

De l'existence du personnage

III - Stanislavski, la mémoire affective et l'Actors Studio

1. Un tramway nommé souvenir

Après leur journée passée au théâtre pour suivre le cours de Torstov, Kostia et son ami Paul rentrent chez eux. Le ciel est bleu et les rues sont plus ou moins recouvertes de neige. Au carrefour, il y a un attroupement. Le tramway semble être sorti de ses rails. Paul et Kostia s'approchent et regardent ce qui attire les personnes qui se sont regroupées. Au milieu du cercle, un vieil homme est allongé sur le sol, ses deux jambes ont été arrachées par le tramway, sa mâchoire est écrasée, deux dents dépassent de sa moustache pleine de sang et le pharmacien du coin se penche sur lui. À côté de l'attroupement, des passants circulent sans y prêter grande attention. Plus loin, des enfants sont en train de jouer et l'un d'eux ramasse un morceau d'os qu'il jette sur un tas d'ordures.

Impressionnés, Paul et Kostia rejoignent silencieusement chacun leur maison. Au cours de la nuit, le sommeil de Kostia est agité par un rêve où la scène impressionnante du tramway devient une scène terrifiante.

Le lendemain, Kostia revient sur les lieux de la tragédie. Le milieu du carrefour est désert, la neige a pris la place du désordre et tout est net. Kostia se met à penser non seulement à la victime mais aussi, et de plus en plus, à sa femme et à ses enfants, à supposer qu'il en ait eu. Certes, un malheureux a perdu la vie, mais surtout ceux avec lesquels il vivait sont maintenant abandonnés et sans soutien.

Les jours passent et l'esprit de Kostia est travaillé par l'horrible événement. L'image de la mâchoire écrasée, de la moustache ensanglantée cède devant les passants qui continuent leur chemin sans s'arrêter et les enfants qui jouent à côté. L'indifférence du monde saisit Kostia, un sentiment d'indignation se met à l'habiter. Les jours suivants, Kostia ne manque pas de retourner au carrefour, afin de s'y arrêter. La blancheur de la neige c'est la vie, tandis que cette forme noire c'est la mort. Kostia ne nous dit pas, s'il parle d'une forme noire de son souvenir ou d'une forme noire aperçue dans l'espace et qui lui rappellerait la forme noire de son souvenir. Kostia ne nous le précise pas, en revanche il nous déclare avoir accédé à un niveau symbolique, cette blancheur et cette forme noire expriment le symbole de l'existence.

Peu à peu, les images qui tournent autour de l'accident évoluent, la pensée de Kostia ne s'en tient pas à l'existence et à son symbole. L'image du tramway occupe parfois le premier rôle. Cette image le renvoie à un autre tramway. Il se souvient du jour lointain où le tramway qu'il avait pris s'était renversé. Grâce au ciel, aucun des passagers n'avait été blessé, mais tous avaient dû unir leur force pour remettre le wagon sur ses rails. Mon dieu, que ce tramway était énorme à côté d'eux, si minuscules.

Kostia s'étonne de ce tramway qui envahit sa mémoire, de ce souvenir beaucoup plus ancien qui semble chasser celui plus douloureux de l'autre jour. Il veut repenser au vieillard allongé sur la chaussée et brusquement un autre souvenir lui vient à l'esprit : « il y a bien longtemps, il a rencontré un italien qui, penché sur un petit singe mort sur le trottoir, pleurait et essayait de pousser dans sa bouche un morceau de peau d'orange ». Kostia se demande si la scène du petit singe ne le touche pas beaucoup plus que celle du pauvre homme écrasé par le tramway. Il pense que s'il devait jouer la scène du tramway et du vieil homme, c'est avec

la scène du petit singe qu'il nourrirait son émotion plutôt qu'avec le souvenir de l'accident lui-même.

