

**«Leçon du Théâtre»  
Saison 2009/2010**

**Séance du 7 juin 2010**

**De l'improvisation à l'Actors Studio**

**1. Le Père Noël est une dorure**

Il y a un certain nombre d'années, j'avais le plaisir d'organiser la programmation d'un petit théâtre très dynamique grâce auquel on avait découvert, et grâce auquel on continue de découvrir, beaucoup d'artistes qui émergent. Je passais deux ou trois jours par semaine voir comment les projets se montaient et comment les choses se déroulaient. Parmi ces deux ou trois jours, j'avais systématiquement inclus le mercredi après-midi, cela me donnait l'occasion d'emmener ma fille avec moi. Elle prenait beaucoup de plaisir à s'amuser dans tous les recoins de ce petit théâtre. J'ai bien dit qu'elle s'amusait, je n'ai pas dit qu'elle jouait. J'aurais pu le dire, au fond quelle est la différence ? Sauf que bien souvent les acteurs en arrivent à ne plus du tout s'amuser en jouant. À force de succession et de prolongation, certaines représentations redeviennent des répétitions tandis que beaucoup de répétitions, à force de n'être que des représentations, ne font que se répéter.

Je sais qu'il est important de ne pas oublier la compulsion de répétition, beaucoup d'êtres ne sauraient y échapper, beaucoup y trouvent sécurité, si ce n'est bien-être – observons nombre d'animaux avec leurs habitudes. Toutefois, il est nécessaire de ne pas confondre « se tenir rassuré » ou « obéir à sa pulsion », avec s'amuser.

Pauline, la petite fille, s'amusait. Elle s'amusait aussi en regardant les comédiens répéter sur le plateau. Elle m'avait même prévenu : « tu sais la dame est bien meilleure que le monsieur ». Il s'agissait de la Fausse Suivante de Marivaux, pièce dans laquelle l'héroïne se déguise, comme il est de tradition, en Chevalier pour mieux observer et pouvoir démasquer Lélió, un coureur de dot cynique qui l'avait choisie parmi ses futures victimes.

Pauline était devenue très attentive aux répétitions et elle me tenait au courant : « tu sais la dame est vraiment plus forte que le monsieur ». Je lui avais promis de descendre dans la salle afin de vérifier.

Chez Marivaux, le chevalier feint de sympathiser avec Lélió pour mieux l'écouter, mais au bout du compte, les deux prétendus amis finissent par se provoquer en duel. Et c'est à côté de Pauline que j'ai assisté à un filage, sans costume, de la fameuse scène de ce duel.

Après quelques échanges, fort bien réglés, le chevalier, toute femme qu'il était, désarma comme il se doit Lélió. Et Pauline ravie : « tu vois, je te l'avais bien dit, à chaque fois elle gagne ! ». Quand j'ai cru bon de lui expliquer que « c'était écrit comme ça par Marivaux », elle m'a regardé avec suspicion et je m'en suis voulu. Je m'en suis voulu, comme des parents obligés d'avouer que le Père Noël n'existe pas. En l'occurrence, ce n'est pas aussi simple. Si les enfants ont bien raison d'y croire, en revanche les parents, pour leur part, ont bien raison de ne pas y croire, car s'ils s'abandonnaient à ce genre de tentation, le Père Noël n'aurait plus rien à offrir. Dans le cas du théâtre, ne plus croire au Père Noël, c'est ne plus être capable d'y croire. Pauline, enthousiasmée par la nouvelle victoire du chevalier/chevalière contre Lélió, n'a peut-être pas encore tout saisi du dispositif théâtral, mais, à côté d'elle, son père, à qui on ne la fait plus, risquait de ne plus être en mesure de tout saisir du processus du théâtre. Et en plus, il ne s'est pas gêné, je ne me suis pas gêné pour m'en vanter auprès de ma fille qui m'a plutôt trouvé « mauvais joueur ». Si la comédienne désarme convenablement son partenaire, c'est que l'actante exécute convenablement son action en désarmant l'actant qui ne manque pas, comme prévu, de lâcher son arme. Marivaux peut être content, tout s'est déroulé ainsi qu'il l'entendait. Le chevalier,

après quelques rudes échanges, parvient encore à désarmer Léo à la plus grande joie, si ce n'est à la plus grande surprise, de Pauline, parce que, sur scène, nous avons à faire avec des personnages et que ceux-ci sont bien en vie. Dans le fond, j'ai beau ne pas y croire raisonnablement, Marivaux, quelle que soit notre obéissance à son endroit, n'a plus tellement à y faire.

Un tel constat est insupportable pour beaucoup d'entre nous et ma seconde fille, Juliette, la sœur de Pauline, a apporté un début de réponse. C'était justement la veille de Noël. Juliette, qui était entrée dans le bureau de mon épouse, lui a demandé pourquoi elle avait rangé tous les cadeaux sous le divan où s'allongent ses patients, alors qu'il aurait été plus pratique de les mettre dans le salon sous le sapin, de façon à ce que le Père Noël n'ait pas à les chercher. À bien écouter Juliette, elle ne s'attendait pas à ce que le Père Noël l'attende dans le salon jusqu'à son réveil, pour lui remettre ses jouets en mains propres. Elle savait bien qu'il n'avait pas le temps de s'attarder mais, par ailleurs, elle savait aussi qu'il passerait en coup de vent, rien que pour jeter un œil sur les cadeaux déjà emballés. Juliette était à l'âge où il n'importait pas encore que les cadeaux soient rapportés par les parents, tandis que Pauline atteignait l'âge où il devient inopportun d'entendre que tout est déjà emballé.

