce *mood*, à la fois matériel, social et psychique, définit un lieu et même un volume – une *maison* dans le drame ou un *appartement* – mais aussi une *époque*, une *saison*, une *heure de la journée*, un *milieu social*, un ensemble de relations personnelles au sein d'une *famille*, etc. Cette humeur vaut pour l'ensemble. Elle est reproductible (les mises en scène se copient pendant tout le premier quart du xx^e

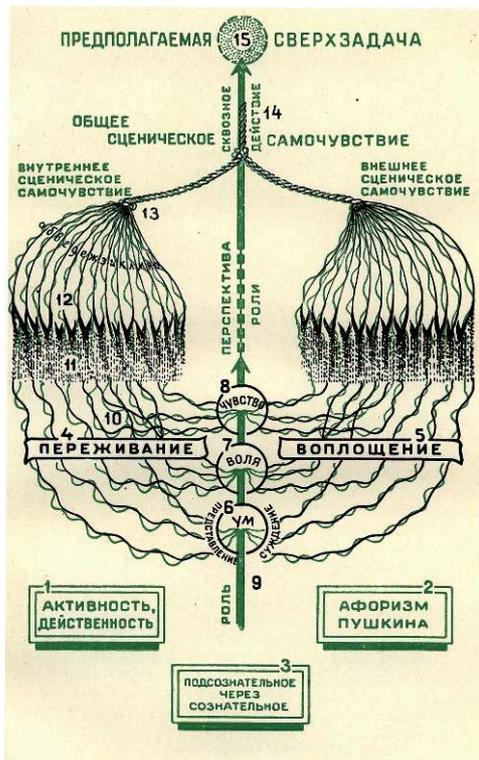
siècle), mais aussi éminemment individuelle – elle concerne tous les acteurs (c'est « l'atmosphère créatrice ») et chacun en particulier.

- 19 Le grand mouvement de la mise en scène, tout au long du XIX^e siècle, semble ainsi rapprocher le « matériel » dramatique (l'appareil de la scène au sens technique) du « personnel » dramatique (l'ensemble des acteurs et des employés de la scène compris selon une hiérarchie précise : directeur, directeur de la scène, metteur en scène, régisseurs, machiniste, etc.). Tout se passe comme si, avec l'art de la mise en scène, qui s'affirme dans son autonomie avec Antoine, Stanislavski, Reinhardt, Gordon Craig, Meyerhold, Copeau, Juvet, etc. – âge que l'on dit être en train de se clore ou s'être transformé – on avait affaire à une *élaboration secondaire de l'appareil* théâtral. Le metteur en scène s'affirme par sa maîtrise de la scène (scénographie, costumes, décors, espace sonore). Mais sa réalité est aussi temporelle (calendrier, rythme, nombre de répétitions, composition du spectacle, contrastes), hiérarchique (choix de la pièce, du décorateur-scénographe, de la distribution, de l'interprétation). Plus finement, son appropriation, son *travail d'appareil* se font par un *déplacement vers l'acteur*. Le fait que les grands metteurs en scène russes (Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Mikhaïl Tchekhov...) aient été acteurs y a contribué. Il s'agit d'une *élaboration secondaire* de l'objet même de l'art dramatique. Défini comme action, il est, du côté de l'acteur, investi des attentes les plus sublimes (allant jusqu'au « génie ») ou les plus contraignantes (l'acteur est alors un « élève » en apprentissage perpétuel). S'il y a là des jeux de dupes, voire des abus de pouvoir, il serait réducteur de considérer l'acteur comme la « marionnette » ou la « sur-marionnette » du metteur en scène. Il répond à un nouveau paradoxe où le pouvoir lui échappe.
- 20 Il paraît difficile alors d'éviter un certain dualisme. L'acteur intègre un « appareil » nouveau de jeu au prisme de la mise en scène. Il est porteur de la valeur la plus haute : la « vie », « l'action », « le subconscient », « l'inspiration », « la nature » chez Stanislavski, « l'improvisation » pour M. Tchekhov ou Meyerhold et encore, pour ce dernier, la précision, le « grotesque », un jeu des styles. Il devient l'objet d'une poétique nouvelle, détachée des théories de l'imitation – que Stanislavski appelle « représentation » (*predstavlenie*) – ou des enjeux romanesques et littéraires de la création. L'« humeur » de l'acteur, devenue « sensation de soi », doit pouvoir, selon Stanislavski, se décomposer pour susciter les impulsions des profondeurs du subconscient. Ce sont des « éléments » analytiques en termes de situation (les « circonstances proposées ») ou de facultés de l'acteur (« imagination », « attention scénique », « mémoire émotionnelle », « volonté », « sentiment », « intelligence »), un art de la division : actions physiques, impulsions, « tâches à accomplir », « analyse » (*razbor*, littéralement « démontage »)²⁴.