Nous poserons immédiatement deux questions à Kostia qui vient de nous évoquer un long exercice de mémoire affective : Tout d'abord, qu'entend-il exactement par : s'il devait jouer la scène de l'accident ? Entend-il jouer le rôle de son ami Paul, celui du vieil homme en train de mourir, celui du pharmacien qui se penche sur lui, ou encore celui d'un enfant qui s'amuse à côté, ou seulement et uniquement son propre rôle ? Ensuite, a-t-il l'intention de toujours faire appel systématiquement au souvenir de l'italien et du petit singe mort à chaque fois qu'il devra jouer la scène de l'accident ? Kostia, bien sûr, ne nous répondra pas aussitôt et laissera ce soin à Torstov, son professeur, qui s'exécutera progressivement en faisant des remarques à ses élèves ; mais qui est Kostia et qui est Torstov ?

Ces deux personnages, dont l'un prétend être le locuteur des deux ouvrages : *La construction du personnage* et *La formation de l'acteur* - c'est à ce deuxième que nous faisons référence pour parler de la mémoire affective. Ces deux personnages renvoient à une seule personne qu'ils sont censés représenter, l'un dans ses jeunes années, lorsqu'il découvrait l'art dramatique et l'autre dans ses années d'expérience, quand il se sent capable d'enseigner et de transmettre son art. Le locuteur serait paraît-il Kostia, alias le jeune Stanislavski, mais nous pensons qu'il s'agirait plus prosaïquement de Torstov, alias le vieux Stanislavski, nous faisant part des différentes étapes de son expérience et qui, pour mieux s'en souvenir et les rendre vivantes, invente le personnage de Kostia. Nous sommes dans la fiction, la création, l'imagination, même si l'auteur essaie de nous rendre compte d'une réalité concrète.

Ce n'est pas pour rien que je parle de fiction, laquelle tient un rôle plus important qu'elle veut bien l'avouer dans l'aventure de Kostia que je vous ai racontée. En effet, l'accident du tramway tombe à pic dans le déroulé de *La formation de l'acteur*. Torstov, le directeur, a remarqué que ses élèves ne savaient pas se servir de leur mémoire affective et, comme de juste, vingt-quatre heures plus tard Kostia et son ami Paul sont témoins d'un événement brutal et tragique. Pareil événement ne manquera pas d'agir selon deux directions : d'un côté il constituera un souvenir fort qui ne quittera pas leur mémoire de si tôt, de l'autre il mettra en marche la machinerie du rêve, des associations et du souvenir. Nous sommes en droit de nous demander si, et j'insiste sur le si, si cet accident particulier, non seulement s'est bien passé à ce moment là, mais s'il a tout simplement eu lieu. Dans une vie, même relativement courte, chacun d'entre nous a été le témoin de différents accidents plus ou moins graves, a vu certaines conséquences de certains accidents, a été mis en garde contre le risque de tel ou tel accident, a entendu ou lu l'histoire de nombreux accidents. Qu'est-ce qui est historique et qu'est-ce qui est de l'ordre du fantasmagorique ? L'auteur ne s'embarrasse pas avec cette question, bien qu'il revendique toujours une démarche de vérité, et il n'hésite pas à nous raconter cette histoire de tramway qui était, hélas, assez courante - je trouve beaucoup moins probable le souvenir du tramway remis sur ses roues par les voyageurs, cela me ferait plutôt penser aux charriots qui partaient à la conquête du Far West. Il n'hésite donc pas à nous raconter un accident de tramway horrible mais courant, en revanche, il en remet, il en fait trop avec cet enfant qui jette un os aux ordures. Nous sommes bien en droit de nous demander quelle est la part de cristallisation, d'exagération et de complète fiction.

Bien qu'il soit anachronique lorsqu'on parle de Stanislavski, de se référer exactement à Freud, je n'hésiterai pas à constater que « la mémoire affective » est victime de la même opinion simplificatrice que la psychanalyse. La simplification consiste à prétendre que la mémoire affective et la séance psychanalytique ont pour objectif de nous faire redécouvrir l'événement concret oublié et refoulé à partir duquel ont commencé tous nos problèmes. Le mythe du traumatisme originare a entravé une compréhension plus sensible de l'opinion à l'endroit de la psychanalyse et, dans le domaine du théâtre, a fait croire à la nécessité d'un sous-texte fixe et immuable que l'acteur devait jouer quand il jouait autre chose. Cette opinion courante est particulièrement exprimée par le cinéaste Alfred Hitchcock, cinéaste que, par ailleurs, j'admire énormément. Pensons entre autres à deux films : *La maison du docteur Edwards* et *Pas de printemps pour Marnie*.