Ma comparaison avec l'emballage risque d'être malheureuse, elle risque d'augmenter la confusion suivante : on a pris l'habitude de penser que tout ce qui touche aux décors, aux costumes, aux éclairages, et même aux comédiens, tout ce qui touche à ce qu'on appelle un peu trop vite, la mise en scène, relèverait de l'emballage, tandis que l'œuvre de l'auteur constituerait le noyau de la représentation. Évidemment, une telle habitude n'est pas complètement erronée si nous pensons à la pratique du « spectacle », encore qu'il ne faille pas oublier qu'une certaine partie du texte de tels spectacles est consacrée à des notes et des indications (elles sont désignées par le nom de didascalies), mais surtout on mélange les étapes de l'élaboration d'un spectacle de théâtre. Il existe une grande différence entre un texte et un texte vivant. Je tiens à saluer ceux qui se sont toujours battus pour « la parole vivante ». J'émettrais, toutefois, une très légère nuance quant à la belle expression « la parole vivante ». Au fond elle semble être un pléonasme. À mes yeux et pas seulement à mes oreilles, la parole par nature « est », et par nature elle est vivante. Elle est une façon d'envisager la présence, un certain point de vue pour l'évoquer. Il est légitime de différencier un texte vivant d'un texte « tel qu'en lui-même » hors de toute lecture ou de représentation, à supposer que cela soit possible puisque l'auteur ou le scribe de chaque texte sera au moins son lecteur. Je reconnais volontiers qu'il est aisé, derrière sa table, de caresser ce genre de nuances quant à l'expression « la parole vivante ». Les choses ont un aspect beaucoup plus simple et plus rude lorsqu'on s'affronte au plateau. Il n'en reste pas moins que le souci de la parole mérite la plus grande attention, étant entendu que je ne la restreins nullement à l'expression verbale, même si celle-ci bénéficie, chez l'homme, d'une souplesse surprenante et qu'elle occupe, dans nos cultures, une place centrale.

En m'attardant sur la parole, je continue de parler de ce dont je parle depuis le début de notre séance, je parle de l'improvisation. Certes, je n'avais pas encore cité ce mot, « improvisation », et vous auriez pu croire que je me complaisais dans des enfantillages au lieu de poursuivre la leçon du théâtre. J'aurais préféré parler de mes filles, ce que beaucoup de parents sont tentés de faire tant ils sont émerveillés par leur progéniture. En l'occurrence, il ne s'agit pas de mon émerveillement mais de la position que ces deux petites filles tenaient, comme souvent les enfants, par rapport à l'enchantement. Pauline et Juliette, sans penser à ce mot, croyaient en « l'improvisation » : improvisation à chacun des duels entre Léo et le chevalier, autant de fois qu'il était nécessaire. Improvisation du Père Noël qui, quel que soit le dispositif des cadeaux, passe dans la nuit, peut-être sans connaître précisément les jouets qui sont emballés pour chaque enfant. Improvisation, malgré l'injonction de Marivaux de voir le chevalier remporter le duel ; improvisation en dépit du fait que les parents ont acheté les jouets et les ont rapportés à la maison.

L'improvisation devrait être un gage de vie, mais elle pose concrètement un grave problème : elle ne survient pas toujours tel un surgissement qui suscite frayeur ou enchantement chez les enfants, systématiquement elle exprime plutôt la récurrence, le retour en arrière, dans le sillage des réflexes, des habitudes et des mots trop entendus. Elle ne fait pas non plus toujours jaillir un passé, elle se contente souvent des arriérés. En fait, l'improvisation est déjà un texte, alors qu'on attend d'elle de se tenir à la pointe invisible de la présence. Peut-on lui faire retrouver ses facultés et lui rendre de la force ? Les êtres humains n'ont pas cessé d'inventer des moyens, lesquels empruntent, pour la plupart, la démarche qui consiste à se réapproprier ses moyens en devenant soi-même un moyen. Après les enfants qui, de tout temps, emploient l'improvisation pour s'amuser avec leurs camarades, les artistes de théâtre ont toujours improvisé, non seulement selon les traditions de la Commedia dell'Arte, qui fut peu ou prou, hélas, une forme de régression malgré la virtuosité qu'elle demande et le plaisir qu'elle procure aux spectateurs. J'ai tort de parler de régression, je devrais dire qu'elle est un aboutissement et qu'il était devenu nécessaire de se diriger vers autre chose, ce que s'est empressé de faire Carlo Goldoni. Les grands artistes dramatiques ont toujours improvisé, non seulement avec la Commedia dell'Arte, mais tout au long de l'histoire occidentale du théâtre. Je pense particulièrement à Stanislavski qui a

nourri la mémoire affective grâce à l'improvisation et à Bertolt Brecht qui appuyait le dispositif de distanciation sur des exercices improvisés. Dans le cas de Stanislavski et de Brecht, les improvisations ne se suffisent pas à elles-mêmes, elles renvoient, quitte à les contredire, aux textes explicites. Elles sont un moyen et en tant que moyen, elles retrouvent leurs facultés d'enchantement, encore que pour ce qui concerne Brecht je commette un abus de langage puisque le *Verfremdungseffekt* a pour mission de désaliéner le spectateur.

