



HAL
open science

**Antoine Vitez, lecteur de Constantin Stanislavski.
L'École, la Scène, le Monde : trajectoire d'une pédagogie
de l'acteur**

Glenn Kerbiquet

► **To cite this version:**

Glenn Kerbiquet. Antoine Vitez, lecteur de Constantin Stanislavski. L'École, la Scène, le Monde : trajectoire d'une pédagogie de l'acteur. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03406204

HAL Id: dumas-03406204

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03406204>

Submitted on 27 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



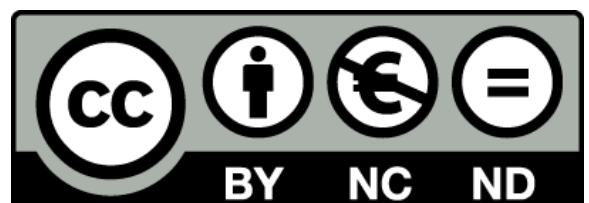
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Master 2 Théâtre : écritures et représentations

Mémoire de recherche soutenu en octobre 2021 par Glenn Kerbiquet

Antoine Vitez, lecteur de Constantin Stanislavski
L'École, la Scène, le Monde : trajectoire d'une pédagogie de l'acteur

Jury de soutenance composé d'Alexandra Moreira da Silva (présidente)
et d'Arnaud Rykner (directeur de mémoire)



À Monsieur Arnaud Rykner, professeur en Études théâtrales à l'Université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle et directeur de ce mémoire, pour l'écart constant du pédagogue, sa confiance instantanée,

À Madame Alexandra Moreira Da Silva, maître de conférence en Études théâtrales à l'Université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle et présidente du jury de soutenance, pour sa venue bienvenue, le consentement à son invitation (*xenos kalestos*),

À Madame Maria Einman, docteur de l'Université de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en Études théâtrales et traductrice, pour la vivacité de ses conseils linguistiques sur le « revivre »,

À Carole Bergen, à Félix Pruvost, à Sylvie Pascaud, professeurs en Conservatoire d'arts dramatiques, pour le nom de Vitez, les tonnes d'amour de Tchekhov, les lignes de Stanislavski,

À Victoria, pour le luxe des fleurs,

À Gwladys et à Arthur, pour la recherche en l'autre —en moi sans eux il n'y a rien,

À Maman et Papa, pour le reste, à qui je voudrais le tout donner,

Vos mots parcourent en creux chacun des miens ; et parce qu'un poème ne vaut pas mieux qu'un long discours, non, qu'à côté de tout il ne vaut rien, puisse ce petit rien d'Aragon trouver sa place auprès de vous, comme la précieuse fête qu'à vos côtés je trouve,

« Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie,
mal cousus ensemble, mais un carnaval. »

Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

SOMMAIRE

ANTOINE VITEZ, LECTEUR DE CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	
REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1 : POUR UNE ÉCOLE DE LA CONVENTION CONSCIENTE.....	12
I. Une initiation aux démarches conscientes.....	12
A) Le bouleversement de l'enseignement.....	12
B) L'ambition du système.....	15
C) La polémique de la méthode.....	17
II. Une réhabilitation de la convention théâtrale.....	20
A) Histoires parallèles du théâtre russe.....	20
B) Réalisme et/ou convention.....	23
C) Revivre et/ou animer.....	25
III. Une École de la conscience et du savoir.....	28
A) Une École d'exercices.....	28
B) Une École du groupe.....	30
C) Une École du théâtre.....	33
CHAPITRE 2 : HISTOIRES DE LA MISE EN SCÈNE PAR ASSOCIATION D'IDÉES... 37	
I. <i>Historie</i> de la mise en scène par association d'idées.....	37
A) Genèse de la pédagogie-mise en scène par association d'idées.....	37
B) Généalogie de l'associationnisme.....	39
C) Générations de concepts psychanalytiques.....	42
II. <i>Geschichte</i> de la mise en scène par association d'idées.....	45
A) Utopies de l'acteur.....	45
B) Topiques de la mémoire.....	48
C) Logiques et hétérotopologie du jeu.....	52

III. <i>Res gestae</i> de la mise en scène par association d'idées.....	55
A) Miracles du simulacre.....	55
B) Foi et sens du (mentir-)vrai.....	58
C) Pédagogie-mise en scène de l'altérité.....	62
CHAPITRE 3 : VERS UN THÉÂTRE D'ART ÉLITAIRE POUR TOUS.....	67
I. Racines d'un théâtre élitare pour tous.....	67
A) L'accessibilité à tous du Théâtre d'art de Moscou.....	67
B) L'équation des publics du Théâtre national populaire.....	70
C) La résolution du Théâtre de quartiers.....	73
II. Ramifications du Théâtre d'art.....	78
A) Le Théâtre des quartiers d'Ivry, élitare pour tous.....	78
B) Le Théâtre national de Chaillot, théâtre d'art.....	82
C) Le Théâtre-Français, vie dans l'art.....	87
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	92
TABLE DES CONCEPTS.....	95
INDEX.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	102

« Est-ce que c'est bien le carnet de ma blanchisseuse, est-ce que c'est mon écriture, est-ce que quelqu'un n'est pas venu glisser ce carnet-là dans mes paperasses... mais pour quoi faire ? Ça me ressemble un peu. Ou ça cherche à me ressembler. J'ai tout le temps l'impression que quelqu'un farfouille dans mes pensées. Que quelqu'un, d'une façon ou d'une autre, cherche à faire mon portrait. L'étrange est que ce quelqu'un-là, moi ou n'importe, par moments, j'ai comme le sentiment qu'à essayer de me faire croire que c'est moi qui ai écrit ceci ou cela, il montre le bout de l'oreille. L'oreille de son âge. De toute façon, c'est du théâtre. »

Louis Aragon, *Théâtre / Roman*, Paris, Gallimard, 1974, p. 66.

ANTOINE VITEZ, LECTEUR DE CONSTANTIN STANISLAVSKI

INTRODUCTION

« Derrière moi il y a Brecht, (...) Meyerhold, et évidemment Stanislavski, sans qui on ne pourrait rien comprendre ni à Meyerhold ni à Brecht. Je pense que tout dans ma méthode de travail vient d'eux. »¹ En confiant ces mots à Georges Banu dans un entretien autour du théâtre de Brecht, Antoine Vitez (1930-1990) procédait à un travail de reconstitution mémorielle, ce travail qui permet de former des familles théâtrales et d'identifier des ancêtres communs.² Plus que l'expression d'une sensibilité personnelle aux questions de filiation, cette attention rappellerait la nécessité vitale de reconnaître l'héritage des générations passées — tout silence contribuant à l'oubli de ce qui, déjà, y fut réduit.³ En inscrivant ainsi sa méthode de travail dans le sillage de Constantin Stanislavski (1863-1938), de Vsevolod Meyerhold (1874-1940) et de Bertolt Brecht (1898-1956), Antoine Vitez relie les noms de trois grands réformateurs du théâtre qui ont été d'abord, comme lui, des théoriciens du jeu de l'acteur.⁴ De chacun d'eux, Bernard Dort retient trois acquis que la méthode de travail de Vitez aurait radicalisés : la substitution d'une école de l'acteur à l'apprentissage des personnages (Stanislavski) ; le remplacement de l'idée de nature par celle de convention (Meyerhold) ; l'affirmation de la responsabilité sociale de l'acteur (Brecht).⁵

¹ Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*, « [À propos de Brecht] » [1979], anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Paris, Gallimard, 1991, 2015 (2^{ème} éd.), pp. 242-243. Remarque générale sur le système de notation : sauf précision, les références de bas de page ne figurant aucun nom d'auteur correspondent à des ouvrages d'Antoine Vitez ; sauf précision, aucun changement d'édition n'intervient dans la consultation de ses ouvrages (en particulier, l'édition utilisée du *Théâtre des idées* est la seconde, augmentée en 2015) ; après leur première mention intégrale, les cinq tomes des *Écrits sur le théâtre* sont désignés par leur numéro et leur sous-titre, comme suit : *I. L'École* ; les ouvrages consultés dans leur version numérique, sans pagination fixe, sont cités avec la mention finale ePub.

² *Écrits sur le théâtre, V. Le Monde*, « De la Comédie-Française » [1988], Paris, P.O.L., 1998, p. 275.

³ *Le Théâtre des idées*, pp. 240-242. C'est là le traitement qu'il réserve à la dette contractée mais non reconnue par le *Verfremdungseffekt* de Brecht à l'encontre de l'*ostraniénié* de Meyerhold.

⁴ *Écrits sur le théâtre, II. La Scène*, « Pour un portrait de Vsevolod Meyerhold » [1964], Paris, P.O.L., 1995, p. 99.

⁵ Bernard DORT, « Préface », in Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, I. L'École*, Paris, P.O.L., 1994, p. 18.

Chercher à comprendre les ressorts de cette méthode de travail vitezienne impliquerait donc de la rapporter à ces trois autres approches, aux lectures que Vitez a pu en faire, et procéder dans l'ordre logique et chronologique indiqué par lui. Aussi, l'étude que nous proposons aujourd'hui des lectures de Stanislavski par Vitez invite le lecteur, la lectrice, au premier pas d'une longue foulée.

S'il semble indispensable de revenir aux écrits de Stanislavski pour comprendre ceux de Meyerhold et de Brecht sur le travail de l'acteur — ligne de crête reliant entre eux ces sommets de l'histoire du jeu —, il convient d'en préciser la nature pédagogique. En effet, le cœur de leur œuvre théâtral serait l'élaboration de trois pédagogies.⁶ Appliquée à l'acteur, la définition du nom « pédagogie » proposée par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales suggérerait l'idée d'une « science » qui, dans le cadre de la formation de l'acteur, chercherait à résoudre les « problèmes » relatifs à son « développement complet (physique, intellectuel, moral, spirituel) ». ⁷ En tant que pédagogie⁸, le travail vitezien de l'acteur s'inscrirait donc de fait dans le courant théâtral scientifique dont Stanislavski serait la source, selon Jerzy Grotowski (1933-1999). En outre, celui-là aurait abondé en problèmes que celui-ci et des générations de pédagogues

⁶ Stéphane POLIAKOV (introduction, traduction et choix de textes), *Constantin Stanislavski*, Paris, Actes Sud-Papiers, « Mettre en scène », 2015, p. 5 : « Constantin Stanislavski (1863-1938) est aujourd'hui célèbre pour sa pédagogie de l'acteur. » ; Béatrice PICON-VALLIN (introduction, traduction et choix de textes), *Vsevolod Meyerhold*, « Introduction », Paris, Actes Sud-Papiers, « Mettre en scène », 2005, ePub : « C'est ainsi qu'à chaque spectacle, il fait ce qu'il appelle son autocritique, revenant sur ce qu'il nomme ses « fautes », posant aux acteurs de nouveaux problèmes pédagogiques, car pour lui, le metteur en scène est toujours un pédagogue dans sa troupe, qui doit avancer au fur et à mesure des choix de répertoire cohérents, décidés par le metteur en scène entouré d'une équipe au travail. » ; Michel NEUMAYER, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertolt Brecht », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 79 : « Dans un texte de 1932, Brecht écrit à propos de théâtre, et en citant Lénine : “La question n'est plus de savoir s'il faut (y) enseigner ; elle est de savoir comment (y) enseigner et comment (y) apprendre.” »

⁷ « PÉDAGOGIE, subst. fém. A. (...) 2. a) Science de l'éducation des jeunes, qui étudie les problèmes concernant le développement complet (physique, intellectuel, moral, spirituel) de l'enfant et de l'adolescent. (...) b) Ensemble des méthodes dont l'objet est d'assurer l'adaptation réciproque d'un contenu de formation et des individus à former. (...) ♦ Pédagogie de groupe. Méthode (...) considérant le groupe comme l'occasion et le lieu de processus influençant et altérant les réactions individuelles, facilitant ou parfois entravant l'apprentissage, l'acquisition des connaissances et la maturation personnelle. (...) B. Qualité du bon pédagogue; sens pédagogique. (...) » Consulté à : <https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9dagogie>

⁸ Bernard DORT, *op. cit.*, p. 11 : « Sa marginalité singulière tient à ce qu'il [Vitez] a été, avant tout, un pédagogue. » ; Antoine VITEZ, *I. L'École*, « Carnet de notes 1969 », p. 77 : « La seule chose qui m'intéresse vraiment, c'est la pédagogie, ou plutôt le *travail delavec l'acteur* (metteur en scène-pédagogue, metteur en scène ou pédagogue ?) »

auraient tenté de résoudre diversement.⁹ En particulier, la pédagogie de Vitez s'y serait essayée en suivant le cap d'une « utopie de l'acteur » qui, une fois le travail complété — fut-ce le cas et était-ce même possible ? nous tâcherons d'apporter quelques éléments de réponse —, prouverait à l'acteur qu'il peut tout : « tout dire, tout faire, tout raconter ».¹⁰

L'objectif d'une meilleure compréhension de la pédagogie vitezienne de l'acteur oriente directement la composition de notre corpus de recherche : plutôt que de parcourir chronologiquement deux massifs juxtaposés (Stanislavski d'abord, Vitez ensuite), nous retiendrons une entrée plus ciblée dans l'œuvre de Stanislavski, c'est-à-dire filtrée par les propos —référencés ou à référencer— de Vitez à son sujet. Il en découle l'index joint en annexe, étendant le repérage des occurrences du nom de Stanislavski, opéré dans les *Écrits sur le théâtre*¹¹, à l'intégralité de l'œuvre de Vitez. Ce point de vue stanislavskien canalise également le regard posé sur les quelques soixante-deux mises en scène qu'il a réalisées entre 1966 et 1990. Aussi, nous proposons d'annexer à notre corpus principal un corpus secondaire, composé des spectacles¹² figurant, sous sa plume, au côté du nom de Stanislavski : l'article de 1971 « Pour *Andromaque* (et quelques autres...) » est le premier au sein duquel Vitez mentionne et le nom de Stanislavski et le titre d'un de ses propres spectacles. Au total, vingt mises en scène répondent à ce critère ; elles se trouvent elles aussi indexées à la fin de ce mémoire.¹³

Cette approche monographique (littéralement « “Stanislavski” dans l'œuvre de Vitez ») impose cependant des précautions méthodologiques propres à ce type de

⁹ Antoine VITEZ, *I. L'École*, « Carnet de notes » [1969], p. 75 : « Grotowski dit, quand on l'interroge sur Stanislavski, qu'il a retenu toutes les questions et leur a donné ses propres réponses ; et que c'est d'avoir posé les vraies questions qu'il sait gré à Stanislavski. Il voit en lui la source du courant scientifique dans le théâtre. »

¹⁰ *Ibid.*, « Mon projet... » [1974], Notice (2), p. 159 : « Il y a une utopie du travail de l'acteur, l'idée que l'acteur peut tout dire, tout faire, tout raconter, les maisons, les rues, la cathédrale de Bâle, la vie. Mon travail au Conservatoire est lié à cette utopie de l'acteur ; il s'agit toujours au Conservatoire de faire un travail par lequel on prouve que l'acteur peut tout. »

¹¹ V. *Le Monde*, « Index », p. 383.

¹² *Écrits sur le théâtre, II. La Scène*, Paris, P.O.L., 1995 ; *Écrits sur le théâtre, III. La Scène*, Paris, P.O.L., 1996 ; *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène*, Paris, P.O.L., 1997.

¹³ Cet index sélectif découle directement de celui qui figure dans *IV. La Scène*, éd. cit., pp. 369-372.

recherche ; les rapports établis par Vitez entre lui et Stanislavski seraient d'ailleurs symptomatiques de ces risques. En effet, il serait tentant d'envisager l'histoire de cette relation de pensée sous l'apparence d'« un adieu à Stanislavski »¹⁴ ou, à l'inverse, de retrouvailles perpétuelles (« le destin veut que je termine ma carrière à Chaillot avec le rôle du vieux Stanislavski »¹⁵). Cependant, ce serait là céder à l'*illusion monographique*, décrite par Pierre Bourdieu dans le cadre biographique, et à tout ce qu'elle peut avoir d'une mise en récit téléologique d'une intention —consciente ou inconsciente— de son auteur (conter l'émancipation ou la reconnaissance du maître). Contre ce risque, « la notion de *trajectoire* » donnerait à penser « une série de *positions* successivement occupées »¹⁶ par Vitez à l'égard de Stanislavski, tant au fil de ses relectures que d'autres lectures (Meyerhold, Brecht) que de l'évolution de sa propre situation sociale (du Théâtre Quotidien de Marseille à la Comédie-Française en passant par le Théâtre-Maison de la culture de Caen, le Théâtre des Quartiers d'Ivry ou encore le Théâtre national de Chaillot). En bref, être attentif, sans y céder, au statut de Vitez —lecteur, et donc interprète, de Stanislavski. De même, l'indétermination sémantique soulevée par ce seul nom (« Stanislavski ») imposera de préciser celui auquel Vitez se réfère (l'acteur, le metteur en scène, le concepteur du « système » éponyme, le directeur du Théâtre d'art de Moscou) pour mieux identifier les terrains de leur confrontation (entre pédagogues, entre metteurs en scène), en suivre le changement, voire la superposition (enseignement, mise en scène, positions sur l'art).

Ainsi avertis des risques généraux liés à toute monographie et des risques encourus dans le cadre spécifique de la pédagogie vitezienne de l'acteur, nous pourrions apprécier plus finement l'écart qui sépare l'émergence d'idées (celles de Stanislavski, celles de

¹⁴ I. *L'École*, « Notice au Journal de cours. École Jacques Lecoq » [1974], p. 56.

¹⁵ IV. *La Scène*, « Notice aux *Apprentis sorciers* de Lars Kleberg » [1988], p. 309.

¹⁶ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique » in *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Chapitre 3 : Pour une science des œuvres, Paris, Seuil, 1994. Consulté à : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html>

Vitez) et le temps de leur reconnaissance et de leur transmission (par Vitez aux acteurs et au public français). Dans un propos repris par Patrick Rogiers¹⁷, il affirme que cet écart entre l'idée et sa reconnaissance constituerait le fondement perpétuel, constant, de tout travail poétique et scientifique —une remarque qui cesse de séparer poésie et science pour les unifier dans sa recherche pour l'acteur¹⁸. C'est la pensée de cet « écart constant », avant tout entre Vitez et Stanislavski, qui aiderait à formuler le problème d'une scientificité non seulement d'une pédagogie de l'acteur en général, mais de la pédagogie vitezienne en particulier. D'une part, il y aurait l'écart problématique entre les lectures de Stanislavski et l'élaboration d'une méthode de travail vitezienne ; problématique en ce que « l'intérêt théorique et quasi scientifique [de Stanislavski] pour le jeu de l'acteur [ne serait] pas pris au sérieux »¹⁹ en France selon Stéphane Poliakov, alors même que les recherches de Vitez convergeaient vers « *l'acteur de l'ère scientifique*, pour parler comme Brecht »²⁰ —ce dernier à qui l'on ne comprendrait rien, encore selon Vitez, sans Stanislavski. D'autre part, il y aurait l'écart, problématique lui aussi, entre les lectures de Stanislavski et la compréhension que Vitez en a donnée en France ; problématique à travers « l'idée fautive de “construction du personnage” ou du “revivre”, mauvaise traduction qu'on retrouve chez Antoine Vitez, l'un des rares pourtant à connaître sa pratique » continue Poliakov. Retour à la mémoire reconstituée : un travail, sinon un devoir, qu'il faudrait suivre tant pour Vitez que pour Stanislavski. Dès lors, comment la pédagogie de l'acteur d'Antoine

¹⁷ *Le Théâtre des idées*, « Le metteur en scène et le professeur en quête d'un “mentir-vrai” perpétuel » [1976], pp. 78-79 ; Patrick ROEGIERS, *L'Écart constant : récits*, Bruxelles, Didascalies, 1986.

¹⁸ Sur la séparation de ces deux domaines, voir en faveur de la science Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], Paris, Gallimard, 1993 : « 7. Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » ; voir en faveur de la poésie Martin HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser ?* [1952], Paris, PUF, « Quadrige », 2014 : « La relation de la science à la pensée n'est authentique et féconde que lorsque l'abîme qui sépare les sciences et la pensée est devenu visible et lorsqu'il apparaît qu'on ne peut jeter sur lui aucun pont. (...) Ce caractère de la pensée, qu'elle est œuvre de poète, est encore voilé. »

¹⁹ Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, « Introduction », *éd. cit.*, pp. 11-12.

²⁰ *I. L'École*, « L'usine de rêves » [1971], p. 138 ; *Le Théâtre des idées*, « [À propos de Brecht] » [1979], p. 243.

Vitez a-t-elle marqué en elle (reconnaissance) et autour d'elle (transmission) la scientificité du jeu recherchée par Constantin Stanislavski ?

Grâce à cette sensibilité aux écarts, volontaires ou non, de Vitez vis-à-vis de Stanislavski, nous soutiendrons que le premier a pu tenter de traduire (malgré certains défauts de traduction) la scientificité du second en concevant une méthode de travail non seulement *en recherche* mais productrice d'une recherche pour l'acteur.²¹ C'est en tant que recherche constante que la pédagogie de l'acteur de Vitez serait scientifique et s'inscrirait dans le sillage de Stanislavski. Ses productions n'étant productions que de recherche, nous invitons à aborder leur scientificité à travers trois périodes que Vitez jugeait charnières dans sa propre recherche pour l'acteur²² : l'École d'un théâtre de la convention consciente ; la mise en scène par association d'idées ; le Théâtre d'art élitare pour tous.

²¹ *Le Théâtre des idées*, « Conversation » [1982], p. 277 : « Je fais de la recherche l'objet même de ma production. »

²² Antoine VITEZ, « Arts, formes et signes » [1977], entretien complet avec Jean MAMBRINO, *Revue Études*, n°11, 1990, pp. 631-651. Dans cet entretien avec Jean Mambrino, les deux mises en scène de 1969 (*La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* de Xavier Pommeret et de *La Parade* de Loula Anagnostáki) constituent pour Vitez un tournant dans son travail pédagogique, passant d'un jeu expressionniste, issu du théâtre de la convention, à la mise en scène par association d'idées (nouveau rapport au texte, à la mémoire imaginaire et au sens des œuvres). À rebours du travail accompli dans les années 1980, nous reformulons la troisième période, alors caractérisée comme application de la mise en scène par association d'idées aux classiques, en une réflexion générale sur le Théâtre d'art, plus seulement « accessible à tous » mais « élitare pour tous ».

CHAPITRE 1 : POUR UNE ÉCOLE DE LA CONVENTION CONSCIENTE

I. Une initiation aux démarches conscientes

A) Le bouleversement de l'enseignement

Lorsqu'il découvre la pédagogie stanislavskienne en janvier 1951, Antoine Vitez est encore jeune acteur : il n'a pas vingt et un ans, est inscrit depuis deux ans et demi au cours d'arts dramatiques d'Émile Dars (1901-1980) au Théâtre du Vieux Colombier, mais a déjà participé à trois mises en scène du Théâtre Indépendant de Clément Harari (1919-2008)²³ et s'apprête à franchir avec son ami Maurice Garrel (1923-2011) le seuil du Théâtre de l'Atelier qu'anime une autre pédagogue du Vieux Colombier : Tania Balachova (1902-1973). Cette trajectoire aux allures de « parcours initiatique » — depuis le lieu, à peine transformé, de la « rénovation dramatique » de Jacques Copeau (1879-1949)²⁴ au Théâtre de « la poésie et de la réflexion » de Charles Dullin (1885-1949)²⁵ en passant par l'un des seuls théâtres d'agitation et de propagande alors soutenus par le Parti communiste français²⁶ — non seulement pose Vitez comme praticien du théâtre (partiellement conscient de la charge mythologique de ces lieux²⁷) mais l'oppose, lui et sa découverte de Stanislavski, à toute approche intellectuelle ou intellectualisante. Engagé, de fait, dans un autre travail que celui de « la culture de chambre », il revendique même une

²³ *Ils attendent Lefty* de Clifford ODETS, mise en scène Clément HARARI, décembre 1949, Palais de Chaillot (figurant) ; *Les Allemands* de Léon KRUCZKOWSKI, mise en scène Clément HARARI, 1950, Théâtre Verlaine (rôle du Lieutenant) ; *La Tragédie optimiste* de Vsevolod VICHNIEVSKI, mise en scène Clément HARARI, printemps 1951, Théâtre Verlaine (rôle du Prisonnier).

²⁴ Voir : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/les-salles#>

²⁵ Voir : <http://www.theatre-atelier.com/?m=fpag98#>

²⁶ Benoît LAMBERT et Frédérique MATONTI, « Un Théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », Éditions de la Sorbonne, *Revue Sociétés & Représentation*, n° 11/1, 2001, p. 387.

²⁷ Émile COPFERMANN, *Conversation avec Antoine Vitez. (De Chaillot à Chaillot)* [1999], « Retour sur la colline », Paris, P.O.L., 2012, ePub : « C'était un parcours initiatique sur des traces presque ignorées pour notre jeunesse. »

certaine ignorance de l'acteur²⁸ que l'initiation aux démarches conscientes de Stanislavski ne pouvait que démentir.²⁹

C'est donc l'actrice d'origine russe Tania Balachova qui initie le jeune Vitez au système de Stanislavski. Porteuse d'un cosmopolitisme théâtral européen qui signe, à l'époque d'une préférence culturelle nationale française, son « étrangeté » esthétique et politique —une orientation fort attirante pour un russophile³⁰ se reconnaissant davantage dans une gauche théâtrale en marge des institutions consacrées³¹—, la modernité de son enseignement, strictement stanislavskien, bouleverse Vitez³². Cette modernité tient à ce que Balachova n'apprend plus à ses élèves à jouer des rôles, comme à « l'époque mandarine »³³ du théâtre de caractères, c'est-à-dire à l'époque d'un théâtre assignant ses personnages à une « identité psycho-morale » prédéterminée, à un ensemble de traits spécifiques définissant un tempérament, un vice ou une qualité³⁴ ; plutôt, elle leur apprend à être acteur. Par là, elle importait sur la scène française la révolution opérée à l'échelle mondiale par l'école de l'acteur de Stanislavski. En creux, son travail renverse la tyrannie

²⁸ Émile COPFERMANN, *op. cit.*, ePub : « Et d'ailleurs, je partageais des préjugés des jeunes de cette époque. Je méprisais les intellectuels : je pensais que pour être acteur, il faut être bête. J'avais envie d'être bête. »

²⁹ *Ibid.*, « L'Acteur n'est pas un intellectuel », ePub : « Il est aussi dangereux de traiter les acteurs en intellectuels que de les renvoyer à cette ignorance vierge qui est précisément ce contre quoi s'est élevé Stanislavski, puis Brecht et toute la pensée de gauche. »

³⁰ *Ibid.*, « Le désir et la mauvaise conscience », ePub : « J'ai appris le russe à la fin de mes études au lycée Buffon, avant même de passer le baccalauréat. (...) J'ai choisi le russe, à ce moment-là, pour des raisons qui n'étaient pas du tout politiques, j'étais adolescent, je lisais des romans russes, Dostoïevski surtout. J'avais été fasciné par la Russie des romans. »

³¹ *Ibid.*, « Retour sur la colline », ePub : « Pour la droite, le balachovisme a été une gauche théâtrale (...) la syphilis du théâtre. Balachova était considérée comme un diable, un fléau pour la culture nationale théâtrale. C'est vrai que pour moi, c'était moins grave d'aller chez Balachova que dans une institution où j'aurais dû avouer (en quelque sorte) que je n'étais pas de la famille —que je n'avais pas le droit d'être là. »

³² Antoine VITEZ, « Arts, formes et signes » [1977], *art. cit.*, p. 638 : « Au tout début, quand j'ai commencé à faire du théâtre, j'ai été bouleversé par Stanislavski. Je l'ai beaucoup étudié en russe et en français. » ; Émile COPFERMANN, *op. cit.*, ePub : « Je pense que Balachova avait génialement compris l'enseignement de Stanislavski, et son propre enseignement était strictement stanislavskien. Je me rappelle ses cours. J'ai l'impression d'avoir vraiment vécu l'enseignement de Stanislavski tel que, depuis, j'ai pu le lire. »

³³ I. L'École, « Si le théâtre s'apprend » [1968], « L'usine de rêves » [1971], « Tout fout le camp » [1975], p. 61, p. 137, pp. 166-167.

³⁴ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, « Caractère », Paris, Armand Colin, 2019 (4^{ème} édition), ePub.

du sens en pratiquant aussi diversement qu'arbitrairement tous les styles de jeu³⁵. Autrement dit, Balachova affirme le primat de l'acteur dans l'approche de chaque rôle — « Célimène, c'est vous. Alceste, c'est vous. Pensez, faites, agissez. Alors vous serez inévitablement Alceste ou Célimène. » Son stanislavskisme libère donc l'acteur de tout préjugé sur le texte par une ascèse de l'imagination qui, activée et réactive, rendra unique chaque représentation — « la centième représentation ne ressemblera en aucun cas à la première ».

Mais Vitez ne découvre pas Stanislavski par le seul intermédiaire de Balachova et tout concourt alors à l'en rapprocher : le bouleversement est total. Pour alors, « tout allait dans le même sens »³⁶ — celui de cette découverte. En effet, en parallèle de sa formation théâtrale, Antoine Vitez poursuit à l'École nationale des langues orientales vivantes l'apprentissage du russe, un apprentissage initié en classe de première grâce à des cours facultatifs proposés par le Lycée Louis-le-Grand — il était alors scolarisé au Lycée Buffon — et qui le dispose rapidement à la lecture d'œuvres méconnues et non traduites du maître. Toutefois, ce sont surtout les après-midi qu'il passe dans les salles de projection du Studio 43, rue du Faubourg Montmartre, qui forgent sa connaissance de la langue et du jeu d'acteur russes et entretiennent, par l'image, son attirance pour le communisme. Aussi, il fréquente régulièrement l'association France-U.R.S.S de la rue Boissière où il peut lire — « avec dévotion » — les ouvrages de Stanislavski comme la presse soviétique de l'époque. C'est d'ailleurs là qu'il puise, en novembre 1953, la matière de son premier article pour le quatrième numéro de la revue *Théâtre populaire* dirigée par Robert Voisin : « La méthode des actions physiques de Stanislavski ».

³⁵ Voir Tania BALACHOVA, « Marche à suivre pour interpréter un rôle », Propos rassemblés par Juliette BINOCHÉ dans « Merci à Véra », *Revue les Cahiers du Cinéma*, septembre 2007, pp. 79-81. Consulté à : <https://annelaurelemaire.wordpress.com/2010/11/07/tania-balachova-marche-a-suivre-pour-interpreter-un-role/> ; voir également Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Retour sur la colline », ePub à propos d'un exercice sur le monologue de *Ruy Blas* (III-2) de Victor Hugo.

³⁶ Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Le désir et la mauvaise conscience », ePub.

