

Konstantin Stanislavski.
Correspondance (1886–1938)

*Le Théâtre d'Art
de Moscou et ses studios
à travers les guerres
et les révolutions*

*Le premier « Système »
de formation de l'acteur*

*Le rayonnement de
l'homme et de l'œuvre
dans le monde*

Traduction de
Marie-Christine
Autant-Mathieu,
éditions Eur'Orbem,
Paris, 2018.

Par Christine Hamon-Siréjols

Alors que le public français découvre peu à peu la richesse de l'enseignement théâtral de Stanislavski, loin de l'image figée par l'hagiographie soviétique comme des réinterprétations de l'Actor's Studio, les traductions au plus près des textes russes récemment édités offrent à chaque fois des éclairages nouveaux sur l'œuvre complexe d'un des plus grands hommes de théâtre du ^{xx}e siècle. Ce fut le cas avec la traduction intégrale de *Ma Vie dans l'Art*, la grande biographie artistique de Stanislavski publiée en 1999¹, puis avec les textes sur *La ligne des actions physiques* traduits par Marie-Christine Autant-Mathieu, parus en 2007². C'est aujourd'hui un autre point de vue que nous apporte le gros volume de correspondance, édité par la même spécialiste du théâtre russe, dans une traduction d'une grande fluidité qui rend la lecture aussi passionnante que celle d'un roman.

Il n'existait jusqu'ici en langue française que des extraits de la correspondance de Stanislavski publiés à l'époque soviétique par les éditions du Progrès à la suite de l'édition russe en deux volumes de 1961, ainsi que des traductions de quelques lettres éparses. Après la nouvelle édition monumentale en neuf tomes (1988-1999) publiée en Russie, on attendait donc d'en connaître l'essentiel. Marie-Christine Autant-Mathieu s'est attelée à la tâche, choisissant avec soin les lettres les plus significatives en les allégeant des passages les moins intéressants et en les complétant de nombreuses notes qui permettent d'expliquer des références obscures ou de préciser les noms et les lieux évoqués. Ce dispositif enrichit considérablement la lecture de ce gros volume de 650 pages, tandis qu'une précieuse chronologie, placée au début de chaque chapitre, et un index final facilitent opportunément l'utilisation de l'ouvrage.

Cette correspondance est passionnante à bien des égards. Tout d'abord parce qu'elle jette un éclairage plus intime sur la personnalité de Stanislavski et complète son autobiographie. On y découvre un homme exigeant pour lui-même et pour les autres, assoiffé d'idéal artistique, sacrifiant sans trop protester sa richesse et son confort de riche industriel pour poursuivre sa « mission » théâtrale sous le régime soviétique. Un homme vulnérable aussi qui s'efforce avant la révolution de mener sa vie d'acteur-metteur en scène-directeur de théâtre de front avec celle de responsable des usines familiales. Fragilisé par ces trop nombreuses activités, il souffre souvent d'épuisement, manque de mourir du typhus en 1910 et passe les dernières années de sa vie sous haute surveillance médicale après sa crise cardiaque de 1928. Stanislavski est aussi tourmenté par les soucis familiaux, notamment par la santé de son fils qu'il veut faire soigner à l'étranger et pour lequel il écrit sans relâche afin de recueillir, dans les années vingt et trente, les précieux droits d'auteur américains. Il désespère de l'arrestation de son frère Gueorgui dont il ne pourra empêcher l'exécution en 1920. Sa sollicitude s'étend au-delà du cercle familial étroit, à ses parents restés sans ressources après la révolution et qu'il doit soutenir, aux acteurs privés de leur toit, aux proches arrêtés sans raison. Mais l'homme sensible est aussi un éternel insatisfait qui se plaint des comportements jugés peu éthiques des membres de la troupe, de l'ivrognerie de certains, des absences répétées, des jalousies féminines, des vols des machinistes durant la guerre civile. Sur le chapitre des doléances professionnelles, on retiendra surtout les nombreuses lettres qui témoignent de ses relations difficiles avec son partenaire Némirovitch-Dantchenko, codirecteur du Théâtre d'Art, lettres dans lesquelles il menace à bien des reprises de se retirer de leur tandem artistique. Difficile répartition des rôles entre la direction littéraire dévolue à Némirovitch et la direction artistique à la charge de Stanislavski, désaccords concernant les

acteurs, plaintes concernant les trop nombreuses représentations dans lesquelles joue Stanislavski au détriment des répétitions qui se poursuivent et des recherches qui piétinent, poids financier du studio musical dirigé par N.D. : de nombreuses lettres donnent un point de vue beaucoup plus complexe sur la querelle interne au Théâtre d'Art telle qu'elle a été décrite avec humour par l'écrivain Boulgakov dans son *Roman théâtral*.

Au-delà de cet éclairage jeté sur la personnalité de Stanislavski, la correspondance nous fait aussi parcourir des décennies passionnantes de l'histoire russe. Avant la révolution, on devine la vie des grands bourgeois libéraux passionnés d'art, la place qu'occupent dans la société cultivée les écrivains et les mécènes comme Morozov, indéfectible soutien du Théâtre d'Art. Le tableau s'assombrit avec les années de guerre civile, les privations, les pressions de la Tcheka, l'appartement réquisitionné. A ces difficultés matérielles s'ajoutent dans les années vingt les attaques de la gauche artistique, le statut à la fois protecteur et contraignant de Théâtre académique, puis la mise sous tutelle politique progressive du théâtre : les difficultés pour voyager ou organiser des tournées, les campagnes de presse hostiles durant le voyage en Amérique et, plus tard, l'interdiction de plusieurs spectacles malgré le statut d'artiste officiel qui oblige Stanislavski à faire tant soit peu allégeance à Staline. Cependant, il ne s'agit que de l'arrière-plan de courriers qui pour l'essentiel demeurent consacrés à l'art théâtral. Certes il est permis de penser que Stanislavski fait preuve de prudence lorsqu'il écrit, en particulier de l'étranger, et que ses lettres ont été soigneusement triées après sa mort, cependant les mêmes convictions ont été trop souvent martelées tout au long de sa vie pour ne pas avoir été le moteur de son existence.

