

Le geste... · Henrique Buarque de Gusmão · Le geste et la parole...

ISBN : 979-10-231-3921-1



Le geste
sur les scènes
des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Henrique Buarque de Gusmão
UFRJ, Brésil

En 1898, Constantin Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko inaugurent le Théâtre artistique de Moscou, et initient une expérience artistique qui marquera définitivement l'histoire du théâtre au ^{xx}^e siècle. Le théâtre qui y prend place critique les modèles scéniques qui prévalaient jusque-là, et se caractérise par la recherche d'un renouvellement. Stanislavski consacre les années suivantes à développer de nouveaux dispositifs pour former les acteurs. Ainsi, le Théâtre artistique de Moscou devient célèbre pour avoir mis en place une méthode qui incite les acteurs à découvrir leur capacité naturelle à vivre les personnages. Tout au long des tournées, le prétendu « système Stanislavski » circule jusqu'aux États-Unis – où, encore aujourd'hui, il connaît une réception considérable – et en Europe, pour s'exporter ensuite dans le monde entier. À partir des années 1920, Stanislavski commence à traduire par écrit ce travail fait avec les acteurs. Sera publiée une série de livres largement connus, traduits et diffusés internationalement. Dans les pages qui suivent, j'analyse la question spécifique du geste telle qu'elle est présentée dans ces livres, un sujet peu exploré par la recherche scientifique. Il s'agit d'une question décisive pour la compréhension historique des textes et du travail artistique de Constantin Stanislavski.

DU GESTE À L'ACTION

Dans le fragment ci-dessous, extrait de *La Construction du personnage*, le metteur en scène présente quelques principes de son projet théâtral :

Nous n'avons pas besoin de techniques chorégraphiques, de postures histrioniques ni de gestes théâtraux qui suivent une ligne externe et superficielle. Ils ne donnent pas vie à Othello, Hamlet, Tchatski ou Khlestakov en tant qu'âmes humaines. Nous allons essayer d'adapter suffisamment ces conventions scéniques, ces poses et ces gestes afin de réaliser une tâche vivante, afin de révéler des expériences intérieures. Ainsi, un geste cesse d'être un geste pour devenir une action authentique, productive et utile¹.

1 Constantin Stanislavski, *O trabalho do ator: diário de um aluno* [2009], São Paulo, Martins Fontes, 2017, p. 383. Les fragments des œuvres de Stanislavski cités ont été choisis parmi deux traductions différentes. Le premier est celui de Jean Benedetti, qui,

Comme indiqué dans ce passage, le geste théâtral est associé à des conventions théâtrales traditionnelles dépourvues de vie, et à un mode de travail que Stanislavski rejette. La tradition stanislavskienne a tendance à suivre l'aversion du metteur en scène pour le terme de *geste* et à valoriser la notion d'action. Contrairement au geste vide et superficiel, l'action serait pleine de vie intérieure. L'un des défis du théâtre stanislavskien serait alors de dépasser le geste traditionnel pour atteindre l'action psychophysique. Ainsi, si nous allons traiter du « geste stanislavskien », suivant la ligne thématique de ce volume, il est important de se pencher d'emblée sur les critiques que le metteur en scène adresse à la longue tradition du geste codifié dans le théâtre afin de percevoir le sens conféré à ce qui serait le nouveau geste qu'il propose²³. Quand Stanislavski critique le geste théâtral traditionnel pour sa vacuité et propose à ses acteurs le remplissage intérieur de leur gestuelle, il entre directement en dialogue avec le monde du roman, qui s'élargit considérablement au XIX^e siècle. Ainsi, la construction du « geste stanislavskien » est influencée par une série de pratiques et de dispositifs issus de l'univers du roman, la première d'entre elles étant la pratique de la lecture.