Il n'est pas particulièrement demandé de se souvenir d'un événement historiquement prouvé mais de se souvenir de ses souvenirs. Pour sa part, Torstov / Stanislavski n'insiste pas précisément la dessus, pour la bonne raison qu'il ne prétend pas mener une exploration scientifique de l'inconscient auquel il ne donne d'ailleurs pas ce nom. Comme son époque, il ne parle que de subconscient ; de plus, il rappelle que ce n'est nullement sa spécialité. Son métier est le théâtre, particulièrement la direction d'acteurs et pour que ceux-ci

jouent, sa conviction est qu'ils doivent jouer des personnages, pour qu'ils puissent jouer des personnages, il est nécessaire de les rendre vivants. Pour ce faire, son expérience lui a enseigné : quand il y a vie, il y a sentiment, et un sentiment n'existe qu'à partir du moment où il est vécu.

Le sentiment ne se suffit pas d'être montré ou signifié, il doit être ressenti. Là se tient un point fondamental de l'enseignement de Torstov : le sentiment n'est pas fait pour être montré ou signifié pour la bonne raison qu'il n'est pas fait pour être signifié ou montré au public. Attention, ceci ne veut surtout pas dire que les spectateurs ne doivent éprouver ni sentiments ni émotions, bien au contraire, mais leurs propres émotions et leurs propres sentiments sont suscités par le jeu des acteurs qui, en jouant, vivent des sentiments qu'ils ont en commun avec leurs personnages et dont ils ne déploient que les processus sur scène. Les spectateurs, en quelque sorte, sont venus pour assister au déclenchement des sentiments et non pour regarder des résultats, je dirais finalement des signes. Stanislavski ne veut jamais que l'on joue le résultat, d'ailleurs on ne joue pas si on essaie de jouer le résultat. La mise en garde de Torstov annonce en partie le constat dont nous avons fait état dès la première séance de « la leçon du théâtre » en indiquant la différence entre la représentation sans tiret et la re-présentation, avec un tiret, qui évoque, lui, le processus représentatif. Torstov, dès le début de l'ouvrage, exprime sa réserve à l'encontre de l'art de représenter que l'on écrit, vous vous en doutez, sans tiret. Il exprime cette réserve en parlant de la scène présentée par Paul, l'ami de Kostia, tout en saluant son travail méticuleux d'assemblage de clichés et de significations. En tout cas, tiret ou pas tiret, Stanislavski ne saurait, à sa grande époque de « mémoire affective », accepter de personnage exempt de sentiments. Il n'est possible de parler de celui-ci qu'à la condition qu'il soit vivant, c'est-à-dire qu'il soit présent, plus profondément en présence et pas simplement en tant qu'enseigne, blason ou caricature. La réserve de Torstov à l'encontre de ce qu'il appelle « l'art de représenter », constitue un début de réponse à la deuxième question que nous avons posée à Kostia : a-t-il l'intention de toujours faire appel systématiquement au souvenir de l'italien-avec-le-petit-singe-mort à chaque fois qu'il interprètera la douloureuse scène de l'accident de tramway ? Certes, ce souvenir touche fortement Kostia dans la mesure où il se trouve ancré plus profondément que les autres dans sa mémoire, mais l'évolution de sa situation sensible ne permet pas d'affirmer qu'il sera toujours inspiré par ce souvenir affectif lequel risque parfois de devenir un simple souvenir significatif. Significatif et non pas affectif, c'est nous qui le précisons parce que Torstov parle plutôt de « représentatif ». Ainsi, Kostia, à chaque fois qu'il jouera la scène de l'accident, ne sera pas automatiquement inspiré par la scène de l'italien-qui-pleure-sur-le-petit-singe-mort, d'autres inspirations contigües, proches pourront le nourrir. Nous parlons bien d'inspiration. Nous savons combien ce mot renvoie au spiritualisme mais, en l'occurrence, il ne s'agit pas du souffle de la divinité, sauf à considérer comme divin ce qui vient du plus profond de chacun d'entre nous, qu'il nous est possible d'effleurer et de mettre en marche grâce à un travail d'imagination, d'association et d'observation. Je dis bien d'observation, car le monde qui nous entoure avec ses objets et ses sujets nous renvoie à des éléments insoupçonnés lesquels travaillent en nous. Stanislavski en fait le constat et ne prétend pas y apporter une grande explication.