Le « système » comme appareil

- 21 Stanislavski distingue deux niveaux d'appareil, selon la dichotomie de l'intérieur et de l'extérieur. L'*appareil extérieur* de l'acteur, ce sont sa voix, son corps, sa réserve d'images parfois proche des « clichés ». Ce niveau est opposé à l'*appareil intérieur psychique* qui met en mouvement et nomme les « éléments de la sensation de soi créatrice » : l'appareil même du « système » parfois représenté en diagramme.

Figure 4. Schéma d'interaction des éléments du système



Source. schéma publié au vol. 3 des *Œuvres choisies* de Stanislavski (Moscou, 1955)

- 22 Ce sont ces éléments qui organisent la vie psychique scénique (l'adjectif est essentiel en ce qu'il s'agit d'un art psychologique, d'une psychologie de la création et non d'une simple psychologie ou psychothérapie). La question posée par Stanislavski pourrait être : à quelles conditions psychiques (internes), dûment appareillées, un acte artistique scénique est-il possible ?
- 23 Les deux niveaux sont distingués, parfois opposés, mais restent en liaison directe. L'appareillage psychique prime, c'est la « psychotechnique » – le travail sur soi d'un acteur conscient de son art pour en faire exister les virtualités subconscientes en public :
- En quoi la sensation de soi scénique intérieure est-elle meilleure que la sensation de soi normale ?
 - En ce qu'elle renferme en elle la sensation de la solitude publique que nous ne connaissons pas dans la vie ordinaire. C'est une sensation merveilleuse, [...] un théâtre rempli de spectateurs, avec des milliers de cœurs battant à l'unisson du cœur de l'acteur, crée une formidable résonance. C'est l'acoustique qui convient à notre sentiment. En réponse à chaque moment d'authentique vie éprouvée sur scène, nous recevons en retour, depuis la salle, une multitude d'échos, de participation, de compassion, de courants invisibles de la part de milliers de personnes vivantes, inquiètes, qui créent le spectacle avec nous. [...]
- Malheureusement, une telle sensation de soi juste, humaine, presque naturelle, ne se crée que très rarement d'elle-même sur scène. [...] Dans de tels cas exceptionnels, tout l'appareil créateur de l'acteur, toutes ses parties, prises isolément, tous ses « ressorts », pour ainsi dire, ses « boutons », ses « pédales » fonctionnent à merveille, presque aussi bien, ou mieux même, que dans la vie. [...]

Quel bonheur d'avoir à notre disposition une psychotechnique, capable de créer, à notre guise, une sensation de soi scénique intérieure qui, auparavant, ne venait à nous que par hasard, comme un « don d'Apollon »²⁵.

L'appareil de l'acteur (corporel et vocal) s'accorde – en un sens quasi musical et d'emboîtement – et par une résonnance sensorielle et psychique (toujours indirecte) avec la salle. Ce « *sentiment éprouvé* » par l'acteur de façon vitale – *pereživanie* – ne peut alors que susciter, par un canal psychique subconscient, un affect collectif que le théâtre russe nomme *sopereživanie*, sorte de communion laïque qui constitue l'idéal de ce théâtre psychologique.