L'ACTEUR-LECTEUR STANISLAVSKIEN

Stanislavski, qui considère avec mépris la routine des acteurs de son temps, reproche beaucoup aux interprètes un mode de lecture trop léger ou partiel. Avoir « une compréhension approfondie non seulement des personnages en eux-mêmes, mais de l'ensemble de la pièce⁴ », objectif que le metteur en scène considérerait comme fondamental pour un acteur créatif, n'était pas monnaie courante à l'époque. En

en 2009, a rassemblé ses traductions de deux livres du metteur en scène : *Работа актера над собой* : Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания (1936) et *Работа актера над собой* : Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения (1948). Les traductions ont été faites directement du russe vers l'anglais de manière judicieuse, publiées par l'éditeur Routledge en 2009, et plus tard le livre a été traduit en portugais par Vítorio Costa. Les citations du troisième livre de Stanislavski – *Работа актера над ролью* (1957) – ont été faites à partir de la traduction espagnole de Salomón Merener. Publié par l'éditeur Quetzal en 1993, l'ouvrage s'intitule ainsi en espagnol : *El trabajo del actor sobre su papel*. Je pense que ce sont les traductions russes les plus exigeantes et c'est pourquoi j'ai fait ces choix. Toutes les traductions des textes publiés dans des langues étrangères vers le français ont été faites par moi et évaluées par Clarissa Paranhos, sauf exceptions indiquées.

2 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 16.

3 Voir Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2001.

4 C. Stanislavski, *O trabalho do ator*, op. cit., p. 595.

cherchant à développer une technique d'interprétation plus rigoureuse et précise, Stanislavski propose à ses acteurs de commencer le processus de création par une lecture attentive du texte dramatique. L'une des pratiques propres au Théâtre artistique de Moscou était les *lectures à la table*, « dans lesquelles les futurs interprètes du spectacle, avec le directeur en charge, soumettaient tous les éléments constitutifs de l'œuvre à l'analyse la plus détaillée⁵ ». Contrairement aux modes habituels de création théâtrale, Stanislavski exigeait que sa troupe se penche longuement sur le texte de la pièce, qu'ils avaient choisie ensemble et qui devenait l'objet d'une étude systématique. Ce type de lecture, développé avec la diffusion du roman moderne, qui illustre le contact entre le collectif et le texte, est un des apports considérables de Stanislavski au théâtre. La lecture des romans a ses particularités, comme le relève Vincent Jouve, notamment parce que le personnage proposé aux lecteurs par les romanciers modernes exige de nouvelles méthodes de lecture :

[...] le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose (se distinguant par-là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle)⁶.

Ainsi, les lecteurs de romans découvriront des personnages denses et subtils, construits dans une structure narrative longue et complexe, de sorte que « les effets de lecture qui lui sont liés ne se retrouvent pas demandés dans les autres genres littéraires⁷ ». Or les lecteurs du début du xx^e siècle évoluent dans un environnement où émergent la psychanalyse et la sociologie, qui cherchent à expliquer les actes et actions de l'être humain. Dans ses livres, Stanislavski pose à plusieurs reprises des questions telles que : « Pourquoi cette personne agit-elle comme ça, et pas autrement ? Que se passe-t-il dans sa tête⁸ ? ». Cette question majeure, qui guide la lecture des romans en poussant à comprendre les individus et leurs motivations, est aussi celle que Stanislavski adresse à ses acteurs afin de les provoquer lors de leur prise de contact avec le texte dramatique. On peut affirmer que cette question est à l'origine de la construction

5 Vasily Osipovich Toporkov, *Stanislávski ensaia: memórias* [1950], trad. Diego Moschko, São Paulo, É Realizações, 2016, p. 38.

6 V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 22.

7 *Ibid.*

8 C. Stanislavski, *O trabalho do ator*, op. cit., p. 124.

du geste stanislavskien, toujours issu d'une compréhension de la particularité du personnage et de la complexité de sa vie intérieure.