Je vais m'y efforcer pendant quelques instants afin de resituer la démarche de Stanislavski dans le courant des idéologies et des esthétiques. Stanislavski est baigné aux sources du Naturalisme, mais le saut qu'il y ajoute est de penser que la nature n'est pas seulement celle des choses mais aussi celle de chaque être, étant entendu que ces deux natures sont en relation l'une avec l'autre, elles constituent une même nature, disons mixte. De plus, Stanislavski est sensible à la pensée réaliste. Cette sensibilité expliquera en partie son consentement à la révolution bolchévique bien qu'il ne porta pas grand intérêt à la dimension politique. La pensée réaliste s'appuie sur un constat : l'intégralité de la réalité naturelle échappe à la connaissance du sujet. Pour Stanislavski ce qui, du monde dans lequel nous nous tenons, nous échappe, nous renvoie à ce qui, au plus profond de chacun d'entre nous, échappe aussi à notre conscience. Une des originalités de Stanislavski, qui lui permet de retrouver les fondements du théâtre, consiste à pointer un lien entre la nature du monde et la nature de la personne, un lien devenu perceptible lorsqu'une nature est renvoyée à l'autre. Avec le langage de notre époque, je dirais que l'autre renvoie à l'autre et que ce renvoi nous permet d'en prendre conscience sensiblement. Ce renvoi est constitué par l'apparition du personnage.

Enfin la première question que nous aurions posée à Kostia, dont nous savons que son personnage n'avait pas la capacité de nous répondre, était la suivante : dans la scène de l'accident, entend-il jouer le rôle qu'il

a tenu, ou le rôle de son ami Paul ou celui du pharmacien ou pourquoi pas celui du vieil homme en train de mourir ? En répondant à la seconde question, nous avons expliqué, qu'aux yeux du directeur Torstov, il n'existait pas de fixité absolue dans l'emploi de la mémoire affective. Sa psychotechnique excluait que l'on se tienne au même souvenir, à la même association si ceux-ci ne déclenchaient plus un processus fécond chez l'acteur. Cette labilité relative, qui pousse l'acteur à jouer d'un éventail associatif, apporte un éclairage moins exclusif au choix du personnage que l'on peut jouer au moyen d'un souvenir déclencheur, ou plus exactement, et inversement, au choix du souvenir déclencheur pour jouer un personnage. Kostia, l'acteur, se doit de prendre en compte et de pratiquer sincèrement la sympathie. Avec la sympathie, il nous est souvent possible de faire appel au souvenir d'une scène au cours de laquelle nous ne tenions pas un rôle exactement équivalent à celui que nous sommes en train de jouer devant le public. Cette labilité est celle de l'identité laquelle ne cesse de représenter, donc de se déplacer. Labilité relative toutefois, rappelons-le et soulignons-le, parce que l'identité est constituée de noyaux. L'emploi de la mémoire affective est une démarche associative et une démarche de sympathie. Sympathie et association, voilà presque un programme politique ; mais, au fait, comment Torstov en est-il venu à parler à Kostia et à ses camarades, de leur manque de mémoire affective ?

2. L'imprévu

Un jour, au début de la série des cours donnés par Torstov, les élèves qui devaient, chacun de leur côté, sur le plateau, travailler des bouts de scène, trainaient sans vraiment savoir quoi faire. J'en profite pour vous faire remarquer que cette pratique habituelle dans le cours du russe Torstov, consistant à faire travailler tous ensemble sur le plateau les comédiens dans des scènes différentes, à les faire travailler en parallèle, se rencontre assez souvent dans les compagnies anglaises ou américaines. La France a beaucoup de mal à accepter que le passage d'un élève ne soit pas un morceau de bravoure unique dans le temps et dans l'espace. Il est à noter que cette habitude anglo-américaine n'est pas étrangère à la pratique de l'improvisation, particulièrement lorsqu'on ne veut pas transformer celle-ci en dynamique de groupe qui, trop souvent, finit par l'aplatissement d'un théâtre choral.