B) L'ambition du système

Si Bernard Dort rappelle qu'il s'agit bien, comme le reconnaît Vitez³⁷, d'un article de seconde main suivant le fil d'une autre publication de la *Pravda* proposée par le metteur en scène P. Erchov sous le titre « Qu'est-ce la méthode des actions physiques ? » (juillet 1950), il semble que les premiers éléments de re-contextualisation soient de sa main et informent autant sur le système que sur la compréhension qu'il en a lui-même alors.³⁸ D'une part, la méconnaissance du théoricien par le public français rend nécessaire cette re-contextualisation — Vitez « fut le premier à consacrer un article à la “méthode des actions physiques” » souligne Marie-Christine Autant-Mathieu³⁹. D'autre part, l'orientation polémique relayée par la *Pravda* biaise l'attention de Vitez. En effet, jamais Stanislavski n'a utilisé le terme de « méthode », seulement celui de « ligne » qu'a restauré la traductrice⁴⁰. En bref, la venue de Vitez à la pédagogie stanislavskienne par le biais polémique importe tout autant que les précautions historiques prises par lui contre toute querelle. En reportant d'ailleurs à plus tard l'explicitation de cette polémique soviétique et en interprétant finalement la ligne des actions physiques comme un simple changement méthodique ou processuel dans l'ordre usuel d'application de procédés connus⁴¹, sans en faire ni la synthèse ni l'antithèse du système, Vitez livre à la scène française le compte-rendu de nouvelles démarches conscientes dont il étaye les fondements.

³⁷ Bernard DORT, « Préface », in Antoine VITEZ, *I. L'École*, p. 12.

³⁸ *I. L'École*, « La méthode des actions physiques de Stanislavski » [1953], pp. 21-24.

³⁹ *Ibid.*, p. 21 : « Stanislavski est mal connu en France. Son œuvre essentielle est inédite dans notre langue. » ; Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « Stanislavski : une pertinence intacte », Entretien réalisé par Gwénola DAVID, 10 mars 2011. Consulté à : <https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/stanislavski-une-pertinence-intacte/>

⁴⁰ Constantin STANISLAVSKI, *La Ligne des actions physiques - Répétitions et exercices de Stanislavski*, sous la direction de Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Paris, L'Entretemps, Collection « Les voies de l'acteur », 2008 ; Simone RIST « *La Ligne des actions physiques - Répétitions et exercices de Stanislavski*. Textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu », *Revue Russe*, n°31, 2008, pp. 105-106. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2008_num_31_1_2350_t1_0105_0000_3 ; Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « La Correspondance de Stanislavski », conférence animée par Marco CONSOLINI et Julia GROS DE GASQUET, Théâtreothèque Gaston Baty Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 30 janvier 2019. Consulté à : <https://www.youtube.com/watch?v=tCg4JkuuJus>.

⁴¹ Antoine VITEZ, *op. cit.*, p. 32.

Esquissée à partir de 1925, la ligne des actions physiques constitue chronologiquement le dernier élément du système laissé inachevé par Stanislavski à sa mort en 1938, c'est pourquoi Vitez entend la replacer dans l'ambition générale du projet initié en 1906 après la disparition d'Anton Tchekhov (1860-1904). Cette ambition, Vitez la reformule au contact de Jacques Copeau dont il connaît certes le nom depuis l'enfance⁴² et son passage au Vieux-Colombier, mais qu'il retrouve dans la préface à la traduction française de *Ma Vie dans l'art* (1925)⁴³. Selon son article, les deux réformateurs auraient en partage l'ambition d'un art théâtral fondé sur la connaissance des lois de la création dramatique. La recherche de ces lois participerait dès lors d'une démarche scientifique, au même titre que la science physique s'enquiert des lois de la nature. Pris au sérieux, les termes de cette scientificité dramatique seraient même confortés par la philosophie nietzschéenne selon laquelle le modèle scientifique légaliste (« déterminer les lois de ») serait plus adapté à la création théâtrale, en tant qu'affaire humaine⁴⁴, qu'à la science des

⁴² Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Retour sur la colline », ePub : « J'allais à l'école du Vieux-Colombier parce que je connaissais par ma famille les noms du Cartel. Mon père n'aimait que Copeau et le Cartel : Juvet, Dullin, Pitoëff, Baty. »

⁴³ Constantin STANISLAVSKI, *Ma Vie dans l'art* [1925], préface de Jacques COPEAU, traduit du russe par Nina GOURFINKEL et Léon CHANCEREL, Paris, Librairie théâtrale, 1934, 1950 (2^{ème} édition).

⁴⁴ Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* [1872], in *Œuvres philosophiques complètes* I, traduit de l'allemand par Michel HAAR, Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, Pléiade, 1977 : « Nous aurons fait un grand pas dans la *science esthétique* [je souligne] lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque (...). »

phénomènes naturels, toujours réduits à une compréhension anthropique⁴⁵. De ce point de vue, la scientificité théâtrale pourrait être plus scientifique que la science physique même.⁴⁶

Plus précisément encore, cette scientificité portée par Stanislavski met moins l'accent sur la nature humaine ou sociale du processus créateur (l'argument nietzschéen) que sur la nature artistique de tout être humain — conviction fondamentale du Théâtre d'art de Moscou *accessible à tous*. C'est là que Vitez trouve les racines du réalisme théâtral et du système de Stanislavski : avec pour objectif de donner à voir la vie, l'art ou la nature humaine — des termes rendus tous synonymes⁴⁷ —, le théâtre doit désormais organiser systématiquement la création collective. Retour au pragmatisme nietzschéen : affaire d'humains et de rapports humains, la création doit « déterminer les fonctions respectives de l'acteur et du metteur en scène »⁴⁸. Celui-là restant, en dernière instance, le seul maître de la scène et Stanislavski estimant arbitrairement à 90% sa part dans le travail créateur, le jeu révolutionne la tyrannie de la régie. L'acteur au centre de ce nouveau référentiel, le système cherchera à en garantir la libre expression scénique.

C) La polémique de la méthode

La méthode, ou ligne, des actions physiques répondrait donc d'une démarche scientifique de libération de l'acteur vis-à-vis de toute entrave extérieure (metteur en scène,

⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir* [1887], III, §109, traduit de l'allemand par Henri ALBERT, Les Échos du Maquis, 2011, ePub : « [Le monde] ne tend absolument pas à imiter l'homme ! Il n'est touché par aucun de nos jugements esthétiques et moraux ! Il ne possède pas non plus d'instinct de conservation, et, d'une façon générale, pas d'instinct du tout ; il ignore aussi toutes les lois. Gardons-nous de dire qu'il y a des lois dans la nature. » ; voir également Dario FO, *Le Gai savoir de l'acteur*, traduit de l'italien par Valeria TASCA Paris, L'Arche, 1990.

⁴⁶ Si ces références philosophiques explicitent la visée scientifique de Stanislavski, insérons là son avertissement, repris par Vitez, à l'égard de toute lecture abstraite et théorique du système. Ce dernier est avant tout conçu comme un guide pratique pour l'acteur et fait pour être oublié sur scène. En contrepoint de cette caricature sévère de la philosophie et sur la base de cette remarque supplémentaire de Stanislavski : « [le système] ne fait pas de philosophie ; où commence la philosophie, le « système » prend fin », suggérons ici deux pistes de réflexion : ou bien Stanislavski n'est pas si dur à l'égard de la philosophie et propose au contraire une véritable philosophie pratique dont le jeu d'acteur sur scène serait l'expression (s'il faut oublier le système sur le plateau et qu'il prend fin là où commence la philosophie, la scène pourrait être le lieu d'une nouvelle philosophie du jeu ou d'un jeu philosophique) ; ou bien Stanislavski ne conçoit de philosophie qu'abstraite et hors-sol — réduction compréhensible, quoique simplificatrice, d'un point de vue pédagogique —, dès lors évincée de l'enceinte théâtrale, et l'oubli sur scène du système ne signifie pas tant une disparition (au profit de la philosophie — première hypothèse de lecture) qu'un travail inconscient, souterrain, du jeu de l'acteur.

⁴⁷ Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, « Glossaire », *éd. cit.*, p. 85 : « selon le « système », l'art est du côté de la nature, synonyme de *vérité* et de *vie* ».

⁴⁸ Antoine VITEZ, *I. L'École*, p. 23.

spectateur, texte) ou intérieure (préjugés sur la pièce, sur le rôle, clichés du métier) à la vie de son art. Ce double affranchissement permettrait de revenir au « zéro » ou à la « feuille blanche », expressions que Stanislavski emprunte à Vassili Osipovich Toporkov et Kedrov et que la pédagogie vitezienne reprendra plus tard au prisme de la convention. Cet « état de virginité de l'acteur » présidant à l'abord d'une pièce, plus de « travail à la table » préparatoire —une rupture vis-à-vis et au sein du Théâtre d'art moscovite qui avait lui-même introduit cette tradition. En lieu et place de cette étape, la ligne des actions physiques constitue le premier temps d'une recherche de la « trame organique du personnage ». Cette ligne insisterait autant sur la continuité que sur la logique et l'ordre de succession des actions qui composent la vie de chaque rôle.⁴⁹ Sans jamais anticiper, l'acteur effectue donc l'une après l'autre les actions proposées par le metteur en scène. Celui-ci en contrôle la justesse de l'image et, au fil des répétitions, renforce la foi de chacune et de chacun en l'ensemble d'un rôle ou d'une pièce par le recours à des « circonstances proposées » et du « si magique » (« Que feriez-vous pour identifier l'inconnu qui vient de quitter votre ami ? Comment vous comporteriez-vous si vous étiez jeune marié ? »⁵⁰). On comprend par là que la ligne n'est pas un plaçage mais une recherche, et que ses actions, pour être physiques, n'en sont pas moins volitives, c'est-à-dire agonistiques et intentionnelles (*agir et agir sur*).

Cependant, la méthode présentée par Vitez ne s'arrête pas à la ligne. Lui succède en effet la logique du comportement. Une même ligne pouvant être effectuée indifféremment par un vieillard ou un enfant, l'acteur doit incarner progressivement « la foule de particularités » propres à son personnage (par exemple son temps, sa condition sociale, son

⁴⁹ Stéphane POLIAKOV, *op. cit.*, « Glossaire », p. 81.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82 : « Circonstances proposées. Pour répondre aux éléments de base de la situation (où, quand, comment, pour quoi faire...?), l'auteur présuppose (invente) des circonstances qui sont données, proposées à l'acteur par l'auteur. L'acteur toujours lui-même. Il se trouve dans l'action de la pièce par son *imagination*, se voyant proposer des *si magiques* précis (« *et si j'étais...* », « *et si je me trouvais à faire ceci...* »). Les conditions de la représentation du spectacle sont également des *circonstances proposées* à l'acteur. » ; Antoine VITEZ, *I. L'École*, pp. 26-27 : Vitez illustre ici la ligne des actions physiques par la scène bien choisie du Bassin d'*Othello* (III-3) ; voir également Constantin STANISLAVSKI, *Mise en scène d'Othello* [1948], traduit du russe par Nina GOURFINKEL, Paris, Le Seuil, « Points », 1973 (2^{ème} édition).

âge, son genre, sa voix, son rythme, sa posture, sa marche). Cette incarnation devrait en outre progresser « du simple au complexe, du conscient au subconscient, de la personne au personnage ». Forte du tracé de sa ligne associée, c'est en actions que s'éprouve la logique du comportement : « trouver son personnage en actions, c'est incarner le rôle ».⁵¹ Dans la logique, l'acteur use donc à nouveau des « circonstances proposées » et des « si magiques », non plus cette fois pour partir de *soi* (point de départ) mais pour *partir* de soi (point de fuite). Plus précisément, c'est la sédimentation progressive de ces couches proposées qui écrit sur scène la trame organique du personnage et en permet l'incarnation. Menée à son terme, la logique du comportement met autant en jeu les attitudes intérieures (e.g. défiance/confiance) qu'extérieures (e.g. tonicité/fébrilité) de l'acteur. Ainsi s'érige le réalisme psychologique de Stanislavski.

L'organisation de la vie des personnages constitue la dernière démarche consciente à laquelle celui-ci souhaite former l'acteur. Ce travail appartiendrait en propre au metteur en scène qui ne peut laisser le hasard organiser cette vie —impératif qui découle des lois auxquelles la création obéit. Cette conduite dépendra donc, explique Vitez, d'une idée directrice contenue dans la pièce et retenue par le metteur en scène. Pour lui donner forme et la faire connaître, il ne dispose que de la matière dramatique, de l'action. D'où la nécessité pour lui d'identifier les deux à trois lignes d'action principales qui traversent la pièce (appelées actions transversales⁵²), y associer les logiques comportementales *ad hoc* et les faire se rencontrer autour du conflit dramatique le plus saillant de l'œuvre. Une fois ce surobjectif⁵³ fixé, le lexique fourni par Stanislavski permet d'en assurer la réalisation : metteur en scène et acteurs partagent un langage technique et précis, et peuvent ainsi

⁵¹ Antoine VITEZ, *I. L'École*, p. 30

⁵² Stéphane POLIAKOV, *op. cit.*, p. 81 : « Action transversale, contre-action transversale. (...) Dans l'œuvre de l'auteur, la graine et le surobjectif déterminant une action qui passe à travers toute la pièce. Elle est représentée par une ligne. Chaque fragment isolé (...) s'inscrit dans cette continuité. Le conflit dramatique résulte du je de l'action transversale et de la contre-action transversale. »

⁵³ Stéphane POLIAKOV, *op. cit.*, p. 87 : « Surobjectif (...). But suprême de l'œuvre dramatique, au nom de quoi l'auteur a écrit et qui lui est propre. C'est ce vers quoi tend toute la pièce, que les acteurs et le metteur en scène doivent découvrir et à partir de quoi ils sentent et construisent l'action transversale. (...) »

œuvrer dans le même sens. Stanislavski inaugure ici, à la lettre, la direction d'acteur. C'est d'ailleurs dans la constitution de cette « grammaire de l'art dramatique »⁵⁴ que Vitez situe la scientificité de l'approche stanislavskienne, premier outil d'initiation de l'acteur aux démarches conscientes.

II. Une réhabilitation de la convention théâtrale

A) Histoires parallèles du théâtre russe

À la suite de son premier article et de ses premières traductions, Antoine Vitez se voit offrir deux occasions d'approfondir sa connaissance historique du système. D'une part, Robert Voisin lui propose de commenter régulièrement l'actualité théâtrale soviétique pour la rubrique « Chroniques » de la revue *Théâtre populaire* —il accepte, mais ne rejoint officiellement le comité de rédaction qu'en 1963. D'autre part, Louis Aragon (1897-1982) lui propose en 1960 de devenir son secrétaire à la rédaction d'une *Histoire parallèle des États-Unis et de l'U.R.S.S.*⁵⁵ —un travail d'archives de deux ans et le début d'un compagnonnage au long cours. Ces deux occupations contribuent à affiner la vision qu'il a de Stanislavski, de sa pédagogie et des conditions matérielles de formation du système : le réalisme du jeu d'acteur de Chtchepkine (1788-1863)⁵⁶, celui du théâtre de Tchekhov⁵⁷, la fondation du Théâtre d'art de Moscou accessible à tous (1898), sa contestation par les

⁵⁴ Stéphane POLIAKOV, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵ Louis ARAGON, *Histoire parallèle de l'U.R.S.S. 1917-1960*, I-II, Paris, Presses de la Cité, 1962. André Mauroy (1985-1967) est alors en charge de la partie étasunienne de cette étude.

⁵⁶ *II. La Scène*, « La Comédie-Française et la critique soviétique » [1954], pp. 40-42 : Mikhaïl Semenovitch Chtchepkine, « le père du jeu réaliste, qui a laissé sa trace dans le milieu théâtral, auprès du public, et sans qui Stanislavski n'aurait pas existé. » ; Dmytro ANTONOVITCH, *Trysta rokiv ukrajins'koho teatru*, Prague, UKR, Hromads'kyj vyda- vnycyj fond, 1925, p. 74 cité par Olga CAMEL, « Nicolas Gogol, homme de théâtre : entre l'Ukraine et la Russie », *Revue de littérature comparée*, n° 331, 2009, p. 304 : « Chtchepkine est considéré comme le fondateur de l'école réaliste d'interprétation sur les scènes ukrainienne et russe. Pour la scène moscovite il était non seulement le premier et le meilleur acteur, mais aussi un véritable réformateur de l'école de l'interprétation... Cet acteur fut un novateur dans l'art théâtral dans la mesure où il est passé du vieux jeu classique au théâtre à tendance réaliste. » Pour plus de précisions, voir Olga CAMEL, *art. cit.*, p. 304, note 21.

⁵⁷ *Le Théâtre de idées*, « Une drogue dure » [1988], p. 323 : « Il n'existait pas de procédé pour monter le théâtre de Tchekhov, et les premières pièces n'ont pas marché du tout, parce qu'on les montait comme de mauvaises pièces du théâtre naturaliste. Et il a fallu que Stanislavski invente une nouvelle façon de faire du théâtre, de jouer [i.e. le réalisme psychologique]. »

théâtres d'avant-garde au lendemain de la révolution bolchevik, sa mise à l'honneur au temps du réalisme socialiste stalinien, l'établissement de studios-laboratoires annexes au Théâtre d'art⁵⁸, la transmission du système par un réseau de Maisons de l'acteur⁵⁹. Autant d'éléments historiques qui précisent donc, après l'ambition scientifique, le cadre d'émergence du projet.

Ces deux entrées permettent certainement à Vitez de compléter sa connaissance de l'histoire du théâtre russe, mais c'est la lecture de Vsevolod Meyerhold qui renouvelle en profondeur le regard qu'il porte sur les écrits de Stanislavski. Si la lecture de cet acteur, metteur en scène, réformateur et théoricien d'avant-garde engage Vitez à relire Stanislavski⁶⁰, il importe de mettre au clair, avec lui et la traductrice de la *Correspondance* (1886-1938) de Stanislavski, un certain nombre d'idées reçues sur la relation des deux pédagogues russes.⁶¹ L'image que l'on retient habituellement de leur poignée de mains en 1938 ne serait en rien révélatrice des tensions, exécrables, qui existaient entre les deux hommes. Bien que formé au Théâtre d'art moscovite de Stanislavski, Meyerhold tint des propos très durs à son encontre lorsqu'il fut nommé directeur du *Téatralny Otde* (TÉO), département théâtral du Commissariat du peuple à l'Instruction, par les révolutionnaires bolcheviks en 1920. De même, la correspondance entre Constantin et Igor Stanislavski, son fils, montre quelques traces de raillerie à l'encontre de la biomécanique meyerholdienne. Pour autant, une grande admiration de chercheur à chercheur lie les deux hommes, à tel point que Stanislavski saura user de son autorité (en témoignent les lettres qu'il échange

⁵⁸ Antoine VITEZ, « Le Théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires », in *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie Pléiade, 1965, pp. 1349-1382.

⁵⁹ *Le Théâtre des idées*, « Nouvelles de la vie du théâtre en URSS » [1954], p. 46 : depuis 1953, « une Commission pour l'assistance au théâtre amateur (...) s'est assigné pour but de "faire bénéficier le théâtre amateur de l'expérience du théâtre professionnel". Son activité consiste (...) à organiser à la "Maison de l'Acteur" des conférences sur le "système de Stanislavski". » Cela permet en outre de mieux comprendre l'ampleur de la polémique de la méthode à l'automne 1950, le système étant à ce point répandu dans le pays.

⁶⁰ Voir Infra : Chapitre I.II.B.

⁶¹ Antoine VITEZ, « Le Théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires », in *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie Pléiade, 1965, pp. 1349-1382 ; Constantin STANISLAVSKI, *Correspondance (1886-1938)*, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Paris, Eur'ORBEM, Collection Texte/s, 2018.

avec Staline) pour protéger du joug réal-socialiste celles et ceux qu'il sait les plus menacés. Nommer Meyerhold metteur en scène du Théâtre d'Opéra de Moscou en 1938 relèverait donc moins d'un rapprochement esthétique que d'une tentative de résistance de Stanislavski à la terreur des procès de Moscou (août 1936-mars 1938).⁶²

Que l'œuvre théâtral de Meyerhold ait été, avec sa grandeur, « enfoui, caché, assassiné, écrasé », que Vitez ait adhéré au Parti communiste français en 1957, c'est-à-dire avant de rencontrer Aragon et de prendre connaissance de ces histoires parallèles, qu'il y soit venu au début de la déstalinisation et du rapport Khrouchtchev sur le Culte de la personnalité (24 février 1956), soit après les heures de fascination passées devant les films du Studio 43⁶³, voilà quelques ressorts qui expliqueraient, malgré une certaine impureté reconnue par Vitez lui-même, son parti pris (ou son rachat) théâtral en faveur de Meyerhold et, par là, sa recherche pédagogique contre Stanislavski.⁶⁴ Ce sont encore le rapport de Vitez à ces deux noms et l'intersection de leur trajectoire qui pourraient, en retour (i.e. du théâtre à la politique), rendre compte des motifs, parfois encore incompris⁶⁵, du communisme vitezien : la nécessité du théâtre et du théâtre comme recherche

⁶² Voir à ce sujet la lettre adressée par Igor Stanislavski à sa mère, Maria Petrovna Lilina, au lendemain de la disparition de son père : « Maintenant que Papa est mort, tous ses protégés [Vsevolod Meyerhold, Maria Knebel], que vont-ils devenir ? » citée par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « La Correspondance de Stanislavski », conférence du 30 janvier 2019 (Cf note 40).

⁶³ Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Le désir et la mauvaise conscience », ePub : « Toute l'Union soviétique pouvait voir un film représentant une réalité illusoire et mensongère. (...) Nous, nous ne pouvions penser que c'était totalement faux, parce que le simple raisonnement de bon sens — celui que fait tout un chacun —, c'est que si c'était faux, ça ne pouvait pas être montré à la population soviétique elle-même. Or justement, ça lui était montré, bien que faux. »

⁶⁴ *Ibid.*, ePub : « Et il est vrai que l'œuvre de Meyerhold est une négation dialectique de celle de Stanislavski (ni retour en arrière, ni abolition), et je suis allé vers elle pour des raisons impures. Des raisons qui ne sont pas de l'ordre du Désir mais de la Mauvaise Conscience. Pour me laver de ma mauvaise conscience politique, je me suis fait une bonne conscience théâtrale (...). C'est une espèce d'aveu, de confession que je fais là. »

⁶⁵ Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Paradis vrai », ePub : « Quand Vitez militait au Parti communiste il faisait songer à un homme du XIV^{ème} siècle qui se serait fait baptiser après avoir passé un an à étudier les archives de l'Inquisition. Je [Claude Roy] le vis revenir de Moscou, où il avait passé des mois à dépouiller tous les documents accessibles sur la terreur stalinienne et à interroger ses survivants. Je l'écoutai, une soirée entière, évoquer, faits après faits, des décennies d'horreur et de bêtise sanglante. À la fin de la nuit : "Pourquoi es-tu au Parti communiste ?" demandai-je à Vitez. Il réfléchit un instant : "Parce que c'est peut-être là, après tout, qu'on a le plus de chances de rencontrer encore des communistes." J'en fus moins sûr que lui et j'en doute toujours. »

imposerait, à qui y croit, et à qui y croit vraiment, une prise de conscience et de position politiques — pour Vitez, ce fut le communisme⁶⁶.

B) Réalisme et/ou convention

Si ce détour par les histoires parallèles du théâtre russe complète l'ambition scientifique du système d'une conscience plus aiguë des conditions historiques et matérielles de sa formation⁶⁷, il nous revient d'explicitier cette « négation dialectique » du théâtre de Stanislavski par Meyerhold, fondamentale pour apprécier l'écart qui sépare les pédagogies vitezienne et stanislavskienne de l'acteur. C'est dans le champ de la mise en scène d'abord, que Vitez illustre le dépassement, ou le brouillage, du réalisme psychologique par le théâtre de la convention consciente. Stanislavski aurait élevé la mise en scène au rang d'art de la vie en l'opposant au mieux à un art de la représentation, au pire à un artisanat scénique, c'est-à-dire à une fabrique de l'« effet théâtral », un théâtre fait de décors et de sentiments en carton-pâte — une négation que Vitez repère aussi dans le théâtre de Copeau. Pour Stanislavski, le moyen d'y parvenir scéniquement ne s'est pas trouvé dans le retour au plateau nu, comme Copeau justement, mais dans sa surcharge par des objets vrais. Activée par les écrits de Tchekhov, cette sensibilité à la vérité extérieure que renvoient les objets, les sons, la lumière du théâtre⁶⁸ n'aurait cependant qu'une apparence de vérité, c'est-à-dire tout de la vraisemblance, de l'artisanat du trompe-l'œil,

⁶⁶ Benoît LAMBERT et Frédérique MATONTI, « Un Théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *art. cit.* ; Patricia DEVAUX, « Le Théâtre communiste durant la Guerre froide », *art. cit.*.

⁶⁷ Sur le traitement des valeurs capables d'influencer la formation d'un discours scientifique ou poétique (ce qui, dans le cas de Vitez, revient au même), voir l'usage proposé par Max WEBER (*Le Savant et le Politique*, 1919) de la *Wertfreiheit*. Traduite habituellement par *neutralité axiologique*, la *Wertfreiheit* serait trop souvent réduite à l'idée d'une séparation absolue et nécessaire entre discours scientifique, portant sur des objets, et discours politique, portant sur des valeurs. Catherine Colliot-Thélène préfère le terme de *scepticisme axiologique* ; Isabelle Kalinowski celui de *non-imposition des valeurs*. Ces deux traductions rendraient mieux compte du résidu de subjectivité dans la recherche. Dans le cas de Vitez, cet aveu d'une préférence « impure » pour Meyerhold. À défaut d'être neutralisé, ce résidu, déterminant dans sa lecture de Stanislavski, devait donc faire l'objet sinon d'une signalisation, au moins d'un questionnement.

⁶⁸ Constantin STANISLAVSKI, *Ma Vie dans l'art*, éd. cit. : « Crépuscule, coucher ou lever du soleil, pluie, orage, premiers chants des oiseaux matinaux, bruit de sabots sur le pont, fracas d'une voiture qui s'éloigne, l'heure qui sonne, cri du grillon, tocsin... de tout cela Tchekhov se sert, non pas pour tenir des effets scéniques, mais pour nous révéler la vie même de l'esprit. » cité par Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre*, II, « Réalisme et convention, réalisme ou convention » [1964], éd. cit., p. 93.

comme en témoigneraient, à son insu, les cahiers de régie de Stanislavski.⁶⁹ Vitez ne réduit pas pour autant le réalisme à l'aspect véritable d'un objet (cette vraie machine à écrire, cet acajou véritable) ; c'est plutôt « l'image du monde » suggérée par « l'image du spectacle », par la mise en scène de ces objets, qui atteste ce réalisme.⁷⁰

Si le réalisme fait irruption dans l'art de la mise en scène par la porte des effets de réel⁷¹ contenus dans un texte théâtral (grillons, clapotis vénitien), c'est la découverte du sous-texte qui révolutionne l'approche du jeu. Bien que le sous-texte ne figure pas dans le glossaire de Stéphane Poliakov, c'est-à-dire ne constitue pas une notion proprement utilisée par Stanislavski (au même titre que celle de méthode pour faire référence à la ligne des actions physiques), Vitez en fait le maître mot du travail de l'acteur sur lui-même. En clair, le texte ne serait que la trace d'une situation psycho-sociale entre différents personnages, la trace imparfaite et résiduelle d'un courant souterrain appelé sous-texte. C'est ce qu'il appelait, dans son premier article sur la méthode, la « trame organique du personnage ». Ce sous-texte, l'acteur stanislavskien « doit pouvoir [l']imaginer » et « jouer chaque soir comme s'il revivait les instants de cette vie »⁷². C'est à partir de cette notion de sous-texte que Vitez introduit chez Stanislavski l'opposition du revivre et du représenter : l'authenticité des affects ressentis par l'acteur, permise voire exigée par les théâtres d'Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg ou même de Vinaver que l'on oppose ou bien à

⁶⁹ Constantin STANISLAVSKI, *Mise en scène d'Othello*, éd. cit., cité par Antoine VITEZ, *II. La Scène*, « Réalisme et convention, réalisme ou convention » [1964], p. 93 : « L'unique rame du gondolier sera de zinc et elle sera creuse ; il faut la remplir d'eau : quand la rame se lèvera, l'eau braira et produira le clapotis si caractéristique de Venise. » *Comble du trompe-l'œil, du trompe-l'ouïe !* commente Vitez.

⁷⁰ Stéphane POLIAKOV, *op. cit.*, p. 85 : « Mise en scène (...). Il faut distinguer [l']agencement plastique des acteurs sur scène, ou *mizanscena*] de l'art de la mise en scène (*rezissura*) dont les « mises en scène » ne sont qu'une partie. Stanislavski les dessine au début de sa carrière dans le cahier de régie. Il y renonce ensuite pour les proposer au terme du processus de répétitions en fonction de la personnalité scénique des acteurs et de *l'image du spectacle* à venir. »

⁷¹ Roland BARTHES, « L'Effet de réel », in *Communications*, n°11, Recherches sémiologiques le vraisemblable, 1968, pp. 84-89. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.pdf. Rappelons ici, après l'article de 1953 de Vitez, l'appartenance de Barthes au comité de rédaction de la revue *Théâtre populaire* qu'il a fondé avec Bernard Dort.

⁷² Antoine VITEZ, *II. La Scène*, « Réalisme et convention, réalisme ou convention », p. 94.

l'insincérité du théâtre de Boulevard, du « style Comédie-Française », ou bien à l'impossibilité technique d'une vie spirituelle pour l'acteur du théâtre antique.

C'est ici que Vitez engage la dialectique du réalisme psychologique et du théâtre de la convention. Admettons que le théâtre de Molière et le théâtre antique ne puissent être joués selon les principes du réalisme psychologique, cela ne signifie ni l'absence d'autres principes de jeu, ni leur manque de scientificité. Ainsi, le théâtre de la convention de Meyerhold se fonde d'une part sur le plaisir éprouvé dans l'écart entre la convention théâtrale et la réalité à laquelle elle se réfère, d'autre part sur la conscience que l'acteur a de la convention comme convention : « l'artiste doit créer sa convention, c'est-à-dire son système de signes, et la faire comprendre au public ». En d'autres termes, une démarche elle aussi scientifique (comprendre et faire comprendre) de représentation de la vie ou de la nature de l'art théâtral —« tout le théâtre est convention ». Ce que cela signifie pour le réalisme psychologique de Stanislavski, ce n'est pas qu'il est moins scientifique ou moins conscient ou moins théâtral ; cela signifie simplement qu'il est secondaire à la convention, qu'« il est un des jeux conventionnels auxquels il faut jouer, sachant qu'on joue, mais pas le seul. »⁷³

C) Revivre et/ou animer⁷⁴

Bienvenue pour distinguer le système de l'incarnation de Stanislavski du « système général de la non-identification de l'acteur et du personnage » de Vitez⁷⁵, cette mise en perspective du réalisme et de la convention au théâtre s'appuierait cependant, selon Poliakov, sur une métraduction⁷⁶ : celle du revivre. À partir de précisions linguistiques et conceptuelles apportées par Maria Einman, tentons d'éclaircir ce malentendu. Tout

⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁴ L'analyse qui suit provient majoritairement de remarques formulées sur le revivre stanislavskien par Maria Einman, docteur en Études théâtrales et traductrice (russe, estonien, français, anglais) —que le don de son temps et de son intérêt soit ici chaleureusement remercié.

⁷⁵ Bernard DORT, « Préface », in Antoine VITEZ, *I. L'École*, p. 15.

