

De l'existence du personnage

II - Stanislavski à contre-emploi

A - Visite chez le cardiologue

En 1895, l'un des plus grands cardiologues français, réputé dans toute l'Europe, reçoit un couple de Russes. Ils sont inquiets pour la jeune femme laquelle souffre de douleurs cardiaques que les médecins russes ne parviennent pas à identifier précisément. Après avoir longuement examiné la jeune femme et après avoir échangé quelques mots avec elle, quelques mots avec un grand médecin, à l'époque, c'était énorme, le cardiologue fait venir le mari et explique qu'il est surpris parce que la jeune femme ne présente aucun symptôme d'un mal susceptible d'être soigné par lui. Il est certain de son diagnostic et devant la stupéfaction inquiète du couple, il précise qu'il ne doute pas un instant des souffrances ressenties par la jeune femme mais qu'elles ne sont pas cardiaques, elles ne sont que relativement physiologiques : ce sont les nerfs, la jeune femme russe est malade des nerfs. En cette fin du 19^{ème} siècle, il nous faut saluer la perspicacité et la sagesse du cardiologue. Pour la plupart des médecins, le moindre mal, s'il n'était pas imaginaire, venait d'un endroit précis, d'un organe précis qu'il fallait tout simplement déterminer. De plus un mal imaginaire donnait lieu à une douleur imaginaire donc à une souffrance fictive et entraînait une suspicion légitime à l'encontre du prétendu malade. Dans le corps des médecins, il n'y avait guère que les neurologues - la neurologie était une branche qui précédait la psychiatrie en train de naître dans le domaine médical - , il n'y avait guère que les neurologues pour accorder quelque attention à ce genre de maux, plus ou moins douteux. Et ces neurologues ne jouissaient pas d'un grand crédit parmi leurs confrères. Certes, il y avait eu le grand Charcot, qui venait de disparaître en 1893 et dont les travaux sur l'hystérie et ses séances d'hypnose à la Salpêtrière avaient rencontré un certain écho dans une certaine opinion. Ainsi le jeune Nietzsche et le jeune Freud avaient assisté à quelques séances qui les avaient marqués et qui eurent une influence déterminante dans les recherches du second, mais à tout prendre, Charcot pour Charcot l'opinion publique, au début du 20^{ème} siècle, allait plutôt s'intéresser au commandant Charcot qui mena plusieurs expéditions dans les régions polaires. Plutôt que de s'intéresser aux prémices d'une cartographie du psychisme, l'opinion préféra se pencher sur la cartographie du Groenland. Dans ce genre d'indifférence, le corps médical n'était pas en reste et il faut savoir gré au cardiologue qui recevait le couple Stanislavski d'avoir parlé « des nerfs ». Dans ma jeunesse, qui pourtant a débuté dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, on a continué à beaucoup parler des nerfs. Je me souviens qu'on disait souvent qu'un tel ou une telle, surtout une telle d'ailleurs, était malade des nerfs. Cela permettait de dresser un pont entre le corps et l'âme qui ne répond pas à une construction religieuse, en un temps qui devenait de plus en plus positiviste. Toutefois, l'éventuelle part non strictement physiologique qu'impliquait cette expression, conduisait à ne pas accorder la même attention à celles et ceux qui en relevaient qu'à tous ceux qui souffraient d'une véritable maladie, quand bien même les malades des nerfs avaient, depuis bien des siècles, causé bien du tracas à leur entourage. Il est intéressant de remarquer que le langage n'avait pas porté son choix sur une maladie de l'esprit lequel, pourtant, constituait pour la culture chrétienne de l'Europe un pont naturel entre l'âme et le corps. Au regard de l'usage, la maladie de l'esprit renvoyait radicalement à la folie tandis qu'être malade des nerfs correspondait à un état plus quotidien et plus normal. Le malade des nerfs faisait pleinement partie de l'humanité alors que la question pouvait se poser en ce qui concerne le fou. La plus ou moins grande non humanité de ce dernier lui apportait quelque avantage aux yeux de la société car on avait pas l'habitude de le tenir pour responsable de ses propos et de ses actes. Certes, ce privilège conféré sur l'irresponsabilité avait entraîné progressivement, au cours des siècles, des traitements proches de ceux que l'on réservait aux animaux domestiques. Et puis, la brutalité