Donc les élèves trainaient sur le plateau sans trop savoir quoi faire et Kostia supplia Torstov de leur proposer un thème qui soit intéressant. Torstov répondit qu'il était très intéressant d'accomplir des actions très simples, par exemple que Gricha, un élève qui se trouvait près de la porte, veuille bien la fermer. Gricha, sans y penser, referma la porte et celle-ci, justement, ne se referma pas vraiment. Alors Torstov déclara aux élèves que sur scène, les actions s'accomplissaient toujours avec un motif profond et connu de l'acteur. (J'ouvre ici une parenthèse pour préciser que la profondeur d'une action peut s'en tenir à son poids et à la sensation ou à la sensualité qu'elle procure au personnage et à l'acteur. La mémoire sensorielle est parallèle à la mémoire affective. Ceci s'inscrit dans la sensibilité naturaliste chère à Stanislavski).

Un peu plus tard, au cours de la même séance, Torstov proposa une improvisation : « si vous étiez tous dans la pièce principale de l'appartement de Maria - une autre élève - et que dans la pièce d'à côté, dans le vestibule, vienne d'arriver un fou, plus ou moins dangereux, qui, auparavant résidait dans cet appartement ; que feriez-vous ? »

Aussitôt, chacun dans le groupe se concentre sur la conséquence de ses actes et mesure la distance qui le sépare de la porte restée ouverte afin de l'atteindre sans danger. Quand, effet du hasard ou inspiration - quelle est au fond l'exacte différence ? -, quand Vania, l'élève qui maintenant referme la porte, fait soudain un bond en arrière. Ce bond déclenche un mouvement de panique : les filles hurlent et se sauvent dans une autre pièce tandis que Kostia se retrouve sous une table. Puis ils reviennent tous en se précipitant dans le but de barricader la porte. L'improvisation est une réussite.

Le temps passe, les cours se succèdent. Un jour, avec l'air de ne pas vraiment savoir quoi proposer, Torstov demande à ses élèves de refaire la scène du fou. Pourquoi pas, ça ou autre chose ; mais à la vérité, ils sont prêts, ils se sont entraînés ou du moins ils y ont pensé, c'est ce que laisse entendre Kostia dans son prétendu journal, appelé *La formation de l'acteur*. Les élèves sont préparés et s'apprêtent à faire en sorte que cette scène du fou, qui fut une réussite, devienne une perfection. Et tout se déroule comme ils l'avaient prévu : cette fois-ci, le sursaut de Vania est encore mieux dessiné, la fuite est mieux organisée, le choix des objets pour