Le metteur en scène russe confie à ses acteurs la tâche de lire une pièce de théâtre avec les yeux d'un lecteur de roman. La littérature critique sur le roman, et la lecture de celui-ci, mettent en évidence la question de l'incomplétude du récit, caractéristique qui permet aux romanciers d'établir une série de jeux avec les lecteurs. Compte tenu de l'impossibilité de tout démontrer dans le roman, il appartiendrait à l'imagination du lecteur de *remplir les blancs*. Ainsi, on rompt avec l'idée selon laquelle « un texte, pour ainsi dire, s'imprime automatiquement dans la conscience de ses lecteurs⁹ », rupture explorée avec précision par Wolfgang Iser dans son travail sur l'acte de lire. Michel de Certeau considère la lecture comme un acte de chasse et réaffirme le rôle actif de ses consommateurs : « le texte n'a de signification que par ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent¹⁰ ». L'une des procédures décisives lors de la lecture des romans est la mise en jeu des références personnelles du lecteur dans la production du sens du texte. Jouve résume ainsi cette opération de lecture : « L'opération obéit à la règle suivante : en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait voulues dans le monde de son expérience¹¹ ». Puisque « le texte ne peut décrire exhaustivement un monde¹² », il doit être lu à l'aide de « l'encyclopédie qui régit notre monde de référence¹³ ». De cette façon, le texte fait partie d'un jeu beaucoup plus vaste, qui a besoin d'éléments extratextuels et des approches subjectives du lecteur pour être bien joué. On retrouve dans cette conception la genèse du « geste stanislavskien » : dans les espaces vides, il revient au lecteur d'inventer des rapports, des histoires et des sens qui vont se déplier dans l'usage de leur corps et résulter dans une gestuelle propre, issue de la lecture que l'artiste fait du personnage.

On peut trouver chez Stanislavski plusieurs échos de ces questions relatives au roman. Le dramaturge tient compte du caractère forcément limité des textes dramatiques. Encore plus efficace que le romancier, il obligerait les acteurs-lecteurs à assumer leur rôle créatif dans le texte, ce qui est fondamental à la construction de chaque geste réalisé sur scène. Stanislavski peut être vu comme un provocateur par le lecteur, qui

9 Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* [1976], trad. Johannes Kretschmer, São Paulo, Editora 34, t. 2, 1996, p. 9.

10 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 247.

11 V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 36.

12 *Ibid.*, p. 27.

13 *Ibid.*, p. 37.

cherche à activer chez ses acteurs ce qu'exige la lecture du roman. Cette lecture créative et très riche en détails figure dans les carnets de travail du metteur en scène comme une étape nécessaire pour que l'acteur puisse construire sur scène une interprétation convaincante. Sans une lecture attentive et productive, les acteurs ne pourraient jamais restituer dans leurs performances « toutes les nuances éphémères et les profondeurs cachées d'un rôle¹⁴ ». En outre, l'idée selon laquelle l'acteur a besoin d'apporter son monde de références à l'interprétation du texte apparaît à de nombreux moments de son travail, comme dans la conception du « si magique ». Le metteur en scène se réfère par cette expression au moment où « nous enrichissons le texte des autres avec nos propres entrelignes¹⁵ », où l'interprète intègre ses références personnelles à son processus de construction du caractère, ce qui fait de la performance un événement absolument personnel.

Compris dans ces termes-là, le « geste stanislavskien » est toujours personnel : il est le résultat de la rencontre de l'expérience d'un interprète et du texte déjà structuré. Stanislavski défend donc l'idée selon laquelle, pour développer un travail de qualité, « l'acteur doit se mettre à la place du personnage¹⁶ ». Plus que le recours à l'imagination et aux références personnelles de l'acteur pour compléter le texte, il s'agit ici de la mise en valeur d'un travail qui implique le fonctionnement subjectif de l'acteur lui-même, et qui convoque son identité et son intimité sur la scène. Cette exigence de Stanislavski peut également être pensée à partir du modèle de lecture analysé ici, car, comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine, le lecteur de romans peut s'impliquer dans sa lecture, ce qui n'est pas permis au lecteur des genres anciens, comme l'épopée¹⁷. En travaillant sur un personnage écrit par un autre, l'acteur passerait par un processus de remise en question de ses dispositions psychiques avant de les montrer transformées. Dès son premier livre, Stanislavski indique que le grand défi lancé à l'acteur serait de pouvoir se métamorphoser suffisamment pour vivre les expériences d'un autre comme étant les siennes. L'acteur stanislavskien est donc prêt à vivre une expérience de confrontation avec le personnage qui remet en question ce qu'il est et le modifie, brisant ainsi la frontière entre le personnage et lui-même. Ici encore, il est possible de rapprocher cette expérience d'acteur de la lecture romanesque, si souvent décrite comme une activité

14 C. Stanislavski, *O trabalho do ator*, op. cit., p. 22.

15 *Ibid.*, p. 57.

16 Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal, 1993, p. 115.