⁷⁶ Voir Note 19.

d'abord, le verbe « revivre » peut se traduire de deux manières différentes en russe : (1) *ozhit'/ozhivat'* (ожить/оживать) dont l'emploi est intransitif et qui signifie revenir à la vie, réapparaître, faire revivre (2) *perezhit'/perezhivat'* (пережить/переживать) dont l'emploi est transitif, qui signifie vivre, ressentir quelque chose de nouveau et s'utilise le plus souvent à propos des émotions. La première action requiert donc que quelque chose soit déjà là ; la seconde que quelque chose de nouveau advienne. En l'occurrence, le terme employé par Stanislavski est le second. On le retrouve en effet à divers endroits de ses écrits : dans le sous-titre du *Travail de l'acteur sur lui-même dans le processus créateur de la vie éprouvée* (*rabota aktera nad soboy v tvorcheskoy protsesse perezhivaniya* —Работа актера над собой в творческом процессе переживания) ; dans le titre du deuxième chapitre du même ouvrage « L'Art du “revivre” » (*iskusstvo perezhivaniya* —искусство переживания) ; dans un passage clé du neuvième chapitre sur la mémoire affective :

« La première fois, vous avez agi en écoutant vos souffleurs intimes —vos sentiments, votre intuition, votre vécu—, mais aujourd'hui, vous avez suivi une voie toute tracée, les yeux fermés, presque mécaniquement. Vous répétiez la première répétition réussie au lieu de *revivre*, dans le présent, une vie nouvelle et authentique. Vous puisiez la substance/le matériau (de l'action) non des souvenirs de votre vie, mais de vos souvenirs théâtraux et de vos souvenirs du comédien. Tout ce qui, la première fois, naissait spontanément à l'intérieur (de vous) et venait tout naturellement se refléter dans l'action, était aujourd'hui artificiellement gonflé et exagéré pour produire aux spectateurs une impression plus forte. »⁷⁷

À partir de la traduction anglaise de 1936 du *Travail de l'acteur sur soi-même*, Maria Einman suggère, plutôt que « *revivre*, dans le présent (...) », « *créer*, dans le présent, une vie nouvelle et authentique ». À rebours de la nature artistique de tout être humain défendue plus haut par Stanislavski, l'action librement poursuivie par l'acteur sur scène ne

⁷⁷ Traduit de l'anglais par Maria Einman à partir de : <https://archive.org/details/2015.126189.AnActorPrepares/page/n5/mode/2u>.

saurait effectivement être autre que créatrice. En remarquant par ailleurs que le texte russe insiste sur « l'importance de l'intérieur, de l'espace intime, de l'intuition » — intimité que Vitez cherchait dans la trame organique du personnage, dans la logique du comportement, dans le déchiffrement du sous-texte —, Maria Einman confirme l'expression de *vie éprouvée* retenue par Stéphane Poliakov pour traduire le *perezhit'*. C'est au travers de cette vie de l'esprit humain (l'âme)⁷⁸ que « l'acteur éprouve chaque fois ce qu'il joue, vit. L'action ne contredit pas sa nature organique. »⁷⁹ À ce titre, le verbe *animer*, construit à partir du latin *anima* (l'âme, le souffle), pourrait rétablir à la lettre le sens initialement donné par Stanislavski au *perezhit'*.⁸⁰

Ces remarques linguistiques et conceptuelles étant posées, en quoi le *revivre* vitezien pourrait-il relever d'une métraduction ? Il pourrait en effet s'agir d'une simple difficulté de traduction explique Einman — difficulté à inventer un terme plus précis ou difficulté à prendre suffisamment de liberté par rapport au terme original. Alors, la substantivation du *revivre* viendrait assez naturellement, solution par défaut structurellement correcte par rapport au russe : « пере + живание » => (le) « re + vivre ». Cependant, la signification que Vitez lui accorde, et transmet au lecteur, métraduit le *perezhit'* en question, dès lors qu'il écrit que « l'acteur doit pouvoir imaginer toute la vie de son personnage (...) et jouer chaque soir comme s'il revivait les instants de cette vie »⁸¹. Ici, Vitez invite l'acteur à répéter quelque chose qui existe déjà. Or, si le système de Stanislavski répète effectivement, pendant le processus de création, les conditions de vie de chaque personnage, il disparaît sur le plateau, il est oublié, pour n'y laisser que la vie du

⁷⁸ Stéphane POLIAKOV, *op. cit.*, p. 84 : « La vie éprouvée touche à la vie de l'esprit humain (l'âme) de l'acteur alors que l'incarnation vise la vie du corps humain. »

⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁰ L'intérêt de Stanislavski pour la question du souffle de l'artiste, sa pratique experte du yoga, son intérêt pour la philosophie orientale irait tout à fait dans ce sens. Sur les rapports de Stanislavski à la psychologie moderne (Ribot) et aux philosophes orientaux, voir notamment Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « L'Inconscient créateur dans le Système de Stanislavski », *Revue Russe*, n°29, 2007, pp. 9-30. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2301.pdf.

⁸¹ *I. L'École*, p. 94.

personnage. Que celle-ci diffère d'un soir sur l'autre, qu'importe en somme, pourvu qu'elle provienne chaque fois d'une nécessité présentement éprouvée sur scène.

III. Une École de la conscience et du savoir⁸²

A) Une École d'exercices

Malgré sa sensibilité évidente pour les pédagogies du jeu, ce n'est qu'une bonne dizaine d'années après son initiation d'acteur aux démarches conscientes et après sa rencontre de soviétologue amateur avec le théâtre de la convention que Vitez inaugure sa propre pratique pédagogique : à l'Université du Théâtre des Nations en 1965 au sein d'un atelier sur Maïakovski ; à l'École de mime et de théâtre Jacques Lecoq d'avril 1966 à décembre 1969 par un autre atelier d'« Approche du texte » (intitulé préféré à celui d'Interprétation). Si sa pratique est pour partie inspirée de Stanislavski, il faudra cependant attendre les regrets de Micheline Brault⁸³ et les premières mises en scène par association d'idées de 1969⁸⁴ pour que se réalise l'union, connue de Stanislavski et reconnue chez celui-ci par Vitez avant l'heure, de la mise en scène et de la recherche pédagogique.⁸⁵ C'est donc l'École qui constitue le premier lieu de sa recherche pour l'acteur. Ce que cela sous-entend, c'est tout d'abord que le théâtre s'apprend. À l'époque où s'institutionnalisent les études théâtrales, Vitez se doit de préciser ce qui, selon lui, au théâtre, du théâtre, dans le théâtre, s'apprend. Fidèle à la modernité stanislavskienne de Balachova, à qui il dit tout

⁸² Ce qui suit procède pour partie d'une amplification de remarques éclairantes de Bernard Dort formulées dans la préface aux *Écrits sur le théâtre* d'Antoine Vitez (*I. L'École*).

⁸³ *Le Théâtre des idées*, « *Électre* et notre temps » [1971], p. 175 : « J'avais monté *Le Dragon* de Schwarz, avec [Micheline Brault, une actrice canadienne du Conservatoire], et elle m'avait fait une remarque qui m'avait beaucoup peiné à l'époque : elle m'avait dit que mon travail comme metteur en scène était moins intéressant, moins exigeant, que mon travail comme professeur à l'école Lecoq, que je demandais moins aux acteurs. C'était vrai, je me censurais. Maintenant ce n'est plus vrai, ce que je demande aux acteurs est même quelque fois plus compliqué que ce que je puis demander aux élèves. »

⁸⁴ *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* de Xavier Pommeret, Théâtre des Amandiers de Nanterre ; *La Parade* de Loula Anagnostáki, Théâtre des Amandiers de Nanterre.

⁸⁵ *I. L'École*, « Si le théâtre s'apprend » [1968], p. 61 : « (...) la pédagogie-mise en scène (pour [Stanislavski], c'était la même chose). »

devoir⁸⁶, il répond : la disponibilité de l'acteur. Plutôt que d'apprendre à jouer des rôles, il enseignera ainsi à jouer avec des conventions connues (Meyerhold) jusqu'à en inventer de nouvelles. Par là, il exercera l'imaginaire de l'acteur.

L'École que Vitez appelle de ses vœux est en effet une École d'exercices et, plutôt que de les concevoir séparément les uns des autres, il faut les faire tous converger vers cette ascèse de l'imagination⁸⁷ qui disposera l'élève non-acteur au jeu, fera de lui un acteur.⁸⁸ Pour Vitez, cela implique de penser la formation de l'acteur en partenariat avec les autres enseignements de l'École. Ainsi, il envisagera, dans le cadre d'exercices donnés au Conservatoire sur la tragédie, le support historique de Françoise Kourilsky, professeure de littérature dramatique, pour répondre ensemble (théoriquement et pratiquement) à des questions telles que « la tragédie française est-elle tragique ? ». L'accompagnement théorique d'une pratique de jeu n'a cependant pour Vitez rien d'anecdotique puisqu'il s'agit pour lui dans un premier temps de chercher une chaîne d'exercices idéale qui réaliserait cette maïeutique du non-acteur à l'acteur.⁸⁹ On retrouve alors dans les premières notes de cours de Vitez la recherche du « zéro », atteint par le truchement de la convention meyerholdienne⁹⁰ ; le travail des points de rupture dramatique⁹¹ ; la proposition de

⁸⁶ Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Retour sur la colline », ePub : « Je dois tout à Balachova. (...) Ce que j'enseigne vient entièrement d[']elle ».

⁸⁷ I. L'École, « L'usine de rêves » [1971], p. 138.

⁸⁸ *Ibid.*, « Notice à "Journal de cours École Jacques Lecoq" » [1974], p. 56.

⁸⁹ Voir Georges BANU, *Exercices d'accompagnement — D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Paris, L'Entretemps, « Champ Théâtral », 2002.

⁹⁰ Antoine VITEZ, I. L'École, « Journal de cours École Jacques Lecoq » [1966], pp. 39-40 : « À propos d'Andrew. Incapable de ne rien faire. Dans les moments zéro, il montre le zéro : debout, immobile comme un statue, l'œil fixe. Alors que Gerd trouve d'instinct le vrai repos disponible. J'insiste beaucoup sur le zéro (la page blanche de Stanislavski), à la fois dans l'approche d'un rôle, ou dans la pédagogie, et dans le jeu lui-même. Ainsi, dans le travail de défrichage, quand il n'est pas question de trouver encore « l'état », il faut bien placer les moments de larmes ou d'abattement, et là, le zéro est nécessaire : « Vous prenez une attitude conventionnelle (la tête dans les mains) et vous supposez résolu le problème de l'« état » de larmes. Vous vous reposez et vous vous reposez sur votre attitude conventionnelle (ou convenue). Ainsi votre partenaire peut jouer, et vous pouvez repartir, après la parenthèse, en lui répondant. »

⁹¹ *Ibid.*, p. 36 : Vitez compose lors de son premier cours sur la *Mouette* de Tchekhov des couples genrés (Nina/Tréplev) et insiste sur « les moments de rupture » dans les scènes.

circonstances guidant l'élève sur les voies de l'incarnation mais dont l'usage témoigne déjà d'une césure vis-à-vis de Stanislavski (voir *infra*).⁹²

Au fil de ces exercices, de leur mise en pratique, Vitez remarque chez lui leur tendance à émerger « du poème mieux que d'un scénario imaginé ». À l'image de Balachova et de son rapport au sens, ses exercices à lui s'ancreraient davantage dans le texte, dans les textes, d'autant plus lorsqu'il s'agit de s'en défaire pour mieux tirer certains enseignements de Stanislavski. L'exercice dit de « la réunion du Comité central » serait représentatif de cette tendance.⁹³ Les exercices de Vitez ne prouvent pas seulement à l'acteur qu'il peut, sur scène, dire autre chose que le texte, mais qu'il est en mesure de faire dire au texte de nouvelles choses sur lui-même. Ainsi, l'acteur peut faire entendre la plaisanterie ou la cruauté du théâtre de Tchekhov « d'une façon quasi automatique par une intervention sur le rythme »⁹⁴. Plus encore, s'exercer successivement à certaines techniques de jeu (l'incarnation ; les mystères médiévaux ; l'agit-prop des années 1920) laisserait l'acteur expérimenter la filiation historique de certaines œuvres et formes de jeu (« l'agit-prop n'est autre chose qu'une forme contemporaine du mystère, du miracle »⁹⁵) — mais là perce déjà une réflexion plus générale sur le sens des œuvres et sur l'histoire du jeu.

B) Une École du groupe

Non seulement École d'exercices, l'École de Vitez se veut École du groupe. Cette formation se distingue autant de « l'école du grand acteur », de l'« école de l'exception »,

⁹² *Ibid.*, « Carnet de notes 1969 », pp. 81-82. Une actrice (Laurence) doit incarner une femme fébrile, inquiète, timide (Irma). Laurence n'y parvient pas ; Vitez lui demande de « rester un moment immobile et puis de rire », et alors seulement de commencer le monologue d'Irma. Laurence est perturbée par ces consignes : malgré elle, elle les suit. Alors, Vitez compte sur le montage de cette angoisse dans la tête du spectateur : « nous créditons Laurence de toutes les angoisses d'Irma (...) l'émotion vraie de Laurence, quelle que soit son origine et son objet, est comprise, vue, lue comme une émotion d'Irma. »

⁹³ *Ibid.*, « Description d'une pédagogie de l'acteur » [1969], pp. 100-101. Dans cet exercice, le texte n'est pas joué pour lui-même mais pour la situation qui l'environne. En l'occurrence, un groupe de dirigeants suspicieux qui risquerait de mettre à mort le premier dont les mots pourraient chercher à provoquer une partie de l'assistance. Enjeu de vie ou de mort sur un texte des plus anodins. On retrouve l'illustration pratique du sous-texte stanislavskien. Par là même, « on prouve à l'acteur qu'il est capable de jouer un sentiment vrai sur un texte. »

⁹⁴ *Le Théâtre des idées*, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement » [1982], pp. 304-305.

⁹⁵ *I. L'École*, « L'Atelier théâtral d'Ivry » [1981], p. 257.

représentée par le Conservatoire dont il a manqué l'entrée à vingt ans et dont il rejoint la salle des professeurs à trente-huit, que de la pépinière ou du vivier⁹⁶. Il attribue à Stanislavski la forme de cette école.⁹⁷ Mais avant même d'en constater les intérêts propres, c'est de Stanislavski encore qu'il pourrait tenir sa foi en un tel établissement. En effet, l'un des leitmotifs de la pédagogie vitezienne provient d'une boutade adressée par Stanislavski à un acteur qui disait vouloir se concentrer : « Ne cherchez pas en vous, cherchez en l'autre ! Qu'est-ce que vous cherchez en vous-même ? Vous n'y trouverez rien ! Cherchez dans votre partenaire ! »⁹⁸ Bien plus qu'une anecdote, cette consigne renouvelle notre compréhension de la vie éprouvée, en rien réduite à une simple démarche introspective. L'introspection stanislavskienne requiert la médiation de l'autre ; le groupe oblige l'acteur à cette extériorisation — rentrer en soi en passant par l'autre. Cela donne d'autant plus de sens à l'action physique telle que Stanislavski la définit et telle que Vitez entend la pratiquer dans son École : pour que l'action physique soit, comme évoquée plus haut, effectivement volitive (c'est-à-dire agonistique et intentionnelle)⁹⁹, l'acteur a besoin d'un appui extérieur, d'un élément-support — le groupe.

Fondée sur cette foi en l'altérité, l'École propose un enseignement différent. Elle s'adresse en effet « au groupe d'élèves en tant que tel », sans chercher à se substituer à la formation individuelle, supprimant de fait la notion de « réplique » dans les scènes travaillées désormais à deux, trois ou davantage encore. Dans cette École, Vitez attend donc la participation de toutes et de tous à tous les exercices. Cette participation ne s'opère pas seulement à titre d'interprète ; aussi à titre de témoin déchiffrant ce qui est montré. Il

⁹⁶ *Ibid.*, « Douze propositions pour une École » [1982], p. 219.

⁹⁷ *Ibid.*, « Carnet de notes 1969 », pp. 73-75 : « Stanislavski. Il a détruit l'école du grand acteur. Le Conservatoire est l'école de l'exception. Nous ne voulons plus former, chercher, faire fleurir l'exception. Stanislavski a créé l'école du groupe. »

⁹⁸ *Ibid.*, « La méthode des actions physiques de Stanislavski » [1953], p. 28 ; *Ibid.*, « Carnet de notes 1969 », p. 70 ; *III. La Scène*, « J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*... » [1982], p. 229 ; *Le Théâtre des idées*, « Conversation » [1982], pp. 281-284 ; Émile COPFERMANN, *op. cit.*, « Révélation de l'acteur maquillé, donc vrai », ePub.

⁹⁹ Chapitre 1.I.C.

en découle une géométrie circulaire et circulante : les témoins se placent en périphérie— une disposition qui leur garantit une égalité de regard et d'écoute¹⁰⁰— autour du « cercle des passions »¹⁰¹ au centre duquel les interprètes concentrent l'attention (la leur comme celle des témoins —nouvelle résurgence de Stanislavski¹⁰²) ; les va-et-vient de la périphérie et du centre permutent regardeurs et regardés, et déplacent la conscience du jeu du pôle privilégié de l'observateur à celui de l'acteur en formation.

En outre, la circularité du groupe d'acteurs irradie de leur espace de formation à la progression de leur contenu de formation. Pour Vitez, la formation de l'acteur est une recherche constante, ce qui supprime l'idée de groupes de niveaux. Ainsi, dans cette disposition circulaire, les nouvelles générations apprennent auprès des anciennes à déchiffrer et à critiquer les signes proposés au centre. C'est à ce titre que Vitez parle de l'école du groupe comme d'une « usine de rêves » : « au sens technologique où l'entendait Maïakovski, c'est-à-dire un lieu où l'on invente, où l'on produit et où l'on contrôle ce qu'on produit »¹⁰³. Outre la formation de soi au contact des autres, l'absence de groupe de niveaux permet à chacun de se former, de se sensibiliser au moins, à la diversité des expériences de jeu de chacun. C'est précisément cela qui donne sa circularité au contenu de formation. « C'est comme un cercle, écrit Vitez, si tu ne sais pas parler, je ne dois peut-être pas chercher à t'apprendre la parole, mais à t'aider dans ta marche, et alors tu parlerais. »¹⁰⁴ En clair, la formation de groupe peut fournir aux élèves des outils qui leur paraissent un temps éloignés de, voire inadaptés à, leurs besoins spécifiques mais qui leur

¹⁰⁰ Sur la scène circulaire et son opposition au théâtre frontal, notamment dans les fêtes républicaines révolutionnaires, voir Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [1758], Paris, GF-Flammarion, 2003 cité par Michaël FÛESSEL, *La Nuit. Vivre sans témoin*, Paris, Autrement, 2017, pp. 91-101.

¹⁰¹ I. L'École, « L'obsession de la mémoire » [1988], pp. 260-264.

¹⁰² Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « V. La concentration » [1936], Paris, Payot-Rivages, 2015, pp. 95-120.

¹⁰³ Antoine VITEZ, I. L'École, « L'usine de rêves » [1971], p. 137

¹⁰⁴ *Ibid.*, « Tout fout le camp » [1975], pp. 166-167.

ouvriront un jour, de manière inattendue, les portes de ce vers quoi ils tendaient initialement (être formé aux mystères sans penser que cela puisse ouvrir à l'agit-prop).

C) Une École du théâtre

En tant qu'école du groupe, l'École de Vitez pose d'emblée la question du rapport à l'espace. En effet, c'est d'abord grâce au cercle que l'acteur peut être placé au centre de l'attention. D'une certaine manière, « pas d'acteur sans espace, et sans conscience de l'espace de jeu ». C'est pour cette raison que l'École est une école du théâtre, c'est-à-dire une École de la scène et des formes de l'espace, de la relation de l'acteur au public, de l'histoire de l'espace.¹⁰⁵ L'espace constitue en effet une variable supplémentaire pouvant faire l'objet d'exercices spécifiques. Vitez envisage ainsi de modifier l'espace de jeu en inscrivant par exemple « une scène conçue pour un théâtre à l'italienne dans une aire circulaire »¹⁰⁶. Ce geste n'encouragerait pas tant l'irrespect d'un certain théâtre qu'il éprouverait spatialement la disponibilité de l'acteur. Ainsi, la scène et les formes de l'espace intègrent elles aussi le champ des « circonstances proposées » dont l'usage ne concerne pas seulement des situations psycho-sociales, aussi des dispositions matérielles et spatiales (par exemple une foule, un dispositif bi-frontal, un écran) — nouvelle radicalisation des outils de Stanislavski.

Cette variation des formes de l'espace scénique touche directement la relation que l'acteur entretient avec le spectateur. Or, comme mentionné plus haut, leurs positions relatives canalisent différemment leurs attentions respectives. Du point de vue de l'acteur, un dispositif circulaire aide ainsi à recentrer son attention et invite son jeu à déborder ou à se défaire de cet encerclement spectral¹⁰⁷. Cela pourrait préfigurer l'idée d'un théâtre total de l'acteur, dès lors qu'il n'existe, dans ce théâtre à 360 degrés, aucun lieu depuis lequel l'acteur n'est pas vu (pour reprendre le *theatron* grec comme lieu depuis lequel on

¹⁰⁵ *Ibid.*, « Douze propositions pour une École » [1982], p. 219.

¹⁰⁶ *Ibid.*, « Je suis professeur depuis 5 ans... » [1973], p. 145.

¹⁰⁷ Guy FREIXE, « L'Acteur et le cercle », in *La Scène circulaire aujourd'hui*, Paris, L'Entretemps, 2015, pp. 90-91.

voit). Du point de vue du spectateur, le choix de formes scéniques peut rendre plus compréhensibles encore les signes ou les conventions proposées sur scène par les acteurs —ce qui est encore une manière de soutenir leur jeu. C'est cette recherche que matérialisera la scénographie en croix de Yannis Kokkos dans l'*Électre* de 1971¹⁰⁸ : les acteurs jouent dans une grande proximité spatiale avec le public ; malgré ce rapprochement, ils déclament le texte de Sophocle avec emphase, la même emphase que l'on retiendrait pour atteindre, dans un espace plus vaste, le dernier rang ; ce mode de jeu doit donc relever d'un choix esthétique plus que d'une contrainte technique. Vitez amènerait ainsi le spectateur à se rendre compte que ces éclats de voix, comme tout au théâtre, ne seraient que pure convention. Par là, on saisit mieux comment le travail, au sein du groupe, des styles de jeu et des formes scéniques entretient la connaissance que les acteurs ont du théâtre et des moyens dont ils disposent pour en transmettre les idées.

Cet aspect de l'École du théâtre dénote un autre écart encore entre les pédagogies vitezienne et stanislavskienne. Vitez rappelle en effet que Stanislavski invitait ses élèves à « faire comme si le spectateur n'existait pas », choix que justifiait son opposition au théâtre de la convention, de la représentation, du clin d'œil mondain. Ce qui précède sous-entend au contraire que, chez Vitez, les acteurs peuvent compter sur le spectateur, « il ne les abandonnera pas ». Comme l'explique le pédagogue, le spectateur « ne cherche pas à se faire prendre pour bon argent ». Non seulement il crédite l'acteur de tous les signes déployés sur scène¹⁰⁹, mais ne demande qu'à être trompé par lui. C'est en cela que l'école du théâtre enseigne à l'acteur la conscience du jeu de leurres qu'il performe, conscience dont l'écart procure une grande joie. L'École inculque des techniques, des savoirs et des savoir-faire. L'acteur sait et il sait ce qu'il fait. Et c'est justement dans la conscience qu'il

¹⁰⁸ *Électre* de Sophocle, avec des *parenthèses* empruntées à Yannis Ritsos, mise en scène Antoine Vitez, scénographie Yannis Kokkos, 1971 ; Antoine VITEZ, *Trois fois Électre*, Paris, La Maison d'À Côté, 2011.

¹⁰⁹ Voir Note 90. C'est le spectateur qui monte l'angoisse de Laurence l'actrice sur celle d'Irma le personnage, quand bien même cette angoisse pourrait appartenir à la comédienne.

a, sur scène, du jeu, des jeux, qu'il propose qu'il trouve l'énergie, la joie de son art :

« L'acteur de l'ère scientifique est un acteur gai. »

Suspendons ici le vol de cette première « trajectoire » pour un bref bilan d'étape. Après nous être proposé de mieux comprendre les ressorts de la pédagogie vitezienne de l'acteur, nous avons été invités à diriger notre attention vers celle de Stanislavski ou, plus précisément, vers la scientificité de sa recherche pour l'acteur. Attentifs à la fois aux risques de mise en récit de cette relation de pensée et au recul critique adopté par Vitez sur ses propres productions, nous avons abordé la période qui, chez lui, précède l'union de la recherche pédagogique et de la mise en scène. Durant cette période, Vitez aurait adopté, pour reprendre la terminologie bourdieusienne, trois « positions » vis-à-vis du pédagogue russe : celle de jeune acteur s'initiant aux démarches conscientes ; celle de soviétologue amateur, soucieux de réhabiliter un théâtre de la convention ; celle de pédagogue-réformateur, désireux de fonder une nouvelle École de la conscience et du savoir.

Dans la succession de ces positions, nous avons cherché à apprécier l'écart constant, fondateur, de la scientificité de ces deux pédagogies. Cela impliquait non seulement de présenter les idées proprement développées par Stanislavski sur une pédagogie de l'acteur dans le contexte de leur émergence historique et politique, de leurs ambitions scientifiques et théâtrales ; aussi d'attester la reconnaissance de leur scientificité par Vitez, dans sa formation comme dans ses recherches, tantôt filtrées par Balachova, par Meyerhold, par Aragon, tantôt confrontées directement à la lecture du maître ; et encore de mettre en perspective la transmission des idées de Stanislavski par Vitez au public français, et ainsi rétablir certains malentendus, voire certaines métraductions (la méthode pour la ligne ; le revivre pour la vie incarnée), sans oublier de saluer leur radicalisation, proprement vitezienne, au sein d'une École dont la pédagogie devait encore se déverser dans l'art de la mise en scène.

CHAPITRE 2 : HISTOIRES DE LA MISE EN SCÈNE PAR ASSOCIATION D'IDÉES

I. *Historie de la mise en scène par association d'idées*

A) *Genèse de la pédagogie-mise en scène par association d'idées*

De sa première mise en scène en 1966 à sa nomination à la tête du Théâtre national de Chaillot en 1981, le travail d'Antoine Vitez pourrait bien être envisagé comme « une critique lente et pas toujours consciente de Stanislavski ». Bien que cet « adieu à Stanislavski »¹¹⁰ paraisse plus provisoire que définitif, ses premiers spectacles l'invitent lentement — au bout de trois ans — à discuter frontalement les acquis du metteur en scène russe, et à les radicaliser dans le champ non seulement de la pédagogie (où le dialogue se maintient) mais de la pédagogie-mise en scène. Avec l'*Électre* de Sophocle (1966) et *les Bains* de Maïakovski (1967), Vitez semble plus soucieux de réhabiliter la mémoire de Meyerhold que de se confronter directement à Stanislavski : « l'idée de l'illégitimité et de l'usurpation »¹¹¹ qui l'avait interpellé lors de son assistantat auprès d'Aragon prévaut ; l'aire de jeu qu'il conçoit avec Michel Raffaëlli pour sa mise en scène des *Bains* constitue « un hommage privé à Meyerhold »¹¹², d'ailleurs découvert le même été que le poète futuriste soviétique ; le jeu expressionniste employé par les acteurs déborde un certain jeu réaliste, l'un se contentant de raconter la fable, l'autre rapportant, avec celle-ci, « le rêve, les associations d'idées, l'engagement, bref le poème du metteur en scène (ou du groupe metteur en scène, décorateur, compositeur). »¹¹³

¹¹⁰ Antoine VITEZ, *I. L'École*, « Notice » [1974], p. 56.

¹¹¹ Antoine VITEZ, « Arts, formes et signes » [1977], *art. cit.*, p. 639 ; *II. La Scène*, « À propos d'*Électre* » [1966], p. 147 : « Il me semble que le thème de la légitimité usurpée, celui du mensonge qu'il faut renoncer, celui de la réaction en chaîne à partir du crime initial, doivent toucher les gens à notre époque de déstalinisation, dépacellisation et chantage à la fin du monde. »

¹¹² *II. La Scène*, « Journal de travail des *Bains* » [1967], p. 168 ; *Ibid.*, « Notice et notes des *Bains* », p. 189 : « La proposition scénographique qu'il élabore avec la collaboration de Michel Raffaëlli reprend, comme en hommage, les lignes essentielles de la scène constructiviste de Meyerhold. »

¹¹³ *Ibid.*, « Journal de travail du *Dragon* » [1968], p. 200.

Si cet « art expressionniste » ménage une place aux associations d'idées¹¹⁴, celles de l'acteur ne retiennent pas l'attention de Vitez au même titre que celles des autres créateurs de la scène. Ainsi, lorsque Micheline Brault, actrice canadienne également inscrite au cours Jacques Lecoq, partage au cours des répétitions du *Dragon* d'Evgueni Schwarz (1968) certains regrets quant aux exigences de pédagogue et de metteur en scène de Vitez —il demanderait davantage à ses élèves qu'à ses interprètes¹¹⁵—, ce dernier prend conscience de la part créatrice réellement laissée à ses interprètes. Bien que peiné par ce ressenti, il est directement ramené au jeu de l'acteur. Désormais, il osera en attendre davantage sur scène, jusqu'à faire de ce travail d'interprétation l'objet même de ses spectacles —une recherche qu'inaugure, en 1969, « un événement capital » : *La Parade* de Louíla Anagnostáki¹¹⁶.

Avec cette pièce, il entend revenir à l'acteur dans son plus simple appareil : « rien d'autre que les acteurs »¹¹⁷ —sans décors ni technique physique ou vocale particulière. Ce dénuement radical lui permet de toucher au cœur du jeu de l'acteur et d'y déceler l'affirmation d'une liberté (« ce qu'ils font tout le monde pourrait le faire, à condition d'oser le faire ») et, par là, la nécessité d'une maîtrise technique de cette liberté, de son apprentissage. Grâce à l'économie de moyens qui est alors la sienne, Vitez met à jour l'un des outils nécessaires et à tout processus de répétitions et à la maîtrise technique de cette liberté de jeu : l'association d'idées.¹¹⁸ Le pédagogue ne s'arrête cependant pas là, puisqu'il décide de faire de ce moyen une fin, de cette recherche de l'acteur une

¹¹⁴ II. *La Scène*, « *Les Bains* deuxième fois » [1968], p. 185.

¹¹⁵ *Le Théâtre des idées*, « *Électre* et notre temps » [1971], p. 175.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 175. Dramaturge grecque venue se réfugier en France au moment de la dictature des Colonels en 1967, Louíla Anagnostáki est présentée à Antoine Vitez par Nicéphore Papandréou, écrivain grec ami du pédagogue. Elle lui présente alors trois pièces courtes, dont *la Parade*, qu'il décide de mettre en scène la même année. *La Parade*, ce sont deux enfants—un garçon de dix-sept ans, Aris, et une fille de vingt-deux ans, Zoï— qui parlent, jouent et rêvent au milieu d'une chambre dont l'unique lucarne donne sur la grand-place d'une ville qui s'apprête à accueillir une parade.