de tels traitements permettait une grande violence physique dans la mesure où la punition, bien qu'elle soit appliquée à son corps, était nullement appliquée à la personne qui, d'une certaine façon n'existait plus, mais au démon, au malin, au mal qui l'habitait, qui le possédait. On pouvait croire, avec une naïveté hypocrite et sadique que les cris de douleur, sous les coups et les douches glacées, n'étaient pas ceux du fou mais de sa folie ou de la folie dont il était devenu la marionnette, la créature. Il n'en reste pas moins que, d'une certaine façon, la maladie de l'esprit le protégeait du soupçon de culpabilité, tandis que les nombreuses et les nombreux malades des nerfs étaient des personnes peu ou prou capables, qui n'étaient pas exemptes de responsabilité et qu'il était difficile de faire la part entre leur mauvaise santé et leur mauvaise volonté.

Toutefois, la maladie des nerfs, qui n'est pas vraiment une maladie puisqu'on parle surtout de ceux qui sont malades des nerfs et non de maladie, il n'en reste pas moins que cela constitue un énorme progrès dans la conception que la société se fait de ce qui, dans un être humain, échappe à la mécanique et l'organicisme et qui se trouve proche de ce que l'on appelle la folie laquelle se trouvait confinée dans une case, une cage à part. L'expression « être malade des nerfs » permettait de vivre avec des fous, si ce n'est d'accepter de l'être plus ou moins soi-même. Les « nerfs » ont apporté, à une société de plus en plus positiviste, un passage vers la psyché. Bien qu'il ne fut pas aisé, et cela ne l'est toujours pas, d'emprunter ce passage, les nerfs dont on pouvait être malade, esquissent une des voies vers ce qu'on souhaitait, bien à tort, appeler de moins en moins l'âme et font admettre peu à peu que la folie n'est pas totalement étrangère à cette dernière. La folie ne lui est pas complètement étrangère ou, au contraire, elle le reste mais d'une « inquiétante étrangeté » qui nous habite et fait de temps en temps résonner ses pas dans nos couloirs et nos greniers.

Je m'attarde dans ces vestibules de la psyché, tout simplement parce que le théâtre n'a cessé, depuis ses origines, de trainer dans ces coulisses. Quitte, ensuite, après son entrée en scène, devant les chandeliers puis les ampoules de la rampe, à masquer toutes ces histoires mentales qui ont longtemps été tenues comme pas du tout recommandables. Pourtant, la folie et le théâtre sont indissociables, pensons à tous ces personnages de bouffons, pensons à Shakespeare, entre autres à ces personnages qui errent sur la falaise dans King Lear.

La fin du 19^{ème} siècle et le début du 20^{ème} siècle voient les prémices de deux grandes aventures des sociétés humaines : la naissance de la psychologie et le murissement de la révolution bolchévique. Constantin Stanislavski semble naturellement associé à l'aventure psychologique, tandis, qu'en dehors de sa nationalité russe et de la période à laquelle il a vécu, on s'étonnera peut-être que je fasse référence à la mise en place du régime communiste. Eh bien le cours des choses n'est pas aussi simple que le personnage édifié à partir de Stanislavski le laisse croire. Selon ce personnage, Constantin Stanislavski serait un de ceux qui ont donné ses lettres de noblesse au professionnalisme du théâtre, surtout il serait le père du psychologisme théâtral, qu'il aurait synthétisé dans sa célèbre méthode et il aurait imposé ce psychologisme jusqu'au bout en faisant fi des aléas politiques, je devrais plutôt dire de la pression idéologique. Même lorsqu'on le critique, Stanislavski est le « père noble » de la direction d'acteurs. Le « père noble », voilà un type de personnage qui correspond à ce que l'on a appelé et pratiqué longtemps au théâtre : un emploi. Quand nous regardons de plus près, le grand directeur d'acteurs que fut Constantin Stanislavski a passé une grande partie de sa vie à contre-emploi.