Il serait toutefois impossible de transmettre la « *vie éprouvée* », autrement dit la vie psychique scénique de l'acteur, sans un appareil extérieur préparé, appareillé du point de vue corporel, vocal et figuratif, sans une *incarnation scénique* :

L'acteur ne doit pas seulement éprouver intérieurement la vie du rôle, mais aussi incarner extérieurement ce qu'il éprouve. [...] Pour être en mesure de refléter une vie extrêmement subtile, et le plus souvent subconsciente, il est indispensable de posséder un appareil corporel et vocal exceptionnellement réactif et merveilleusement développé. La voix et le corps doivent, avec une spontanéité et une sensibilité incroyables, transmettre instantanément et précisément des sentiments très subtils, presque imperceptibles. Voilà pourquoi un acteur à notre mode doit, bien plus que dans les autres courants artistiques, se préoccuper non seulement de l'appareil interne qui crée le processus de la vie éprouvée, mais de l'appareil corporel externe pour transmettre fidèlement les résultats du travail créateur du sentiment, soit la forme extérieure de l'*incarnation scénique*²⁶.

- 24 Tout cela fait naître une technique que Stanislavski appelle « *psychotechnique* », un « système » polarisé, organisé, dont les « éléments » sont en perpétuelle évolution. Tout ce qui faisait la technicité du metteur en scène en termes de mouvements scéniques (ce que le théâtre du XIX^e siècle en France appelait les « passades »), de changements de lumière, de sollicitations sonores sur l'affect, de préparation physique et plastique des accessoires, du décor, des costumes, du mobilier (la « décoration » au sens du XIX^e siècle), bref toute la « *mise en scène* » (Stanislavski utilise tel quel le terme français au sens de déplacements, de mouvements ou de dessin scénique), tout l'appareil scénique est converti en travail *intérieur* de l'acteur, dans les modulations, les transitions, les gradations psychologiques. Cela va vers un nouveau finalisme (le « *surobjectif* »), par une *attention* à soi et à son partenaire (et surtout pas au public) qui fonde « l'*objet d'attention* ». Parfois nommé « *objet* » tout court, il s'agit du partenaire auquel on se relie d'âme à âme, d'œil à œil. Il n'y a là perte de visualité qu'en apparence. La primauté de l'acteur, dans le théâtre russe, ne s'oppose pas au visuel, au figuratif, à la couleur, au dessin. Elle devient plasticité du sentiment.
- 25 Rien ne le montre mieux que l'évolution de la notion de *perspective*, exemple emblématique d'appareil selon J.-L. Déotte. De catégorie optique, spatiale, scénique (picturale et architecturale), elle devient, dans le théâtre russe, psychologique (la *perspective du rôle et de l'acteur*) allant même, chez un metteur en scène comme Anatoli Vassiliev, à « s'inverser » (dans le sillage des écrits esthétiques de Pavel Florensky) pour fonder un théâtre conceptuel non psychologique. Le jeu, le « *processus créateur* » de l'acteur, son « travail sur lui-même » deviennent ici le nouvel *appareil* de la mise en scène. L'acteur n'est pas seulement l'objet de ce travail, mais en définitive la désignation du travail du metteur en scène lui-même. L'appareil de la répétition consiste alors dans le *démontage* de la pièce (*razbor*), morceau par morceau, et dans le

montage des impulsions psychophysiques de l'acteur (méthode dite des « actions physiques ») et d'une partition collective de mise en scène.