¹¹⁷ II. *La Scène*, « Notes sur la pièce, l'auteur, la mise en scène » [1969], p. 228.

¹¹⁸ Antoine VITEZ, « Arts, formes et signes » [1977], p. 639 : « Tous les metteurs en scène et tous les acteurs, sans exception, qu'il s'agisse d'un spectacle conventionnel ou d'avant-garde, à un moment quelconque des répétitions quand un acteur cherche quelque chose et qu'un metteur en scène lui donne des indications, font l'expérience des associations d'idées. Par exemple, il arrive que le metteur en scène, pour éclairer certains aspects d'un personnage, dise au comédien : « Pense à... Hitler », même dans une pièce de boulevard où il n'y a aucune référence politique. »

« recherche pour l'acteur »¹¹⁹, c'est-à-dire d'en faire l'objet d'une production artistique, depuis le stade des répétitions jusqu'à celui de la représentation : « Ainsi, dans *la Parade*, j'ai proposé aux acteurs de jouer toutes les associations d'idées. »¹²⁰ C'est donc en s'appliquant à l'apprentissage (compréhension et transmission) des ressorts de la liberté du jeu d'acteur — quête éminemment stanislavskienne — que Vitez inaugure l'art nouveau de la mise en scène par association d'idées et ouvre sa critique de Stanislavski au champ de la pédagogie-mise en scène ; par là, il déplace leur dialogue de l'École à la Scène.

B) Généalogie de l'associationnisme

Il est vrai que le recours explicite aux associations d'idées invente un art inédit de la mise en scène et permet à Vitez de reprendre sa critique de Stanislavski. Cependant, l'étude de ces mécanismes psychiques n'est ni nouvelle à l'échelle de l'histoire des sciences, ni complètement étrangère aux travaux de Stanislavski. D'après le philosophe des sciences André Lalande, l'association d'idées n'est pas la propriété des seules idées, mais de tous les phénomènes psychiques « s'attir[ant] les uns les autres dans le champ de la conscience sans l'intervention de la volonté ou même malgré sa résistance »¹²¹. Cette définition pourrait expliquer en partie l'intérêt de Vitez pour cet outil : offerte à la conscience, favorisée par la disponibilité de l'acteur et incontournable lors des répétitions, l'association d'idées réalise l'ambition d'une pédagogie-mise en scène des conventions conscientes. Dans l'histoire de la philosophie, David Hume se présente comme le premier philosophe à énoncer les « lois de l'association d'idées », qu'il emprunte en partie à celles qu'énumère Aristote dans son traité *De la Mémoire et la réminiscence*¹²². Il énonce alors les « trois principes de connexion entre les idées, à savoir *ressemblance*, *contiguïté* dans le temps ou

¹¹⁹ *Le Théâtre des idées*, « *Électre* et notre temps » [1971], p. 175.

¹²⁰ « Arts, formes et signes » [1977], p. 639. Voir aussi *Le Théâtre des idées*, « Conversation » [1982], p. 281 : « Je fais de la recherche l'objet même de ma production (...), c'est-à-dire de produire la recherche elle-même. »

¹²¹ André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], Vol. 1 A-M, « Association », PUF / Quadrige, 1997 (10^{ème} éd.), pp. 85-86.

¹²² ARISTOTELE, *De la Mémoire et de la réminiscence*, « Diverses lois relatives à l'apparition des souvenirs », in *Petits Traités d'histoire naturelle*, traduit par René MUGNIER, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 58.

dans l'espace, et relation de *cause à effet*. »¹²³ Parvenue presque intacte jusque dans les traités de psychologie du XIX^{ème} siècle, cette classification a été discutée tantôt dans le sens de son extension, tantôt dans le sens de sa réduction : avec la découverte d'autres lois d'association (la « *loi d'intérêt* » ; l'« association systématique »)¹²⁴ ; avec la possibilité de rapporter tous les principes d'association à une seule loi (la contiguïté ou la similarité)¹²⁵.

Le phénomène de l'association d'idées paraît *a priori* ne pas être étranger à Stanislavski en tant qu'il est, selon Vitez, inmanquablement rencontré lors des répétitions. En effet, certaines annotations recueillies dans ses cahiers de régie, alors même que ceux-ci se présentent comme les traces les plus représentatives d'une méthode de direction physique de l'acteur, laissent transparaître de telles associations psychiques. Ainsi, lorsqu'il annote cet échange entre Trofimov et Lioubov dans son cahier de régie de *la Cerisaie* (1903)¹²⁶ :

« *(...) On devine involontairement la façon dont elle se conduisait à Paris le soir au restaurant, après minuit, autour d'une table de dîner en désordre (...) »

« TROFIMOV : (...) je suis si loin de la vulgarité. Nous sommes au-dessus de l'amour !
LIOUBOV ANDREEVNA : Et, moi, je suis sans doute au-dessous.* (...) »

Stanislavski fait montre, à son insu peut-être, d'une association d'idées par contiguïté spatiale (le bal de la Cerisaie pour un restaurant parisien) et temporelle (une soirée pour toutes les autres). Mais le lien de Stanislavski à ce phénomène psychique ne se réduit ni au jeu théâtral ni au hasard, puisque l'écriture de son système témoigne d'un vif intérêt pour les théories des premiers psychologues associationnistes français de la fin du XIX^{ème} siècle,

¹²³ David HUME, *Enquête sur l'entendement humain* [1748], « III. L'association d'idées », traduit par André LEROY, présenté par Michelle BEYSSADE, Paris, GF Flammarion, 1983, p. 72 : « (...) Un tableau conduit naturellement nos pensées à l'original [ressemblance]. Le fait de parler d'une pièce dans un logement amène naturellement à se renseigner ou à s'entretenir des autres pièces [contiguïté spatiale ou temporelle] ; et si nous pensons à une blessure, nous pouvons à peine nous empêcher de réfléchir à la douleur qu'elle entraîne [causalité]. »

¹²⁴ La loi d'intérêt stipule que le ressouvenir d'un élément entraîne avec lui son lot de souvenirs communs ; l'association systématique défend l'organicité de certaines associations d'idées —chaque idée associée ne vaut pas pour elle-même mais pour l'ensemble qu'elle sert, auquel elle participe (finalité interne).

¹²⁵ Voir <https://www.cnrtl.fr/definition/association/substantif>.

¹²⁶ Constantin STANISLAVSKI, *Cahiers de régie sur La Cerisaie et Les Trois Sœurs d'Anton Tchekhov*, traduit du russe par Jacqueline RAZGONNIKOFF, préface Alain FRANÇON, Paris, Les Forges de Vulcain, 2012, p. 528.

parmi lesquels Théodule Ribot. Dès leur parution, au moins trois de ses ouvrages sont traduits en russe¹²⁷ et répandent la thèse d'un fonctionnement de la psyché humaine par rapprochement d'idées et d'images. Cette modalité d'association aiderait l'acteur, note Christine Hamon-Siréjols, à « retrouver de façon consciente le chemin de l'émotion qui garantirait l'authenticité du jeu » et serait probablement à l'origine, continue Hamon, du « si magique » et du modèle des circonstances proposées : la projection mentale de la juste image guide l'acteur dans l'expression scénique du sentiment juste. Stanislavski cite d'ailleurs Ribot pour illustrer l'un des propos les plus centraux de son système, la mémoire affective, avec l'histoire des deux hommes pris par la marée. À la suite de leur mésaventure, le premier retrace tous les faits et gestes qu'ils ont accomplis (mémoire mécanique extérieure) ; le second retrace l'ensemble des sentiments éprouvés et fait preuve, par là, d'une « *mémoire affective exceptionnelle* »¹²⁸.

Loin de relativiser l'originalité de l'invention de Vitez, ce détour épistémologique creuse l'écart qui sépare l'associationnisme vitezien et l'associationnisme stanislavskien. Par cette découverte, un nouveau rapport entre l'acteur et le texte émerge, et questionne la primauté accordée jusqu'ici au sous-texte.¹²⁹ En choisissant de mettre en scène les associations d'idées suscitées par un texte, Vitez cesserait de considérer ce dernier comme un « épiphénomène de la “situation” », comme une trace de la situation psychosociologique régissant les rapports entre les personnages ; plutôt, il reviendrait au « texte tel qu'il est, comme un travail où s'expriment un certain nombre de désirs conscients du

¹²⁷ Théodule RIBOT, *La Psychologie de l'attention* [1889], introduction de Serge NICOLAS et Éric SIÉROFF, Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2007 ; *La Psychologie des sentiments* [1896], introduction Serge NICOLAS Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2005 ; *Essai sur l'imagination créatrice* [1900], introduction de Serge NICOLAS, Paris, L'Harmattan, « Encyclopédie psychologique », 2007, cités par Christine HAMON-SIRÉJOLS, « Théories du jeu et découvertes scientifiques au début du XX^{ème} siècle : les recherches de Stanislavski et Meyerhold à la lumière des travaux des psychologues français et américains », *La Revue russe*, n°29, 2007, pp. 91-100. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2306.

¹²⁸ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur* [1936], traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, introduction de Jean VILAR, Payot & Rivages, 2015, p. 194.

¹²⁹ Rappelons ici, avec Stéphane Poliakov et son glossaire des notions propres à Stanislavski, que le terme de sous-texte n'est pas proprement employé par Stanislavski mais plutôt attribué à lui par Vitez ; Poliakov lui préfère ainsi le terme de trame organique du personnage (voir Chapitre 1. II. B.).

poète, et aussi son inconscient » et à « ce que les mots déclenchent en [lui] de rêve, en [lui] et chez les acteurs. »¹³⁰ S'il est tentant d'identifier cette découverte à celle d'un sur-texte vitezien — par opposition au sous-texte stanislavskien, deux interprétations concurrentes, complémentaires peut-être, temporisent cette idée. Lorsqu'elles désignent les désirs de l'auteur, les associations d'idées seraient « comme une succession de noyaux atomiques [qui devrait] éclater. » Cette métaphore nucléaire pourrait donc les placer à l'intérieur du texte. Lorsqu'elles désignent les rêves de l'acteur, du metteur en scène, du public, les associations d'idées « s'organisent plus ou moins intuitivement comme une écriture parallèle, à côté du texte »¹³¹, ou encore dans son prolongement. En tant que toutes ces associations d'idées sont qualifiées d'écritures parallèles et qu'elles ont un point en commun — le poème théâtral, elles pourraient se confondre avec le texte.¹³² On pourrait encore les envisager sur un même plan d'immanence avec lui : elles lui seraient tantôt co-intensives, tantôt co-extensives.¹³³ En bref, l'associationnisme aurait une visée davantage affective, émotionnelle chez Stanislavski, textuelle et imaginaire chez Vitez.

C) Générations d'idées de psychanalyse

Qu'il s'agisse de Vitez ou de Stanislavski, l'intégration de l'associationnisme à leur pédagogie-mise en scène génère l'apparition d'un ensemble de concepts particulièrement référencés dans le domaine de la psychanalyse : l'*inconscient* créateur ; les *désirs conscients* et l'*inconscient* du poète ; les *rêves* du metteur en scène et des acteurs. Ces concepts font parfois mêmes l'objet des associations en question. Ce champ lexical n'étant

¹³⁰ *Le Théâtre des idées*, « *Électre* et notre temps » [1971], p. 175.

¹³¹ « Arts, formes et signes » [1977], p. 640.

¹³² Nous proposons ici d'appliquer à l'écriture théâtrale certaines propriétés de la géométrie euclidienne d'après lesquelles deux droites parallèles ayant un point en commun se confondent. Si les associations d'idées constituent une écriture parallèle au texte et partagent avec lui sa propre écriture, elles pourraient en effet se confondre avec lui.

¹³³ Nous proposons ici d'appliquer au texte théâtral la distinction effectuée par Gottlob Frege, dans le champ de la logique linguistique, entre l'extension et l'intension d'un objet, entre ce qui est nommé, ou dénoté, par un objet et ce qu'il signifie, ou comprend, en lui-même. En allemand, cette distinction se rapporte à celle du sens [*Sinn*] et de la signification [*Bedeutung*]. Voir la définition de l'intension selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/intension>.

ni transparent ni neutre, il requiert à la fois une explicitation de ses termes (ce qu'ils signifient et pour qui) et une explication de son activation. Outre les théories associationnistes susmentionnées, la pratique thérapeutique de la « libre association »¹³⁴ constitue un tournant dans l'histoire de la psychanalyse et de la formulation de ses outils conceptuels. Dans *l'Interprétation du rêve* (1900)¹³⁵, Freud la substitue à l'hypnose, car elle lui permet de confronter directement, en conscience, le patient ou la patiente à sa propre parole. Plus précisément, la libre association suit la phase d'analyse du rêve, où les éléments manifestes, rapportés consciemment par le rêveur, sont séparés les uns des autres. À son tour, elle dessine donc les cheminements de pensée qui relient entre eux ces éléments. Par là, elle entend déceler le contenu latent du rêve, c'est-à-dire la pulsion inconsciente qui se trouve à son origine. Ces cheminements peuvent s'élaborer selon quatre modalités : le déplacement, par lequel l'élément de rêve le plus visible peut se substituer au plus significatif ; la condensation, par laquelle un élément de rêve peut rassembler plusieurs éléments de la réalité ; la figurabilité, par laquelle un élément de rêve représente une pulsion sous la forme d'un symbole ; l'élaboration secondaire, par laquelle les éléments de rêve, irrationnels isolément, intègrent le fil d'un récit, globalement ordonné. En bref, selon la première topique freudienne, l'inconscient émet de manière continue des pulsions ; le rêve les assouvit au prix d'un codage préconscient ; le patient et l'analyste, au cours d'une thérapie consciente, s'efforcent de le déchiffrer par la voie de la libre association.

S'il pouvait ignorer l'existence d'un potentiel associationnisme chez Stanislavski, quelle interprétation réserve Antoine Vitez à l'inconscient dans l'œuvre du maître ?

¹³⁴ « 9. PSYCHANAL. Méthode ou règle de libre association. "Méthode qui consiste à exprimer sans discrimination toutes les pensées qui viennent à l'esprit, soit à partir d'un élément donné (mot, nombre, image d'un rêve, représentation quelconque), soit de façon spontanée" (LAPL.-PONT. 1967). » Consulté à : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=300834975;r=1:nat=:sol=0>

¹³⁵ Sigmund FREUD, *De l'Interprétation du rêve* [1900], traduit par Janine ALTOUNIAN, Pierre COTET, René LAINÉ, Alain RAUZY et François ROBERT, préface de François ROBERT, Paris, Quadrige / PUF, 2010, ePub.

« Depuis le début de ce siècle, à cause de Stanislavski, qui ne connaissait pas Freud mais qui était son contemporain, on a l'idée que le texte ne dit pas la vérité des choses. Que la vérité est ailleurs, dans ce que Stanislavski appelait le sous-texte. Et qu'il faut mettre en scène non seulement ce qui est dit, mais, en plus, l'inconscient. Nous cédon tous, et là je m'y englobe, à une sorte d'illusion (dont, je crois, je suis en train de sortir, puisque précisément j'en parle) : l'illusion qu'on peut mettre en scène l'inconscient à côté du conscient. (...) La mise en scène des idées a, d'une certaine façon, cédé le pas à la mise en scène de l'irrationnel. »¹³⁶

Dans cet écrit, placé sous l'égide du psychanalyste autrichien, l'inconscient stanislavskien provient d'une découverte textuelle, il s'identifie au sous-texte, et sa mise en scène au côté du texte théâtral nourrit l'avenir d'une illusion, celle de pouvoir présenter ce qui, toujours pourtant, ne nous parvient que par le truchement de la conscience. La critique est sévère et présuppose tout à la fois pour Stanislavski que le texte est une affaire de vérité, l'inconscient une affaire de sous-texte, le sous-texte une affaire du système. Elle permet cependant à Vitez d'évacuer un théâtre du vouloir-dire, de l'intention, de la dramaturgie policée, au profit d'un théâtre du dit, jouant tous les sens possibles de ce dit, donc toutes les oreilles tendues vers lui (autant de manière de dire que d'entendre). Il reconnaît et revendique la situation d'écoute, de lecture de tout individu face à un texte, et justifie sa mise en scène des désirs de l'auteur, des rêves des acteurs et du metteur en scène.¹³⁷

Si l'inconscient stanislavskien n'échappe pas à cet argument aux accents nietzschéens — l'inconscient n'est pas un fait, mais l'interprétation que l'on en fait —, la lecture psychanalytique qu'en propose Vitez reste partielle, voire partiale. Ainsi que le démontre Marie-Christine Autant-Mathieu¹³⁸, le vocabulaire psychanalytique employé par Stanislavski n'est pas univoque : les termes d'inconscient, de subconscient et de supraconscient sont utilisés indifféremment et ne désignent pas toujours les mêmes objets. De plus, ces termes sont appliqués la plupart du temps à l'acteur, non au sous-texte. Le

¹³⁶ *Le Théâtre des idées*, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement » [1982], pp. 304-305.

¹³⁷ *II. La Scène*, « Sur *Andromaque* » [1971], p. 268 : « Que font d'autre les metteurs en scène, partout, que mettre dans leurs spectacles leurs rêves et leurs idées, volontairement ou non ? Nous le faisons sciemment, c'est la différence. »

¹³⁸ Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « L'Inconscient créateur dans le Système de Stanislavski », *Revue Russe*, n°29, 2007, pp. 20-22. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2301.pdf

système doit ainsi mener l'acteur jusqu'à l'inspiration créatrice, laquelle se situe derrière les portes de son inconscient.¹³⁹ Même rapportée à une personne, cette signification contredit la démarche freudienne. Les techniques de jeu, comme les circonstances proposées, sont destinées à faire descendre l'inspiration de l'inconscient —il se situe donc en aval de pratiques associationnistes. Chez Freud, la libre association remonte le fil du rêve jusqu'à l'inconscient —il se situe donc en amont de cette pratique. Si ces chevauchements sémantiques et ces démarches contraires relativisent prudemment toute approche psychanalytique du vocabulaire stanislavskien, cette seule lecture ne saurait suffire. Comme le suggère Autant-Mathieu, d'autres horizons de lecture, comme les philosophies yogiques desquelles Stanislavski étaient curieux et familier, en complèteraient la compréhension. Le supraconscient yogique, explique-t-elle, désigne l'état de conscience suprême qu'obtiennent les élus ; sa maîtrise permet de commander au subconscient la résolution d'une tâche de manière souterraine, indépendamment de préoccupations immédiatement présentes à la conscience ; focalisée sur l'inconscient, la méditation yogique permet quant à elle l'extase, la fusion avec Dieu. Sans donner à ces termes la même signification, Stanislavski les emploie de manière analogue au sein de son système : le « sac de subconscient » consigne les pensées requérant encore un temps de maturation ; l'inspiration somnole dans le supraconscient ; la maîtrise de l'inconscient créateur offre à terme la fusion de l'acteur dans le personnage.

II. *Geschichte* de la mise en scène par association d'idées

A) Utopies de l'acteur

Avec *Andromaque* (1971), *Électre* (1971), *Faust* (1972) et *Phèdre* (1975), Antoine Vitez ouvre un cycle d'application de la mise en scène par association d'idées aux

¹³⁹ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « Au Seuil du subconscient », éd. cit., pp. 317-350.

classiques¹⁴⁰. Ce cycle entend radicaliser, prolonger, compléter d'autres acquis encore de la pédagogie-mise en scène stanislavskienne, à commencer par son utopie de l'acteur. Mais avant de déployer cette critique, examinons-en les fondements. Comment l'acteur, topie par excellence de l'ici et maintenant théâtral, pourrait-il être porteur d'une quelconque utopie ? Comment pourrait-il même, à lui tout seul, en assumer plus d'une ? C'est, en substance, le paradoxe qu'introduit Michel Foucault à l'entrée de sa conférence intitulée *Le Corps utopique* (1966)¹⁴¹ : toutes les utopies dont nous rêvons (pays des fées et des géants, corps transparent et léger) semblent vouloir échapper au corps immanquablement lourd et collant qui en est à l'origine. Pourtant, relève Foucault, ce même corps nous échappe à plus d'un tour, de la première prouesse physique venue à la dernière douleur qui, secrètement, point : il suffirait donc d'être un corps pour être une utopie. En fait, qu'elles l'exultent ou l'exècrent, toutes les utopies naîtraient du corps, de cette expérience duale que nous en avons. Aussi, écrit Foucault, « une chose est certaine, c'est que le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies » : masque, maquillage, tatouage, vêtement, danse, drogue, psychose, stigmatisation sociale sont autant de pratiques qui font entrer, dans les limites du corps, l'espace d'autres mondes (religieux, sacré, esthétique, psychique, pathologique, social). Dès lors, le corps se situerait « ailleurs que dans le monde », il en serait même « le point zéro » à partir duquel tout se déploie, se dispose et se recompose perpétuellement. Quelles qu'en soient les lignes d'opposition, les utopies stanislavskienne et vitezienne, en tant qu'utopies de l'acteur, partiraient donc de ce même point zéro : le corps utopique.

De prime abord, le retour de Vitez aux grands rôles du répertoire réactive l'utopie stanislavskienne selon laquelle l'acteur peut incarner n'importe qui — « Alceste, Céliène, c'est vous ». Néanmoins, il lui confère une profondeur psychanalytique nouvelle, en y appliquant l'enseignement de Freud selon lequel nous portons en nous, c'est-à-dire dans

¹⁴⁰ « Arts, formes et signes » [1977], p. 640 ; *II. La Scène*, « Faust-Arguments » [1971], p. 300.

¹⁴¹ Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique* [1966], présenté par Daniel DEFERT, Paris, Ligne, 2019.

nos actions, « la tragédie du monde »¹⁴². L'acteur contiendrait donc en lui, comme autant de possibles, tous les grands rôles du répertoire — il est joué, en puissance, par tous les rôles. Au même titre que « la doctrine des pulsions est pour ainsi dire notre mythologie » et que « les pulsions sont des êtres mythiques, à la fois mal définis et sublimes »¹⁴³, les actions de l'acteur, les plus banales comme les plus spectaculaires, lui permettent de jouer tous les personnages mythologiques — il peut, en acte, jouer tous les rôles. Cette relecture de l'utopie stanislavskienne de l'acteur valide non seulement toute action proposée sur scène, mais défend l'idée que chacune d'elles se suffit à elle-même, et ce dans tous les sens du terme : une action, quelle qu'en soit la grandeur ou la petitesse, ne se justifie ni par celle qui la précède, ni par celle qui la suit — toutes les actions jouent le rôle¹⁴⁴ ; l'action prime sur l'acteur, elle ne lui appartient pas et peut donc faire l'objet d'un jeu en citation — tous les acteurs peuvent jouer un même rôle et un rôle peut être repris, pendant la représentation, d'un acteur à l'autre.¹⁴⁵

Si Vitez augmente l'utopie stanislavskienne de l'acteur, c'est que la mise en scène par association d'idées augmente elle-même la vision des classiques, qui ne se réduisent plus, pour l'acteur, aux grands rôles du répertoire : avec *Andromaque*, les acteurs ne jouent plus seulement les personnages et le sujet de la pièce (« Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui aime Hector qui est mort »¹⁴⁶) mais son schéma d'écriture et de jeu (échange des rôles, permutation des points de vue, citation des gestes) ; dans l'*Électre* de Sophocle, avec des *parenthèses* empruntées à Yannis Ritsos, les acteurs

¹⁴² *Le Théâtre des idées*, « Travailler Tchekhov » [1980], p. 267 ; *IV. La Scène*, « *La Mouette, le Héron* » [1984], p. 30.

¹⁴³ Sigmund FREUD, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse* [1933], « Quatrième conférence. Angoisse et vie pulsionnelle », traduit par Rose-Marie ZEITLIN, Paris, Gallimard, 1984, ePub.

¹⁴⁴ *II. La Scène*, « Journal de travail d'*Andromaque* » [1970], p. 262 : « Ainsi I, 2. Oreste et Pyrrhus amènent leur chaise. Ils s'assoient lourdement, sans élégance, et Oreste commence — mais pas comme le début d'un discours ; il doit déjà être au paroxysme du discours ; je refuse de tout montrer, toute *envolée* rhétorique. (...) pas de continuité entre la situation assise d'Oreste et les deux vers préférés. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 262-266 : « Les gestes se répètent d'un personnage à l'autre, d'une scène à l'autre. (...) Plus que des styles différents, notre spectacle propose des points de vue différents. La même scène peut être reprise plusieurs fois : Hermione telle qu'elle est vue par Oreste, puis Oreste tel que le voit Hermione, etc., autant d'images différentes. »

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 269.

sont porteurs d'un conflit irrésolu, et revendiqué tel, des idées (lecture psychanalytique de l'illégitimité familiale ? lecture politique de l'usurpation du pouvoir ? lecture théâtrale de l'arbitraire de la convention ?)¹⁴⁷ ; avec *Faust*, Vitez offre à l'acteur la bibliothèque, le musée imaginaire, le grenier de toutes les références possiblement pré-dites ou pré-vues par une œuvre (Mikhaïl Boulgakov, Ingmar Bergman, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen, Luchino Visconti)¹⁴⁸ ; avec *Phèdre*, le travail de la diction dédouble le personnage et laisse entendre l'anticipation de la tragédie par son auteur, « la récitation des mots annonciateurs » de Racine¹⁴⁹. En bref, Vitez rend possible l'utopie d'un acteur capable de jouer n'importe qui, mais surtout n'importe quoi, n'importe quel objet réel ou imaginaire ; tout dire, tout faire, tout raconter, en offrant à l'acteur tout des classiques, c'est-à-dire leurs personnages, leurs pièces, leurs idées, leurs références conscientes ou rêvées, leurs auteurs.

B) Topiques de la mémoire

L'élargissement du regard porté sur les classiques apporterait de nouveaux souvenirs à ses témoins, inspirant la mémoire des acteurs autant que celle des spectateurs¹⁵⁰. Ici, Vitez trouve l'occasion de compléter les enseignements de Stanislavski au sujet de la mémoire : « [celle] de l'imaginaire est au moins aussi importante que [celle] du vécu. »¹⁵¹ La mémoire du vécu représente l'un des éléments qui garantissent la sensation de soi

¹⁴⁷ Voir Chapitre 1.III.C., note 109.

¹⁴⁸ II. *La Scène*, « Journal de travail » [1971], p. 317 : « Dans le demi-sommeil, je pense à une constellation d'ouvrages autour de Faust : *le Maître et Marguerite*, *les Fraises sauvages*, *la Mort à Venise*, *Doktor Faustus*, *Puntilla* (l'ascension de la montagne, et quelque chose de plus, peut-être ?), *Sainte Jeanne des abattoirs* (interprétation de Dort), *le Canard sauvage*, *le Portrait de Dorian Gray*. » ; François-Régis BASTIDE, « Les bagages de Faust » [1971], in II. *La Scène*, « Notes et notice », p. 327 : « Vitez ajoute ses admirations, non point pour offrir de nouvelles pistes, mais pour montrer que ses références sont des possibles de Goethe. Allusion au cinéma, au professeur de *l'Ange bleu*, à Ingmar Bergman, à ses médecins sceptiques ou à ses robes de dentelle blanche, à Visconti (Faust en panama et flanelle blanche comme Aschenbach dans *Mort à Venise*). »

¹⁴⁹ II. *La Scène*, « *Phèdre* » [1975], p. 424.

¹⁵⁰ V. *Le Monde*, « La Guerre et la mémoire » [1967], pp. 49-50 : « Moi, jouant *Électre*, si j'ai pu faire que désormais des gens, en France ou en Algérie, face à une situation politique ou psychologique de leur vie, se souviennent de la tragédie et l'utilisent comme comparaison ou métaphore, j'aurai gagné quelque chose. »

¹⁵¹ I. *L'École*, « Mon projet... » [1974], p. 156.

créatrice (ou état créateur)¹⁵². Elle permet à l'acteur de pallier les variations de cette sensation d'un soir sur l'autre, et de réaliser chaque action conformément au sens de la pièce. Elle n'a pas pour but de reproduire une scène à l'identique (mise en scène, placement, gestes et enchaînement) ou d'aider à la reconduction mécanique d'une forme extérieure connue. Le vécu qu'elle désigne est celui de l'acteur dans son intériorité, ce qu'il éprouve au moment du jeu. Par ce biais, elle l'encourage à maintenir le contact avec lui-même et à ne pas plaquer sur une situation donnée des sentiments qui ne seraient pas présentement les siens. Sa continuité dans le temps et son travail souterrain assurent le tri dans les affects qui servent véritablement le jeu. Elle contourne ainsi l'intellectualisme de la volonté et l'éruption d'impulsions soudaines. Certes, elle n'égale pas la mémoire de l'imaginaire, mais elle bénéficie du secours de l'imagination. Celle-ci peut recourir aux circonstances proposées, aux si magiques, à des souvenirs réels ou fictifs, à tous les domaines de l'existence¹⁵³ pour réveiller les sentiments les plus justes. À défaut de « faire théâtre de tout », cette mémoire fait vécu de tout. La mise en scène peut enfin œuvrer dans le sens de cette stimulation. Dans le sillage de Ribot, pour qui l'imagination musicale constitue, par son affranchissement du langage, le type pur de l'imagination affective¹⁵⁴, Stanislavski accorde aux sons, ainsi qu'aux objets et aux lumières cette valeur excitante.¹⁵⁵

Cette clarification conceptuelle contribue certainement à expliquer la prévalence aujourd'hui de l'expression « mémoire affective » plutôt que de « mémoire du vécu ». Cette dernière semble encore marquée par les restes de la métraduction vitezienne du

¹⁵² Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, « Glossaire », *éd. cit.*, p. 87 : « Stanislavski utilise parfois le terme contestable d'état créateur dans des textes destinés à être traduits en anglais. »

¹⁵³ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « IX. La mémoire affective », *éd. cit.*, p. 220 : « Puisez sans cesse dans vos souvenirs, dans la littérature, l'art, la science, les musées, dans vos voyages, et surtout dans vos contacts avec les autres. »

¹⁵⁴ Jacqueline CARROY, « Psychologie des sentiments et mémoire affective. De Ribot à Proust », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°141, 2016, p. 512. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2016-4-page-509.htm>

¹⁵⁵ Françoise LESOURD, « Le Théâtre de Stanislavski », *Revue Coulisses*, n°4, 1991, pp. 44-48. Consulté à : <http://journals.openedition.org/coulisses/1689>

revivre, la substantivation du participe passé du verbe « vivre » (le vécu) laissant sous-entendre la remémoration d'une émotion passée plutôt que la reconnaissance de l'émotion présente. Malgré cela, la mémoire de l'imaginaire reste distincte de la mémoire affective. Celle-ci est un outil d'interprétation ; celle-là un objet de représentation. Le cycle réservé aux classiques l'illustre particulièrement ; les mises en scène de *Vendredi ou la Vie sauvage* (1973), des *Miracles* (1974) et de *Catherine* (1975) prolongent ce geste. Adaptée du roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle* (1934), *Catherine* transpose à la Scène un exercice incontournable de l'École — « le souvenir des classiques »¹⁵⁶. Dans ce spectacle, Vitez propose aux acteurs avec lesquels il joue de mettre en scène leurs souvenirs du roman, et les associations d'idées suscitées par ces souvenirs. À terme, ce dispositif d'écriture collective retourne aux mots exacts du roman, mais réserve sa part d'écriture et au réagencement des cent quatre-vingt huit fragments ressouvenus et à leur situation d'énonciation — le point de vue de *Catherine* canalisant tous ces fragments¹⁵⁷. En plus de représenter la mémoire de l'imaginaire à l'œuvre et comme œuvre, le processus de création de *Catherine* place à son origine un autre type encore de mémoire : la « non-mémoire ». La lettre du texte ne venant que dans un second temps et l'ordre des répétitions fluctuant au gré des souvenirs, les acteurs donnent chaque scène aussi gratuitement que leur faculté de remémoration le leur permet : « les acteurs deviennent ainsi ouverts à chaque possibilité scénique et proposent souvent des solutions judicieuses »¹⁵⁸. Ici, Vitez appliquerait presque les principes du zéro de l'acteur, de la page blanche, au texte lui-même.