barricader la porte s'est enrichi. Tout ça est bien huilé et se déroule comme prévu ; sauf une chose : la réaction inattendue de Torstov. Le directeur clame sa déception. Entre nous est-il vraiment déçu ? J'ai l'impression qu'il joue la déception, qu'il s'attendait à être déçu, qu'il attendait d'être déçu alors que ses élèves, eux, sont vraiment déçus, déçus autant qu'ils sont stupéfaits. Leur stupéfaction a suscité leur réelle déception tandis que celle de Torstov est certainement jouée. De toute façon, authentique ou feinte, la déception de Torstov a eu un réel effet sur les élèves, comme quoi on n'est pas obligé de bien jouer pour que le public accepte de se laisser prendre. En revanche, les élèves ont excellemment joué leur stupéfaction et leur déception. Vous pourriez me rétorquer que les élèves ne jouaient plus et vous auriez bien sûr raison, mais je poserais alors le problème dans les termes suivants : Torstov jouerait éventuellement mal sa déception parce qu'il la jouerait et les élèves joueraient bien leur stupéfaction, ainsi que leur déception, parce que justement ils ne les jouent pas. Comment jouer en ne jouant pas, en n'ayant pas déjà tout prévu, en n'ayant pas tout déjà joué ? Torstov nous répondrait que la stupéfaction et la déception de ses élèves étaient vraies parce qu'elles étaient imprévues. À ceux-ci, Torstov déclare que « les autres fois » - donc, il y avait bien eu d'autres fois - « leur jeu était direct, sincère, neuf, vrai » maintenant, il est devenu fabriqué, faux, sans conviction. Notons au passage que l'entrain avec lequel ils ont répété l'improvisation et leur certitude de ce qui allait se produire, en fait se reproduire, n'a pas autant de valeur que la conviction. Arrêtons-nous sur cette note au passage : Le système stanislavskien est constitué, en réalité, de deux systèmes dont l'un est surtout exposé dans *La construction du personnage* et l'autre en partie confié dans *La formation de l'acteur*. En partie seulement, car ce qui touche à la mémoire affective est toujours plus ou moins recouvert par le travail de structuration et d'entraînement purement technique. Nous pouvons d'ailleurs estimer que la méthodologie structurante et technicienne, au service d'un certain naturalisme, a permis à Stanislavski d'être toléré et parfois protégé par les idéologues et les responsables du nouveau régime politique. Ceci ne l'a pas empêché de passer une grande partie de son temps à se disputer avec celui qui codirigeait, avec lui, « le Théâtre d'Art », Nemirovitch Dantchenko. Rendons tout de même justice à Dantchenko : Nemirovitch a fait découvrir le théâtre de Tchekhov à Stanislavski, l'a forcé à le prendre en considération et à le monter. Stanislavski n'aimait pas beaucoup l'écriture de Tchekhov qu'il trouvait décousue, comme ce dernier n'appréciait pas beaucoup les mises en scène de Stanislavski. Tchekhov était persuadé d'être un auteur particulièrement comique tandis, qu'au départ, Stanislavski ne voyait dans ses textes qu'un prétexte pour expérimenter sa méthode de la mémoire affective. La mémoire affective se démarquait clairement des successions et des jeux mécaniques qui facilitent plutôt le genre comique. Il y avait un hiatus et en dépit de celui-ci, *La Mouette* rencontra un tel triomphe que le dessin de cet oiseau fut adopté comme emblème du Théâtre d'Art de Moscou. Combien de réticences entre Dantchenko et Stanislavski ! Combien de malentendus entre Tchekhov et Stanislavski ! Et quel triomphe ! Tchekhov rédige son oeuvre dramatique, Dantchenko la découvre et Stanislavski l'invente, oui il l'invente parce que le style dramatique tchekhovien c'est lui, malgré eux et malgré lui. Voilà qui fut fondateur et pourtant imprévu. L'imprévu c'est justement ce qui manque à l'un des deux systèmes de Stanislavski, mais il faut bien se mettre dans la tête que, même si un système finit par cacher l'autre, ils se soutiennent et se nourrissent. C'est ce que, paradoxalement, n'ont pas vraiment supporté les précurseurs de l'Actors Studio qui avaient pourtant été éveillés à un nouveau théâtre, à un jeu plus authentique par Stanislavski. Ils ne pouvaient s'empêcher de penser que celui-ci, et beaucoup de ses acteurs, cédaient par trop au style « Commedia dell'arte ». Il faut aussi les comprendre, ces précurseurs voulaient que le cinéma américain rompe avec tous les automatismes burlesques qui cachaient la vérité de l'Acteur. À leurs yeux, le système structurant et marqué par l'esthétique naturaliste à la mode russe, effaçait trop la mémoire de la mémoire affective. Le prévisible masquait trop l'imprévisible. Justement, l'imprévu, c'est ce qui manque à la reproduction de l'improvisation du Fou par les élèves de Torstov. On doit toujours rendre imprévisible ce que l'on joue, en l'occurrence ce que l'on a prévu. Comment y parvenir et comment ne pas tomber dans la fausseté, c'est-à-dire dans « le déjà cuit », le combiné, le prévu, tant on répète comme des « bosseurs » ou tant on enchaine comme des ouvriers de Taylor ? Afin de rester créateur, il est nécessaire d'être toujours inspiré et pour bénéficier de cette inspiration, il est besoin d'être attentif au sentiment et de le vivre. À Gricha qui, à défaut de savoir fermer les portes, n'hésite pas à se faire le porte-parole de ses camarades, à Gricha qui affirme qu'au cours de l'exercice, chacun d'entre eux a, tout de même, ressenti quelque chose, Tortov réplique que c'est le propre des êtres vivants mais qu'on peut se