## 2. Positions de l'improvisation par rapport au théâtre « stanislavskien »

Je me dois de vous mettre en garde à l'encontre de cet adjectif « stanislavskien ». Je me permets ici de l'employer imprudemment, comme beaucoup de personnes qui ont trouvé opportun d'évoquer une démarche qui avait peu de chance de se conformer à leur idée théorique. Stanislavski n'était pas vraiment un théoricien, d'ailleurs il n'y a jamais prétendu, à la différence de Bertolt Brecht dont l'importante œuvre dramaturgique donne à penser à certains, qui sont inattentifs, qu'il serait uniquement un poète. Cet aveuglement explique d'ailleurs le malentendu qui a toujours présidé à l'accueil du travail brechtien en France. L'effet de distanciation est le résultat d'un processus d'interprétation qui tient celle des acteurs pour l'interprétation paradigmatique (n'oublions pas qu'au théâtre tout est marqué par le sceau de l'interprétation, aussi bien le décor, les costumes, les éclairages, les effets sonores que, d'une façon propre au théâtre allemand et à Bertolt Brecht, la lecture de la pièce par un dramaturge). Cette référence fondamentale à l'acteur est commune, selon des voies bien différentes, à des hommes de théâtre tels que le russe Constantin Stanislavski, l'allemand Bertolt Brecht, ou le suisse Adolphe Appia, un théoricien pour lequel l'acteur est un élément essentiel et qui supprime les toiles peintes pour les remplacer par des décors à trois dimensions. Pour sa part, Stanislavski n'est pas vraiment un théoricien, il est surtout un artiste très intelligent, sensible, dont l'expérience et les expérimentations courageuses ont ouvert la route à beaucoup de méthodes, dont chacune n'est pas strictement une théorie, au sens philosophique et scientifique, mais un ensemble de « recettes » qu'on jugera avantageux de qualifier de stanislavskiennes. L'Actors Studio en est l'exemple le plus renommé.

Je me dois, de même façon, de vous mettre en garde à l'encontre d'un emploi de l'improvisation qui ne répond pas exactement à la démarche de Stanislavski : afin de revivre des situations éventuellement passées ou fantasmées, dans le but de susciter en eux des associations, les acteurs de Stanislavski réalisaient un certain nombre d'improvisations. Elles ne constituaient pas la totalité de leur travail, elles étaient une phase de travail, de recherche et de sensibilisation qui précédait l'interprétation elle-même. L'interprétation fera, bien sûr, appel à leurs souvenirs mais elle en laissera beaucoup de côté, afin d'accueillir des inspirations plus nouvelles et plus authentiques. On aura bien raison de qualifier d'improvisations ces nouvelles inspirations, dans la mesure où un acteur a pour mission de jouer et non pas de réciter. Entre la récitation et le jeu se glisse nécessairement une part, plus ou moins importante, d'improvisation. Cette part d'improvisation génère et de l'esthétique et de la mise en scène et, bien souvent au cours de l'histoire dramatique occidentale, du texte. Jouer ne reviendrait-il pas à improviser peu ou prou ? Le non jeu ne commencerait-il pas avec la récitation tant verbale que gestuelle ? Jouer, n'est-ce pas ouvrir les boîtes de conserve ? De toute façon, la personne qui joue n'en reste pas au fonctionnement de l'actant et accède même à un niveau improvisateur singulier par rapport à l'improvisation professionnelle. L'improvisation professionnelle est peu interprétative. Elle réalise plus un travail d'auteur qu'elle n'accomplit un travail d'acteur. L'improvisation professionnelle effectuée plus un travail « d'écrivain en mouvement » qu'un travail d'acteur. L'acteur improvise en interprétant, ajoute à ce qui est devenu un réflexe pour lui. Cette forme d'ajout constitue, dans le fond, ce qu'on entend par jouer. Dire : l'improvisateur professionnel improvise moins que le bon acteur est un paradoxe mais, concrètement, une réalité. L'improvisation exprime avant de re-présenter. Certes, les comédiens peuvent toujours jouer les improvisations qu'ils ont réalisés pour composer un texte. Dans ce cas, il s'agit d'une interprétation. Toutefois, celle-ci abandonne une grande partie de son potentiel puisque son énergie est consacrée à l'invention d'un texte expressif qui, de plus, n'aura pas bénéficié de la mise en perspective et de la sublimation accomplie par un poète.

L'enjeu est le suivant : soit l'improvisation se suffit à elle-même, soit elle participe à l'élaboration du texte, soit, encore, elle nourrit les répétitions et accompagne les représentations. Stanislavski choisit la troisième démarche pour deux raisons : d'abord, il entendait servir les poètes, mais aussi, il était convaincu qu'un texte se concrétise sur scène grâce à l'existence des personnages, lesquels existent grâce aux acteurs qui les font exister en leur prêtant leur vie, c'est-à-dire leur sensibilité et leur imagination. L'improvisation et l'association constituent le fonds d'un tel prêt.

### 3. L'Actors Studio et ses origines

L'influence de Stanislavski s'est développée, au départ, grâce au style développé par l'Actors Studio. Il faut se garder de croire que Stanislavski s'est retrouvé « tel qu'en lui-même », dans ce mouvement. Tout d'abord parce que Stanislavski n'a pas été, au long de sa vie, « tel qu'en lui-même ». Il lui est arrivé, en raison des conditions politiques particulières sous lesquelles il a vécu et en raison de son immense curiosité, de changer de voie et d'esthétique. Ensuite parce que l'Actors Studio est le rejeton de deux courants, d'un côté, bien sûr, celui de Stanislavski et de l'autre, celui de l'Acting propre au monde anglo-saxon, plus particulièrement aux Etats-Unis. Sans oublier d'autres influences, comme il se doit dans une société constituée par l'émigration.