¹⁵⁶ II. *La Scène*, « Notes et notice de *Catherine* » [1975], p. 459 : « On demande aux acteurs de refaire avec les mots qu'ils peuvent, comme ils peuvent, de grandes scènes de théâtre classique qu'ils connaissent, que tout le monde connaît. On se donne pour règle de ne pas relire les œuvres et on se souvient de choses parfois importantes, parfois secondaires, c'est cela qu'on met en scène. »

¹⁵⁷ À travers les yeux de *Catherine Simonidzé*, *les Cloches de Bâle* conterait la traversée par une femme issue de l'immigration moyen orientale des classes sociales et des combats militants constitutifs de la montée du premier conflit mondial, depuis le rejet d'une bourgeoisie faisant florès de l'extraction pétrolière dans les colonies orientales de Bakou, à la fascination pour le mirage anarcho-syndicaliste, au retour réaliste de la révolution socialiste.

¹⁵⁸ Anna DIZIER, *Antoine Vitez, Faust, Britannicus, Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Solin, 1982, p. 16.

Pour avoir des fonctions différentes —instrumentaliser le vécu et nourrir l’imaginaire—, la mémoire affective et la mémoire de l’imaginaire n’en ont pas moins le même fonctionnement : sauvegarder durablement les traces laissées par l’acteur. Dans le même temps, Stanislavski et Vitez attendent de ce dernier qu’il soit entièrement vierge à l’approche de chaque scène : disponibilité physique et psychique du point zéro.¹⁵⁹ Comment concilier ces deux exigences contradictoires et pourtant également nécessaires ? La métaphore du bloc-notes magique, telle que développée par Freud et analysée par Jacques Derrida¹⁶⁰, semble éclairante pour comprendre le fonctionnement mnémonique. Ce dispositif est composé de deux feuilles superposées qui offrent la double possibilité d’une inscription durable de la trace et d’une surface d’accueil indéfiniment blanche. Cette surface, Derrida la désigne comme « autoréférentielle », puisqu’aucune des feuilles ne peut se concevoir sans l’autre. Celle du dessus, en celluloïd, protège celle du dessous, en cire fine, de l’extérieur ; celle en cire fine garde la trace laissée à l’intérieur de celle en celluloïd. Comme la perception et la mémoire de l’acteur, leur entremise ne se lirait qu’au passé : ce que le celluloïd a perçu n’est lisible que dans la mémoire de la cire. Si les rares allusions de Stanislavski à Freud privilégient une métaphore plus symbolique que graphique du fonctionnement de la mémoire affective¹⁶¹, ici s’opère le retournement derridien, d’après lequel l’écriture précède, englobe, est commune à ces deux modes de figuration de la mémoire. L’écriture n’est pas le poison de la mémoire, mais son remède, sa condition même¹⁶² ; entendue comme possibilité de la trace, elle est contenue en puissance

¹⁵⁹ Voir Partie 1.I.C. ; Partie 1.III.A. note 90 ; Chapitre 2.II.A.

¹⁶⁰ Sigmund FREUD, *Huit Études sur la mémoire et ses troubles*, « 6. Note sur le “bloc-notes magique” », préface Jean-Bertrand PONTALIS, traduit par Denis MESSIER, Paris, Gallimard, 2010 cité in Jacques DERRIDA, *L’Écriture et la différence*, « Freud et la Scène de l’écriture », Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1967, pp. 293-340. Voir aussi Pierre DELAIN, « Le “bloc magique” de Freud est une machine d’écriture, une métaphore du fonctionnement de l’appareil psychique comme texte », Idixa, date inconnue. Consulté à : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1101171830.html>

¹⁶¹ Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « L’Inconscient créateur chez Stanislavski », *art. cit.*, p. 28, note 89 : « Dans toutes ces interrogations et ces recherches sur l’inconscient, la quasi-absence de mention à Freud (une simple note dans les carnets en 1911) a de quoi étonner. Un passage dans *Le Travail sur le rôle* : « On ne fixe pas le supraconscient avec des mots mais avec des symboles, les clés des boîtes secrètes de notre mémoire affective » fait évidemment penser à la figuration symbolique des rêves. »

¹⁶² Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, « La Pharmacie de Platon », Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1972, ePub.

dans chaque signe produit par l'acteur, dans chaque affect éprouvé par lui. En un mot, elle est le terrain offert aux sillons de la répétition [*rehearse*].

C) Logiques et hétérotopologie du jeu

Depuis les classiques jusqu'aux textes non théâtraux, l'expansion de la mise en scène par association d'idées offre plus que des visions possibles d'un ouvrage, elle donne à voir l'infinité des rapports que l'acteur peut établir avec une œuvre. Cette généralisation par Vitez de la relativité du jeu de l'acteur —relativité introduite par la pédagogie stanislavskienne, le pousse ainsi à substituer à « la *logique du comportement* individuel, exigée par Stanislavski comme l'inévitable assise du rôle (...), *une logique de l'œuvre* pour l'acteur »¹⁶³. Ni l'expression de « logique du comportement » (déjà rencontrée sous la plume de Vitez)¹⁶⁴, ni celle de « ligne de comportement du personnage » ne renvoient à une expression rigoureuse du système.¹⁶⁵ Toutefois, celle de « logique » figure dans le glossaire de Poliakov qui la définit comme « l'organisation rationnelle et claire des actions »¹⁶⁶ que l'acteur doit accomplir. Ces actions sont adressées à l'interprète sous la forme de verbes, appelés « tâches » ou « objectifs », eux-mêmes regroupés par « morceau » ou « séquence » d'unité dramatique. La « logique du comportement » constitue, d'après Vitez, l'assise du « rôle », terme par lequel Stanislavski désigne l'image créée par l'acteur ; ce « rôle » est synonyme de personne, de personne agissante voire de personnage (occurrence très rare selon Poliakov). En tant qu'agissant, le rôle réalise donc chaque séquence et, à chacune d'elle, poursuit une « perspective » plus générale. Celle-ci peut être double selon qu'elle renvoie au but de l'auteur —le « surobjectif » de la pièce, ou à celui de l'acteur —son « sur-surobjectif ». En bref, sans l'attribuer directement à

¹⁶³ IV. *La Scène*, « Carnet de notes » [1985], p. 97.

¹⁶⁴ Voir Chapitre 1.I.C.

¹⁶⁵ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « XIII. La Ligne de comportement du personnage », *éd. cit.*, pp. 283-292. Comme pour la notion d'« état créateur » (voir note 152), l'expression « ligne de comportement du personnage » figurerait dans des textes destinés à être traduits en anglais.

¹⁶⁶ Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, « Glossaire », *éd. cit.*, p. 84.

Stanislavski, on pourrait comprendre la logique du comportement comme le mouvement directeur de la vie scénique de l'acteur : elle rend chacune de ses actions plus concrète, plus réelle, plus immédiate et l'inscrit dans un ensemble nécessaire, organique, porteur d'une vision de l'œuvre mise en scène.¹⁶⁷

Alors que Vitez accompagne sa réfutation de la logique du comportement par un refus du « jeu en général », nos derniers propos évacuent d'emblée l'idée qu'il existe, chez Stanislavski, un tel jeu : le travail de l'acteur consiste à accomplir chaque tâche en particulier ; de l'ordre et de la succession de ce travail, se dégage une perspective générale sur l'œuvre représentée. Pour forger l'idée d'une logique de l'œuvre, la pédagogie vitezienne a dû en partie déconstruire, ou relativiser, la logique du comportement. Par des exercices de collage, l'assignation individuelle de cette logique explose : dans *la Mouette*, « les personnages (sans le vouloir) se citent eux-mêmes sans cesse, ils *se rappellent* »¹⁶⁸ — la logique de comportement n'est pas seulement singulière, mais aussi collective. Par des exercices de montage, les actions retenues au nom de cette logique paraissent presque arbitraires : dans l'exercice du « Libéré »¹⁶⁹, l'acteur ignore s'il a commis ou non une trahison et s'il doit jouer ou non un double-jeu ; dans un cas comme dans l'autre, ses essais lui prouvent que son jeu aurait été le même, double ou non. En appliquant enfin à la scène d'ouverture d'*Ivanov* (1887) les considérations de Brecht sur le « *gestus* social »¹⁷⁰, Vitez court-circuite la progressivité des « séquences » et déborde, par une réflexion sur le sens des œuvres, le surobjectif : là où la logique du comportement voudrait de Borkine qu'il

¹⁶⁷ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « Séquences et objectifs », *éd. cit.*, p. 142 : « Malheureusement, de nombreux acteurs négligent cette route : ils sont incapables de disséquer une pièce et de l'analyser. Ils se trouvent alors forcés de faire intervenir une foule de détails superficiels et inutiles, si nombreux qu'ils finissent par perdre toute *notion de l'ensemble*. » ; *Ibid.*, p. 152 : « Je désire obtenir la force, hasarda Sonia. — C'est déjà plus proche de l'action, dit le Directeur. Malheureusement, c'est trop général et ne peut s'exécuter immédiatement. Essayer donc de rester assise sur cette chaise en souhaitant obtenir la force, *en général* ! Il vous faut quelque chose de plus concret, plus réel, plus proche, plus immédiatement réalisable. Comme vous le voyez, il ne faut pas non plus prendre n'importe quel verbe. »

¹⁶⁸ I. L'École, « Description d'une pédagogie de l'acteur » [1974], pp. 104-105

¹⁶⁹ II. La Scène, « Sur la Parade » [1969], p. 233.

¹⁷⁰ *Le Théâtre des idées*, « [À propos de Brecht] » [1979], pp. 244-245.

incarne la canaillerie collante d'un complice éméché, la logique de l'œuvre en fait l'incarnation du capitalisme montant face à la crise des élites culturelles ; cela, le pédagogue le représente par « le cul de Borkine »¹⁷¹ sur les feuilles d'Ivanov. En un sens, la logique de l'œuvre met en jeu le surobjectif de l'acteur dès la première scène, voire à chaque scène, et investit ce but d'un sens plus grand encore que celui de l'œuvre, à savoir celui des œuvres, toutes les œuvres, jusqu'à celles de la société (le Borkine d'*Ivanov* est le Lopakhine de *la Cerisaie* qui est le Chamraiev de *la Mouette*).

En conférant aux feuilles blanches d'Ivanov une valeur agonistique, en l'occurrence sociale, Vitez rapporte les logiques de jeu, celle du comportement comme celle de l'œuvre, à une question spatiale. « On ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier » écrit d'ailleurs Foucault dès les premières lignes des *Hétérotopies* (1966). Désignant ces « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons », les hétérotopies et leur science —l'hétérotologie— permettraient de penser l'expression scénique des logiques de jeu théâtrales, la matérialisation de leur lutte. Au fil des cinq principes¹⁷² de cette science à venir, Foucault prend le théâtre comme exemple de ces tiers lieux. D'une part, le théâtre a la particularité de convoquer en un lieu unique une myriade de lieux différents. D'autre part, il appartient au domaine des hétérotopies chroniques, celles qui existent sur le mode ponctuel de la fête. Ajoutons à la chronicité de l'hétérotopie théâtrale son brassage des temporalités : le temps vécu de la représentation ; le temps fictif de la fable ; le temps historique de son époque ; le temps social des événements en jeu. Mais ce qui mobilise le plus notre attention, ce sont les modalités de contestation, par l'hétérotopie théâtrale, des espaces qui lui sont extérieurs. Il

¹⁷¹ *Le Théâtre des idées*, « [À propos de Brecht] » [1979], p. 245.

¹⁷² Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies* [1966], présenté par Daniel DEFERT, Paris, Ligne, 2019, ePub : « [1] Il n'y a probablement pas une société qui ne se constitue son hétérotopie ou ses hétérotopies. » ; « [2] Au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée auparavant, ou encore en organiser qui n'existaient pas encore. » ; « [3] En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. » ; « [4] Les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. [éternitaire, chronique, transitoire] » ; « [5] Les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant. » Consulté à : <http://oiselet.philo.2010.pagesperso-orange.fr/OC/Foucault.%20Conference.pdf>

existerait deux modalités différentes de contestation : la création d'« une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion » ; la création d'« un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon ». S'il convient de préciser que Foucault prend l'image des maisons closes telles qu'Aragon les décrit pour illustrer la première modalité, et celle des colonies pour figurer la seconde, appelons celle-ci hétérotopie du réalisme, celle-là hétérotopie de la convention.

III. *Res gestae* de la mise en scène par association d'idées

A) Miracles du simulacre

Alors que Vitez prétend, avec la mise en scène par association d'idées, « serrer de façon plus précise l'imitation de la réalité »¹⁷³ que ne le fait la pédagogie-mise en scène de Stanislavski, comment croire qu'il y parvienne en forgeant « une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion » ? *Les Miracles*, d'après l'Évangile de Jean (1974), *Partage de midi* de Paul Claudel (1975) et la tétralogie Molière (1978) donneraient à voir le succès de trois simulacres associationnistes dans le cadrage de la réalité. En poursuivant le souhait vitezien de « faire théâtre de tout », c'est-à-dire en mettant en scène des textes non théâtraux, le spectacle *des Miracles* exauce le vœu d'un disciple de Stanislavski, Evgueni Vakhtangov (1883-1922), qui disait vouloir « monter la Bible »¹⁷⁴. Outre cet hommage, Vitez et ses acteurs y inventent « le jour de la fête des miracles » : une grande veillée au cours de laquelle chacun, chacune éprouverait un miracle sur le mode qui lui est propre — pour l'acrobate, un récit acrobatique...¹⁷⁵ En prouvant l'impossibilité humaine du miracle, chaque essai épargne ou remise « la possibilité perpétuelle du miracle divin », une réalité que l'on ne peut connaître et qui relève de l'intimité de la foi. Toutefois, à chaque tentative de miracle répétée, le désir de sa réalisation parcourt l'acteur et la salle, la

¹⁷³ « Arts, formes et signes » [1977], *art. cit.*, p. 640.

¹⁷⁴ *II. La Scène*, « Journal de travail de *Vendredi* » [1973], p. 355

¹⁷⁵ *Ibid.*, « Journal de travail des *Miracles* » [1973], p. 379

frustration de son échec circule de l'interprète au spectateur, et le plaisir de sa réalisation, par le truchement de l'artifice, est, pour toutes et pour tous, merveilleusement amer.¹⁷⁶ Grâce aux *Miracles*, Vitez établit donc une parenté entre théâtre, miracle et simulacre : la réalité humaine du miracle s'exprime par son caractère irréalisable, éternellement inassouvi — la réalité du miracle est le désir perpétuel du miracle ; ce désir, le théâtre serait particulièrement à même de le représenter en tant que l'usage conscient de ses simulacres, loin de tromper ses témoins, en renforce chez eux le désir — premier miracle du simulacre.

Lorsqu'il met en scène *Partage de midi*, Vitez découvre un autre moyen pour cadrer la réalité, ou plutôt pour cadrer une autre part de la réalité : le langage. « L'imitation de la langue parlée »¹⁷⁷ serait l'une des caractéristiques de l'écriture claudelienne. Comme le rappelle Patrice Pavis¹⁷⁸, l'« imitation » peut cacher ou montrer les conventions qui soutiennent son œuvre ; selon son choix, elle représente, ou reconnaît, un certain éloignement vis-à-vis de l'objet qu'elle imite — en l'occurrence, la langue parlée. Par son caractère extrêmement travaillé, l'écriture claudelienne ne peut que reconnaître son artificialité ; elle se transmet lors de la lecture par une impression générale d'étrangeté. Seulement, cette imitation du langage ordinaire serait, selon Vitez, bien plus réussie que celle proposée au théâtre de boulevard dont, en réalité, personne ne parle la langue.¹⁷⁹ Répéter la langue de Claudel, c'est donc, pour l'acteur, revenir à une pratique de la pédagogie-mise en scène littéralement conçue comme apprentissage de sa propre langue¹⁸⁰. Représenter cette langue, la donner en public, c'est faire du théâtre « le lieu où un peuple

¹⁷⁶ Antoine VITEZ, « Arts, formes et signes », *art. cit.*, pp. 643-645 : « Pour exprimer la transmutation de l'eau en vin, aux Noces de Cana, Jany Gastaldi trempait un linge dans un seau d'eau, ressortait ce linge qui était plein d'eau, et à ce moment-là s'éloignait avec terreur. (...) Elle disait qu'un miracle s'était produit et, en fait, elle ne le voyait pas, et le spectateur non plus le spectateur voyait toujours de l'eau; il n'y avait pas de vin, pas de couleur rouge, pas de truquage. » ; « On peut faire aussi que le miracle [de la lévitation] ait lieu sous forme de simulacre, c'est-à-dire qu'un fil de nylon invisible soulève l'acteur ; il y a alors une merveille, qui est l'envol du corps, mais on sait bien que c'est un fil. »

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 646.

¹⁷⁸ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre* [1980], « Imitation », *éd. cit.*, ePub.

¹⁷⁹ « Arts, formes et signes », *art. cit.*, p. 646.

¹⁸⁰ I. L'École, « L'Atelier théâtral d'Ivry » [1981], p. 257.

vient écouter sa langue »¹⁸¹. À cela s'ajoute le pari de Claudel, son présupposé théologique : la langue parlée n'est qu'une grande paraphrase des Écritures, et le verbe divin n'en est que la pré-diction, la pré-vision devant l'éternité. Sans qu'il soit question d'adhérer nécessairement à cette assertion, comment mettre cela en scène ? Là encore, les exercices de collage et de montage font leurs preuves : le « Qu'y a-t-il entre vous et moi ? » de Mesa (Acte I) est joué comme une citation de l'Évangile de Marc¹⁸² ; l'apparence historiquement référencée des acteurs¹⁸³ est superposée à l'image sonore d'un verbe, d'un chant anhistorique. L'imitation-simulacre de la langue parlée conduit à sa reproduction miraculeuse, les simulacres de la pédagogie parviennent à sa mise en scène.

C'est enfin à la réalité culturelle et sociale que s'attaque l'« entreprise encyclopédique » des « 4 Molière »¹⁸⁴. *L'École des femmes* (1662), *Don Juan* (1665), *Le Misanthrope* (1666) et *Le Tartuffe* (1669) sont proposés en alternance, dans un même espace de jeu, avec les mêmes acteurs : la forme la plus franche du simulacre. Cependant, celui-ci décuple son pouvoir de révélation. Par l'alternance d'abord, des correspondances jusqu'ici invisibles, scéniquement irréprésentées, apparaissent entre les œuvres de Molière. Ainsi, Vitez dévoile les équivalences amoureuses et philosophiques qui lient respectivement *l'École des femmes* et *le Misanthrope*, *Don Juan* et *le Tartuffe*. Ce projet continue aussi la réhabilitation de Meyerhold à travers la « reprise des grands emplois », l'idée d'un « théâtre du masque social »¹⁸⁵. Ce théâtre élargit de manière décisive la notion de culture, qui n'est pas seulement l'affaire des grandes œuvres, mais également des représentations sociales communes et changeantes. En actualisant les ouvrages du passé au

¹⁸¹ *Le Théâtre des idées*, « Le devoir de traduire » [1982], p. 294.

¹⁸² [Marc 1:24] : « Qu'y a-t-il entre nous et toi, Jésus de Nazareth ? Tu es venu pour nous perdre. Je sais qui tu es : le Saint de Dieu. »

¹⁸³ *III. La Scène*, « Journal de travail » [1974], p. 8 : « Parmi tout cela les acteurs, eux impeccablement d'époque. Petite ou grosse moustache pour les hommes, raie, gilet (...) » ; *Ibid.*, « Par cette nouvelle mise en scène... » , p. 25 : « Le propos théologique s'éclairera d'autant mieux que l'époque et les mœurs des personnages seront ici mieux définis. »

¹⁸⁴ *Ibid.*, « Notes de travail sur Molière » [1978], p. 102.

¹⁸⁵ *I. L'École*, « Si le théâtre s'apprend » [1968], p. 61.

contact de la modernité, ce théâtre renouvelle donc les anciens emplois pour trouver de nouveaux types, il marie ces formes et les déconstruit. Ce retour aux emplois fait encore œuvre de mémoire politique. Pour Vitez, Stanislavski nie l'idée d'emploi « comme on disait que les juifs sont comme tout le monde »¹⁸⁶. En clair : dire que les juifs sont comme tout le monde revient, en nommant leur identité juive, à nier qu'ils le sont (comme tout le monde) ; dire qu'il n'y a pas d'emploi revient, en nommant cet objet, à nier qu'il puisse y en avoir. Enfin, si les carnets de répétitions mentionnent l'exemple de Louis Jouvet (1887-1951) qui, dans l'alexandrin d'Arnolphe, retrouvait l'asthme de Molière — miracle d'une résurrection individuelle—, la tétralogie vitezienne relève l'exploit de renouer avec la vie même du théâtre de Molière¹⁸⁷, du théâtre comme troupe, répertoire, alternance, comme authentique spectacle vivant — miracle d'une résurrection collective :

« Nous ne savions pas que nous étions au centre de notre bonheur, c'était cela le bonheur, les répétitions chaque jour, les repas, les conversations, le temps occupé entièrement, la régularité du travail, le plaisir de la critique et parfois l'invention d'une idée nouvelle, les lunettes sur la petite table ôtées, remises, le carnet de notes, le thé. »

B) Foi et sens du (mentir-)vrai

Tout au long de leur parcours, Vitez et Stanislavski maintiennent fermement un principe de réalité entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, et ont cherché, de manières très différentes, à y fixer l'adhésion de l'acteur : l'un par le sens du vrai ; l'autre par celui du mentir-vrai. Chez Stanislavski, l'adhésion de l'acteur porte donc le nom de « foi » ou de « sentiment de la vérité ». Elle ne relève pas directement du domaine religieux, prévient Poliakov, et renvoie au fait, pour l'acteur, de « croire à ce qu'il fait ». L'acte de « croire » ne fait pas l'objet d'une définition exhaustive¹⁸⁸, mais il s'ancrerait

¹⁸⁶ III. *La Scène*, « Notes de travail sur Molière » [1978], p. 102.

¹⁸⁷ *Ibid.*, « Souvenirs anticipés » [1978], p. 122 ; *Ibid.*, p. 113, p. 124 : « Ce qui m'intéresse, au théâtre, c'est reconstruire l'autre vie, la vie passée ou la vie ailleurs : revivre Molière. Petit à petit nous avons retrouvé des conditions de vie vraisemblablement assez proches de celles des comédiens de Molière. » ; « Nous mettons nos pas dans ceux de Molière ; ainsi bornés par les mêmes contraintes, soumis aux mêmes lois, nous le faisons revivre. »

¹⁸⁸ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « VIII. La Foi et le sens du vrai », *éd. cit.*, p. 188 : « Je ne me lancerai pas dans une définition, dit le Directeur. J'en laisse le soin aux savants. »

dans un « sentir » organique de l'acteur, un « être » plutôt qu'un « sembler », intérieurement tendu vers la « recherche de la vérité »¹⁸⁹. Avec le secours de Kant, nous pourrions reformuler ce « croire » de l'acteur comme un acte subjectif consistant à tenir quelque chose pour vrai avec conviction, c'est-à-dire sans certitudes ni raisons suffisantes (ces dernières caractérisant le domaine du savoir rationnel)¹⁹⁰. L'objet du croire de l'acteur sont ses actions. Il tient pour vrais les effets psycho-physiques des stimulations environnantes. De la même manière qu'un médecin, face à une maladie inconnue, rassemble tous les symptômes à sa disposition pour diagnostiquer une phtisie « —un autre trouverait peut-être mieux »¹⁹¹, l'acteur convoque toutes les indications psychophysiques contingentes qui l'entourent pour agir et croire en l'action qu'il décide de mener ; c'est ainsi qu'il la justifie —une autre que lui trouverait peut-être mieux. Par analogie avec la métaphore kantienne, on peut qualifier la foi stanislavskienne de « foi pragmatique » : elle est certes contingente, mais constitue le « fondement à l'emploi effectif des moyens pour certaines actions »¹⁹².

Nous pourrions, avec Arnaud Rykner, définir le mentir-vrai comme « une vérité qui passe par le mensonge d'une fiction »¹⁹³ et, de la même façon qu'il retourne l'argument brechtien de l'égalité propension à mentir de l'appareil photographique et de la machine à écrire, investir l'acteur de la possibilité de dire lui aussi la vérité sur le théâtre. La reconnaissance d'une telle possibilité soulignerait non seulement le caractère technique du jeu d'acteur, mais l'élèverait au côté d'autres procédés jugés plus objectifs, plus scientifiques, plus fiables (l'appareil photographique, la machine à écrire). Avant de

¹⁸⁹ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « VIII. La Foi et le sens du vrai », *éd. cit.*, p. 185.

¹⁹⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure* [1787], « Canon de la raison pure. Section 3 : De l'opinion, du savoir et de la foi [*Vom Meinen, Wissen und Glauben*] », traduit par Alexandre J.-L. DELAMARRE et François MARTY, Paris, Gallimard, 1980, pp. 682-690.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 685.

¹⁹² *Ibid.*, p. 685.

¹⁹³ Arnaud RYKNER, « Véritable mensonge ou mentir-vrai : la photographie de théâtre comme authentique artifice », *Revue Sens public*, 2019. Consulté à : <http://sens-public.org/articles/1367/>

l'articuler au « sens du vrai » stanislavskien, le mentir-vrai vitezien participe en soi à l'élaboration d'une pédagogie de l'acteur comme science. Le « mentir » n'est cependant pas le mensonge ; il n'est pas non plus dire le faux, et son contraire n'est pas dire le vrai, puisqu'en croyant prêcher le faux, on peut encore dire la vérité¹⁹⁴. C'est plutôt le dire-vrai, ou encore le « vouloir-dire-vrai »¹⁹⁵, qui semble être le contraire du mentir. Il en irait donc de l'intention, de la bonne intention, ou de la foi, et de la mauvaise foi, dans le mentir(-vrai). À cela s'ajoute une difficulté supplémentaire : si énoncer un fait que l'on tient pour vrai, en lequel on croit, même s'il est faux, n'est pas mentir, comment concevoir la possibilité de se mentir à soi, de se tromper soi-même ? Et si l'acteur, comme le définit Vitez, est l'individu qui expérimente sur lui-même les leures du mentir-vrai, et que mentir-vrai, c'est d'abord mentir, comment est-ce possible ? Pour résoudre cette aporie, il nous faudrait renverser la primauté donnée au mentir dans le mentir-vrai, et le faire au profit du vrai. Et par vrai, entendre non pas la vérité d'un fait, mais la véracité d'une parole, d'un dire ; rapprocher le mentir-vrai du contraire du mentir, à savoir le dire-vrai, le vouloir-dire-vrai. Mais quel est le contraire, au juste, du vouloir-dire-vrai ? Est-ce vouloir-dire-faux ou ne-pas-vouloir-dire-vrai ? Par son apparence de mauvaise foi, le vouloir-dire-faux serait l'autre nom du mentir. Malgré son apparence négative, le ne-pas-vouloir-dire-vrai formulerait la préférence d'un rejet, sur le mode bartlebien du « *I would prefer not to* »¹⁹⁶. Le ne-pas-vouloir-dire-vrai prendrait la résolution ferme de suspendre le jugement, sans rejeter le principe de réalité. Ici se dessinerait la piste du mentir-vrai.

Si Vitez écrit se séparer profondément de Stanislavski à propos du mentir-vrai de l'acteur¹⁹⁷, revenons à la lettre de cette expression pour apprécier son rapprochement d'un

¹⁹⁴ AUGUSTIN, *Du Mensonge*, in *Œuvres philosophiques complètes II*, traduit par Jean-Joseph-François POUJALAT et Jean-Baptiste RAULX, Paris, Les Belles Lettres, 2018, pp.329-364.

¹⁹⁵ Jacques DERRIDA, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Galilée, 2012, p. 43.

¹⁹⁶ Herman MELVILLE, *Bartleby le scribe* [1853] suivi de *Notes pour une vie de Herman Melville*, traduit par Pierre LEYRIS, notes de Philippe JAWORSKI, Paris, Gallimard, 1996, ePub. Voir Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, « X. Bartleby, ou la formule », Paris, Minuit, 1993.

¹⁹⁷ I. L'École, « Description d'une pédagogie de l'acteur » [1974], p. 105.

ne-pas-vouloir-dire-vrai. Analyse¹⁹⁸ : le terme de mentir-vrai est directement emprunté au titre de la nouvelle d'Aragon dans laquelle l'auteur mêle des souvenirs, réels et fictifs, de sa propre enfance au tout début du XX^{ème} siècle.¹⁹⁹ Vitez s'en empare pour nommer, dans sa pratique de metteur en scène et de pédagogue, le « rapproche[ment] de l'œuvre et de l'histoire »²⁰⁰ —cette histoire est aussi bien une histoire des rapports sociaux qu'une histoire de soi. Le rapprochement de l'œuvre et de l'histoire est encore synonyme chez Vitez de l'expression aragonienne de « monde réel », soit « une littérature qui montrerait le monde (réel ne veut pas dire grand chose : comment toucher le réel ?) tel qu'il croit être (lui, le monde). »²⁰¹ Synthèse : en distinguant bien « monde réel » aragonien et monde réel ordinaire —aussi vide que puisse paraître cet adjectif—, et en l'appliquant à l'acteur, le mentir-vrai de l'acteur vitezien serait rigoureusement la présentation littéraire par l'acteur du regard que le monde réel porte sur lui-même (et non la présentation littéraire d'un regard que l'acteur porterait sur le monde réel). Le caractère littéraire de cette présentation, est déterminé par le rapprochement de l'œuvre et de l'histoire (personnelle et collective). Pour guider l'interprète, le mentir-vrai part donc de la situation d'énonciation de l'acteur, de son corps, de sa personnalité, des relations sociales conscientes et inconscientes qui le déterminent. Ensuite, cette technique examine les points de contact entre ces histoires vécues et l'œuvre, la fable à raconter. Enfin, à la manière de ces coloriages composés de points à relier, le poème de l'acteur dessine une forme à l'intérieur de laquelle se mire le monde réel. L'acteur n'a donc pas de jugement à apporter sur la signification de ce qu'il fait ; les signes qu'il produit à partir du contact qu'il a consciemment établi avec l'œuvre

¹⁹⁸ La méthode de l'analyse/synthèse est une méthode couramment employée dans le domaine mathématique et procède en deux temps : la décomposition, ou analyse, d'un objet en ses éléments ; la recombinaison, ou synthèse, des éléments analysés en un nouvel ensemble cohérent.