Oui, à contre-emploi, ne serait-ce qu'au sortir du cabinet de ce grand cardiologue français qui vient d'ausculter son épouse, Constantin est furieux. Qu'est-ce que c'est encore que ces histoires de « malade des nerfs » ?! Depuis cinq ans qu'il vit avec Lilina, il a beau avoir fini par tomber amoureux d'elle, il a beau lui avoir fait des enfants, il ne la supporte plus, elle l'agace, elle l'irrite et elle risque toujours de le détourner de ce qui l'intéresse : son travail dans la manufacture familiale de fils d'or et d'argent, ainsi que la pratique du théâtre amateur. Constantin mène en effet ces deux activités de front et Lilina ne semble pas comprendre le temps qu'il leur accorde. Pourtant, elle est satisfaite du niveau de vie et du statut que leur apporte l'entreprise de la famille Stanislavski, pourtant, elle a été, elle-même, comédienne de talent et partage son goût pour le théâtre. Je n'oublie pas que Lilina reviendra sur la scène, notamment avec Stanislavski et Olga Knipper. Lilina ne comprend pas le temps qu'il passe loin de son foyer, mais Constantin, qui deviendra l'un des personnages de la psychologie appliquée ne comprend pas Lilina et ne cherche pas à la comprendre. Malade des nerfs ! Il eut mieux valu qu'elle ait une crise cardiaque. Lorsqu'en 1897, leurs rapports auront commencé à se rétablir et que la crise de leur couple commencera à s'atténuer, Lilina pourra enfin écrire un mot dans lequel elle osera lui déclarer : « si tu regardes autour de toi, tu verras que le monde entier est malade, certains ont la maladie dans leurs corps, d'autres dans leurs âmes ».

Nous pouvons estimer que depuis le début de leur mariage, Constantin avait pressenti la profondeur et l'étendue du malaise qui étreignait Lilina mais, à l'image des patients de la psychanalyse qui opposent une

résistance à l'interprétation d'autant plus grande qu'ils l'ont entendue, le jeune Stanislavski s'en était tenu à de l'irritation devant ce qu'il préférerait mettre sur le compte du mauvais caractère et de la mauvaise volonté, si ce n'est des mauvaises intentions. Pourtant Stanislavski, qui se passionne de plus en plus pour le théâtre qu'il pratique, pour l'instant, en amateur, a entrepris de retrouver le fondement de celui-ci, plus exactement le fondement du jeu. A titre d'information, il est important de signaler que le père de Constantin avait fait bâtir deux petits théâtres sur ses propriétés, dans lesquels, durant la jeunesse de Constantin, la famille s'amusait à monter quelques numéros. Plus tard, en suivant ce chemin de la naissance du jeu, il commencera à remettre en cause les grilles de la caractérologie. La notion de caractère est par trop rigide, superficielle et caricaturale. En revanche, pour ce qui concerne la volonté, il ne se départira jamais de l'attention qu'il lui prête. À ses yeux, il n'existera jamais de manifestation scénique sans la volonté des interprètes. L'attachement de Stanislavski à l'endroit de la volonté, nous renvoie à notre première séance de la Leçon du Théâtre. Au cours de cette première séance, nous avons mis le doigt sur le point fondamental de la volonté en précisant que le théâtre qui fait partie de l'activité du spectacle vivant relève, comme celui-ci et pour une grande part, de la volonté, mais que le spectacle n'applique, au travers de ses actions, qu'une volonté intentionnelle alors que le théâtre, pour accomplir ses actes, met en cause la volonté en elle-même. Nous avons fait référence, afin d'apporter une image éclairante, à la distinction que Jean-Paul Sartre effectue dans son oeuvre philosophique entre le « Pour soi » et « L'en soi ». On me fera remarquer, dans un premier temps, qu'il ne semble pas que Constantin Stanislavski se soit livré à de semblables distinctions. Cela est certainement vrai en ce qui concerne le lexique rigoureusement philosophique tel que le 20^{ème} siècle le conçoit, mais Stanislavski est celui qui a souligné que les trois principaux moteurs de la vie psychique étaient : Le sentiment, l'esprit et la volonté. Il me paraît essentiel de discerner les enjeux de cette triade du sentiment, de l'esprit et de la volonté. Par exemple, la distinction entre le sentiment et la volonté ainsi que l'esprit, semble impliquer une différence entre le désir et l'intention.

Nous pouvons aussi évoquer la distinction entre l'esprit et la volonté ainsi que le sentiment, qui pointerait une différence entre raison et tendance.

Nous évoquerons enfin la distinction entre volonté et esprit ainsi que sentiment en proposant une différence entre puissance et prégnance. Nous pourrions évoquer encore d'autres nuances, mais cela deviendrait vite superflu, Stanislavski ne s'attacha jamais à ce genre de dialectique. En revanche, il inscrit le sentiment dans l'horizon à partir duquel doivent travailler les acteurs, il fit entrer le sentiment dans une maison qui siècle après siècle s'était bien claquemurée, une maison dont les ouvertures avaient été masquées (permettez-moi de vous renvoyer à l'image des puits masqués de notre dernière séance sur le masque).