Le théâtre d'Art de Moscou fit une grande tournée aux Etats-Unis en 1923 qui rencontra un vif succès et marqua profondément certains artistes américains qui ne l'oublièrent jamais et voulurent, plus tard, en retrouver une part d'esprit. Lorsque quatorze ans plus tard en 1947, au lendemain de la seconde guerre mondiale, Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis fondèrent l'Actors Studio, ce dernier était l'aboutissement d'une certaine histoire d'un nouveau théâtre en train de naître. Après la tournée du théâtre d'Art en 1923, Stanislavski rentré à Moscou, avait laissé derrière lui des comédiens et des disciples qui souhaitaient rester aux Etats-Unis comme Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaïa. Surtout restait le message d'Eugen Vakhtangov, qui, tenu pour le meilleur élève de Stanislavski, avait synthétisé les leçons du maître. Vakhtangov est peut-être, au bout du compte, le véritable inventeur d'un système stanislavskien cohérent et transmissible. Cohérent, bien sûr, mais à n'en pas douter, quelque peu réducteur, car il est possible de parler, paradoxalement, de complexification et de formalisation réductrice. J'emploie l'adjectif réductrice dans la mesure où une doctrine, en raison de sa formalisation, devient peu ou prou une foi que l'on ne saurait contredire ainsi que Stanislavski, lui, n'a pas manqué de le faire. Pour leur part, Richard Boleslavski et Maria Ouspenskaïa, fondèrent à Greenwich Village « le théâtre Laboratoire américain ». Ce laboratoire attira l'attention d'Elia Kazan et Robert Lewis, et il est important de noter que Lee Strasberg y étudia un certain temps.

En 1931, et cela dura jusqu'en 1941, décidés de faire durer l'enseignement de Vakhtangov-Stanislavski, Robert Lewis, Elia Kazan et Lee Strasberg, ainsi qu'un certain nombre d'autres artistes, se rassemblèrent au sein du « Group Theatre ». Le Group Theatre pratiqua, certes, une reprise du système Stanislavski-Vakhtangov mais il lui fit subir, après que le « théâtre Laboratoire » soit parti à la dérive, une espèce de digestion américaine. Le système Stanislavski-Vakhtangov commença d'être digéré par les artistes américains grâce aux sucs de « l'acting ».

Qu'est-ce que l'acting ? Les difficultés pour le saisir avec précision viennent d'abord de la tendance américaine à ne pas trop délimiter conceptuellement ce qui est né empiriquement. D'ailleurs, plus tard, le formalisme de l'Actors Studio formera une exception dans la mentalité américaine. Les difficultés pour saisir le sens de l'acting viennent ensuite de la confusion que nous, Français, entretenons lorsque nous parlons d'action. Ce n'est pas un hasard si le mot acte se différencie du mot action, malheureusement nos habitudes nous poussent à renvoyer le premier mot du côté de l'écrit. Pour les artistes américains, l'acting est certes une prise en compte de l'action, mais ceci dans une perspective plus vécue. « Acting » implique que cette action soit « se faisant » ; donc il est important de percevoir ce qui la fait être, non seulement en tant que cause extérieure, mais aussi en tant que nécessité intérieure, motif. Il est important de ne pas réduire ce motif intérieur à une signification qui le rendrait étranger à notre sensibilité. Le risque de la conjugaison au présent est, de façon inattendue, de rendre abstrait l'agir, alors que le participe présent le fait être, ce qui est assez normal puisque être consiste à participer au présent, participation dont nous savons qu'elle convient à la mentalité américaine et qu'elle s'inscrit bien dans l'empirisme anglo-américain. Toutefois, nous touchons, avec le refus de transformer le motif en une signification étrangère à la sensibilité, au hiatus qui existera toujours entre le travail de Stanislavski et le pur acting, hiatus qui caractérisera plus tard le type de jeu de l'Actors Studio, qui lui apportera à la fois sa gloire, laquelle est tout à fait justifiée, et qui lui confèrera un tout petit aspect ridicule. Ce hiatus sera renforcé par le fait que ces nouveaux artistes de théâtre pratiqueront beaucoup l'art cinématographique.

Les artistes du Group Theatre se séparent et vont chacun de leur côté à partir de 1941. Il est vrai que l'Amérique commence à avoir l'esprit ailleurs. Il faudra attendre les lendemains de la seconde guerre mondiale, pour qu'en 1947, Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis fondent, à New-York, « l'Actors Studio ». Leur objectif est de renouer le fil avec le « Group Theatre » lequel s'était inspiré du travail mené par le Laboratoire théâtre américain, de la méthode Stanislavski-Vakhtangov et de son mariage avec l'acting, particulièrement dans sa pratique de l'improvisation. Cette fois-ci, le projet est très ambitieux : il s'agit de réunir, non seulement des acteurs, mais aussi, autour d'eux, des metteurs en scène, des auteurs et particulièrement des scénaristes. Nous abordons là une évolution qui aura des répercussions énormes. On se met à accueillir des scénaristes parce que l'Actors Studio se prépare à pénétrer et à révolutionner le cinéma américain. Il est intéressant de bien noter que l'on pense aux scénaristes et non aux dialoguistes, même si rien n'est exclusif et tout se