¹⁹⁹ Louis ARAGON, *Le Mentir-vrai* [1964], Paris, Gallimard, 2015, ePub : « Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval. »

²⁰⁰ *Le Théâtre des idées*, « Le metteur en scène et le professeur en quête d'un "mentir-vrai" perpétuel » [1976], p. 73.

²⁰¹ II. *La Scène*, « Faust-Arguments » [1972], p. 301. Comprendons bien : le « monde réel » aragonien n'est pas ce que nous désignons d'ordinaire par le monde réel ; le « monde réel » est un monde littéraire qui présente un regard sur le monde réel, ou plutôt qui présente sous une forme littéraire le regard porté par le monde réel sur lui-même.

signifient — « ça signifie ». En résumé, l'acteur stanislavskien est garant du principe de réalité et croit en sa nécessité, ce qui lui permet de mettre le réel et l'imaginaire de la scène au service d'une vie scénique vraie. Le critère du faux est maintenu et lui permet, autant qu'au pédagogue, de juger ne pas avoir cru à son jeu.²⁰² À terme, si l'on en croit Jean Baudrillard, l'acteur du système n'a besoin ni de dissimuler ni de simuler, donc de feindre, puisque rien, dans son jeu, n'est faux²⁰³. L'acteur vitezien, lui, est conscient du principe de réalité, simplement il croit ne pas en avoir besoin pour déployer une vie authentique sur scène, ce que lui prouve perpétuellement le reflet de sa rencontre avec la fable sur le monde réel. Dès lors, toujours selon Baudrillard, l'acteur vitezien ne fait que feindre, puisqu'il prétend ne pas avoir ce qu'il a (le principe de réalité) ; simplement, dans la mesure où tout ce qu'il entreprend est adéquat à lui-même, sa feinte est vraie.

C) Pédagogie-mise en scène de l'altérité

Il est certain que le mentir-vrai et le sens du vrai sont deux descriptions très différentes du rapport de l'acteur à ce qu'il produit. Mais elles se fondent toutes les deux sur ce rapport, sur cette relation, sur cette ouverture de l'acteur à quelque chose d'autre que lui. En somme, toutes les deux décrivent une pédagogie-mise en scène de l'altérité. Cette recherche de l'altérité, Vitez la revendique directement du pédagogue russe et elle recouvre, quoiqu'il en écrive, l'intégralité de son « adieu à Stanislavski ». Ce motif prend la forme d'une anecdote que reformule Vitez à chaque fois qu'il la raconte²⁰⁴ mais qui, sous sa forme la plus complète, proviendrait d'un souvenir de répétition de Vasily

²⁰² Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, « Glossaire », *éd. cit.*, p. 83 : « Grâce [au sentiment de vérité], l'acteur peut sentir qu'il fait une entorse à sa nature et le metteur en scène peut dire « Je n'y crois pas ! » — phrase emblématique de Stanislavski en répétitions. »

²⁰³ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 12 : « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre : "Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit et faire croire qu'il est malade. Celui qui simule une maladie en détermine en soi quelques symptômes." (Littré.) Donc, feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire". »

²⁰⁴ I. *L'École*, « La méthode des actions physiques de Stanislavski » [1953], pp. 27-28 ; *Ibid.*, « Carnet de notes » [1969], p. 70 ; III. *La Scène*, « J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*... » [1982], p. 229 ; *Le Théâtre des idées*, « Conversation » [1982], pp. 281-282 ; IV. *La Scène*, « D'un carnet de notes automne-hiver 1985-1986 » [1986], p. 163.

Osipovich Toporkov (1889-1970), disciple de Stanislavski, qui aurait entendu le maître dire « à un acteur “qui se concentrait” : “Qu’est-ce que vous cherchez en vous-mêmes ? Vous n’y trouverez rien ! Cherchez dans votre partenaire !” »²⁰⁵ L’anecdote traverse les générations et rappelle l’intentionnalité nécessaire à toute action théâtrale (l’action dramatique est action sur)²⁰⁶. En revanche, la justification du vide de l’acteur fait toujours défaut et se réduit à la tautologie d’après laquelle « en vous, vous ne trouverez jamais rien, parce qu’il n’y a rien »²⁰⁷. Mais pourquoi n’y a-t-il rien ? Il y a la réponse dans la question. Et l’expérience, sur scène, du sentiment d’« Il y a » décrit par Emmanuel Levinas en serait l’explicitation²⁰⁸. *L’Il y a* est, comme la représentation théâtrale, une expérience nocturne ; elle parcourt d’un silence bruissant les murs de la chambre où veille l’individu. Elle est aussi expérience de l’aporie : la pensée qu’« il ne se passe rien » fait face à l’incapacité de nier le fait que, pourtant, quelque chose passe et se passe. Elle n’aurait ainsi ni la générosité du *Es gibt* allemand qui vient donner indéfiniment sans genre (*Es*), ni l’ancrage du *There is* anglais qui pointe et délimite un lieu sûr (*There*). *L’Il y a* n’est d’ailleurs ni passager, ni de passage, il dure dans l’obscurité de la chambre. Il s’agirait donc d’un événement d’être qui, sans être ni néant ni étant, est manifeste. Cette expérience est dénuée d’angoisse cependant, elle ne renvoie pas à la personnalité d’un *Je*, d’un veilleur qui n’arrive pas, par sa faute, à dormir. Il s’agit plutôt d’un enroulement, d’une absorption de la conscience dans le plein de ce vide. *Je* ne veille pas, mais *ça* veille. Le maintien en éveil de cet *Il y a*, Levinas l’appelle l’existence²⁰⁹.

²⁰⁵ I. L’École, « La méthode des actions physiques de Stanislavski » [1953], pp. 27-28 ; voir Vassili TOPORKOV, *Stanislavski In Rehearsal : The Final Years* [1950], traduit par Christine EDWARDS, New York, Theatre Arts Books, 1979.

²⁰⁶ Voir Chapitre 1.I.C.

²⁰⁷ *Le Théâtre des idées*, « Conversation » [1982], pp. 281-282.

²⁰⁸ Emmanuel LEVINAS, *Éthique et infini*, « III. L’Il y a », Paris, Fayard, 1982.

²⁰⁹ Emmanuel LEVINAS, *De l’Existence à l’existant* [1947], Paris, Vrin, 2004.

Cette expérience est encore celle que Vitez rapporte sous la métaphore de « l'Oignon de Peer »²¹⁰. Cette image est le résultat d'une double recherche de soi, initiée par deux représentations théâtrales de *Peer Gynt* (1866) : la recherche par Antoine Vitez, spectateur de Patrice Chéreau en 1981, de l'enfant qu'il était, quarante ans plus tôt bercé par son père et les contes d'Ibsen ; la recherche d'elle-même, par Bérandère Bonvoisin, dans les indications de son metteur en scène, Antoine Vitez. D'abord, l'étonnement de Vitez. Chercher à se reconnaître dans les simulacres du jeu, viser l'adéquation de soi aux différentes parties du rôle de l'acteur, va à l'encontre du mentir-vrai, de son mouvement secret. Ici, le metteur en scène explicite le plaisir, la jouissance cachée derrière sa pédagogie de l'acteur. En s'adonnant au mentir-vrai, l'acteur procède à « la contrebande de ses secrets »²¹¹ : présentant sur scène, sans préjuger de ce qu'il fait, la rencontre de l'histoire (la sienne, celle des relations sociales) et de la fable, « l'acteur dévoile des parties cachées de soi-même à soi-même, et cependant il a l'air de parler d'autre chose ». De ce secret, des dessous du simulacre, l'acteur jouit. Ensuite, l'explication, l'exposition du paradoxe. La recherche de soi-même poursuit et en vain et sans cesse le mouvement inverse à la représentation : elle veut échapper aux simulacres, elle veut ôter les pelures de l'oignon et, après la dernière, ne trouvant pourtant rien —« pas de cœur »—, reprend de plus belle, renfile à nouveau les costumes, pour les ôter encore. Car « au bout, il n'y a que la mort, puisque la dernière pelure de l'oignon, c'est la fin de l'épluchage »²¹².

Dans la couche de *l'Il y a*, celle de la chambre levinassienne, le philosophe nomme une porte dérobée, celle de l'étant. L'étant, c'est celui, celle, cela qui est montré du doigt, une altérité veillante elle aussi, une veilleuse en somme. Ainsi dit-on que la table est, que les choses sont (i.e. entraînent d'être) : tel était le moyen de rattacher l'être à l'existant, de le

²¹⁰ Marie ÉTIENNE, *En Compagnie d'Antoine Vitez 1977-1984*, « L'Oignon de Peer et l'ombre de Peer », Paris, Hermann, « Vertige de la langue », 2017, pp. 261-267.

²¹¹ *Le Théâtre des idées*, « Conversation » [1982], pp. 280-281.

²¹² *III. La Scène*, « J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*... » [1982], pp. 229-230.

faire aller de l'état de verbe, d'auxiliaire, à l'état de chose. Cette désignation, cette existanciation n'est pas envisagée par Levinas comme un encombrement matériel vain de la chambre du veilleur. C'est plutôt un mouvement de déposition de soi et de sa souveraineté face à l'autre, un dépouillement, pour substituer à une relation (*inter-*) avec l'être (*esse*), une relation avec autrui (donc *dés-inter-essée* écrit-il). La porte dérobée que Vitez et Stanislavski proposeraient à l'acteur serait celle du partenaire, de la partenaire de jeu. Précisons que ce partenaire n'est ni un pis-aller, ni une aide providentielle, mais un déjà-là, une donnée de la scène avec laquelle l'acteur doit composer son jeu. Ce qui devait cependant rester une anecdote de répétitions chez Stanislavski pourrait avoir pris une ampleur plus grande encore dans la pédagogie-mise en scène vitezienne, au point de structurer une esthétique théâtrale unique. En s'apercevant, après-coup, que le thème de « l'étranger que l'on n'a pas invité » — le « *xenos akalestos* »²¹³ — traverse l'intégralité de son travail, Vitez ferait directement face, sans forcément s'en rendre compte, aux effets de la maxime stanislavskienne. En outre, cette coloration de l'autre comme étranger imprévu et auquel l'espace de la représentation vitezienne offre une place, ou offre au moins la possibilité de sa dispute, ferait de l'hétérotopie de la convention une hétérotopie ouverte. L'image de l'hétérotopie ouverte est celle des maisons latino-américaines du XVIII^{ème} siècle ; elles ménageaient sur le seuil, sans condition, un espace, une paillasse, un asile au premier, à la première venue²¹⁴. Sa traduction théâtrale est la maison grecque ouverte aux quatre vents, celle rêvée, parmi tant d'autres²¹⁵, par Yannis Kokkos et Antoine Vitez au seuil du Théâtre national de Chaillot, à l'apogée du Théâtre d'art élitare pour tous.

²¹³ Antoine VITEZ, « Arts, formes et signes » [1977], p. 649.

²¹⁴ Michel FOUCAULT, *Les Hétérotopies* [1966], présenté par Daniel DEFERT, Paris, Ligne, 2019, ePub.

²¹⁵ Yannis KOKKOS, *Scènes*, réalisé par Inès LOUREIRO sous la direction de Claire DAVID, Paris, Actes Sud, 2020.

Au cours de ce deuxième volet, nous avons cherché à présenter la « critique lente et pas toujours consciente de Stanislavski » par Antoine Vitez sous la forme de trois histoires, tirées de l'*Histoire du mensonge* (2012) de Jacques Derrida et adaptées à la pédagogie-mise en scène des deux hommes de théâtre : une première histoire des concepts fondateurs de la mise en scène par association d'idées (*Historie*) ; une seconde histoire relative à l'extension de ce nouvel art aux classiques, et aux implications de ces expérimentations (*Geschichte*) ; une troisième histoire tentant d'ordonner le récit de ces expériences au prisme d'une pédagogie-mise en scène de l'altérité (*Res gestae*).

Ces histoires nous ont permis, une fois l'École jointe à la Scène, d'apprécier les écarts lentement et consciemment creusés par Vitez vis-à-vis de la pratique scénique de Stanislavski : l'écriture parallèle des associations d'idées concurrençant le sous-texte dans le rapport de l'acteur au texte ; les utopies de l'acteur, radicalisant l'incarnation de n'importe quel rôle à la représentation de n'importe quel objet, réel ou imaginaire ; la mémoire de l'acteur, celle de l'imaginaire venant compléter celle du vécu ; les logiques de jeu, celle de l'œuvre relativisant celle du comportement ; leur traduction hétérotopologique prolongeant le conflit du réalisme et de la convention ; la foi de l'acteur, déplaçant le vrai de sa juste sensation à sa feinte hyperbolique.

Ces trois histoires ont aussi rétabli certaines métraductions linguistiques ou conceptuelles de la pensée de Stanislavski par Vitez : la mémoire affective pour la mémoire du vécu ; l'inconscient de l'acteur pour l'inconscient du texte ; la logique des actions pour le jeu en général. Elles ont encore révélé des points communs, inconscients ou impensés, aux deux pédagogies-mise en scène, comme l'associationnisme, l'utopie du corps de l'acteur ou la métaphore mnémorique du bloc-notes magique ; ces points devaient déjà confirmer le caractère provisoire de l'adieu de Vitez à Stanislavski, celui-là retrouvant, à plus d'un titre, le directeur du Théâtre d'art de Moscou accessible à tous dans son projet d'un Théâtre d'art élitare pour tous.

CHAPITRE 3 : VERS UN THÉÂTRE D'ART ÉLITAIRE POUR TOUS

I. Racines d'un théâtre élitare pour tous

A) L'accessibilité à tous du Théâtre d'art de Moscou

De la même manière que la mise en scène par association d'idées transfère de l'École à la Scène la lecture de Stanislavski par Vitez, le projet d'un Théâtre d'art élitare pour tous, dont le Palais de Chaillot constitue le point culminant, déplace leurs retrouvailles de la Scène au Monde. Ce projet conjure ainsi l'adieu de la pédagogie-mise en scène vitezienne à Stanislavski, en partageant de nouvelles réflexions institutionnelles et philosophiques sur la place de l'art et de l'acteur dans le monde. Si les premiers spectacles donnés au Théâtre national de Chaillot concrétisent cette union, ils le doivent à la lente maturation, à la réflexion préalable des différents héritages du théâtre populaire. Le premier de ces héritages, Vitez le souligne dans « le titre exact du théâtre de Stanislavski : Théâtre d'Art de Moscou Accessible à Tous. Et c'est là que s'accomplit la plus grande révolution dans les formes, il y a 80 ans. »²¹⁶ La précision qu'il apporte à ce titre confirme l'élément révolutionnaire, à ses yeux, du théâtre stanislavskien : l'accessibilité à tous. Soviétologue amateur depuis son assistantat auprès d'Aragon, Vitez a conscience qu'il s'agit, à plus d'un titre, d'une révolution. Révolution économique d'abord : après la signature par les autorités bolcheviks du décret « Sur l'unification de l'activité » (26 août 1919)²¹⁷, une politique de gratuité s'ajoute à la politique de prix imposés. Sociale ensuite : cette politique promeut l'entrée dans les théâtres d'un tout nouveau public, composé en grande partie d'ouvriers et d'ouvrières. Institutionnelle après : malgré les affres de la guerre civile —ou à cause d'eux, les spectateurs et les spectatrices affluent en masse, les théâtres font salles combles ; rien qu'à Moscou des dizaines de lieux sont inaugurés.

²¹⁶ Antoine VITEZ, *III. La Scène*, « Journal de travail de *Faust* » [1981], p. 206.

²¹⁷ « Le Théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires », in *Histoire des spectacles*, éd. cit., p. 1349 : relatif à la nationalisation des théâtres, ce décret établit une distinction entre les théâtres « reconnus utiles et artistiques » (subventionnés par l'État) et les théâtres « ne garantissant pas un niveau culturel élevé » (gérés par des entreprises privées), et maintient le contrôle de leur répertoire par les organes dirigeants (Comité théâtral central et Commissariat du peuple à l'Instruction).

Humain enfin : en 1920, plus de mille troupes professionnelles se représentent sur les scènes de l'Armée rouge et, seulement les premiers mois de la même année, « deux cent cinquante-neuf spectacles » sont donnés à « centre quatre-ving-neuf mille quatre cents soixante-dix spectateurs »²¹⁸ ; avec l'aide d'acteurs professionnels, le théâtre amateur, ou théâtre « auto-réalisateur », se spécialise dans le « théâtre d'agitation » et les « spectacles de masse »²¹⁹ ; contre leur intervention, le « théâtre de la jeunesse ouvrière » mène la guerre aux théâtres établis et aux classiques qu'ils représentent²²⁰. En pratique, c'est donc d'abord la révolution bolchevik qui rend accessible à toutes et à tous, bon gré mal gré²²¹, le théâtre et, a fortiori, le Théâtre d'art de Moscou²²².

Outre la difficulté du nombre, se pose la question de la direction artistique du lieu : à quoi donner accès —et à quel prix (politique) ? Malgré le renouveau des formes scéniques (futurisme, café-concert, music-hall, cirque), l'iconoclasme n'a pas force de loi. Bien au contraire, le programme adopté par le VIII^{ème} Congrès du parti bolchevik en 1919 ordonne de « rendre accessibles aux travailleurs tous les monuments de l'art qui se trouvent jusqu'à présent à la disposition exclusive des exploités »²²³. Autrement dit, les théâtres d'État ont pour devoir d'offrir aux masses laborieuses le spectacle des chefs d'œuvre dont elles ont été privées. Aussi, le Théâtre d'art de Moscou figure dans la liste des grands théâtres de tradition, ou théâtres académiques, établie en 1920 par Anatoli Vassilievitch

²¹⁸ Antoine VITEZ, « Le Théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires », *art. cit.*, p. 1351.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 1354-1355 : le théâtre d'agitation consiste à mettre en scène des thèmes de propagande ou d'événements politiques ; il peut prendre la forme du « tribunal d'agitation », où les spectateurs participent au procès d'ennemi du peuple, du montage littéraire, du programme, de l'affiche ou du journal vivants. Les spectacles de masse consistaient plutôt en des fêtes qu'en des représentations théâtrales.

²²⁰ *Ibid.*, p. 1355 : le Théâtre de la Jeunesse Ouvrière (T.R.A.M.) constitue le relai théâtral de l'Association russe des écrivains prolétariens (R.A.P.P.) ; il défend, contre les restes de l'idéologie capitaliste, un théâtre d'éducation politique qui illustre « au jour le jour les tâches proposés par le Parti et le Komsomol [Organisation de la jeunesse communiste] ».

²²¹ *Ibid.*, p. 1351 : « Si l'on en croit Stanislavski, les hommes de théâtre formés sous l'Ancien Régime se sentirent « impuissants à la vue de cette masse déferlant sur le théâtre ». »

²²² L'accessibilité à tous du Théâtre d'art de Moscou est inscrite dans son titre lors de sa co-fondation, en 1898, par Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943) et Constantin Stanislavski. Cependant, la venue effective de toutes et de tous ne résulte pas, au cœur de la révolution, de ses seuls principes fondateurs (aussi révolutionnaires soient ces principes).

²²³ *Ibid.*, p. 1353.

Lounatcharski (1875-1933)²²⁴. Dès lors, le lieu obtient la protection du Département théâtral (TÉO, ou *Téatralny Otdel*) vis-à-vis des studios novateurs, et remplit la mission de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres du répertoire mondial, soviétique (Ostrovski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki, Boulgakov) comme étranger (Shakespeare, Molière, Schiller, Goethe)²²⁵. Révolution des publics, retour aux classiques : restitution des classiques aux publics.

Pour le Théâtre d'art de Moscou, il est une chose de garantir aux publics l'accès aux œuvres du répertoire ; il en est une autre que d'en assurer l'accessibilité, d'en faciliter l'accès, d'articuler le passage de leur conservation, des coulisses de leur répétition, à leur restitution sur scène. Pour Vitez, la « révolution dans les formes » du Théâtre comme institution dépend en grande partie de cette gestion du répertoire : « prouver que l'art de laboratoire est le père et le fils de l'art populaire : de la recherche ésotérique naissent les formes claires et accessibles à tous »²²⁶. La familiarité de Vitez vis-à-vis des composantes qui structurent le Théâtre d'art de Moscou accessible à tous irrigue sa pensée de l'architecture théâtrale, son souci perpétuel de faire circuler l'expérimentation des acteurs et l'expérience des publics. De 1922 à 1924, le Théâtre d'art traverse une grave crise de répertoire, assailli de tous les côtés par les novateurs dissidents. Stanislavski en profite pour partir en tournée aux États-Unis avec la troupe moscovite, et pour repenser l'architecture des studios de la rue Tverskaïa. À son retour, il en pose la première pierre : le système. Chaque élément du Théâtre s'articule autour de lui pour en favoriser le développement. Quatre studios dramatiques et un studio d'opéra jouxtent désormais le Théâtre d'art de Moscou. En particulier, le Premier Studio (créé en 1912 avec Leopold Soulerjistik) offre son premier terrain de jeu au système, son banc d'essai, la source

²²⁴ Antoine VITEZ, « Le Théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires », *art. cit.*, p. 1353. Commissaire du peuple à l'Instruction, il « s'efforça de conserver, en ces années terribles où tout menaçait, au plein sens du mot, de s'écrouler, les monuments de la culture russe. »

²²⁵ II. *La Scène*, « Nouvelles de la vie du théâtre en URSS » [1954], p. 46.

²²⁶ III. *La Scène*, « Journal de travail de *Faust* » [1981], p. 206.

révélatrice de jeunes talents, comme Mikhaïl Tchekhov ou Evgueni Vakhtangov. Le Troisième Studio, formé en 1920, offre une scène aux projets des disciples du système : Vakhtangov y met en scène le *Miracle de Saint Antoine* de Maeterlinck (1921) et *la Princesse philosophe* de Gozzi (1922). À la faveur du réalisme socialiste, ce sont tous les Studios que Stanislavski désire rendre accessibles à tous, déguisant autant qu'il le peut sa Maison de l'acteur en un îlot de résistance, en une terre d'accueil pour les ressortissants et les ressortissantes des théâtres novateurs tombés en disgrâce auprès des autorités staliniennes — ainsi de la nomination de Maria Knebel et de Meyerhold au Studio d'opéra entre 1936 et 1938. L'accessibilité à tous du Théâtre d'art de Moscou : une révolution économique, sociale, culturelle, pédagogique, artistique et politique — définitivement, « la plus grande révolution dans les formes, il y a 80 ans ».

B) L'équation des publics du Théâtre national populaire

Pour mieux comprendre le théâtre élitare pour tous de Vitez, il faudrait cependant veiller à ne pas minimiser, selon les mots de Brigitte Joinnault, son « lignage “théâtre populaire” »²²⁷. De Jean Vilar, Vitez écrit justement qu'il est « le continuateur »²²⁸ de Stanislavski. Dans notre corpus, avant que l'« équation vilarienne » ne prolonge les réflexions sur l'accessibilité à tous du Théâtre d'art de Moscou, deux mentions du « patron » côtoient celles du pédagogue russe. La première, une parenthèse, traite du « régisseur (ce mot simple, que Vilar avait ramené à son usage exact, il faudrait le reprendre) »²²⁹. Outre sa proximité étymologique avec l'art de la mise en scène pratiqué par Stanislavski (*režissura*)²³⁰, le régisseur vilarien serait sémantiquement proche du régisseur stanislavskien. En effet, la description qu'en donne Vitez fait directement écho à

²²⁷ Brigitte JOINNAULT, « “Élitare pour tous” : oxymore ou pléonasmе ? », *Revue L'Annuaire théâtral*, n°49, 2011, p. 80. Consulté à : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009303ar.pdf>

²²⁸ V. *Le Monde*, « Aimer nos acteurs » [1984], p. 223 : « C'est cela que contiennent les mots de “théâtre d'Art” (auxquels Stanislavski ajoutait justement ces autres mots : “accessible à tous”), et c'est bien ce théâtre-là que Vilar fut ici même le continuateur. »

²²⁹ IV. *La Scène*, « Carnet de notes » [1985], pp. 94-95, p. 97.

²³⁰ Voir note 70.

celle donnée de la troupe de la rue Tverskaïa, à ses compagnons de route. Ainsi, le nom de régisseur précise la relation qui se joue entre le metteur en scène et les acteurs. Son existence n'a de sens que relationnel et, à contre-courant de la représentation commune d'un metteur en scène qui aliénerait l'autonomie de ses acteurs, Vitez maintient, tout en la renversant, l'asymétrie. Au nom de Vilar, il confesse l'être-pour-l'acteur du régisseur : « s'il perd cette relation-là, il est perdu lui-même »²³¹. Plus spécifiquement, la relation qui les unit est une relation de fidélité, d'amitié, voire de famille —ce qui était le cas du jeune Stanislavski au sein du cercle Alexeïev. Cette complicité forge les imaginaires de jeunesse du régisseur, des acteurs, qui projettent leurs désirs de théâtre les uns sur les autres. Une fois l'amie disparue, le partenaire envolé, les premières images des grands rôles, leurs rêves vagabondent orphelins, au gré des contrats que le flot des agences d'acteurs et leur lot de standardistes tentent de pallier : « la Céliène idéale s'est enfuie pour toujours »²³².

La deuxième mention de Vilar voisine du nom de Stanislavski dans les écrits de Vitez porte sur son jeu d'acteur, son double jeu d'acteur-metteur en scène. Comme Stanislavski, comme Jouvet, Vilar assume cette double responsabilité. Le résultat en est cependant plus meyerholdien que stanislavskien : « Ainsi jouait Vilar ; il ne voulait pas tout le texte ; il semblait dire : voilà ce que je ferais *si je voulais* jouer ce rôle. »²³³ Le jeu de Vilar pointe donc sa relation possible au rôle, il n'exprime pas le rôle, il l'indique plus qu'il ne l'incarne. Par là, il s'apparente davantage à l'*ostraniénié* meyerholdien, au *Verfremdungseffekt* brechtien, qu'à l'identification stanislavskienne. En fait, le jeu de Vilar, tel que Vitez le décrit, donne à penser la possibilité d'un autre « si magique ». Au sens de Stanislavski, le « si magique » de l'acteur est latent, c'est une technique qui conduit le jeu de l'acteur, qui précède l'existence du rôle. Au sens du jeu proposé sur scène par Vilar

²³¹ *IV. La Scène*, « Carnet de notes » [1985], p. 94.

²³² *Ibid.*, p. 95.

²³³ *Ibid.*, « Cahier *Lucrèce Borgia* (2) » [1985], p. 115 ; Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez*, « Révélation de l'acteur maquillé, donc vrai » [1999], *éd. cit.*, ePub.

(« ce que je ferais *si je le voulais* »), le « si magique » deviendrait manifeste, induit par le jeu, il déborderait le rôle joué au profit de l'image du rôle à venir — image non consommée donc plus forte encore. Le parti de l'immersion d'un côté, celui de la suggestion de l'autre.

Cette sensibilité d'Antoine Vitez à l'égard de l'acteur-metteur en scène du Théâtre national populaire n'est pas seulement indirecte, filtrée par la figure de Stanislavski. Elle est aussi directe et continue de travailler, inconsciemment ou non, l'héritage stanislavskien. En effet, après la déception de ne pas être distribué au sein du TNP (malgré sa contractualisation en mars 1957), Vitez reste attaché aux spectacles de Vilar, il est « ébloui »²³⁴ par eux rappelle son épouse Agnès Van Molder (1928-2018). Pour lui, ces spectacles sont autant des modèles que des contre-modèles²³⁵ de théâtre — mise en scène, jeu, rapport au public. Ils ne le laissent jamais indifférent et lui transmettent toujours quelque leçon. Ces enseignements formulent autant qu'ils résolvent les termes de « l'équation vilarienne » : « trouver une forme nouvelle qui exprime chaque transformation du rapport entre le théâtre et son public »²³⁶. Si cette attention aux formes réactive la révolution formelle du Théâtre d'art de Moscou, Vilar liste les trois gages, selon lui, de la liberté de l'acteur (une quête elle-même stanislavskienne) : le plateau nu ; la peinture de l'acteur ; le soutien des publics. Dans un premier temps, l'abandon du rideau de fond de scène et du décor, la coloration des lumières, leur matiérage (en particulier celui des nuits en Avignon), aplanissent l'espace de jeu, présentent un cadre scénique sans perspective, un cadre pictural d'avant la perspective, un cadre pédagogique dans la perspective de l'acteur. Dans un deuxième temps, cette mise à plat rehausse l'acteur tout entier — le relief de son corps, de ses gestes, les accents de sa voix —, à commencer par l'acteur-metteur en scène

²³⁴ Brigitte JOINNAULT, « “Élitaire pour tous” : oxymore ou pléonasmе ? », *art. cit.*, p. 78.

²³⁵ *Ibid.*, p. 78. Entretien tous les deux par Brigitte Joinnault, Agnès Van Molder et Pierre Vial se souviennent des spectacles cités en modèles de mise en scène, de lumière et de jeu par Vitez : *Triomphe de l'amour* de Marivaux (1956), *Arturo Ui* de Brecht (1960), *Nucléa* d'Henri Pichette (1952), *Macbeth* de Shakespeare (1954, 1956), *Le Crapaud-Buffle* d'Armand Gatti (1959). Au titre des anti-modèles figure *le Dossier Oppenheimer* (1964), un spectacle duquel la tragédie-montage *le Procès Emile Henry* (1966) entend se distinguer.

²³⁶ *Le Théâtre des idées*, « Pour Vilar » [1978], p. 21

lui-même, toute son « allure médiévale (...) comme une gouache sur papier noir »²³⁷. Dans un troisième temps, cette esthétique contrastée, au-delà d'« un bon système d'abonnements, [d']un bon fichier de collectivités »²³⁸, définit avec clairvoyance la direction artistique du Théâtre et fonde, par l'adhésion des publics à cette clarté, la popularité du Théâtre national populaire. En un mot, la recherche-production résout l'équation vilarienne : « faire de la recherche l'objet même de la production, et de cette recherche ainsi produite l'objet du rassemblement public. »²³⁹ En prime, la recette de ces salles comblées conforte la troupe des acteurs, galvanisés d'une part par la venue massive des spectateurs, protégés d'autre part des journalistes dont la plume arrive désormais trop tard pour enrayer l'engouement populaire²⁴⁰ — le théâtre populaire offre donc à la critique le temps de sa réflexion. En renforçant de l'extérieur, par le public, la confiance des acteurs, Vilar continue encore le geste de Stanislavski qui renforce l'acteur, face aux critiques, en travaillant son sens du vrai²⁴¹. À l'internalisation de la confiance en soi s'ajoute son externalisation. En résumé, l'équation vilarienne nourrit, par sa continuation de Stanislavski autant que par elle-même, la réflexion vitezienne autour du legs théâtral populaire.