17 Voir Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 439-473.

qui demande au lecteur d'engager son fonctionnement psychique, ce qui finit par le transformer.

Stanislavski utilisait très souvent l'expression « travail de l'acteur sur lui-même » pour signaler le type d'opération qu'il recherchait dans son théâtre. C'est la maxime choisie pour nommer ses livres en russe. On peut ainsi affirmer que le travail d'un acteur sur lui-même commencerait déjà par la lecture du texte. Dans un monde où les romans sont commercialisés et diffusés à grande échelle, où la lecture fait partie de la vie quotidienne des consommateurs et établit « une relation personnelle, intime et privée avec le livre¹⁸ », l'acte de lire jette les fondements du travail d'acteur proposé par Stanislavski. C'est à partir de cet acte que démarre le travail physique dont le résultat est la ligne d'action construite par l'auteur, c'est-à-dire la séquence de ses « gestes ».

118 Ainsi, quand l'acteur stanislavskien lit le texte en activant ses modes de constitution subjectifs et en les changeant, il commence déjà à expérimenter un type de comportement physique qui doit être restitué sur scène. Un certain mouvement du corps s'amorce dès le contact des yeux avec le texte. Ce rapport du corps au texte a aussi été pensé par Paul Zumthor, un critique littéraire qui s'intéresse à la présence physique du lecteur dans l'acte de lecture¹⁹. Recourir à l'œuvre de Zumthor peut être particulièrement productif pour discuter de la lecture chez l'acteur stanislavskien, car elle met en évidence le lien inséparable entre la lecture et le corps. Chez Stanislavski, la construction du « geste » apparaît déjà au moment de la lecture, comme impulsion. La construction silencieuse d'une vie intérieure et la tension entre les comportements subjectifs et les situations proposées par le texte n'excluent nullement le corps. Même si l'acteur doit vivre une sorte d'immersion lors de la lecture, une série de manifestations physiques se dégagent de cela : « des gestes, des grommellements, des tics, des étalements ou rotations, des bruits insolites²⁰ ». Comme dans l'expression de Georges Perec, reprise par Michel de Certeau, la lecture des acteurs provoquerait une « orchestration sauvage du corps²¹ ». Selon Stanislavski, « l'artiste est attiré par la lecture et a du mal à arrêter le jeu des muscles du visage, ce qui l'oblige à faire des gestes propres à la représentation. Il ne peut contenir des mouvements qui naissent instinctivement. Il ne peut pas rester tranquillement assis²² ». La représentation théâtrale, chez Stanislavski, fait de la lecture

18 Roger Chartier, *Os desafios da escrita*, trad. Fulvia Moretto, São Paulo, Unesp, 2002, p. 121.

19 Voir Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Paris, Le Préambule, 1990.

20 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 253.

21 *Ibid.*

22 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 53.

le point de départ du travail de l'acteur. C'est de la lecture que surgit la respiration légèrement haletante du lecteur, qui sera ensuite portée sur scène et amplifiée dans un évanouissement. C'est dans l'acte de lecture et dans l'implication qu'elle suppose dans la situation proposée par l'auteur que les mains du lecteur se meuvent sous l'effet d'une première impulsion qui, développée sur scène, deviendra le geste large de porter les mains sur la tête. Alors, d'une façon plus radicale, tout le travail de l'acteur stanislavskien peut être pensé comme une méthode de lecture inspirée des modèles établis par la lecture du roman.