mélange. L'Actors Studio n'est pas attaché au « mot » comme peut l'être le théâtre européen, rappelons-nous Stanislavski qui plaçait le « mot » parmi les excitants de la mémoire affective. Le texte est pris comme le dispensateur d'une histoire et d'un ensemble de situations qu'il est primordial de nourrir. Le texte n'a pas la vocation littéraire d'un texte russe ou français, mais il ne faut pas non plus croire qu'il est un simple dispensateur d'histoire, car il est nécessaire d'éviter le conte ou la fable, nous ne sommes pas dans une des grandes perspectives de la culture allemande. Le texte développe avant tout des situations et la voie adoptée pour les nourrir est de confronter, pour chaque acteur, chaque situation à une autre situation, qu'elle relève d'un souvenir concret ou fantasmagique. Chaque situation est renforcée par une autre situation née de la mémoire ou de l'imagination. Le lien entre les situations est formé par les personnages qui sont, donc, issus de ces situations. On aurait pu dire que le théâtre de l'Actors Studio était un théâtre situationniste si ce mot n'avait revêtu, avec le « mouvement situationniste », un tout autre sens. Nous sommes donc loin du théâtre français qui, rehaussé par Jacques Copeau, notamment au Vieux-Colombier, s'attachait à la langue même du poète. Encore qu'il faille remarquer que Louis Jouvet qui, avant d'organiser le Cartel, fut un disciple de Copeau, insiste sur la situation comme base de travail du comédien. Louis Jouvet distingue le comédien de l'acteur : à ses yeux, le premier s'efforce de jouer la situation et le personnage, tandis que l'acteur joue lui-même. Jouvet ajoute que l'acteur se rencontre plutôt au cinéma, conclusion amusante quand on sait l'importance de l'Actors Studio dans le cinéma, ceci lié à l'intérêt que le studio portera à chaque acteur, en tant que personne singulière, susceptible d'apporter une identité plus vraisemblable à ses personnages tant aux yeux de ses partenaires qu'aux yeux du public.

Comme on pouvait s'y attendre, l'Actors Studio développa une attention nouvelle et particulière à l'endroit de l'acteur. Le plus étonnant est que cette institution fondée par des metteurs en scène apporta une certaine forme d'indépendance aux acteurs. En effet, la pratique de l'Actors Studio consiste à laisser passer, aux acteurs devenus membres – ceci sur auditions et concours –, les scènes qu'ils sont en train de travailler au théâtre ou au cinéma, scènes qui les préoccupent et sur lesquelles ils se posent des questions. Cette pratique de l'Actors Studio constitua, à son origine, une rupture avec la situation industrielle et productive qui entourait les montages et les tournages. L'Actors Studio s'est toujours voulu indépendant par rapport à toutes les pressions que l'interprétation artistique risque de subir, en particulier la pression commerciale. Il est amusant de constater que cette indépendance conduit à renvoyer le metteur en scène d'une pièce ou d'un film du côté de l'univers de la production, quand bien même le malheureux se retrouve justement victime des producteurs et des distributeurs. Il n'en reste pas moins qu'à contrario, ce réflexe de l'Actors Studio, démontre que le metteur en scène est impliqué dans la production d'un spectacle. Ceci devrait donner à réfléchir à tous ceux qui s'imaginent qu'un changement de politique du spectacle passerait par un contournement du metteur en scène. En terme de production, cela est impossible dans la mesure où le metteur en scène est finalement le point d'union de tous les éléments productifs. En revanche, l'Actors Studio insiste sur le fait que toute démarche interprétative doit se penser autour de l'acteur, je dis bien autour et non pas « à partir » afin de rassurer ceux qui s'imaginaient que j'ai oublié les poètes en route.

C'est le « boulevard » qui, pour des raisons commerciales, envisage certains de ses projets à partir des acteurs connus. Il nous faut, en dépit de nos réserves artistiques, le comprendre parce que la survie d'une entreprise de théâtre est loin d'être assurée quand elle ne bénéficie pas de soutien de la part des pouvoirs publics ou du mécénat. Ce réflexe commercial d'un certain boulevard nous rappelle toutefois l'importance de l'actrice ou de l'acteur aux yeux de beaucoup. Ne soyons d'ailleurs pas hypocrites, ce que nous avons tous du mal à tolérer chez un certain théâtre privé, nous feignons de ne pas y attacher trop d'importance lorsqu'il s'agit du cinéma. Le cinéma constituerait, socialement, la revanche du grand acteur. Je dis bien constituerait, parce que ce n'est pas toujours évident. La grande actrice et le grand acteur méritent-ils toujours d'être considérés comme grands ? Ils le sont certainement en tant qu'image. Celle-ci attire une foule de curieux qui, il faut bien le constater, ne sont pas si curieux que ça puisqu'ils attendent, de la part de l'image, du déjà vu. Aux yeux de l'Actors Studio, l'actrice et l'acteur sont grands dans la mesure où ils sont capables de jouer au théâtre. Il est vrai que la tradition anglo-américaine veut que les acteurs passent sans cesse du plateau de tournage à celui du théâtre et des spectacles renommés à ceux plus humbles dans lesquels on découvre les nouveaux textes et les talents de demain. Certes, l'interprétation du théâtre et celle du cinéma sont différentes. La seconde demande beaucoup de discrétion, elle exige que la réplique soit susurrée contrairement au théâtre où le jeu plus expressif permet d'être entendu de tous, mais grâce aux progrès dans les techniques du son et suivant un cours de l'histoire qui ne manque pas d'humour, le théâtre après avoir, au lendemain des films burlesques et avec l'arrivée du parlant, influencé, si ce n'est cadencé le cinéma, en nous faisant croire, notamment, que le cadre de tous les plans était équivalent au cadre de scène, le théâtre maintenant se trouve influencé par le cinéma. Dans beaucoup de spectacles de qualité, nous nous apercevons que le cinéma est passé par là. On pouvait craindre que le travail approfondi mené par chacun des acteurs de l'Actors Studio, ne finisse par enfermer le cinéma dans la boîte de scène du théâtre. Certes, la marque de l'Actors Studio pèsera sur beaucoup de films de façon quelque peu théâtralisante, mais, très rapidement, l'Actors Studio apportera une