demander si leur sentiment était le bon. La réplique de Torstov ne fait pas référence à la morale, elle renvoie aux deux systèmes stanislavskiens qui devraient se conjuguer : au regard du système de construction du personnage, un bon sentiment s'inscrit structurellement dans la ligne de celui-ci. Au regard de la mémoire affective, un bon sentiment se déclenche, il n'est pas copié et se vit, il n'est pas exhibé. Ce dernier point est incontournable pour Torstov : l'acteur joue devant le public mais il ne joue pas pour le public, pour lui montrer comment il joue. Les sentiments ne sont pas signifiés, montrés, exhibés, ils sont déclenchés et vécus. Quelle différence avec la distanciation brechtienne ! Chez Brecht, le public s'interroge à partir des avertissements qui lui sont prodigués, chez Stanislavski le public s'émeut des déclenchements dont il est le témoin à travers le « quatrième mur ».

Un sentiment se doit d'être un bon sentiment, ce qui ne constitue pas une obligation morale, mais obéit à la nécessaire sympathie que chaque acteur devra éprouver à l'endroit de son et de ses personnages. Gricha et ses camarades sont des êtres vivants, donc ils ont ressenti quelque chose, mais ce ne sont pas encore de bons acteurs parce qu'ils ne ressentent pas le bon sentiment ce qui n'est pas dû seulement à un manque de dissertation sur les caractères des personnages, comme le demande le système de *La construction du personnage*, mais le fait du manque de présence, non de l'acteur devant le public mais du personnage. Comment faire vivre le personnage ? En lui prêtant des sentiments. Et quels sentiments lui prêter ? Ceux qu'une bonne étude, propre au système de « la construction », nous fournira. Et encore ceux que les situations produiront et surtout ceux qui seront nés et auront vécus grâce à la mémoire affective. Kostia et ses camarades découvrent cette expression quand quelques temps plus tard, Kostia tombe sur l'accident de tramway au carrefour, plus exactement « quand l'accident lui tombe dessus », comme tout imprévu. J'en suis certain, l'auteur de *La formation de l'acteur* qui prête son oeuvre au personnage de Kostia, en avait fait la prévision, mais Kostia, lui, ne l'avait pas prévu.

3. Les leurres à sentiments

a. La relativité historique du souvenir stanislavskien

Avant de vous proposer six moyens de prendre le sentiment dans les filets de vos souvenirs, je tiens à éclaircir, sinon à préciser, la notion de souvenir par rapport à la mémoire affective et, en général, par rapport au processus de re-présentation (avec un tiret) qui s'oppose à l'art de la représentation dont s'écarte Stanislavski.

En Français, et dans beaucoup de langues, nous employons le verbe souvenir (se souvenir) sans que nous soyons suffisamment attentifs aux ambiguïtés de son étymologie. Son rôle interventionniste tiendrait au départ, une place plus importante que son rappel au passé. Souvenir, avant de venir du passé, prendrait son origine de survenir et du fait d'être présent à l'esprit. Se souvenir se trouve alors, au plus proche de la démarche associative. Une association mentale peut être tenue pour un souvenir. D'autant plus que l'association et le souvenir se déploient tous deux « après-coups ». La vie mentale, l'ensemble de la vie en tant qu'elle est ressentie, n'existe qu'au sein de « l'après-coup ». Après-coup, donc rapport à un passé, à un fait précédent, fut-il historique, mythique ou fantasmatique. Dans ces conditions, il n'existe pas de réelle différence statutaire entre l'association et le souvenir. Stanislavski parle du souvenir de la même façon qu'à notre époque analytique nous parlerons, plus précisément, d'association. Cette précision permet de comprendre l'écart important qui existe entre la mémoire affective, selon Stanislavski, et la démarche des disciples de l'Actors Studio. Ceux-ci ont la conviction de devoir se rappeler, se remettre en mémoire un événement avéré sur le souvenir duquel ils appuieraient l'interprétation de leur personnage. Le positivisme et le fixisme de l'Actors Studio ne correspond pas à la fluidité associative qui stimulait les acteurs de Stanislavski, ni à leur désir qu'une inspiration trop structurée et désensibilisée cède le pas à une inspiration plus vivace. L'esprit libre de l'association et de l'inspiration est loin des précurseurs de l'Actors Studio dont l'intention est d'appuyer le jeu de l'acteur sur des souvenirs prouvés et fixés. La mémoire affective n'est ni positiviste ni fixiste.