L'ACTEUR COMME CO-AUTEUR

Au-delà des modes de lecture proposés aux acteurs, Stanislavski encourage ses artistes à écrire des textes tout au long de leur processus de création, étape qui sera fondamentale à la construction du geste sur scène. Une fois encore, les romans modernes offrent au metteur en scène des modèles pour la salle de répétition qui jouent un rôle important dans son système. Nous retrouvons les trois modes de représentation de la vie intérieure dans le roman, étudiés et systématisés par Dorrit Cohn, dans les indications de Stanislavski aux acteurs. Parmi les moyens narratifs qui permettent de rendre transparente la vie des personnages romanesques, le premier est celui que Cohn appelle le « psycho-récit » : une description du personnage par un narrateur éloigné. Parmi les caractéristiques les plus marquantes d'un tel mode de représentation du monde subjectif, on trouve « la connaissance supérieure du narrateur sur la vie intérieure du personnage et la capacité supérieure de ce narrateur de le présenter et de l'évaluer²³ », telles que nous les retrouvons dans les romans de Thomas Mann (qui interrompent même leurs récits pour émettre des évaluations et des jugements sur le comportement des personnages) et de Henry James (comme c'est le cas dans *Ce que savait Maisie*). Tortsov, le metteur en scène inventé par Stanislavski dans ses livres, songe à une série d'occasions où les acteurs devraient, comme le narrateur romanesque, décrire leurs personnages et les situations qu'ils ont vécues, créant ainsi une analogie claire entre l'acteur en répétition et le narrateur romanesque du « psycho-récit ». Les acteurs sont invités, par exemple, à répondre à plusieurs questions sur leurs personnages et sur l'environnement dans lequel ils vivent, afin de clarifier les sens accordés aux moments de silence ou même aux pauses des personnages, de décrire en détail l'ambiance des scènes dramatiques, ajoutant encore de nouvelles scènes au texte original. Par cette

23 Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 29.

radicalisation d'un processus déjà jugé nécessaire pour la lecture individuelle des pièces, l'artiste russe met en évidence le rôle actif et créatif des acteurs, qui doivent, dans leur processus de travail, remplir le texte dramatique de leurs propres créations et de textes inspirés des modèles offerts en abondance par les romans très cités et commentés dans l'œuvre de Stanislavski. Le metteur en scène déclare en effet : « Rêvons et composons ce que l'auteur n'a pas fini d'écrire. Préparez-vous correctement, c'est un travail long et difficile. Vous devrez devenir des collaborateurs de l'auteur et compléter ce qu'il n'a pas fait. Qui sait si nous n'aurons pas à écrire toute une œuvre²⁴ ? ». Ainsi, il est possible d'imaginer l'acteur stanislavskien concevant toute sa conduite corporelle et sa gestuelle à l'aide d'un cahier où il prend des notes constamment. Il y écrit sur le personnage, émet des jugements sur lui, et à partir de cela devient capable de créer des gestes plus expansifs, plus lents, toujours en rapport avec sa pratique d'écriture.

120

Une deuxième façon, très explorée par les romanciers du XIX^e siècle, de révéler aux lecteurs de romans toute la richesse de la vie intérieure des personnages consiste dans le fait de produire des discours intérieurs. Chez Stanislavski, l'appropriation de ce dispositif narratif tombe sous le sens si l'on se penche sur le processus de composition des célèbres « monologues intérieurs », une activité qui renforce l'idée selon laquelle l'acteur doit être un co-auteur de la pièce, en écrivant une série de textes qui sont ajoutés à ceux du dramaturge. Dans l'œuvre du metteur en scène, il y a plusieurs exemples de moments où il demande à ses acteurs de produire les pensées de leurs personnages. Vasily Toporkov, un acteur qui a travaillé avec Stanislavski au cours des dernières années de sa vie, reproduit dans son célèbre livre une phrase du metteur en scène qui met en évidence l'importance de la production de ces textes silencieux par les acteurs : « N'oubliez pas qu'une personne ne dit que 10% de ce qui s'accumule dans sa tête, et 90% reste non-dit. Sur scène, nous oublions souvent ça et ne travaillons qu'avec ce qui est dit à haute voix, brisant ainsi la vérité de la vie²⁵ ». C'est-à-dire que, outre le fait de connaître le texte écrit par l'auteur dramatique, il conviendrait que l'acteur puisse produire un grand nombre d'autres textes non parlés mais pensés et déterminants pour l'expérience du rôle. Stanislavski lui-même souligne qu'il s'agit là d'une des tâches principales de son processus de création : « le plus difficile dans notre travail est de créer le sous-texte avec un bon contenu²⁶ ». Ainsi, la construction du geste de l'acteur requiert son affirmation comme auteur et l'écriture de divers types de textes. Si le dramaturge offre à l'acteur une quantité de textes restreinte, que l'acteur même devra compléter, la même chose peut

24 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 229.

25 V. Osipovich Toporkov, *Stanislávski ensaia*, op. cit., p. 208.

26 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 278.