Même si l'on prétend que cela était tapi dans la sensibilité du jeune Stanislavski, celui-ci se décidera à déverrouiller la porte grâce à la clef que Lilina lui aura mise dans la main : cette clef, c'est l'âme. Il est fascinant de penser au couple Stanislavski qui procéda à contrario : avec sa maladie et ses aveux, Lilina fournit cette clef, l'âme avec laquelle Constantin fit entrer le sentiment au moyen duquel le jeu des acteurs atteindra l'âme des êtres et des personnages.

L'âme des personnages est bien loin de la typologie des emplois. En l'occurrence, Stanislavski, correspondit tout à fait avec l'emploi dont le revêtit sa légende puisqu'il prit le contrepied de la longue tradition de l'emploi dans le théâtre occidental.

Lilina glissa un outil dans la main de son époux, l'âme-en-tant-qu'outil qui permit à Constantin d'accueillir le sentiment dans la maison devenue une maison habitée dans laquelle, grâce à cet outil, on parviendrait jusqu'au grenier de l'âme. Effectivement, l'emploi était bien loin, mais qu'est-ce que l'emploi ?

B. Les emplois

Ainsi que le souligne, avec justesse, Agnès Pierron dans « La langue du théâtre », la notion d'emploi est liée à l'idée de répertoire et à une troupe. Par exemple, nous pourrions décider, si nous formions une troupe, d'attribuer à tel ou tel d'entre nous, tel ou tel type et genre de personnages, dans le répertoire que nous aurions choisi de présenter. Les aspects professionnels, fonctionnels et pratiques tiennent une place prépondérante dans les usages qui tournent autour de la troupe. Il n'est pas secondaire que le mot soit issu du troupeau, rappelons-nous le constat de Molière dans L'impromptu de Versailles : « quels étranges animaux que sont à conduire les comédiens », ni que la notion fasse référence à une bande de brigands quand on sait la situation plus ou moins marginale et l'allure plus ou moins douteuse des artistes de la scène aux yeux des honnêtes gens, ni non plus qu'elle rappelle un groupe régulier de soldats quand on connaît l'esprit

de hiérarchie qui a présidé à la constitution des premières compagnies. La troupe emploie et enrôle des personnes qui, en s'engageant, étaient censées devenir, peu ou prou, des gens du métier.

Nous remarquons que les notions d'emploi et de rôle sont suscitées par l'existence d'une troupe, d'un groupe qui, pour accomplir son travail, est contraint de respecter un minimum de règles. Les règles d'organisation sont aussi des règles artistiques. Il est important de percevoir que, dans l'histoire du théâtre, ces règles ne se confondent pas exactement avec la démarche de l'écriture. Il s'agit d'un point très délicat parce que l'on est tenté de croire, qu'en toute liberté, l'auteur décidait de l'expression de telle ou telle réplique, de l'aspect et du caractère de tel ou tel personnage ainsi que du style de tel ou tel comédien. En partie, ce n'est pas faux, mais ça n'est pas aussi simple. Il existait un répertoire constitué, entre autres, d'un grand nombre de canevas d'improvisations. Le répertoire était-il régénéré par le seul auteur ? Celui-ci, bien souvent, était un membre de la troupe et bien souvent son travail était au mieux un travail de réécriture, ou au pire une tâche de scribe dont il faut se rappeler qu'il lui arriva d'être complétée par les imprimeurs. Dans l'élaboration progressive des répertoires, qu'est-ce qui relève des auteurs et qu'est-ce qui relève des interprètes lesquels sont, ne l'oublions pas, tenus pour des « créateurs » ? Je ne suis pas en train de contredire mon précédent propos : lorsque je demande de percevoir que les règles de la troupe ne se confondent pas exactement avec la démarche de l'écriture, j'essaie de faire comprendre que les règles de fonctionnement des troupes bénéficient d'une certaine autonomie, elles encadrent et déterminent aussi la situation de l'écriture à partir de préoccupations qui leur sont propres. Les déterminations propres qui se croisent, se structurent selon trois éléments : le personnage, le rôle, l'emploi. Lorsque dans son dictionnaire du théâtre, Patrick Pavis qualifie l'emploi de notion bâtarde entre le personnage et le comédien, il n'a pas tort mais il est intéressant de complexifier un peu la présentation du problème afin de mieux rendre compte de ce qui se passe avant la première répétition.