La méthode de répétition, nouvel appareil ? *L'étude.*

- 26 Qu'en est-il aujourd'hui de cet appareillage particulier, de la relation metteur en scène-acteur (parfois comprise comme « direction d'acteurs ») ? L'appareil moderne de la répétition comprend une part rituelle : exercices, *training*, travail à la table, indications et « notes » du metteur en scène, discussion en face-à-face, montage spatial, etc. Au XX^e siècle, il s'est fédéré dans la subjectivité organisatrice du metteur en scène (concept autant que personne ou personnalité artistique), porteur d'un *Kunstwollen* théâtral. À sa manière, la déconstruction ou la perte du sujet a fini par se refléter dans le processus théâtral. L'appareil (ou le corps) est devenu collectif. L'auteur s'est effacé, qu'il s'agisse de l'auteur du texte, de l'auteur du spectacle ou de l'acteur comme auteur. Peut-être finalement est-ce la méthodologie de répétition, qui, sans qu'elle soit mise en avant ni même toujours pensée, organise aujourd'hui l'appareil des arts de la scène ? Il intègre également des données matérielles, d'infrastructure (financement, production, dimensions du plateau scénique, régie, durée des répétitions, conditions de représentation, etc.).
- 27 Le metteur en scène russe Anatoli Èfros (1925-1987), élève de Maria Knebel, l'un des premiers sans doute, a manifesté que la répétition était au cœur du métier de metteur en scène, dans son rythme, ses accidents, sa spontanéité chaotique, son organisation sous-jacente qui façonne l'art de la mise en scène :
- J'aime chaque matin venir voir les acteurs avec lesquels je travaille. [...] Une répétition doit procurer de la joie. Parce que les répétitions nous prennent la moitié de chaque jour de toute notre vie. Et si, après des répétitions pénibles, on obtient un bon spectacle, cela ne rachètera pas toutes les pertes subies²⁷.
- 28 Ce n'est peut-être pas tant la technique de l'acteur qui forme son appareil que le réglage subtil et dynamique d'un groupe (collectif, troupe, ensemble) au travail en fonction d'un but esthétique ou dans la réalisation d'une œuvre commune. C'est donc peut-être dans le sens de la « relation » (*obščenie*) – autre « élément » essentiel du « système » de Stanislavski – que peut se définir l'apport théorique russe : relation entre les acteurs, relation entre les acteurs et le metteur en scène, relation de cet ensemble surtout à une œuvre dramatique ou un projet esthétique comme une école de jeu dont le « système » forme le soubassement.
- 29 L'appareillage ici est inséparable d'un idéal et d'une méthode précise de répétition :
- 30 Sous un angle purement professionnel, le principal est de prendre goût à une méthode de travail où c'est l'appareil physique tout entier et pas seulement les muscles du visage ou de la langue qui se mettent à vivre. Bien des acteurs ne font que parler sur scène. Ils prononcent. Ils miment. Ce faisant, il se peut que certains ressentent quelque chose. Je ne sais pas. Pour ma part, je pense que chaque scène doit être considérée du point de vue de l'action psychophysique, de l'état psychophysique, du comportement psychophysique²⁸.
- Il s'agit ici de l'analyse d'un matériel dramatique (en général un texte) pour l'action. Car l'analyse ne vaut que si elle est vérifiée immédiatement par l'appareil de l'acteur en jeu :

La méthode de l'*étude* est extrêmement pratique. Après une analyse pour l'action tout doit être si clair que l'on peut immédiatement entrer en scène et improviser.

Analyser ce qui se passe ici, en tenant compte de toute la profondeur, extraire la carcasse professionnelle et tout jouer sur scène. [...] La pensée travaille analytiquement. L'imagination de l'artiste travaille avec précision au plan psychophysique et sur le plan de l'action. La base devient active, dynamique.

Il faut penser de façon psychophysique pour l'action. Cette façon de penser est fondée sur le fait que l'être humain voit tout à travers l'action, à travers la confrontation²⁹.

Appareil de l'acteur et structure d'analyse du matériel dramatique se rencontrent organiquement, physiquement au plus près d'une relation scénique affectée d'un facteur vital – vérification réalisée d'une effectivité, jointe au sens de la structure du jeu et du texte dramatique. En ce sens, l'*étude* n'est pas un exercice théâtral, mais un acte de création (y compris par son écart par rapport à l'analyse purement réflexive). C'est le cœur véritable non seulement de la répétition mais du futur spectacle. Le metteur en scène ne fait qu'en donner l'impulsion, permet de créer un espace disponible pour cet essai et valide ou falsifie (au sens des conjectures et réfutations scientifiques, théorisées par Karl Popper) son impact vital. En ce sens aussi, cette esthétique est une éthique de travail et de vie :

L'acteur doit tout comprendre par son corps.

Il faut se contraindre à travailler par la méthode de l'*étude*. Souvent on n'en a pas envie. Mais si on analyse, sans faire tout de suite une *étude*, c'est comme apprendre par cœur un mot étranger et ne pas l'utiliser. Si l'on omet une fois de faire une *étude*, la succession est brisée. En revanche, une scène élaborée et fixée par une *étude* le sera jusqu'à la première du spectacle. Avec la méthode de l'*étude*, l'action est le tronc et les mots sont les feuilles³⁰.