être dite par rapport au geste, qui reçoit peu d'indications dans les didascalies. Il revient à l'acteur de construire une série de mots et de gestes dont la relation symbiotique est caractéristique du travail de Stanislavski.

En suivant le modèle appelé par Cohn, « monologue rapporté », pensé et développé en France par Édouard Dujardin au début du ^{xx} siècle, les acteurs devraient élaborer une grammaire des modes de pensée qui organisent les arrangements narratifs spécifiques à la représentation de la pensée des personnages. Maria Knebel, dans le récit de son travail avec Stanislavski, affirme explicitement que le roman russe est la matrice du travail de construction des monologues intérieurs réalisé au Théâtre artistique de Moscou. Selon Knebel, les acteurs de ce théâtre devraient pénétrer « le processus psychique de l'être humain-héros comme le fait la littérature réaliste²⁷ ». Léon Tolstoï serait l'un des grands modèles de ce type de production proposée aux acteurs, car son œuvre est remplie de tels monologues. Il est curieux d'observer, dans le cas des monologues intérieurs, la dynamique complexe des relations entre théâtre et roman. Dujardin dédie à Jean Racine son ouvrage *Les lauriers sont coupés* et explique ainsi l'influence de l'homme de théâtre dans la construction des romans où le discours intérieur des personnages est un dispositif narratif décisif. Ce sont donc les plateaux et les soliloques qui offrent au roman le modèle de la voix intérieure des personnages. Le développement de ce genre de discours silencieux a beaucoup d'importance dans le monde de la production romanesque et, chez Stanislavski, on constate que cela revient sur scène, non plus sous la forme d'une présentation au public, mais pour guider intérieurement les acteurs dans la construction de leurs personnages. Les modèles d'écriture empruntent ainsi différents chemins et évoluent entre les pages et les plateaux de manière dynamique et transformatrice, comme le montre cet exemple.

Le troisième mode de représentation de la vie intérieure identifié dans le roman moderne par Dorrit Cohn est appelé « monologue narrativisé ». C'est un dispositif mieux connu sous le nom de « discours indirect libre » et fortement associé à l'écriture de Gustave Flaubert. Selon Dorrit Cohn, les romans de l'écrivain « commencent sur un ton narratif neutre et objectif – il s'agit souvent, de façon caractéristique, de la description d'un lieu ou d'une situation particulière – et ce n'est que graduellement [...] que [les romans] finissent par s'installer dans la conscience du personnage²⁸ ». Ainsi, la voix du narrateur trace un parcours au long duquel elle perd son ton distant et objectif,

27 Maria Knebel, *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski* [2006], São Paulo, Editora 34, 2016, p. 60.

28 D. Cohn, *Transparent Minds*, op. cit., p. 116. Source de la traduction: Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 141.

se transforme et finit par se fondre dans celle du personnage. Une telle procédure littéraire est devenue extrêmement populaire au XIX^e siècle, poussant les romanciers à trouver des moyens toujours plus sophistiqués pour que le lecteur, en parcourant le roman, ne sache plus exactement qui parle : le narrateur ou le personnage. On peut envisager ce dispositif comme un point d'arrivée pour l'acteur stanislavskien, comme l'aboutissement de son processus de création. Si le metteur en scène incite ses acteurs à fusionner avec leurs personnages, une partie importante de ce processus se déroulerait au niveau linguistique. En guidant le processus d'écriture des acteurs, Stanislavski soutient que les artistes doivent créer la vie intérieure du personnage à partir de leurs sentiments individuels et de leur personnalité. Ainsi, il propose « un mariage entre le texte et le sous-texte²⁹ », qui rendrait possible le mélange, et même la confusion entre le texte du personnage, écrit par le dramaturge, et le texte produit par l'acteur. Celui-ci pourrait parler et penser comme le personnage, se confondre avec lui à travers les mots. Comme les romanciers, l'acteur devrait, selon les termes de Cohn, « minimiser les écarts entre le narrateur et le personnage³⁰ ». Dans le cas de l'expérience théâtrale, ce sont les écarts entre l'acteur et le personnage qu'il convient de supprimer, pour générer une fusion et concrétiser à travers la production textuelle le travail de l'acteur sur lui-même. C'est de cette confusion que surgit, selon Stanislavski, la possibilité d'un geste authentique, personnel, original, propre au personnage et à son interprète.