telle force au cinéma outre-Atlantique que l'art cinématographique, plutôt que d'en rester à une espèce de théâtre filmé, accélèrera, au contraire, la mutation de ce dernier.

#### 4. La Révolution stanislavskienne de la présence

Il est intéressant de constater que le passage par le, ou au cinéma, accentue le hiatus qui existe entre la référence Stanislavski-Vakhtangov et le développement de « l'acting ». Etant bien entendu que, loin de désunir leur esprit, la méthode de l'Actors Studio produit paradoxalement une grande cohérence. Pour les acteurs, l'une des différences essentielles entre le théâtre et le cinéma est celle qui existe entre une répétition et une représentation. On est en droit de s'interroger : La bonne prise retenue par le réalisateur n'est-elle qu'une prise de même nature que les autres, c'est-à-dire une répétition parmi d'autres répétitions ? De la même façon qu'un metteur en scène de théâtre juge qu'une répétition est plus intéressante qu'une autre. Au cinéma, il s'agirait de retenir une répétition parmi d'autres, tandis qu'au théâtre, il est besoin de répéter les représentations, non seulement pour les préparer, mais pour les faire se succéder, et les acteurs ne ressentent pas les mêmes choses et ne vivent pas les mêmes expériences dans chacune des deux pratiques. D'une certaine façon au cinéma, l'acteur ne cesse de répéter, tandis que sur scène, il ne cesse de représenter. Nous apprenons que jouer consiste à représenter et à répéter, quand bien même toute chose, pour exister, a besoin de se re-présenter (avec un tiret).

La différence de vécu, pour l'acteur, entre le tournage et la représentation théâtrale doit entraîner une nuance entre la tendance de l'acting et la tendance portée par le système Stanislavsk-Vakhtangov. On aurait pu penser que l'Actors Studio aurait encouragé l'acting pour le cinéma et « la ligne russe » pour le théâtre. Hé bien, ce fut plutôt l'opposé ; je ne dis pas « le contraire », car il n'y eut jamais de contradiction. Le cinéma s'est trouvé beaucoup plus marqué par la tendance russe (qui n'avait rien de russe esthétiquement) que par l'acting qui rendit le théâtre américain beaucoup plus dynamique et hystérique. Finalement, le caractère dit stanislavskien de la méthode s'exposa plus dans les films et c'est ce cinéma américain qui, en s'exportant dans le monde entier, influa beaucoup les arts du spectacle et le théâtre en particulier. Nous avons assisté à un renversement. Ainsi en France, les réalisateurs de la Nouvelle Vague ont attiré notre attention sur le travail de l'Actors Studio mais, paradoxalement, ils n'en ont pas tenu compte pour leur propre direction d'acteurs. À l'opposé, certains metteurs en scène de théâtre qui, grâce à la Nouvelle Vague, avaient redécouvert l'Amérique, se sont inspirés du travail de l'Actors Studio.

Le problème est le suivant : puisque, suivant la ligne Stanislavski-Vakhtangov, le travail consiste à accompagner chaque fragment du jeu avec un « souvenir » : le passé, le fantasme ou l'imagination, la question est l'importance de l'espace de jeu entre l'action qui est interprétée et le « souvenir » qui l'accompagne. Pour plaisanterie, je dirais qu'avec quelques grands acteurs de l'Actors Studio, on peut se rendre compte que leur personnage est en train de tirer une photocopie en pensant à sa mère qui l'a traumatisé lorsqu'il était tout petit enfant. Ces quelques grands acteurs peuvent aller jusqu'au tic de jeu, tant chacune de leurs actions et leurs répliques est nourrie et mise en perspective. Si la perspective se referme trop loin et si l'écart est trop grand, le jeu est menacé de perte de présence, alors que c'était justement cette présence qu'il s'efforçait de toucher. Le jeu est menacé de perdre la présence et de ne laisser apparaître que les seuls présents du spectacle, c'est-à-dire le présent de cette star qu'est l'acteur, de cette image et le présent symbolique ou significatif de ce qu'il est censé jouer. Une signification bien appauvrie puisqu'elle n'est plus qu'un cliché rehaussé par une star. La pensée people remplace la pensée dramatique.

La question de l'espace, de l'après-coup qui existe entre l'action, elle-même, et le souvenir, cet écart est fondamental, car là se joue la possibilité de la Présence du personnage, c'est-à-dire la possibilité de la Présence tout court. Nous touchons à la présence lorsque notre présent rend présent le personnage. Si l'écart devient trop important, soit le présent du personnage ne rencontre pas le notre et s'enferme dans une signification, soit notre présent s'en tient à ce qu'il est tout bêtement.