- 31 La mise en scène demeure donc un facteur d'unité au moins à titre d'*idée esthétique*. À sa façon, Edward Gordon Craig l'affirmait déjà en 1905, théorisant un théâtre fondé sur « le mouvement, le décor, la voix », où l'artiste donne à l'idée la « forme » et les « matériaux » de son choix³¹. Au théâtre, comme dans les autres arts, l'appareil est une synthèse mouvante, matérielle et constructive, constitution et institution d'un pouvoir et de procédures d'agencement, nécessairement incarnées dans une matière et un esprit vivant. Plus qu'ailleurs peut-être, son architectonique est mobile. Elle est circulation et action, essence même d'un appareil dramatique.

BIBLIOGRAPHIE

Aliverti Maria Inès, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

Autant-Mathieu Marie-Christine (dir.), *La ligne des actions physiques : exercices et répétitions de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, 2007.

Banu Georges (dir.), *Les répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes sud, 2005.

- Chaouche Sabine (dir.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001.
- Cicéron, *De l'orateur*, livre III, trad. E. Courbaud, H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- Comédie-Française, *La Comédie-Française s'expose au Petit-Palais*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, 2011.
- Coquelin Constant, *L'art du comédien*, Paris, Ollendorff, 1894.
- Diderot Denis, *Œuvres*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996.
- Dupont Florence, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Puf, 2000.
- Dusigne Jean-François (dir.), *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.
- Èfros Anatolij, *Izbrannye proizvedenija, T. I. Repeticija - ljubov' moja*, Moskva, Parnas, 1993.
- Florenskij Pavel, *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu*, Sankt-Peterburg, Mifril, 1993.
- Florensky Pavel, *La perspective inversée. L'iconostase et autres écrits sur l'art*, trad. F. Lhoest, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.
- Gordon Craig Edward, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, 1999.
- Hamon-Siréjols Christine, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- Knebel Maria, *L'Analyse-Action*, trad. S. Poliakov, N. Struve, S. Vladimirov, Arles, Actes Sud-papiers, 2006.
- Lyonnet Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, Genève, S. d. Consultable sur Gallica : <ark:/12148/bpt6k2137871>
- Ménil Alain (éd.), *Diderot et le théâtre, vol. 2. Les acteurs*, Paris, Pocket, 1995.
- Meyerhold Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, Tome 1, 1891-1917*, trad. B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.
- Meyerhold Vsevolod, *Écrits sur le théâtre. Tome 2. 1917-1930*, trad. B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.
- Molière, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010
- Panofsky Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Editions de Minuit, 1975.
- Picon-Vallin Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 1999.
- Poliakov Stéphane (éd.), *Constantin Stanislavski*, Arles, Actes sud, 2015.
- Quintilien, *Institution oratoire*, t. VI, livre XI, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- Rudnickij Konstantin, *Režisser Mejerhol'd*, Moskva, Nauka, 1969.
- Stanislavski Constantin, *Travail de l'acteur sur lui-même*, trad. S. Poliakov, à paraître.
- Stanislavskij Konstantin, *Sobranie sočinenij [Œuvres]*, Moskva, Iskusstvo, 1988-1999.
- Vassiliev Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, trad. M. Néron, Paris, P.O.L., 1999.