122

STANISLAVSKI DANS LA CULTURE DU ROMAN

Compte tenu de l'appropriation de certains dispositifs romanesques par Stanislavski, on peut noter que, de son point de vue, le travail physique de l'acteur ne peut être construit que dans un dialogue étroit avec une série de pratiques lettrées. Cela exige de l'artiste beaucoup de temps dispensé à la lecture des romans, beaucoup d'intimité avec l'univers romanesque qui, en effet, était très populaire à cette époque en Russie. À certains moments de l'œuvre de l'artiste russe, la performance est exposée comme le résultat immédiat de ce travail de lecture et d'écriture des textes, à tel point que cet exercice littéraire attire beaucoup plus l'attention du metteur en scène que le travail de « l'incarnation », dont la mention dans certains de ses livres est nettement moins importante. C'est le cas, par exemple, à la fin de sa vie, lorsque la notion d'« action psychophysique » est mise en avant et prend de nouvelles significations.

29 C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit., p. 533.

30 D. Cohn, *Transparent Minds*, op. cit., p. 112.

Par conséquent, on ne peut pas dire que Stanislavski nie, à l'échelle des acteurs, les pratiques qui proviennent de l'univers des romans.

Ainsi, quand nous parlons de l'utilisation du corps dans la tradition stanislavskienne, nous devons considérer l'une de ses dimensions fondamentales : la relation étroite entre le corps et les mots, entre le corps et un modèle narratif qui s'est renforcé avec le roman. Ce n'est sans aucun doute pas la seule référence du geste de l'acteur stanislavskien. Tout au long de son œuvre, le metteur en scène russe fournit une série d'indications au sujet des modes de respiration, de l'équilibre corporel, de la concentration, évoque aussi des débats sur la physiologie humaine. Or, parmi ces propos et questionnements, nous avons identifié des pratiques littéraires qui guident la construction de l'action (comme dépassement du geste traditionnel), estimant qu'elles méritaient une attention particulière de la part des spécialistes de son travail. Chez Stanislavski, l'acte d'un acteur qui hoche la tête en signe d'assentiment est entouré de significations verbales : ce mouvement-là est accompagné d'une série de pensées mises en forme par l'acteur et peut être mieux compris si l'on se tourne vers les stratégies de l'acteur, ses hésitations, ses souvenirs, le tout résultant d'un ensemble de textes écrits tout au long du processus de création. Quand un acteur frappe un autre au visage, il y a des mots qui conduisent à cette action, à différents niveaux. Il a fallu beaucoup de mots pour que ce geste se produise de cette façon. Ce n'est pas un hasard si Maria Knebel considère Stanislavski comme un « artiste du mot³¹ » et, citant Nemirovitch-Dantchenko, estime que dans le Théâtre artistique de Moscou, le mot serait « à la fois le sommet et le principe de la création³² ». Autrement dit, si nous pouvons parler d'un geste stanislavskien, il faut rappeler qu'il est traversé dans sa production et dans sa réalisation par un flot de mots. En radicalisant la tradition occidentale, le metteur en scène ne sépare pas le corps de l'acteur des textes, le corps prend forme à partir des textes et *vice versa*. L'homme stanislavskien est un homme narré, issu d'une série d'arrangements verbaux qui tirent leur source des modèles très attrayants issus des romans. L'analyse du théâtre de Stanislavski semble donc gagner en vigueur lorsqu'elle se réfère à la culture du roman.

31 M. Knebel, *Análise-ação*, op. cit., p. 147.

32 *Ibid.*, p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Paris, Entretiens, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Olivier Daria, Paris, Gallimard, 1987, p. 439-473.
- BENEDETTI, Jean, *Stanislavsky: A Biography*, London, Routledge, 1988.
- BOGDAN, Lew, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle*, Suassan, L'Entretiens, 1999.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien* [1980], t. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- 124 CHARTIER, Roger, *Os desafios da escrita*, trad. Fulvia Moretto, São Paulo, Unesp, 2002.
- , *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*, São Paulo, Ed. UNESP, 2003
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- , *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 2001.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos* [1979], São Paulo, Perspectiva, 1986.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* [1856], Paris, Flammarion, 2006.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de, « O ator stanislavskiano como co-autor da dramaturgia tchekhoviana » dans Henrique Gusmão, Felipe Charbel & Luiza Larangeira da Silva Mello (dir.), *As formas do romance: Estudos sobre a historicidade da literatura*, Rio de Janeiro, Ponteio, 2016.
- , *A arte romanesca do ator. Constantin Stanislavski na cultura do romance*, São Paulo, Hucitec, 2020.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.
- ISER, Wolfgang, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* [1976], t. 2, trad. Johannes Kretschmer, São Paulo, Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert, *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção* [1977], Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- KNÉBEL, María, *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- , *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- , *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski*, São Paulo, Editora 34, 2016.

- NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir, *My Life in the Russian Theatre* [1936], New York, Theater Arts Book, 1968.
- PITCHES, Jonathan, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Londres, Routledge, 2006.
- PITCHES, Jonathan, AQUILINA, Stefan (dir.), *Stanislavsky in the World: The System and Its Transformations across Continents*, Londres/New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2017.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* [1948], Buenos Aires, Quetzal, 1986.
- , *Minha vida na arte* [1925], Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- , *El trabajo del actor sobre su papel* [1957], Buenos Aires, Quetzal, 1993.
- , *El trabajo del actor sobre sí mismo: El trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias* [1936], Buenos Aires, Quetzal, 1994.
- , *Mi vida en el arte* [1925], Buenos Aires, Quetzal, 2011.
- , *O trabalho do ator: diário de um aluno* [2009], São Paulo, Martins Fontes, 2017.
- SZONDI, Peter, *Teoria do drama moderno 1880-1950* [1956], São Paulo, Cosac Naify, 2001.
- TAKEDA, Cristiane Layher, *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*, São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2003.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich, *Stanislavski in rehearsal* [1950], Nova Iorque, Routledge, 1998.
- , *Stanislávski ensaia: memórias* [1950], trad. Diego Moschkovitch, São Paulo, É Realizações, 2016.
- WATT, Ian, *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* [1957], São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond, *Drama em cena* [1954], São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, reception, lecture*, Paris, Le Préambule, 1990.

NOTICE

Henrique Buarque de Gusmão est professeur à l'université fédérale de Rio de Janeiro, où il développe des recherches sur l'histoire du théâtre et du jeu théâtral. Il est l'auteur du livre *L'Art romanesque de l'acteur. Constantin Stanislavski dans la culture du roman*. Membre fondateur de l'Institut de l'acteur – un centre de recherche renommé pour son travail sur les arts de l'acteur à Rio de Janeiro – Gusmão se consacre également à l'étude de l'histoire du théâtre et de la dramaturgie brésiliennes, avec notamment un travail sur l'écrivain Nelson Rodrigues sous la direction de Roger Chartier lors d'un séjour de recherche à l'École des hautes études en sciences sociales.

RÉSUMÉ

L'article est consacré à une réflexion sur la tension entre le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien. On part de l'idée que le geste chez Stanislavski est le résultat d'une série de pratiques lettrées que l'on retrouve dans une culture du roman. Le geste et le corps, dans les processus créatifs de Stanislavski, sont façonnés par des manières spécifiques de lire le texte dramatique, par des pratiques d'écriture proposées aux comédiens, par une certaine compréhension de la fonction de la parole dans l'acte théâtral. Ces manières particulières de construire le geste sont ici interrogées, observant notamment une tradition théâtrale déterminante du XX^e siècle.

MOTS-CLÉS

126

Constantin Stanislavski, roman, pratiques de lecture, pratiques d'écriture, Théâtre artistique de Moscou, construction des personnages, représentation de la vie intérieure

ABSTRACT

This article examines the tension between gesture and speech in Stanislavsky's theatre. The starting point is the idea that Stanislavski's gesture is the result of a series of literate practices found in the culture of the novel. Gesture and the body, in Stanislavski's creative processes, are shaped by specific ways of reading the dramatic text, by writing practices proposed to actors, by a certain understanding of the function of speech in the theatrical act. These particular ways of constructing gesture are examined here, with particular reference to a key theatrical tradition of the twentieth century.

KEYWORDS

Constantin Stanislavski, novel, reading practices, writing practices, Moscow Art Theater, construction of character, representation of inner life

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