La révolution stanislavskienne, car nous pouvons parler de révolution, même si nous devons nous garder de trop parler de théorie, a consisté à réintroduire le théâtre dans la recherche de la présence vivante. Le théâtre avait pris ses racines dans les rites et les pratiques de possession. On peut dire que, celui qui deviendra un acteur se trouvait possédé par ce que l'on appellera, bien plus tard, un personnage. Puis, peu à peu, l'acteur est né, avec les répertoires, en se débarrassant de la possession, bien que les tragédiens n'aient pas manqué de la retrouver. Le personnage qui était devenu un emblème, lequel se mariait avec les situations qui étaient avant tout des schémas, bénéficia progressivement d'un enrichissement caractérologique. Il n'en resta plus seulement à un statut de signification et les acteurs exigeants entreprirent d'habiter cette dépouille, de « rentrer dans la peau de leur personnage ».

Avec Stanislavski, puis avec l'Actors Studio, quels que soient ses excès qui parfois le conduisirent à l'inverse de son objectif, le personnage se réappropria une existence. Cette réappropriation s'effectua grâce à l'acteur qui lui prête ses sentiments. La rencontre et, en quelque sorte, le mariage entre le présent affectif de l'acteur et le présent significatif du personnage donne vie à celui-ci et cette vie nous « met en présence ».

Nous nous permettons de dépasser le seul aspect théâtral de la grande intuition stanislavskienne. Nous abordons ici une dimension philosophique : nous sommes « mis en présence » grâce à la naissance du personnage auquel nous prêtons notre affectivité. Auparavant, nous n'étions, comme le personnage, que présents et maintenant nous touchons à la présence. Ne peut-on alors se demander si, pour bénéficier consciemment de la présence, il n'est pas toujours besoin de rencontrer un personnage, fut-il inconscient ? Ceci renvoie au vaste et périlleux problème de l'identité, si ce n'est de l'être à partir du moment où il se pense.

## 5. Lee Strasberg et le paradoxe expressif

Nous ne saurions clore la référence à l'Actors Studio sans évoquer Lee Strasberg qui le dirigea longtemps et dont le nom se confond avec celui-ci dans l'esprit de beaucoup. Il était bon de rappeler que l'Actors Studio prend son origine théorique dans l'héritage de Stanislavski, puise sa dynamique dans la mouvance de l'acting et a été créé par Elia Kazan avec ses amis Cheryl Crawford et Robert Lewis. Lee Strasberg, jeune émigré ukrainien de l'empire autrichien, débarqua à Manhattan en 1909. Rien ne semblait déterminer le jeune Strasberg à embrasser le métier du théâtre, sauf lorsqu'il fut enfant, sa participation à certains spectacles d'amateur, en Yiddish à New-York. Toutefois, s'il n'avait pas été encouragé par un milieu très modeste à s'engager dans quelque art, sa curiosité culturelle fut toujours insatiable. Elle le poussa dans les bras de la lecture puis, au cours des années vingt, à rejoindre, sans autre intention qu'amicale un groupe d'étudiants qui montaient des pièces « en amateur ». Strasberg se consacra pleinement à l'interprétation après la lecture de l'Art du Théâtre de Gordon Craig. À première vue, il semble étonnant que celui qui allait être tenu pour un grand professeur du réalisme ait été séduit par l'œuvre d'un des penseurs du symbolisme. À y regarder de plus près, on se rend compte que le réalisme prêté à l'Actors Studio de Strasberg n'est pas si réaliste que ça. Nous dirons plutôt que nous avons eu à faire à un réalisme de l'intériorité. La remarque n'est pas secondaire, elle explique en grande partie, certaines ambiguïtés non seulement au sujet de l'Actors Studio mais aussi en ce qui concerne Stanislavski. Ce dernier, lors de la dernière partie de sa carrière, se tourna vers un auteur symboliste tel que Maeterlinck, notamment avec l'Oiseau bleu ; de plus, il n'hésita pas à faire un tout petit bout de chemin avec Gordon Craig. Bien plus tard, si l'Actors Studio de Strasberg donna l'impression, particulièrement au cinéma, de pousser les acteurs vers la manipulation des objets et la maîtrise des machines (l'automobile par exemple), celles-ci furent toujours les symptômes d'un état d'esprit intérieur qui s'exprimait entre autres ainsi. Qu'on le veuille ou non, semblable expression d'une intériorité, s'inscrit dans les tendances expressives qui pénètrent la culture occidentale depuis la fin du 18<sup>ème</sup> siècle.