Le Théâtre augmente la complexité en introduisant, au cours de l'échange entre emploi et personnage, un troisième élément : le rôle. Au départ, le personnage semble dépendre de l'auteur, de son texte, tandis que l'emploi dépendrait du comédien, de ses traits physiologiques, moraux et sociaux. Précisons immédiatement qu'ici les traits moraux et sociaux sont des traits apparents et perceptibles, ils font impression de façon extérieure, ils ont un caractère expressif. D'ailleurs, au regard des emplois et des personnages durant ces époques passées, le caractère est toujours de nature expressive. La caractérologie maîtrisera les outrances de la caricature et dépassera la rigidité du masque, mais elle aura toujours beaucoup de mal à reconnaître l'importance du vécu par rapport à celle de l'apparence tant l'aspect lui inspirera toujours plus de respect.

Pour sa part, le rôle dépend de ce qu'on n'appelait pas encore la mise en scène et que pourtant l'on pratiquait à partir du moment où l'on représentait du théâtre. Paradoxalement, si on fait fi de la qualité, pour qu'il y ait théâtre, il est plus facile de se passer de l'auteur que de la mise en scène, comme il est plus facile de se passer de cette dernière que de l'actrice ou de l'acteur, à condition que ceux-ci jouent vraiment et ne se contentent pas de se montrer et de signifier.

Le texte propose des personnages et des lieux, la direction du spectacle choisit des comédiens et des décors. La direction décide du périmètre de chaque rôle, qui peut comprendre plusieurs personnages et même en doubler certains. Puis, la direction distribue les rôles dans la troupe en les répartissant entre les comédiens selon l'emploi de chacun. Car dans une troupe, chaque comédien est engagé, enrôlé, employé pour un emploi précis et il sera distribué dans tel ou tel rôle en raison, non seulement de son emploi, mais aussi de sa capacité à maîtriser des situations particulières et à accomplir des actions nécessaires. La direction artistique de la troupe aide à se rapprocher du processus profond du théâtre. Selon cette orientation, le rôle remplit une décision plus décisive que l'emploi et le personnage. L'allure et l'image du premier et du second coïncident presque terme à terme. Tels deux miroirs de mêmes dimensions que nous placerions face à face, ils sont fidèles l'un à l'autre mais ils nous donnent et une impression d'infini et de vide.

Lorsqu'il entrait dans une troupe selon des critères physiques, sociologiques et plus ou moins caractérologiques, le comédien signait un contrat qui mentionnait son emploi, lequel lui permettait de savoir le type de rôles dans lequel on le distribuerait et les rôles qu'il serait en droit de refuser. Son emploi était inscrit sur le tableau de la troupe et, de ce fait, la position hiérarchique du comédien était officielle. Il est essentiel de constater que ces organigrammes correspondent, dans le répertoire d'une troupe, à la hiérarchie des personnages. En France, entre autres, au 16^{ème} et au 17^{ème}, si ce n'est au 18^{ème} siècle et encore au 19^{ème}, la liste hiérarchique des emplois s'inscrit dans le code qui influe et cadre l'écriture de tout auteur dramatique. D'un côté, nous regrettons que semblable grille ait été déterminante pour les auteurs et, d'un autre, nous devons admettre qu'elle est fondamentale pour mieux comprendre l'histoire de l'écriture dramatique en France et en Europe, depuis la Renaissance jusqu'à l'âge classique.

Exemple de liste d'emplois dans une troupe de l'ère classique française :

Tragédie

Hommes : Premier rôle, second rôle, roi, troisième rôle, confident.

Femmes : Premier rôle, princesse ou second rôle, reine, troisième rôle, confidente ou suivante.

Comédie

Hommes : Jeune premier, amoureux, valet, marquis, rôle à manteaux, père noble, financier, raisonneur, crispin (second valet) ou paysan niais.

Femmes : Jeune première, ingénue, amoureuse, soubrette, grande coquette, mère noble, duègne, servante.

Pour toute pièce

Hommes, femmes

Utilité - accessoire

Cet exemple de tableau, qui n'est pas exclusif des autres, appelle cinq remarques :

- Première remarque : bien souvent, le valet ou la soubrette occupe la place juste après le jeune premier et la jeune première. Cette position est corrélative de l'évolution sociologique et politique de notre société ; certains domestiques ont tendance à se rapprocher du premier rôle.