« Il faut que la guerre et la révolution soient *esthétiques*. Alors on pourra vivre. Il faut jouer, distribuer à droite et à gauche la beauté et la poésie et croire en leur force », écrit Stanislavski durant l'été 1917. La révolution d'octobre et le durcissement du régime soviétique rendront cette mission souvent difficile à accomplir, mais elle demeurera sa préoccupation centrale jusqu'à la mort. Réfugié dans l'apolitisme, largement détaché des questions matérielles, l'homme de théâtre consacre donc une grande partie de ses échanges aux questions artistiques.

Durant la période qui s'étend de 1886 à 1905, les lettres de Stanislavski témoignent tout d'abord des problèmes inhérents à la création d'un théâtre d'art au tournant du siècle : choix du statut juridique du théâtre, constitution de la troupe en fonction des projets en cours (les jugements de Stanislavski sur le talent des acteurs montrent à quel point il se préoccupe de constituer un « ensemble »). Mais les aspects les plus précieux de ce volume de correspondance ont surtout trait à l'élaboration progressive des réflexions de Stanislavski sur l'art de l'acteur. Le long cheminement qui conduira peu à peu à la clarification du « système » est fait d'interrogations, de doutes, de remises en question, de découragements. Dès le début de sa carrière, Stanislavski, acteur et metteur en scène, observe ses partenaires, s'interroge sur son propre jeu, puis il commence à élaborer des exercices, proposant des pistes de travail à certains interprètes. Ces recherches se font surtout lors d'échanges directs, et rares sont les lettres qui abordent ces questions de manière précise. Seules les missives adressées à des interprètes éloignés momentanément de Moscou pour des raisons diverses nous éclairent sur les conseils d'interprétation prodigués. Pourtant, la correspondance laisse deviner les jalons du « système » déjà largement élaboré avant la révolution, au point que certains « disciples » commencent même à le divulguer au grand dam

du maître. Dès la mise en scène d'*Un mois à la campagne* de Tourguéniev, en 1909, les bases du travail sont jetées, les acteurs de la troupe principale commencent à pratiquer des exercices ; en 1912, le premier studio se met en place qui formera Evgueni Vakhtangov et Mikhaïl Tchékhouv, mais le « système » ne prend véritablement sa forme définitive que durant la grande tournée américaine de 1921–1922. Dès lors, une grande partie de la correspondance témoigne de la difficulté à élaborer ce que Stanislavski se refuse à considérer comme une « théorie » du jeu théâtral. A sa traductrice américaine, Elisabeth Hapgood, à son amie, Lioubov Gourévitch, qui relit et critique inlassablement les textes qu'il lui envoie, il fait part de ses hésitations concernant le découpage des livres et la difficile mise en forme des textes. A ces difficultés s'ajoute la nécessité de répondre aux accusations d'idéalisme portées contre le système par les tenants de l'art prolétarien. Stanislavski ne se sent pas écrivain et compte beaucoup sur un regard extérieur pour formaliser sa recherche de façon accessible. Le succès vient, les traductions se multiplient à l'étranger, mais Stanislavski dont l'écriture est ralentie à partir de 1929 par la maladie, les conflits internes au Théâtre d'Art et le travail qu'il continue d'effectuer sur des mises en scène d'opéra s'inquiète de ne pas avoir le temps de mener à bien son projet.

L'œuvre pédagogique reste inachevée, mais telle qu'elle a déjà été publiée dans la version russe, la plus complète, Stanislavski a bien conscience d'être allé très loin dans la compréhension du travail d'élaboration artistique du jeu et d'ouvrir la voie vers des domaines inexplorés. De fait, le « système » n'a pas cessé depuis sa mort d'être prolongé, réinterprété, de l'Actor's Studio à Jerzy Grotowski, d'Antoine Vitez à Krystian Lupa et bien d'autres.

La traduction en français des textes sur la *Ligne des actions physiques* a permis il y a quelques années de découvrir de façon précise les dernières expériences menées par Stanislavski à la fin de sa vie et de comprendre des filiations qui pouvaient paraître obscures à partir de la seule connaissance de *La formation de l'acteur*. Avec ce volume de correspondance, c'est la figure de l'homme privé mais surtout celle de l'homme de théâtre, tout à la fois acteur, metteur en scène et pédagogue visionnaire qui se dégage dans sa complexité et son enracinement dans l'Histoire. Ne reste plus aux lecteurs français qu'à attendre la parution d'une version complète et annotée des principaux livres du « système », traduits à partir de l'édition russe intégrale. Souhaitons que cette attente ne soit pas trop longue.

On ne peut que souhaiter que ce volume soit enfin suivi d'une édition française des textes exposant le Système établie à partir des textes russes et complets, et non de la première version américaine.

1 Stanislavski, *Ma vie dans l'Art*, traduction de Denise Yoccoz, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1999.

2 *La ligne des actions physiques, répétitions et exercices de Stanislavski*, textes réunis et traduits par Marie-Christine Autant-Mathieu, éd. L'Entretiens, 2007.