C) La résolution du Théâtre de quartiers

Ce legs, Vitez s'y rapporte enfin par sa propre expérience des politiques culturelles qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à son arrivée au Théâtre des

²³⁷ IV. *La Scène*, « Cahier *Lucrece Borgia* », p. 123 : « Ce qu'il y avait de beau chez Vilar, dans la tenue de son corps même : cette allure médiévale. Je ne sais comment dire autrement. Il ressemblait à la peinture avant la perspective. Oui, c'est cela : il faisait un théâtre d'avant la perspective. C'est cela qui était nouveau, et qui a choqué au début. De même que sa diction changeait la répartition habituelle des longues et des brèves, et des accents dans le cours du vers, ou de la phrase, son corps contredisait l'image que nous avions, à l'époque (il y a trente ans), de la tenue de l'acteur en scène. Tête penchée. Buste incliné. Main laissée en suspens derrière soi. On aurait dit qu'il était à plat sur la page obscure du théâtre, comme une gouache sur papier noir. »

²³⁸ *Le Théâtre des idées*, « Pour Vilar » [1978], p. 19.

²³⁹ *Ibid.*, « Aimer nos acteurs » [1984], p. 223.

²⁴⁰ *Ibid.*, « Pour Vilar » [1978], p. 20.

²⁴¹ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, « VIII. La Foi et le sens du vrai », *éd. cit.*, p. 161 : « N'oubliez pas que le critique mordant peut provoquer plus de mal que personne d'autre sur la scène, car l'acteur sur qui tombe sa critique cesse involontairement de rechercher la justesse de son jeu pour exagérer la vérité même au point de la rendre fausse. »

quartiers d'Ivry en 1971.²⁴² Outre la connaissance personnelle qu'il en a²⁴³, Vitez expérimente les « deux ailes » de ces politiques publiques (la décentralisation théâtrale et l'éducation populaire) dans les lieux de leur diffusion : le Théâtre Quotidien de Marseille (1962-1963) ; le Théâtre-Maison de la culture de Caen (1964) ; le Centre Culturel Communal de Choisy-le-Roi (1965). Dans le premier, il exerce aux côtés de Michel Fontayne et de Roland Monod les fonctions de régisseur littéraire, et anime des rencontres dont la matière (l'indépendantisme algérien ; l'avant-gardisme poétique) et la manière (« spectateurs réunis en petit nombre dans des bibliothèques, des lieux publics et dans la petite salle du théâtre »²⁴⁴) préfigurent sa venue aux formes du théâtre populaire. Dans le second, il est invité par Jo Tréhard à participer aux « Émissions » de Joël Masson au sein desquelles il donne accès à de grandes œuvres poétiques et les rend, par leurs discussions, accessibles au public.²⁴⁵ Il projette la réalisation d'un second cycle qui serait issu d'éléments de la culture populaire²⁴⁶, ceux-ci accédant, à leur tour, au titre d'œuvres. Dans le troisième, il revient en région parisienne pour répondre aux appels à projets lancés par les municipalités de banlieues. Jugeant « l'animation par les associations culturelles locales (...) ignorante d'elle-même »²⁴⁷, au motif qu'elle prétend coordonner l'action d'organisations déjà ancrées dans un territoire, sans même s'enquérir de leur consentement, Vitez défend une animation conjointe de la population et de la cité,

²⁴² Le développement qui suit reprend en grande partie la reconstitution de l'itinéraire de Vitez par Brigitte Joinnault au prisme de son théâtre élitare pour tous dans son article « “Élitare pour tous” : oxymore ou pléonasme ? », *Revue L'Annuaire théâtral*, n°49, 2011, p. 80. Consulté à : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009303ar.pdf>

²⁴³ Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 80 : Pierre Vial rapporte en particulier la rencontre marquante de Jeanne Laurent (1902-1989), résistante au côté de Jean Vilar dans l'association Jeune France et haute-fonctionnaire en charge de la politique de décentralisation théâtrale de 1946 à 1952.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 81 : « Un cycle de sept Émissions intitulé “À livre ouvert” en hommage à Paul Éluard et consacré à la découverte d'œuvres poétiques – Maïakovski, Aragon, Desnos, Milosz, Apollinaire, Claudel »

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 81 : « Un autre cycle consacré à des phénomènes socioculturels contemporains (tels que “le folklore” du Tour de France ou “la vogue” des bandes dessinées comme Tintin, Astérix, Superman, Dick Tracy). »

²⁴⁷ V. *Le Monde*, « Réflexions sur l'animation culturelle et les différents modes d'animation possibles à Choisy-le-Roi » [1965], p. 26 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 82.

l'éducation populaire et l'animation culturelle bénéficiant de leur support mutuel. L'expérience de Vitez jugée trop jeune, le projet en reste là.

Après avoir répondu aux appels des lieux de la décentralisation théâtrale qui désormais le connaissent, Vitez y déploie ses propres projets et obtient, à plus d'un titre, la reconnaissance des défenseurs du théâtre populaire. En tant que metteur en scène, ses premières pièces s'insèrent dans le réseau des Maisons de la Culture et de leurs troupes : *Électre* de Sophocle (février 1966), sa tragédie-montage *le Procès d'Émile Henry* (décembre 1966) et *les Bains* de Maïakovski (février 1967) sont représentées à Caen grâce au soutien de Jo Tréhard ; *le Dragon* de Schwarz (créé à Grenoble en 1968) est représenté à Saint-Étienne grâce à celui de Jean Dasté. Sensibilisé par ses lectures de Stanislavski et de Vilar à la question des publics, et conscient des effets politiques réels du théâtre militant²⁴⁸, Vitez alimente la réflexion collective par l'organisation de colloques, comme celui de juin 1967 intitulé « Le théâtre, et après ? », où sont conviés, entre autres, « Peter Brook, Julian Beck, Judith Malina, Robert Abirached, Émile Copfermann, Xavier-Agnan Pommeret »²⁴⁹. Devant eux, il dénonce deux illusions : celle du « développement linéaire de la culture » et celle du « pouvoir d'action du théâtre »²⁵⁰. De la première illusion dont Vilar serait « le prêtre », il refuse l'idéalisme progressiste sous-jacent — prêcher un accès graduel, incrémental, de toutes et de tous à la culture, reviendrait à s'imposer à soi et au public le contrôle de la diffusion culturelle qu'imposent déjà les pouvoirs publics. Grâce à son observation et à sa connaissance des terrains de la décentralisation, il relativise la seconde illusion pour plus de pragmatisme. Car il s'agit bien, malgré « le scepticisme à l'égard des pouvoirs socio-politiques du théâtre »²⁵¹, de continuer le travail d'animation

²⁴⁸ Benoît LAMBERT et Frédérique MATONTI, « Un Théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », Éditions de la Sorbonne, *Revue Sociétés & Représentations*, n° 11/1, 2001, pp. 379-406. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-379.htm>

²⁴⁹ Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 82.

²⁵⁰ V. *Le Monde*, « La Guerre et la mémoire » [1967], pp. 46-47 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 82.

²⁵¹ Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 83.

culturelle. Cette volonté l'amène, avec Pommeret, à imaginer une structure d'action culturelle inédite : la Maison de la culture nouvelle.²⁵² Celle-ci serait strictement indépendante des aides financières de l'État, donc engagée dans le réseau des municipalités.²⁵³ Les décisions relatives à sa propre animation culturelle —sa direction artistique— seraient assumées par le collectif d'usagers²⁵⁴, et non les traditionnels gestionnaires du lieu. Ce lieu serait donc hybride à tous les points de vue, puisqu'il favoriserait la représentation des éléments constitutifs de la culture contemporaine²⁵⁵, devant des publics mixtes (plus de différence entre Maisons de la Culture et Maisons des Jeunes et de la Culture), et dans leur ordre spontané d'apparition, désordre duquel il s'agirait de dégager un sens —la vie de la culture populaire dans une nouvelle Maison.

Finalement, le théâtre de quartier se présente comme la solution apportée par Vitez à l'équation de Vilar. Cette idée lui vient à la suite de ses échanges avec Pierre Debauche qui, en 1965 à Nanterre, cherche les moyens possibles pour trouver le public « dans ses lieux de vie »²⁵⁶ —et non importer ou délocaliser un public déjà conquis ailleurs. Pour Vitez, la forme qui inventerait, dans ces lieux, le nouveau rapport nécessaire entre le public et son œuvre ne devrait pas relever d'une réduction du grand théâtre pour le théâtre mineur, pour un rayonnement moindre. À la manière de Copeau, de Vilar, Vitez retourne au plateau nu : « un théâtre du poème, du corps et de la voix, théâtre à voir de près et en petit nombre, s'adressant aux habitants tout près de chez eux. »²⁵⁷ Ce sont *la Grande Enquête de François-Félix Kulpa* adaptée du roman de Xavier-Agnan Pommeret (1968) et *la Parade* de Loula Anagnostáki (1969) qui réalisent ce projet. Or, ce théâtre marque aussi le début de

²⁵² V. *Le Monde*, « Notes pour une Maison de la culture nouvelle » [1968], p. 57 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 83.

²⁵³ *Ibid.*, p. 54 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 85.

²⁵⁴ *Ibid.*, « Réflexion sur les Maisons de la culture... » [1968], p. 60 cité par Brigitte JOINNAULT, p. 85.

²⁵⁵ *Ibid.*, « Notes pour une Maison de la culture nouvelle » [1968], p. 57 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 83.

²⁵⁶ Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 85.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 85.

la mise en scène par association d'idées. En clair, le théâtre de quartier constitue la double solution à deux questions centrales de la trajectoire de Vitez : la réponse directe à l'équation vilarienne, indirecte à l'accessibilité stanislavskienne ; la venue à la pédagogie-mise en scène de l'acteur, le retour à la critique du maître. En avril 1971, la solution est faite résolution, par le dépôt, « à la mairie d'Ivry, avec le soutien de Louis Aragon, d'un projet de création d'un théâtre de quartier »²⁵⁸. Trois précisions quant aux termes de ce Théâtre : ses principes ; son titre ; sa mission. Vitez promeut un art élitaire pour toutes et tous, soit une esthétique du luxe²⁵⁹ dont tout le monde peut à terme, grâce à un modèle économique viable²⁶⁰, profiter et dans laquelle chacun, chacune reconnaît sa propre participation à la vie de la communauté²⁶¹. En 1972, ces principes s'appliquent à l'établissement rebaptisé le Théâtre des quartiers d'Ivry. Par là, Vitez souhaite étendre, au-delà de sa parcelle et avec le soutien financier de la mairie, l'empreinte territoriale du lieu.²⁶² Enfin, la mission d'animateur de la cité cède le pas, dans le langage, au travail de l'artiste, du metteur en scène-acteur. En voyant cependant le maintien de l'animation pédagogique au sein de l'Atelier théâtral d'Ivry²⁶³, ce glissement sémantique dans l'ordre de mission révèle plutôt l'adoption d'une posture artiste, la revendication d'une œuvre. Ivry permet ainsi à Vitez de fixer à un lieu sa réflexion théorique et pratique autour du théâtre populaire. Cette arrivée n'enclenche en rien un nouveau mode de lecture de Stanislavski. Plutôt, la Scène et le Monde, la pédagogie-mise en scène de l'acteur et l'équation des publics se rejoignent.

²⁵⁸ Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 86.

²⁵⁹ V. *Le Monde*, « Principes du théâtre de quartier » [1972], p. 70.

²⁶⁰ Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 86 : « Considérer que, d'un point de vue quantitatif, un spectacle joué dix fois pour deux cents personnes égale un spectacle joué une fois pour deux mille. »

²⁶¹ *Ibid.*, p. 86 : « Ne réduire le populaire ni à la fête (unificatrice) ni à la masse (beaucoup-de-monde-à-la-fois). »

²⁶² II. *La Scène*, « Notice à "Ritsos et nous" » [1971], p. 292 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 86.

²⁶³ I. *L'École*, « L'Atelier théâtral d'Ivry » [1981], p. 257.

II. Ramifications du Théâtre d'art

A) Le Théâtre des quartiers d'Ivry, élitaires pour tous

Grâce à sa généalogie du slogan vitezien, Brigitte Joinnault rétablit le Théâtre des quartiers d'Ivry comme le point de départ du théâtre « élitaires pour tous », et replace l'aventure du Théâtre national de Chaillot dans son prolongement. Cependant, l'expression requiert encore son éclaircissement sémantique. Dans ses « Principes du théâtre de quartier », Vitez précise l'objet de la recherche esthétique qu'il entame : « lutter pour que le luxe (ce cuir véritable, cet acajou ancien) soit accessible à tous »²⁶⁴. Du côté des animateurs du théâtre populaire, l'incompréhension règne et repose sur une idéologie du luxe que la *Théorie de la classe de loisir* (1970)²⁶⁵ de Thorstein Veblen nous paraît éclairer. L'économiste et sociologue étasunien présente la consommation d'articles de luxe comme l'apanage de la classe dominante, comme ce qui lui permet de se distinguer de la classe laborieuse dont la consommation est avant tout celle des biens de subsistance. La valeur du luxe est sociale et se trouve dans son ostentation, sa visibilité : l'usage de sa consommation est public, non privé. Par cette dépense irrationnelle d'un point de vue économique, la classe de loisir fait montre socialement de sa déprise vis-à-vis des biens matériels. Ce geste montre son honorabilité et fonde sa domination. Outre l'ostentation alimentaire, Veblen prend pour exemple le bal et la fête où les toilettes et les parures des femmes sont attentivement scrutées²⁶⁶ —elles aussi réduites au statut d'objets de consommation, leur caractère luxueux tient même davantage à la qualité des objets qu'elles portent qu'à leur propre personne. Veblen observe enfin la diffusion verticale, de strate en strate, de ces caractères de consommation : le luxe qui constitue un jour l'apanage de la classe de loisir devient le lendemain la panacée de la société, qui ne subit pas ce nouveau comportement de consommation mais, au contraire, le désire. En bref, le luxe constitue pour Veblen un

²⁶⁴ V. Le Monde, « Principes du théâtre de quartier » [1972], p. 70

²⁶⁵ Thorstein VEBLEN, *Théorie de la classe de loisir* [1970], traduit par Louis ÉVRARD, Paris, Gallimard, 1978, ePub.

²⁶⁶ *Ibid.*, « IV. La Consommation ostentatoire », ePub.

objet de consommation, son usage est social et agonistique — puisque sa consommation instaure une relation de domination— et sa valeur est relative dans le temps —le luxe en soi n'existe pas, il n'existe qu'en l'autre (qui, selon le point de vue adopté, détient ce luxe ou ne le détient pas encore). Cette théorie rendrait compte de l'incompréhension générale face au théâtre élitair pour tous de Vitez. Ou bien le théâtre élitair pour tous produit une recherche luxueuse qui n'est pas compréhensible, entendable au moment de sa représentation —il n'est pas accessible à tous, il est élitiste. Ou bien le théâtre élitair pour tous produit des formes effectivement accessibles à toutes et à tous qu'il étiquette du nom de recherche, de luxe, d'art —il n'est pas élitair, mais populiste et démagogique. En outre, la diffusion verticale du luxe suggérée par Veblen rappelle fortement « le développement linéaire de la culture » décrit ou décrié en amont : prêché par les uns comme un idéal, combattu par les autres comme un fait, mais critiqué par Vitez comme une illusion. En bref, la théorie du luxe de Veblen éclaire l'incompréhension du théâtre élitair pour tous de Vitez, mais ne suffit pas pour l'expliquer.

En introduisant son théâtre élitair pour tous au sein du théâtre populaire, et en voulant rendre le luxe accessible à toutes et à tous, Vitez suggère de ne plus considérer le luxe comme l'apanage de l'élite, comme un objet de distinction sociale, donc comme un objet relatif ; mais comme un objet qui trouve sa propre valeur en soi, c'est-à-dire en lui-même et en chacun, en chacune. L'enquête sociologique menée par Paul Lazarsfeld, Marie Jahoda et Hans Zeisel au moment de la crise des années 1930 dans la ville industrielle de Marienthal, en Autriche, nous permet de mieux comprendre cette idée.²⁶⁷ Dans cette enquête sur la vie d'ouvrières et d'ouvriers du textile au chômage, Lazarsfeld donne à penser une version du luxe différente de celle de Veblen, plus pratique, plus psychologique, plus populaire donc plus humaine. Dans un premier temps, il identifie dans les foyers touchés par le chômage quatre attitudes différentes face à la crise, et donc quatre tenues

²⁶⁷ Marie JAHODA, Paul LAZARSELD, et Hans ZEISEL, *Les Chômeurs de Marienthal* [1933], traduit par Françoise LAROCHE, préface Pierre BOURDIEU, Paris, Minuit, 1981.

différentes de la maisonnée : la résignation, ou un sentiment d'impuissance et de détachement face à la situation économique, caractérisée par l'abandon de certaines dépenses (journaux, transport) mais par le maintien d'une atmosphère paisible ; la stabilité, ou une énergie supplémentaire investie dans une vie intérieure chaleureuse et dans la projection d'activités extérieures proches (militantisme) ou lointaines (formation de tailleur dans la capitale) ; le désespoir, ou un sentiment de vanité de l'effort qui prévient toute activité extérieure et limite les activités intérieures à la sauvegarde des apparences ; l'apathie, ou l'effondrement total des activités extérieures et intérieures au prix d'une atmosphère insécure et miséreuse. Dans un second temps, Lazarsfeld note que, malgré la sévérité de la crise et cette différence d'attitude, les quatre types ont en partage des comportements économiquement irrationnels, réalisent des dépenses qui dépassent leurs stricts besoins de subsistance. L'exemple rapporté par Lazarsfeld pour illustrer ce luxe est celui des fleurs :

« Dans beaucoup de jardins, on trouve des fleurs, alors que les besoins en légumes et en pommes de terre sont très importants. Sur une surface qui pourrait aisément fournir quatre-vingt kilos de pommes de terre, on voit pousser des œillets, des tulipes, des roses, des jacinthes, des giroflées, des dahlias. Toute question à ce sujet entraîne la réponse suivante : “On ne peut vivre uniquement pour la nourriture, il faut aussi quelque chose pour le sentiment. C'est si beau, un bouquet de fleurs à la maison.” »²⁶⁸

Ce défi que les fleurs de Marienthal lancent à la rationalité économique, le prix de leur culture en temps de crise face à la gratuité de leur existence, laisse envisager une valeur plus psychologique que sociale du luxe, son caractère tout aussi vital que populaire, c'est-à-dire reconnu par tous et nécessaire à tous.

Cette métaphore florale du luxe est encore celle qu'emploie Vitez dans son spectacle d'inauguration du Théâtre des quartiers d'Ivry, *Électre* de Sophocle, avec des *parenthèses* empruntées à Yannis Ritsos (1971), lorsque Électre (Evelyne Istria) saccage le bouquet funéraire de Chrysothémis (Jany Gastaldi). Par le saccage de ces fleurs, Vitez fournit sa

²⁶⁸ Paul LAZARSFELD *et al.*, *Les Chômeurs de Marienthal* [1933], « IV. Le Comportement », *éd. cit.*, p. 90.

réponse la plus claire à l'équation vilarienne, et montre comment il entend faire de sa recherche à Ivry l'objet du rassemblement du public. La destruction du bouquet est d'abord mise au service de la représentation, elle est la solution technique pour « *faire la mort* »²⁶⁹ sans avoir à la donner, pour obtenir l'adhésion du spectateur sans que sa stupeur ou son indifférence n'interrompe son expérience : ne faire de mal à aucun animal, pas même à une mouche²⁷⁰, et en même temps s'en prendre à un objet portant la trace d'une animation naturelle, d'un souffle vivant — gêne que n'aurait pas éveillé le déchiquetage de fleurs en papier²⁷¹. Que le personnage d'Électre détruise le bouquet de sa sœur, c'est encore représenter l'œuvre de la tragédie de Sophocle, l'œuvre de la tragédie selon Sophocle : le bouquet est aussi vivant qu'Oreste n'est mort ; le détruire, ce n'est qu'accélérer le processus de la Nature, en appliquer les lois pour faire revenir le fils royal, dissiper les illusions d'une maisonnée paisible (« *C'est si beau, un bouquet de fleurs à la maison* ») et rétablir la légitimité usurpée du trône. La mise à sac des fleurs est aussi ostentatoire, elle se donne en public — le luxe au sens de Veblen. Sans sortir de la représentation, en elle, par elle, ce geste représente donc la nature du théâtre lui-même, la gratuité de son œuvre : « le théâtre est luxueux par sa nature, parce qu'il n'est pas ressenti comme étant d'une utilité immédiate, non plus que d'une efficacité politique immédiate »²⁷². Mais plus que de se donner en public, ce luxe est offert au public, et au public d'un théâtre populaire, celui des quartiers d'Ivry — un luxe rendu accessible à tous. En se cristallisant enfin sur un objet tel qu'un bouquet de fleurs, le théâtre de quartiers vitezien révèle le luxe d'objets usuels, quotidiens et les regarde comme dignes d'être représentés sur scène, égaux en poésie, égaux en culture avec les plus grandes œuvres du répertoire — en un mot, élitaires. C'est

²⁶⁹ *Le Théâtre des idées*, « *Électre et notre temps* », p. 173.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 173 : « Tu sais, il est absolument intolérable de tuer un être vivant, au théâtre ; attraper des mouches dans sa main, c'est un geste banal, on n'y fait pas attention, mais si on voyait quelqu'un écraser une vraie mouche, en sachant que la chose est réglée pour le spectacle, qu'il y a une boîte avec des mouches à tuer, ce serait abominable. »

²⁷¹ *Ibid.*, p. 173.

²⁷² *Ibid.*, p. 173.

ainsi que la métaphore des fleurs permet de comprendre le luxe que Vitez souhaite rendre accessible à tous, de comprendre comment la recherche théâtrale peut faire l'objet d'une production, d'un rassemblement du public, de comprendre comment un théâtre élitare pour tous est possible.

B) Le Théâtre national de Chaillot, théâtre d'art

Après sa nomination à la tête du Théâtre national de Chaillot en 1981, Antoine Vitez déclare le lieu « Théâtre élitare pour tous », et donne une visibilité sans précédent à l'expression forgée à Ivry. En résumant les trois premières saisons qu'il y passe du nom de « théâtre d'art »²⁷³, il identifie les deux intitulés et signale, au-delà de l'accessibilité à tous, ses retrouvailles avec le directeur du Théâtre d'art de Moscou. Ainsi, Chaillot superpose leurs trois terrains de confrontation, condense les trois positions de lecture de Stanislavski par Vitez : le Théâtre et son directeur ; la Scène et son régisseur ; l'École et son pédagogue. De la même manière que le système de Stanislavski révolutionne la pédagogie-mise en scène en inventant un lexique²⁷⁴ et permet à l'acteur de « prendre conscience de ce qu'il fait, et d'en nommer les parties », Vitez révolutionne le monde du Théâtre par la performativité de son « dire »²⁷⁵ : il pose des mots sur l'objet de sa propre action, se positionne au sein du réseau théâtral populaire, mesure les écarts qu'il reste à combler ou à maintenir. Six mois après l'incompréhension des critiques face au contenu de sa première saison, Vitez use à nouveau de ce dire pour préciser la nature de sa production théâtrale. Il clarifie l'« attente latente »²⁷⁶ dont il hériterait avec la reprise du « Théâtre service public » de Vilar : la production théâtrale n'est pas un bien public comme les autres, « comme le

²⁷³ V. *Le Monde*, « Aimer nos acteurs » [1984], p. 223

²⁷⁴ I. *L'École*, « Si le théâtre s'apprend » [1968], p. 61.

²⁷⁵ Brigitte JOINNAULT, « “Élitare pour tous” : oxymore ou pléonasme ? », *art. cit.*, p. 90.

²⁷⁶ Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez*, « Retour sur la colline », *éd. cit.*, ePub : « Voué au public » : « (...) répondre à l'attente latente qui existe au sujet de ce théâtre, une image vague dans le public, dans l'opinion publique autour de ce théâtre, mais qui existe encore. Je ne sais pas si elle existe dans la jeune génération. Peut-être, ça se transmet plus qu'on ne croit. En tous cas, elle existe chez les gens de plus quarante ans. »

gaz, l'eau, l'électricité »²⁷⁷ —le théâtre n'est pas une industrie de biens culturels. Le service que le Théâtre national de Chaillot doit pouvoir rendre au public serait plutôt la revendication d'un droit à l'expérience, la représentation du temps de la recherche, de l'émergence de son sens, et alors seulement de la culture —« l'invention n'est jamais culturelle à sa naissance »²⁷⁸. Cette insoumission au chantage d'un sens clair et distinct n'empêche pas son écoute à l'égard des publics, le désir de sa venue. En effet, Vitez emploie deux métaphores circulaires pour viser à l'élargissement des publics. La première est centrifuge et lui vient de Georges Goubert, alors directeur de l'administration et des programmes. Trois cercles statistiques indiqueraient le succès d'un spectacle à Chaillot : au-delà de quatre mille spectateurs, un échec ; au-delà de huit mille, un demi-succès ; à partir de trente mille, une réussite incontestable. « Je me soucie de ces trente mille-là, déclare Vitez : le troisième cercle. Je pense qu'il existe une attente envers moi, et c'est à cette attente que je veux répondre. »²⁷⁹ La seconde métaphore est centripète et lui vient de Brecht. Le cercle de la politique réunit les conditions économiques et sociales nécessaires aux artistes et aux publics pour que la représentation se tienne —rien de plus. Le « cercle des connaisseurs » est celui des personnes qui assistent aux spectacles, suivent des esthétiques scéniques, soutiennent leurs artistes —c'est celui-ci que Vitez entend élargir à plus de trente mille spectateurs. « Le cercle dans le cercle » poursuit enfin les missions de la création : rencontrer les publics, nourrir la recherche, « aimer nos acteurs »²⁸⁰.

Directeur du Théâtre national de Chaillot, Vitez dispose désormais des moyens matériels (programmation, lieu, mandat) pour faire œuvre de sa pédagogie-mise en scène par association d'idées, c'est-à-dire pour que l'associationnisme déborde le cadre d'un seul

²⁷⁷ V. *Le Monde*, « Un théâtre élitare pour tous... six mois après » [1982], p. 184 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 89.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 185 cité par Brigitte JOINNAULT, *art. cit.*, p. 89.

²⁷⁹ Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez*, « Retour sur la colline », *éd. cit.*, ePub.

²⁸⁰ V. *Le Monde*, « Aimer nos acteurs » [1984], p. 223.

spectacle, mette en branle l’imaginaire des « connaisseurs » et des acteurs à l’échelle de saisons théâtrales entières. Pour reprendre la terminologie de Hume, des rapprochements inédits peuvent avoir lieu : par contiguïté spatiale, avec *Faust / Britannicus / Tombeau pour 500 000 soldats* (1981) qui sont donnés en alternance sur la même « Table », devant la même « Forêt »²⁸¹ ; par contiguïté temporelle, avec *Faust* (1981), *Hamlet* (1983) et *la Mouette* (1984)²⁸² qui donnent enfin corps, d’une saison à l’autre, à la logique des œuvres ; par ressemblance, avec *la Mouette et le Héron* (1984)—association qui offre enfin à Vitez la possibilité d’une mise en scène « originale »²⁸³ de la pièce de Tchekhov, présentée comme la prémisse du « rêve d’un dormeur, le docteur Dorn, par exemple (ou Axionov), qui se serait assoupi et rêverait toute la suite de l’histoire et de l’Histoire, jusqu’à l’ère soviétique »²⁸⁴. Association des idées donc, mais lesquelles ? Ce théâtre couvrirait une vaste réflexion depuis la condition humaine —l’Oignon de Peer dans l’effeuillage de *Faust*²⁸⁵—, à ses passions, les « vrais mobiles des actions humaines »²⁸⁶, à leurs conséquences collectives. Vitez prend ainsi à la lettre sa mission au Théâtre national Chaillot et, par ce miroir tendu au spectateur, élargit le théâtre populaire à l’échelle nationale. Il montre à l’individu qu’il participe à une communauté de quartiers autant qu’à

²⁸¹ III. *La Scène*, « Notice et notes » [1981], p. 223 : « Il y aura au centre du théâtre (au centre de la salle), une scène plus petite, un peu surélevée, carrée, une sorte de ring, une table rase comme pour un festin imaginaire (...) » ; *Ibid.*, p. 211 : « Si beaux soient les effets trouvés pour la Forêt, le plus important est le plateau nu. »

²⁸² *Ibid.*, « Notice d’*Hamlet* » [1983], p. 267 : « Il m’est apparu comme une sorte de devoir d’inaugurer chaque saison par une grande œuvre philosophique, (...) énigmatique, allégorique. Un tel choix recoupe aussi ma recherche de ce que j’ai appelé, faute de mieux je n’ai pas encore bien mis au point, pour moi-même, ce que j’en pense, un théâtre des idées, un théâtre où l’on verrait en quelque sorte les idées se battre entre elles sur la scène. » ; IV. *La Scène*, « Notice de *la Mouette* » [1984], p. 33.

²⁸³ *La Scène* IV, « Notice de *la Mouette* » [1984], p. 33 : « Ce qui m’a longtemps empêché de monter Tchekhov, malgré l’envie que j’en avais, c’est qu’on l’avait beaucoup fait ; ça ne me semblait pas original. Et c’est l’idée de monter *le Héron* qui m’a débloqué, qui m’a, si j’ose dire, donné des ailes pour monter *la Mouette*. »

²⁸⁴ *Ibid.*, « Notes de travail sur *la Mouette, le Héron* » [1984], p. 18.

²⁸⁵ III. *La Scène*, « Notice de *Faust* » [1981], p. 223 : « On sort nu, on apparaît nu au monde, et puis on s’habille et on joue un rôle, on entre dans le système de représentations multiples qu’on a de soi-même, et que les autres ont de nous. »

²⁸⁶ *Ibid.*, « *Britannicus* » [1981], p. 218 ; IV. *La Scène*, « *La Mouette, le Héron* » [1984], p. 29 : « La tragédie. Dans la cuisine, ou au jardin, (...) Nous portons en nous-même le roi Lear et Clytemnestre, dans nos actions les plus triviales. »

une nation.²⁸⁷ Ce théâtre des idées trouve encore sa matière dans des choix esthétiques caractéristiques du théâtre élitare visé par Vitez. Ils s'inscrivent dans la continuité d'un luxe de la pauvreté, la re-présentation poétique d'objets usuels²⁸⁸ (table, arbres, malles, jeep, vélo) qui égalise sur une scène nationale les registres du populaire et de l'élitare. Ces choix servent la compréhension de chaque œuvre du répertoire (le drap, la toge romaine de *Britannicus*)²⁸⁹, mais aussi les rehaussent d'un écho aux œuvres du passé (la forêt de 1981 pour celle du TNP ; *Hamlet* en monochrome pour le picturalisme de Vilar, ses points de fuite pour l'expressionnisme de Craig, donc de Stanislavski)²⁹⁰. Ironie ou coup du sort, Vitez termine sa carrière à Chaillot avec *les Apprentis Sorciers* de Lars Kleberg (1988), dans « le rôle du vieux Stanislavski qui, trois ans avant sa mort, parle de la nécessité d'un théâtre d'art n'ayant pas d'autres soucis et de préoccupations que l'Art »²⁹¹. Tel l'étranger que l'on n'a pas invité, le *xenos akalestos*²⁹², Antoine Vitez paraît s'introduire, en contrebande et en plein jour²⁹³, aux côtés des plus grands représentants du Théâtre d'art, de Constantin Stanislavski.