- Deuxième remarque : il est intéressant de noter « l'utilité » et « l'accessoire » qui, à la fois, répondent à des tâches concrètes qu'il est besoin d'accomplir sur le plateau, soit pour accomplir certaines didascalies de l'auteur, soit pour concrétiser certains partis pris de la mise en scène. L'accessoire, qui n'est pas ici un objet, répond à une invention du metteur en scène. Paradoxalement, l'accessoire annonce une évolution du théâtre qui tend à devenir moins littéraire et plus scénique.

- Troisième remarque : afin de mettre en valeur un aspect curieux d'un personnage, qui dépassait les conventions caractérologiques et de commencer à approfondir ce qu'on en appellera la psychologie, le directeur artistique fit appel à des contre-emplois. Il est intéressant de constater que beaucoup de contre-emplois sont devenus des emplois tant l'évolution de la perception des spectateurs a souvent dépassé les intentions officielles de l'auteur.

- Quatrième remarque : bien souvent, dans les troupes qui travaillaient en Province, on a utilisé le nom de la vedette parisienne qui s'était illustrée avec un certain type de rôles, pour dénommer un emploi ; Jodelet en est un bel exemple.

- Cinquième remarque : le romantisme va ébranler la nomenclature et le système des emplois par la multiplication des personnages et des figures. Moults cas particuliers apparaissent sous la plume des écrivains, dont beaucoup ont été suggérés par les nuances de jeu proposées par les comédiens. De plus, la hiérarchie des personnages est peu à peu remise en cause par les bouleversements sociologiques qui permettent à des « gens secondaires » ou « ordinaires et communs » d'occuper le devant de la scène.

C. La subversion souterraine de Stanislavski

Stanislavski prendra le contre-pied de l'emploi. Un tel renversement de sa part est devenu évident pour nous. Le père de la psychologie au théâtre est, bien sûr, aujourd'hui Stanislavski et son beau visage calme, reflété par les documents photographiques, nous conforte dans cette image de souverain d'un nouveau théâtre. C'est le cas de le dire, sur les photos, il a le physique de l'emploi et certains clichés nous font penser à certains portraits aux allures patriarcales de Sigmund Freud. En réalité, Constantin, contrairement à ce que laisseraient croire les ouvrages qu'il a écrits, suivit plusieurs routes, prit des chemins opposés et fut un homme tourmenté et contradictoire. Pour rendre compte rapidement de la distance entre ce que nous retenons simplement de lui et les détours qu'il ne cessa d'accomplir, je vous propose l'image de ces ruines antiques, si blanches, qui se livrent au plein jour éclatant de la Méditerranée. Nous savons bien qu'elles ont

porté des couleurs sanglantes avant que le soleil ne les efface et nous savons aussi qu'elles se repliaient sur des couloirs et des cabinets avant que le temps ne les éventre. Je pense particulièrement aux quelques cailloux convenus qui restent du palais de Minos. Thésée dut emprunter nombre de dédales obscurs avant d'atteindre le Minotaure, qu'il tua d'ailleurs et ceci n'est pas sans importance quand on sait qu'à la fin de son parcours artistique, Stanislavski se débarrassa du personnage qu'il avait rencontré et n'en ramena plus que la peau sur la scène. La comparaison avec la légende du Minotaure me permet de rappeler le fil qu'Ariane tendit à Thésée pour ne pas se perdre et pouvoir avancer dans le Labyrinthe. Le fil d'Ariane annonce le fil que Stanislavski déploiera vers le personnage et qu'il appellera « ligne de comportement du personnage ». Thésée tient dans sa main un fil qui retrace le chemin inextricable qu'il a accompli en direction du Minotaure, mais qui, ne le devançant jamais, fait qu'il se trouve toujours confronté au présent de la vie. Stanislavski veut que l'acteur rencontre le personnage et qu'entre eux, de l'un à l'autre, il y ait le lien de la vie, le lien de la présence. Avec ses nerfs, Lilina a tendu plusieurs fils d'Ariane à Stanislavski. Ça ne se passera pas de même façon pour les deux femmes. Thésée abandonnera Ariane tandis que Constantin, en dépit de son agacement et de son irritation, restera toujours avec Lilina et travaillera avec elle. Et puis, il existe tout de même une grande différence entre la Crète et Moscou ; toutefois il est bon de rappeler que dans la mythologie, après avoir été abandonnée par Thésée, Ariane finira par épouser Dionysos, Dionysos le dieu qui préside à la naissance de la Tragédie.