Spontanément, on réduit les tendances expressives au seul expressionnisme qui puisa une grande part de sa force dans le sein de la culture allemande. Nous avons déjà remarqué qu'un praticien-théoricien comme Bertolt Brecht ne s'appuya pas naïvement sur le naturalisme, ainsi qu'on aurait pu s'y attendre, mais, au contraire, sur l'expressionnisme car celui-ci libérait l'art d'être une simple copie de la nature et offrait, en quelque sorte, une « reprise en main » par l'artiste créateur. Bien sûr, tout semble opposer Brecht et Stanislavski, Brecht et Strasberg, sauf que l'esthétique expressionniste est une des branches des tendances expressives. L'artiste politique que fut Brecht trouva, avec cette esthétique, une des meilleures manières pour mener ses démonstrations idéologiques et son théâtre didactique, tandis que l'Actors Studio sembla, au contraire, s'attacher plus sensiblement à la « nature des êtres et leurs relations ». En fait, tous deux s'inscrivaient de façons différentes dans ce courant expressif qui décida les artistes européens à tourner le dos à l'académisme, c'est-à-dire à la prétention de ne faire que copier le monde (encore qu'on puisse s'étonner de l'envahissante présence de la mythologie dans ce prétendu monde naturel). L'artiste prit une place particulièrement importante, en tant que personne, dans la mesure où il devint créateur et porteur d'une vérité à découvrir. Alors que l'artiste classique, académique, n'avait prétendu qu'observer les leçons du monde telles qu'elles se présentaient à lui, le romantique commença à peindre celui-ci à ses propres couleurs ainsi qu'à celles de son époque, puis le symboliste revendiqua une complète autonomie de l'art qui, lui seul, pouvait rendre compte de l'idée. L'art abandonna peu à peu la représentation, au sens de la copie, pour se livrer à l'expression qui fit l'auteur à part entière.

Évidemment, les esthétiques de l'école brechtienne et de l'Actors Studio se distinguent radicalement, mais pareille radicalité est sujette à quelques nuances. Pendant la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, il était clair qu'il

existait d'un côté un théâtre politique et de l'autre un théâtre psychologique. Cela était clair autant qu'une lumière, projetée droit dans les yeux, nous aveugle. Ou l'on traitait des hommes déterminés par leurs situations sociales, ou l'on faisait réagir l'homme mu par sa situation intérieure. Seulement ces politiques et psychologies sont-elles la psychologie et la politique ? Après tout, ne sont-elles pas tout simplement l'expression de la politique d'un certain parti (choix intellectuel du « camp socialiste ») et l'expression caractérologique d'une certaine vision d'un subconscient (goût américain pour le pseudo-freudisme) ? Les années ont passé et nous avons la liberté de dire que la distinction entre ce parti pris et ces a priori, entre cette politique et ce psychologisme, finiront par n'être plus qu'une distinction esthétique encore qu'il faille bien comprendre qu'elles répondent toutes deux à un même ensemble de théories esthétiques, celui de l'expressivité. Brecht et l'Actors Studio sont emportés par le courant expressif, l'un s'emploie à nager vers la rive sociale tandis que l'autre s'emploie à nager vers la rive mentale.

Lee Strasberg entreprend sa course d'abord avec la lecture du symboliste Gordon Craig, puis en découvrant la tournée du Théâtre d'Art de Stanislavski aux Etats-Unis. Il la prolonge en devenant élève au Théâtre-Laboratoire américain, puis en participant à la constitution du Group Theatre dans lequel son intelligence suscite l'intérêt d'Elia Kazan. Ce dernier, bien plus tard, deux ans après avoir fondé l'Actors Studio, fait appel à Strasberg comme professeur. En 1951, on lui confie la direction artistique qu'il exercera jusqu'en 1982.

Eugen Vakhtangov avait formalisé l'enseignement de Stanislavski, il en avait fait une méthode. Lee Strasberg, en l'enrichissant tout en la simplifiant, en y mêlant ses nombreuses expériences avec les acteurs, en l'américanisant, donna naissance à sa propre méthode, considérée comme « la méthode », c'est-à-dire la méthode de l'Actors Studio.

Chacun s'en doute, le cinéma tient un rôle important dans l'évolution des théories de l'Actors Studio. Ce rôle est lié au « destin dramatique » de l'acteur. Il finit par ne plus être vraiment un acteur de théâtre, un acteur qui joue, le cinéma se trouvant mécaniquement condamné à la fonction de trace d'un jeu qui ne fut vivant que lors des prises. Ceci précisé, ne l'oublions surtout pas, la plupart des grands acteurs du cinéma britannique et du cinéma américain viennent du théâtre. Devenus vedettes de l'écran, ils n'hésitent pas à revenir sur la scène. Les deux mondes s'enrichissent et « s'empoisonnent » l'un l'autre. Le talent des acteurs anglo-américains y trouva largement son compte. Le vieux continent n'a d'abord pas voulu le voir ; comme le disait la vieille plaisanterie anglaise, les jours de brouillard sur la manche, « le continent isolé » !

À force d'être à l'écoute des acteurs, ceci avec le désir de les mater et la volonté de les voir s'imposer sur les plateaux de tournage, sur la pellicule des films et sur les affiches de cinéma, Lee Strasberg céda, sans le savoir, à la force des courants expressifs. Bien souvent l'intériorité livrée par les acteurs, n'était plus qu'une couche d'expressions et parfois de tics. Les très grands acteurs de l'Actors Studio, qui ont embelli notre fin de siècle, exprimaient leur caractère individuel, pour ne pas dire leurs postures et leurs caprices, quitte à oublier le personnage (un tel risque convient au cinéma pour lequel le personnage n'existe qu'en tant qu'image, star ou ectoplasme). Il est intéressant de noter que Strasberg cite, à juste titre, comme ses deux plus grandes réussites, Marlon Brando et Marilyn Monroe.

Nous modulerons notre propos au moyen d'une question : « l'expressif n'est-il pas le destin irrévocable du re-présentatif ? ». Enfin, il est remarquable qu'autour de la classe d'interprétation, l'Actors Studio de Strasberg ait créé « l'union des auteurs dramatiques », puis « l'union des metteurs en scène » et enfin une section consacrée à la production.