b. Des filets pour nos sentiments

Nous avons parlé de filets, nous devrions plutôt évoquer des pièges dans la mesure où nous attraperons les

sentiments qui passent dans notre champ associatif. Ces pièges sont des excitants puisque nous sommes intéressés par les déclenchements et non les expositions. Nous ne reprenons pas exactement l'ordre de Torstov en raison d'une meilleure transmission des pistes que nous avons frôlées au cours de la séance. Beaucoup d'entre vous trouveront certainement ces propositions trop convenues, trop habituelles et trop évidentes. Je rappellerai deux points : d'abord, il ne faut pas tomber dans l'anachronisme. La mémoire affective était impensable avant Stanislavski tant les comédiens répondaient aux emplois, suivaient, au mieux, la caractérologie et cédaient à tous les tics. Ensuite, le psychologisme qui, à notre époque, accompagne nombre de répétitions, apporte souvent des trucs et sert souvent d'alibi. Si un acteur n'est pas obligé de se livrer au « jusqu'au boutisme » qui fut prôné par Lee Strasberg à l'Actors Studio, avec des souvenirs enkystés, il n'en reste pas moins qu'il a pour devoir de suivre avec conséquence l'enchaînement associatif et rester à l'écoute de toute nouvelle inspiration :

Six excitants de la mémoire affective

1. Suggestions imaginaires grâce au «iesli» :

le si de l'hypothèse et de la supposition.

À partir de ce si « magique », on réalise des improvisations qui traitent de situations proches de celles des personnages.

2. Environnement : décor, éclairage, bruitage.

L'environnement constitue des situations déterminantes. Avec Stanislavski, le décor subit une évolution radicale : il n'est plus fait en priorité pour le public mais pour les acteurs qui pourront y reconnaître une réalité. Ceci marque le début de la mort lente du décor qui devient de plus en plus construit avec la naissance de la scénographie.

3. Le texte même

On s'en serait douté ; toutefois il n'est pas question du texte uniquement verbal, ni seulement récitatif. Le texte opère selon deux dimensions importantes pour la mémoire affective :

- Sa dimension poétique propose des mots dont

certains sont évocateurs pour l'acteur et son mécanisme associatif.

- Sa dimension narrative propose des situations

susceptibles d'être découpées en séquences plus petites qui pourront renvoyer à d'autres situations.

4. Division de la pièce en séquences et en objectifs

La division raisonnée en séquences, qui fait aussi référence à la construction du et des personnages, est un excitant efficace si chaque séquence est suffisamment réduite et portée par un but précis et correct pour chaque personnage.

5. Les actes physiques vrais

Les buts de chaque séquence ne manquent pas de faire appel, très souvent, à des actes physiques. Ceux-ci ne doivent pas être complètement signifiés comme avec le mime et la danse. Certes, ils seront toujours limités par l'interdit de la mort et par les impossibilités techniques, mais ils devront toujours assumer un « poids concret ». Ce poids n'est pas sans effet sur le jeu et la verbalisation et il déclenche souvent des « souvenirs ». Ne pas oublier que la mémoire sensorielle est parallèle à la mémoire affective. Le « poids concret » des actions retiendra particulièrement l'attention de l'Actors Studio dont les acteurs s'efforcent toujours de joindre à chacune de leur phase de jeu, une action physique aussi minimum soit-elle. Cela peut confiner au détail. Selon « la construction du personnage », il est nécessaire d'inscrire chaque action physique dans la ligne d'actions physiques de chaque personnage.

6. La conviction

Il s'agit de l'excitant le plus difficile à définir dans la mémoire affective, un peu comme la fraternité est

l'élément le moins clair de la devise républicaine française.

L'acteur recherche le vrai et entend vivre son personnage dans le vrai. Il a besoin de se forger des convictions qui constituent autant de preuves, avec des éléments tangibles tels que les sentiments, les sensations et les actions physiques. Il n'en restera jamais à la fable, au discours et à la signification. Pour ce faire, il lui faut sans cesse se convaincre lui-même. Notons bien la différence entre « être convaincu » et « se convaincre ».