NOTES

1. « Rien à vous entendre, ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène ou dans ses études, que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimetières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drap blanc au bout d'une perche, et faisant sortir de dessous ce catafalque une voix lugubre qui effraie les passants », Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1382. Comme pour les deux célèbres expériences perspectives de Brunelleschi, on a là un bel exemple de dispositif théâtral expérimental.
2. Cicéron, *De oratore*, livre III, trad. E. Courbaud, H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930. Voir également *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, édités par S. Chaouche, Paris, Champion, 2001 ainsi que Florence Dupont, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Puf, 2000.
3. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 1394.
4. Pour l'inventaire de ses « habits de théâtre », voir Molière, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1149-1153.
5. Voir Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, s. v. Poisson Raymond, Genève, s. d., p. 537 et *La Comédie-Française s'expose au Petit-Palais*, catalogue, Paris, Paris-Musées, 2011, p. 115 (cat. 75). Theodor Netscher, *Raymond Poisson dans le rôle de Crispin*, huile sur toile, 1680, Paris, Comédie Française. Base La Grange : <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=00037191&p=1>
6. François de Troy, *Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Monime*, huile sur toile, 1723, Paris, Comédie-Française. Base La Grange : <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=00037794&p=1>
7. La version du Salon de 1759 et sa réduction, faite l'année suivante, sont toutes deux conservées au Palais de Potsdam. Consultables sur le site *Utpictura18* : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5234> et <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A4500>.
Sur la question de la représentation de l'acteur classique : Maria Inès Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne : l'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.
8. Diderot, *Salon de 1759* in *Œuvres*, t. IVI, *op. cit.*, p. 194.
9. Expression du poète symboliste Valeri Brioussov : voir Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 101.
10. Voir la référence liminaire au constructiviste russe El Lissitzky dans *La perspective comme forme symbolique* de Panofsky.
11. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 126 et suiv.
12. Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 163-165.
13. Cité in Konstantin Lazarevič Rudnickij, *Režisser Mejerhol'd*, Moskva, Nauka, 1969, p. 276. Cet appareillage ne fut pas complet et suscita un conflit entre le « constructeur » Stepanova et le metteur en scène.
14. Christine Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 177-180.
15. Ivan Aksenov, collaborateur de Meyerhold et traducteur de la pièce, décrit le dispositif comme un accessoire de jeu, comparable à un éventail ou un chapeau, voir Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 100-103 et Konstantin Lazarevič Rudnickij, *Režisser Mejerhol'd*, *op. cit.*, p. 261.
16. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, *op. cit.*, p. 118 (traduction modifiée).
17. cf. notre article « *Le Tartuffe*. Stanislavski - Jouvet. Direction(s) d'acteur ou direction de conscience » in J.-F. Dusigne (dir.), *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 330-348. Coquelin est cité par Stanislavski et cette référence était sans doute connue de Meyerhold.
18. Constant Coquelin (Coquelin Aîné), *L'art du comédien*, Paris, Ollendorff, 1894, p. 3.

19. Le programme de formation à la mise en scène du GITIS (Académie d'art théâtral de Russie) affirme la primauté de la perception lors de la 1^{re} année de formation. Il s'agit de passer de la perception à l'action, voir *Masterstvo režissera [La maîtrise du metteur en scène]*, Moskva, Gitis, 2002, p. 7 et suiv.
 20. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, *op. cit.*, p. 40 [« Projet de programme pour l'école de maîtrise de l'acteur. (3 novembre 1918) »].
 21. Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij [Œuvres]*, t. 1, Moskva, Iskusstvo, 1988-1999, p. 487-489.
 22. Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij [Œuvres]*, t. 2, *op. cit.*, p. 64, p. 77, p. 173, p. 284, etc. Les citations renvoient à notre traduction en cours de publication, Constantin Stanislavski, *Le Travail de l'acteur sur lui-même*.
 23. Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij [Œuvres]*, *op. cit.*, t. 1, p. 487.
 24. Constantin Stanislavski, *Travail de l'acteur sur lui-même*, chap. VII « Morceaux et tâches » trad. Stéphane Poliakov, à paraître.
 25. *Ibid.*, chap. XIV « La sensation de soi scénique intérieure ».
 26. *Ibid.*, chap. II « Art scénique et artisanat scénique ».
 27. Ėfros Anatolij, *Izbrannye proizvedenija, T. I. Repeticija - ljubov' moja*, Moskva, Parnas, 1993, p. 5.
 28. *Ibid.*, p. 26
 29. *Ibid.*, p. 37.
 30. *Ibid.*, p. 37.
 31. Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, 1999, p. 158-159.
-

INDEX

Mots-clés : théâtre russe, art de l'acteur, Diderot, Meyerhold, biomécanique, dispositif, système de Stanislavski, méthode de l'étude, Anatoli Ėfros

AUTEUR

STÉPHANE POLIAKOV

Université Paris 8 (EA 1573). Il est également coordonnateur du thème Créations, Pratiques, Public de l'axe 1 : Industries de la culture et arts à la MSH Paris Nord