Stanislavski prend donc le contre-pied de l'emploi, il perce la gangue du personnage, il retourne le personnage comme un gant, il recadre le point de vue depuis lequel on le concevait :

1. Le personnage que l'on présente sur scène n'est plus l'image connue ou subodorée par le public. Non qu'il faille surprendre ce dernier, mais il est essentiel d'établir une véritable relation entre l'acteur et le personnage au cours de laquelle l'un et l'autre ne restent pas étrangers à l'un et l'autre, ils se nourrissent l'un de l'autre, ils existent l'un par l'autre, puisque positivement le personnage n'existerait pas sans l'acteur et que celui-ci ne serait sensiblement pas un acteur s'il ne jouait pas le personnage. Le personnage n'est plus seulement un être de papier et l'acteur n'est plus seulement un homme d'action.

Avec ce recadrage et ce changement, nous ne nous tenons plus au domaine de la seule signification, nous passons dans un registre proche de celui de l'incarnation. Je suis bien conscient que ce mot d'incarnation prête, de nos jours, beaucoup à rire, tant il renvoie à des connotations religieuses, particulièrement chrétiennes. Il est devenu de bon ton de s'en tenir aux significations et aux actions qui, d'une certaine façon, leur servent d'illustration. Le sens a perdu son sang.

Ceci ne veut surtout pas dire qu'auparavant les spectateurs de théâtre se rendaient dans les salles avec pour seul objectif d'apprendre et de connaître de nouvelles réflexions, en quelque sorte afin de poursuivre leurs lectures. Certes, cela aurait bien plu à tous les éducateurs de tous poils qui auront souvent fini par confondre enseignement, pédagogie et vie que l'on vit. Non beaucoup de spectateurs se rendaient au spectacle, et ils continuent heureusement de le faire, pour rire et se divertir et certains autres s'y rendaient pour y croire, avec cette nuance importante : y croire sans y croire, y croire sans être dupe. C'est l'oubli de cette nuance fondamentale qui conduira beaucoup de théoriciens du théâtre à vouloir supprimer le personnage. Ils s'appuieront sur le travail de Brecht pour renforcer leur désir, mais, ce faisant, ils ne remarqueront pas que si Brecht entend que l'on se distancie du personnage, il veut que la distance soit prise sur scène, que la distanciation soit un mode de jeu. Ceci implique le personnage ; évidemment, il y a une différence marquante entre un personnage implicite et un personnage vivant. Stanislavski mettra en avant la vie du personnage. J'emploie volontairement le passé simple en disant qu'il « mettra en avant » pour la bonne raison que Constantin, dans la dernière partie de son parcours, ne revendiquera plus la profondeur de vie pour le personnage. Il aura, auparavant, accueilli, au Théâtre d'Art de Moscou, Gordon Craig le théoricien de « L'acteur comme supermarionnette », et finalement il se consacrera surtout à la mise en scène d'opéras. Je prétends que le poids de l'idéologie et du régime stalinien n'y est pas pour rien (bien qu'il ait été officiellement protégé par Lénine puis par Staline).

2. Stanislavski, l'un des responsables de la manufacture familiale de fils d'or et d'argent qui, après l'avoir préservé, cédera finalement l'entreprise à l'Etat bolchévique, pratique d'abord le théâtre en amateur, mais il le fait avec sérieux et passion, il veut comprendre le mécanisme du théâtre et bientôt il veut le repenser. Ce souci le conduit à mettre en valeur la construction du personnage. Le personnage n'est pas seulement un donné, un signifié, il est besoin pour l'acteur, de construire le personnage et, ce faisant, de l'assimiler.

3. Enfin, Stanislavski avait senti qu'il n'y aurait pas assimilation sans identification, sans un même ressenti. Il avait compris qu'il fallait franchir un pas, il fallait faire entrer le sentiment dans la maison. Le temps était venu

de partager ses sentiments avec le personnage. Stanislavski donnera un nom à cette démarche : « la mémoire affective ». Le Théâtre ne l'oubliera pas, en revanche il est permis de se demander si Stanislavski, dans sa pratique de fin de carrière, et ceci malgré son importante oeuvre écrite, en gardait justement la mémoire vivante. Après tout, comme tous les géants, Constantin Stanislavski n'a pas passé son temps à regarder ses pieds.