²⁸⁷ *Ibid.*, « Tombeau pour cinq cent mille soldats » [1981], p. 221 : « Pas dénoncer : reconnaître, dans le cœur de chacun de nous, l'Enfer. C'est la Honte nationale, et sans doute, est là aussi le devoir d'un théâtre national : illustrer la Honte nationale. »

²⁸⁸ *III. La Scène*, « Faust » [1981], p. 214 : « Mais voici le génie de Goethe, et comme il nous est cher : dans cette forme si primitive, archaïque, ce théâtre de marionnettes et de carnaval, il fait entrer la vraie vie des gens, comme un réaliste ne l'ait jamais fait. »

²⁸⁹ *Ibid.*, « *Britannicus* » [1981], pp. 217-218 : « Cette œuvre-ci, je ne lui vois d'autres inspirations que l'histoire romaine, (...) si loin qu'elle permet de nous regarder en elle comme un miroir. »

²⁹⁰ *Ibid.*, « Notes de travail sur *Hamlet* » [1983], p. 258 : « À Patrice Trotter [créateur lumière]. Blanc. Comme photos, fuyantes, furtives, et linges, photographie, flou, l'aboutissement, peintures floues, fluides. » ; *Ibid.*, p. 261 : « La description que donne Stanislavski du *Hamlet* de Craig, tel que le rêvait le metteur en scène, est fort émouvante ; d'une certaine façon, j'y retrouve nos intuitions. Aussi parce que Craig préfigure ce que nous cherchons ; Eisenstein et le Bauhaus. Quand je dis nous cherchons, cela veut dire que nous cherchons les Indes. Nous trouverons l'Amérique. »

²⁹¹ *IV. La Scène*, « Notice aux *Apprentis sorciers* » [1988], p. 309.

²⁹² *Ibid.*, « *La Mouette, le Héron* » [1984], p. 26 : « Quand je regarde ma vie à l'envers, ma vie dans l'art, comme dit le vieux maître, je vois sans cesse revenir ce passage de l'inconnu (d'où vient-il ?) »

²⁹³ *III. La Scène*, « Notice de *Faust* » [1981], p. 223 : « J'ai eu idée d'apparaître nu, dans *Faust*, parce que c'est la condition humaine (...). Et en même temps il y avait là une métaphore amusante, ou plutôt malicieuse : j'ai pris au sérieux le fait d'être directeur de ce théâtre national et j'aimais apparaître nu sur la scène pour le premier spectacle que je donnerai ici. Je m'offrais aux coups. »

En activité de janvier 1983 à janvier 1989, l'École du Théâtre national de Chaillot, aussi appelée l'Ouvroir de théâtre, fait partie de la vie du Théâtre élitaires pour tous. Sa conception précède l'entrée en fonction du pédagogue et nourrit même l'architecture du lieu.²⁹⁴ Chaillot donne à nouveau une visibilité sans précédent à la pédagogie de Vitez, et réalise autant que réoriente son rêve d'une École de la convention consciente. Dans son fondement, le projet pédagogique revient à l'idée du théâtre comme discipline. D'une part, comme intériorisation de contraintes en vue d'une autonomie : la ponctualité, le respect de l'autorité et le suspens du jugement sont les garanties d'un rythme collectif, d'une confiance mutuelle entre la classe et le maître et d'un droit à l'erreur, la possibilité même du refaire théâtral.²⁹⁵ D'autre part, comme domaine constitué du savoir faisant l'objet d'une transmission : le théâtre s'apprend et l'enseignement a pour but, comme avec sa propre langue²⁹⁶, de prouver à l'acteur qu'il sait déjà faire ce qu'il croit devoir apprendre. Dans son contenu, l'Ouvroir se présente comme une École d'exercices, du groupe et du théâtre.²⁹⁷ Déjà présentée plus haut, cette École charrie avec elle des acquis cruciaux issus du passage à l'Atelier théâtral Ivry et du contact avec le Théâtre national de Chaillot. Avec la pratique amateur, Vitez découvre à Ivry deux natures de jeu différentes : le jeu épique et le jeu dramatique. Le premier décrit, raconte l'histoire, est apparenté à Brecht, donc à Meyerhold. Le second incarne, s'identifie à l'histoire, est issu du système de Stanislavski. Si le jeu épique ne requiert aucune technique spécifique —il y aura toujours « [d]es gens qui font les guignols devant la famille, les copains... »²⁹⁸—, le jeu dramatique fait l'objet d'une « technique de l'imaginaire (...) qui s'appuie sur la composition d'images faites à

²⁹⁴ *I. L'École*, « Douze propositions pour une École » [1982], p. 216 : « 1. Le Théâtre National de Chaillot est, par mission et vocation, un Grand Théâtre d'Exercice. L'École lui est nécessaire. »

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 217 : « 7. Extrême discipline. Ni retard ni irrégularité. L'exercice est un frêle barrage contre les tentations commerciales et le tumulte de la vie professionnelle ; il doit être maintenu comme un bien sans prix. »

²⁹⁶ *I. L'École*, « L'Atelier théâtral d'Ivry » [1981], p. 248.

²⁹⁷ Voir Chapitre 1.III.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 255.

partir de souvenirs, exactement comme travaille le poète ou le romancier »²⁹⁹. Cette découverte décisive, la différence de nature des deux jeux, oriente définitivement la pédagogie de Vitez : l'École élitare pour tous doit offrir le temps du travail de l'incarnation et de sa recherche, pour la formation des acteurs, mais surtout pour la survie de cette tradition de jeu³⁰⁰. Par là, ils ne sont plus de simples élèves, mais égalent les poètes, gardiens et moteurs de la culture. Les ateliers de l'Ouvroir marquent ainsi l'École de la convention consciente d'un souci de la mémoire vive, activée par le théâtre amateur d'Ivry et le théâtre d'art de Chaillot.³⁰¹

C) Le Théâtre-Français, vie dans l'art

En affirmant qu'il en va de la vie dans la conservation critique des techniques de l'incarnation et du Théâtre d'art, Antoine Vitez introduit une lecture vitaliste de la pédagogie de l'acteur et de l'art. Or, d'après Stéphane Poliakov, un « détour par les sciences de l'esprit actives dans l'esthétique et la philosophie allemande (...) permet de mettre en évidence les sources esthétiques du vitalisme et du spiritualisme stanislavskiens. »³⁰² Selon lui, le lien chez Stanislavski entre les circonstances proposées et la « vie incarnée » [*pereživanie*] (le « revivre » vitezien) serait comparable à celui qui unit chez Wilhelm Dilthey les sciences de l'esprit et les sciences de la nature avec le concept d'expérience vécue [*Erlebnis*] —l'expérience humaine constitue un cas particulier de l'expérience vécue.³⁰³ Au même titre que la logique et l'ordre de succession (traduites chez Vitez par la logique du comportement) dirigent les actions vers la réalisation du

²⁹⁹ I. L'École, « L'Atelier théâtral d'Ivry » [1981], p. 255.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 257 : « Ce théâtre [épique] est certain de ne pas mourir, l'autre fait beaucoup plus partie de la Culture et c'est par conséquent quelque chose que nous devons beaucoup plus défendre. (...) Un travail précis sur le fonctionnement du système de Stanislavski. Essayer de savoir comment ça marche le système de Stanislavski, en prenant le livre, et essayer de voir comment fonctionnait le système quand lui-même l'enseignait. »

³⁰¹ *Ibid.*, « Douze propositions pour une École » [1982], p. 219 : « De la farce au vaudeville », « Exercices de jeu : Stanislavski », « Langage-espace », « La mémoire des rôles », « Le théâtre de propagande, le théâtre de foire, le théâtre religieux » sont les titres des cinq ateliers animés par Antoine Vitez entre 1983 et 1989.

³⁰² Stéphane POLIAKOV, « Processus, vie, action. Stanislavski réaliste ou spiritualiste ? », *Revue Russe*, n°29, 2007, p. 46. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2302

³⁰³ *Ibid.*, pp. 40-41.

surobjectif, l'expérience vécue permet de « faire du psychique le sujet logique des jugements et des débats théoriques »³⁰⁴ — comme il y a de la raison dans l'expérience humaine, il y a en a aussi dans l'expérience vécue. Cela signifie que tout ce qui participe de l'expérience vécue (animal, plante, âme, productions humaines) répond d'« un principe philosophique général »³⁰⁵ qui en assure l'organicité — le principe de vie. Ceci explique l'analogie proposée par Poliakov entre *la Métamorphose des plantes* (1790) de Goethe et la métaphore stanislavskienne de la graine [*zerno*], soit l'idée de l'auteur à l'origine de l'ouvrage dramatique et à partir de laquelle le rôle se constitue : de la graine de la plante naissent successivement et organiquement feuilles, calice, corolle et étamines³⁰⁶ ; de la graine du rôle plantée par l'auteur, émerge le travail d'interprétation de l'acteur.³⁰⁷ Ce travail est d'ailleurs parcouru par une autre métaphore vitaliste, celle de « la reproduction de la vie »³⁰⁸, qui scande les trois moments de création du rôle :

« Si la première période, celle de la connaissance, est comparable à la rencontre de deux futurs amoureux qui font connaissance, si la seconde période [l'émotion vivante] est comparable à l'union et à la conception, la troisième période [l'incarnation] peut être comparée à la naissance et à la croissance d'un jeune être. »³⁰⁹

« Comme concept en mouvement qui donne naissance au système »³¹⁰, la vie irrigue donc la pédagogie stanislavskienne de l'acteur qui ne peut qu'en appeler à la perpétuation, à la ramification du Théâtre d'art.

Dès sa prise de fonction au Théâtre-Français en 1988, Antoine Vitez assume la responsabilité du lieu vis-à-vis de la tradition, de son caractère vivant. Toujours plus fidèle

³⁰⁴ Wilhelm DILTHEY, *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, traduit et présenté par Sylvie MESURE, Paris, Le Cerf, 1988, p. 32 cité par Stéphane POLIAKOV, *art. cit.*, p. 41.

³⁰⁵ Stéphane POLIAKOV, *art. cit.*, p. 46.

³⁰⁶ Johann Wolfgang von GOETHE, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* [1790], traduit par Henriette BIDEAU, Paris, Triades, 1992 cité par Stéphane POLIAKOV, *art. cit.*, p. 46.

³⁰⁷ Stéphane POLIAKOV, *Constantin Stanislavski*, « Glossaire », *éd. cit.*, p. 83.

³⁰⁸ Stéphane POLIAKOV, « *Processus, vie, action. Stanislavski réaliste ou spiritualiste ?* », *art. cit.*, p. 47.

³⁰⁹ Constantin STANISLAVSKI, *Le Travail de l'acteur sur le rôle (Du malheur d'avoir de l'esprit, 1916-1920)*, IV, édition russe, p. 161 cité par Stéphane POLIAKOV, *art. cit.*, p. 47.

³¹⁰ Stéphane POLIAKOV, *art. cit.*, p. 47.

à Stanislavski, il connaît le prix de cette conservation critique : la mort du metteur en scène. Cette mort, Vitez la nomme aussi dépossession de soi. Or, le propre du metteur en scène est « une vision globale, un système cohérent, au moins une méthode là où les autres tâtonnent encore. »³¹¹ Le régisseur, cet être-pour-l'acteur rencontré chez Vilar, meurt lorsque les autres ne tâtonnent plus. Tel serait donc le dernier enseignement que Vitez tire, dans notre corpus, du vieux maître russe : « *le metteur en scène meurt dans l'acteur, rappelle Stanislavski.* »³¹² Pour l'acteur, cela signifie qu'il est responsable de donner en public la mort du metteur en scène. Pour mieux comprendre les implications d'un tel acte, appliquons la philosophie derridienne de cet acte (donner la mort) à la dépossession du metteur en scène.³¹³ Travaillant à mourir dans l'acteur, le metteur en scène réalise l'insubstituabilité de sa propre mort : il est le seul à disposer des moyens de sa propre dépossession (d'autres pourront lui donner sa vie, toute leur vie, la lui prendre, mais jamais ni lui prendre ni lui donner sa mort). Apprenant et l'insubstituabilité du metteur en scène et la nécessité de sa dépossession, l'acteur prend conscience de sa responsabilité singulière dans ce processus : donner ici et maintenant sa vie pour que le metteur en scène ne la perde en vain — que l'acteur se donne la mort, chaque soir, afin que le metteur en scène se donne la sienne. Mais là où le metteur en scène donne sa vie, toute sa vie, à l'acteur, celui-ci ne pourra jamais lui donner la sienne qu'ici et maintenant, qu'ici et maintenant seulement. Cette irremplaçabilité du metteur en scène qui rend l'acteur responsable est aussi celle qui le rend coupable : ne donnerai-je donc jamais assez de ma personne, se dit l'acteur, pour remercier le don infini de vie, d'amour du metteur en scène (« aimer nos acteurs » écrit Vitez à Chaillot) ? L'un doit sa vie à l'autre, l'autre doit sa mort à l'un. Mais le meilleur des saluts pour le metteur en scène, le meilleur des souvenirs pour l'acteur serait encore la

³¹¹ I. L'École, « Carnet de notes » [1969], p. 78.

³¹² V. Le Monde, « De la Comédie-Française » [1988], p. 274.

³¹³ Jacques DERRIDA, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

pratique sur scène d'un mentir-vrai de l'oubli du maître — « l'oubli, le chapitre qui manque au Grand Livre de Stanislavski »³¹⁴ :

« La mort du prince Hamlet. (...) Et soudain j'ai compris, le voyant sur la scène pleurer, de tout près, mais à cette distance infranchissable que fait le jeu de l'acteur, j'ai su qu'il pleurerait non pas seulement sur la catastrophe historique, le Danemark bafoué, le gâchis de toutes ces morts, Ophélie sacrifiée, et sa propre mort, mais surtout sur la mort du rôle en lui. Quand de nouveau retrouveras-tu Hamlet ? À tout moment de sa carrière l'acteur peut se poser cette sorte de question. Jamais plus peut-être Hamlet, ou Hermione, ou Nina ? Jamais plus ? Alors ce sont les adieux de l'homme vivant à la créature imaginaire. L'acteur a ce privilège, il ne faut pas en user trop souvent. Le réserver pour des moments exceptionnels — les grands amours ! »

La Scène III, « Pour Richard » [1983], p. 265.

³¹⁴ *IV. La Scène, « Cahier Lucrèce Borgia » [1985], p. 126.*

Coupée en plein vol le 30 avril 1990, la trajectoire d'Antoine Vitez laisse orpheline la pensée d'un Théâtre d'art élitare pour tous, interrompt brutalement ses retrouvailles avec Constantin Stanislavski. Car il s'agit en effet, après une « critique lente et pas toujours consciente » de sa pédagogie-mise en scène, d'une reprise de ses réflexions sur les publics, sur le théâtre et sur l'art, d'une réunion même de la Scène — donc de l'École — et du Monde : « Le destin veut que je termine ma carrière à Chaillot dans le rôle du vieux Stanislavski qui, trois ans avant sa mort, parle de la nécessité d'un théâtre d'art n'ayant pas d'autres soucis et de préoccupations que l'Art. » (*IV. La Scène*, « Notice aux *Apprentis sorciers* » [1988], p. 309)

Avant qu'il ne devienne directeur et provoque cette jonction de la Scène et du Monde, Vitez reconnaît dans ce dernier champ les révolutions formelles accomplies par le Théâtre d'art de Moscou accessible à tous (publics ; répertoire ; pédagogie). Il les réfléchit à l'aune de son héritier direct, de son continuateur — le théâtre populaire français (son réseau, ses figures). Il s'y inscrit et expérimente, propose, résout, revendique des positions personnelles ambitieuses, clivantes, inédites. Et au fil de cette réflexion, des reflets se font jour, déjà, vis-à-vis du pédagogue-metteur en scène (le régisseur et le jeu de Vilar ; le théâtre amateur et les jeux épique et dramatique de l'Atelier théâtral d'Ivry ; la grammaire stanislavskienne, le dire vitezien).

Une fois le Théâtre trouvé, le lieu établi, le Monde rejoint, Antoine Vitez renoue le dialogue avec Constantin Stanislavski à toutes les échelles : avec le directeur et ses publics (le nombre, les cercles), avec le metteur en scène et son esthétique (*Hamlet ; la Mouette*), avec le pédagogue ses institutions (le système et les Studios ; l'École et les techniques de jeu). Cette réflexion non plus contre mais tout contre Constantin Stanislavski offre encore sa place à Antoine Vitez, en lettres d'or, auprès des grands noms de la pédagogie de l'acteur, de l'histoire du théâtre.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Antoine Vitez, lecteur de Constantin Stanislavski », ou la trajectoire d'une pédagogie de l'acteur de l'École à la Scène, de la Scène au Monde. Point l'histoire, depuis le début des années 1950 jusqu'à la fin des années 1990, des cours, des répétitions, des spectacles donnés, de Paris à Marseille à Caen à Ivry à Paris, par Antoine Vitez. Point non plus celle de Constantin Stanislavski, ni même la restitution ordonnée, fidèle et cohérente de son système. Une trajectoire à l'image, plutôt, de leur pédagogie-mise en scène respective, c'est-à-dire généralisant la relativité du jeu de l'acteur chez Stanislavski à la relation de lecture du « vieux maître » chez Vitez : l'histoire d'une relation, de toutes leurs relations. La trajectoire donc d'une relation de pensée, de pratique, de traduction, reconstituée dans ses médiations, ses intermédiaires, ses filtres ; replacée dans ses positions de lecteur, ses situations de lecture, dans ses terrains de confrontation et de retrouvailles ; réajustée dans ses écarts, ses métraductions, ses mésententes apparentes, ses accords souterrains.

Loin de chercher, dans ces différences et leurs différends, à établir une frontière imperméable entre les deux pédagogues-metteurs en scène, cette attention constante à leurs écarts entend rétablir la scientificité non prise au sérieux de ces deux conceptions du jeu de l'acteur. L'écoute de ces écarts ne suppose pas d'entendre d'une nouvelle oreille ce d'après quoi l'on juge le caractère scientifique d'un objet, sa scientificité. Elle ne suppose pas de substituer à la scientificité des sciences dures une scientificité molle qui serait l'apanage, faute de mieux, des sciences humaines (comme les études théâtrales) et, à plus forte raison, de l'art de l'acteur. Elle ne suppose ni de transplanter ces derniers domaines dans celui des sciences exactes, en troquant sa scientificité pour une objectivité qui n'a de garantie que son nom ; ni de noyer toutes ces disciplines, pour l'amour de la relativité du jeu de l'acteur, dans un relativisme généralisé des valeurs scientifiques. L'écoute des écarts qui séparent Antoine Vitez et Constantin Stanislavski ne préjuge en rien de ce qu'il faut entendre par

scientificité et construirait plutôt son modèle de scientificité à l'image de *la Structure des révolutions scientifiques* (1962) de Thomas Kuhn, c'est-à-dire sur son propre objet : l'écart.

L'expression d'écart constant élaborée par Patrick Roegiers à partir d'un propos d'Antoine Vitez permet de nommer le fondement commun à toute théorie scientifique et à toute pratique poétique : le temps. Il est celui de la vie des idées, celui qui sépare leur émergence de leur reconnaissance, leur reconnaissance de leur transmission, de leur appropriation, de leur mémoire, de leur oubli, de leur réhabilitation. Ce temps, ses intervalles offrent aux recherches de l'acteur la possibilité d'essayer, et donc de découvrir, puis d'assembler, de rassembler ces savoirs, d'en faire l'objet d'un système, d'une discipline, d'une pédagogie. Ce temps, son mouvement, sa fuite sont encore la garantie de l'action, la nécessité d'un faire immédiat, le suspens du jugement — « vite et mal », mais fait quand même, et c'est là sa plus grande jouissance. Définitivement, « l'acteur à l'ère scientifique est un acteur gai. »

Aussi, lorsque Bernard Dort suggère dans sa préface aux *Écrits sur le théâtre* d'Antoine Vitez que l'« on pourrait, à titre métaphorique, voir en Diderot le Copernic du jeu de l'acteur dont Stanislavski serait le Galilée et Vitez... l'Einstein » (*I. L'École*, p. 18, note 8), il donnerait à penser une triple analogie qui, pour être flatteuse, n'en serait pas moins riche de promesses et d'ambitions pour les études et la création théâtrales. D'un point de vue général, cette métaphore envisagerait, à des fins heuristiques, l'écriture d'une histoire du jeu comme peut s'envisager l'écriture d'une histoire des sciences. Plus qu'une métaphore, Dort propose une analogie, c'est-à-dire une égalité de rapport, entre ces deux histoires. Cette analogie présente deux niveaux d'interprétation : une analogie interne, horizontale ou parallèle ; une analogie croisée, verticale ou confondue. Dans le premier cas, les théoriciens de l'histoire des sciences entretiennent entre eux des rapports de même nature que les rapports entretenus entre eux par les théoriciens de l'histoire du jeu — Einstein est à Copernic, ce que Vitez est Stanislavski. Les deux séries de rapports ne se

recoupent pas, elles se juxtaposent, parallèlement ou horizontalement. Dans le second cas, vers lequel semble tendre Bernard Dort, l'analogie se fait terme à terme entre les membres (et leurs théories) de chaque histoire — la relativité générale chez Einstein est à l'histoire des sciences, ce que la généralisation de la relativité du jeu chez Vitez est à l'histoire du jeu. Les deux séries de rapports s'interceptent, se croisent, à la verticale, ou de biais.

La métaphore est vive, puissante, ses écarts suggestifs. Ainsi, les pieds joints posés sur le rebord de la ligne du temps et le regard porté au loin sur l'histoire des sciences et sur l'histoire du jeu s'écarteraient à plus d'un titre de la stricte lecture de Stanislavski par Vitez, non pas comme un adieu nostalgique — premier pas d'une longue foulée écrivions-nous en introduction —, mais plutôt comme l'enfant qui de la main, les yeux absorbés, dit au revoir et, de justesse, s'arrête pour laisser passer le cheval et son peintre :

« Tout de même, – dit Marc-Antoine en pivotant sur la selle de son pur-sang, alors que les mousquetaires se rassemblaient après l'exercice, et ceci à l'adresse de Théodore dont le cheval, le rouan cap-de-more en question, s'était arrêté près des cheveu-légers, attendant son tour – tout de même ils auraient pu nous fichier la paix pour les Rameaux ! L'exercice, un dimanche, quand le samedi il y a eu la revue du Duc de Raguse ? Et qu'est-ce que c'est, cette nouvelle histoire de revue maintenant ? »

Louis Aragon, *La Semaine Sainte* [1958], Paris, Gallimard, 1998, p. 20.

ANTOINE VITEZ, LECTEUR DE CONSTANTIN STANISLAVSKI

TABLE DES CONCEPTS

Lecture de Stanislavski		Traduction de Vitez	Relecture
1.I	Méthode des actions physiques	”	Ligne des actions physiques
1.II	Revivre (réalisme psychologique)	Représenter (convention consciente)	Animer (vie incarnée)
2.I	Pédagogie-mise en scène	”	∅
2.I	Sous-texte (inconscient du texte)	Association d'idées (inconscients de l'acteur, du metteur en scène, de l'auteur)	Trame organique (inconscient de l'acteur)
2.II	Utopie de l'incarnation (jouer n'importe qui)	Utopie de la représentation (jouer n'importe quoi)	∅
2.II	Mémoire du vécu	Mémoire de l'imaginaire	Mémoire affective
2.II	Logique du comportement	Logique de l'œuvre	Logique et ordre de succession (des actions)
2.III	Foi et sens du vrai	Mentir-vrai	∅
3.I/II	Accessible à tous (Théâtre d'art)	Élitaire pour tous (Théâtre d'art)	∅

« CONSTANTIN STANISLAVSKI » DANS LES ÉCRITS D'ANTOINE VITEZ

INDEX PAR OUVRAGE

Histoire des spectacles, Paris, Gallimard, Encyclopédie Pléiade, 1965 :

« Théâtre en URSS et dans les démocraties populaires », 1961.

Écrits sur le théâtre

I. L'École, Paris, P.O.L., 1994 :

« La méthode des actions physiques de Stanislavski » (21-30), novembre-décembre 1953.

« Journal de cours École Jacques Lecoq » (40, 50, 56), 14 mai, 20 octobre 1966 et avril-juin 1974.

« Si le théâtre s'apprend » (61), septembre 1968.

« Carnet de notes 1969 » (70, 73-75, 81-82), 23, 26 janvier, 1er, 22 février, 3 août 1969.

« Propositions pour un enseignement différent » (90), 26 mai 1969.

« Description d'une pédagogie de l'acteur » (101,104-106), été 1969 (publié avril-juin 1974).

« Journal de cours Conservatoire 1969-1971 » (129), 20 janvier 1970.

« L'usine de rêves » (137), 1er juillet 1971.

« Je suis professeur depuis 5 ans... » (145), 21 juillet 1973.

« Mon projet... » (156), 15 novembre 1974.

« Tout fout le camp » (166-167), juin 1975.

« Carnet de notes 1977-1978 » (198), 24 novembre 1978.

« Lettre à Jacques Rosner » (208), 23 mai 1981.

« Douze propositions pour une École » (219), 21 août 1982.

« L'Atelier théâtral d'Ivry » (257), 6 mai 1981.

II. La Scène 1954-1975, Paris, P.O.L., 1995 :

« La Comédie-Française et la critique soviétique » (40, 42), mai-juin 1954.

« Nouvelles de la vie du théâtre en URSS » (46), mai-juin 1954.

« Réalisme et convention, réalisme ou convention » (92-95, 97), février 1964.

« Pour un portrait de Vsevolod Meyerhold » (99-100), 2-8 juin 1964.

« Esquisse biographique et commentaires » (103, 105-107), 2-8 juin 1964.

« *Le Rêve de l'oncle* de Dostoïevski et *Le Bal masqué* de Lermontov » (117), 13-19 mai 1965.

« Pour *Andromaque* (et quelques autres...) » (272), 14 mars 1971.

III. La Scène 1975-1983, Paris, P.O.L., 1996 :

« *L'École des femmes, Don Juan, Tartuffe, Le Misanthrope* de Molière 1978 » (102), 8 juillet 1977.

« Journal de travail (*Tombeau pour cinq cent mille soldats*) » (206), 12 avril 1981.

« J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*... » (229), 31 janvier 1982.

« *Hamlet* de Shakespeare 1983 » (258), 4 octobre 1982.

IV. La Scène 1983-1990, Paris, P.O.L., 1997 :

- « *La Mouette, le Héron* » (30), 1984.
- « Carnet de notes » (97), automne 1985.
- « Cahier *Lucrece Borgia* » (2) (114-115, 126), 1985.
- « D'un carnet de notes automne-hiver 1985-1986 » (163), publié printemps 1986.
- « Propositions pour la saison 1987-1988 » (277), 30 mars 1987.
- « *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg 1988 » (308-309), 1988 / 10-11 juillet 1988.
- « Remarques sur l'opéra à propos des *Puritains* » (337), été 1989.

V. Le Monde, Paris, P.O.L., 1998

- « La guerre et la mémoire » (40, 47), novembre 1967.
- « Principes du théâtre de quartier » (70), 9 février 1972.
- « Aimer nos acteurs » (223), juillet 1984.
- « De la Comédie-Française » (274), 13-14 août 1988.

Le Théâtre des idées [1991], Paris, Gallimard, 2015 :

Positions

- « Aimer nos acteurs » (120), 1984.
- « De la Comédie-Française » (147), 1988.

Entretiens

- « *Électre* et notre temps » (175) [*stanislavskisme*], 1971.
- « Arts, formes et signes » (226), 1977.
- « [À propos de Brecht] » (238, 241, 243, 245), 1979.
- « Travailler Tchekhov » (267-268), 1980.
- « Conversation » (281-282, 284), Mai-juin 1982.
- « Le devoir de traduire » (292, 295), Mars 1982.
- « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement » (304-305), décembre 1982.
- « Une drogue dure » (323), septembre 1988.

Notes et journaux de travail

- « Shakespeare Hamlet » (394), 4 octobre 1982.
- « D'un carnet de note Été-automne 1985 » (427), automne 1985 à Milan.
- « La Mouette de Tchekhov et Le Héron de Vassili Axionov » (542), 1989.
- « Les Apprentis sorciers de Lars Kleberg » (568), 1988.

Émile COPFERMANN, *Conversation avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)* [1999], Paris, P.O.L., 2012, ePub : (aucune indication chronologique)

- « Retour sur la colline » (30, 34, 41-42).
- « Le désir et la mauvaise conscience » (45-46, 49, 51).

« L'Atelier théâtral d'Ivry » (136).

« L'Acteur n'est pas un intellectuel » (144-146).

« Révélation de l'acteur maquillé, donc vrai » (187, 196).

« Paradis vrai » (251).

**Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (dir.), *Les Voyages du théâtre : Russie/France XX^{ème} siècle*,
Tours, Presses universitaires François Rabelais, Collection Cahiers d'Histoire Culturelle, 2002, 2009
(2^{ème} éd.) :**

Entretien exclusif d'Antoine Vitez sur son voyage en U.R.S.S. (juillet 1960).

« CONSTANTIN STANISLAVSKI » DANS LES ÉCRITS D'ANTOINE VITEZ

INDEX CHRONOLOGIQUE DES ARTICLES PRÉCITÉS

- « La méthode des actions physiques de Stanislavski » (21-30), novembre-décembre 1953.
- « La Comédie-Française et la critique soviétique » (40, 42), mai-juin 1954.
- « Nouvelles de la vie du théâtre en URSS » (46), mai-juin 1954.
- « Théâtre en URSS et dans les démocraties populaires », 1961.
- « Réalisme et convention, réalisme ou convention » (92-95, 97), février 1964.
- « Pour un portrait de Vsevolod Meyerhold » (99-100), 2-8 juin 1964.
- « Esquisse biographique et commentaires » (103, 105-107), 2-8 juin 1964.
- « *Le Rêve de l'oncle* de Dostoïevski et *Le Bal masqué* de Lermontov » (117), 13-19 mai 1965.
- « La guerre et la mémoire » (40, 47), novembre 1967.
- « Si le théâtre s'apprend » (61), septembre 1968.
- « Carnet de notes 1969 » (70, 73-75, 81-82), 23, 26 janvier, 1er, 22 février, 3 août 1969.
- « Propositions pour un enseignement différent » (90), 26 mai 1969.
- « Description d'une pédagogie de l'acteur » (101, 104-106), été 1969 (publié avril-juin 1974).
- « Journal de cours Conservatoire 1969-1971 » (129), 20 janvier 1970.
- « Pour *Andromaque* (et quelques autres...) » (272), 14 mars 1971.
- « L'usine de rêves » (137), 1er juillet 1971.
- « *Électre* et notre temps » (175) [*stanislavskisme*], 1971.
- « Principes du théâtre de quartier » (70), 9 février 1972.
- « Je suis professeur depuis 5 ans... » (145), 21 juillet 1973.
- « Journal de cours École Jacques Lecoq » (40, 50, 56), 14 mai, 20 octobre 1966 et avril-juin 1974.
- « Mon projet... » (156), 15 novembre 1974.
- « Tout fout le camp » (166-167), juin 1975.
- « *L'École des femmes*, *Don Juan*, *Tartuffe*, *Le Misanthrope* de Molière 1978 » (102), 8 juillet 1977.
- « Arts, formes et signes » (226), 1977.
- « Carnet de notes 1977-1978 » (198), 24 novembre 1978.
- « [À propos de Brecht] » (238, 241, 243, 245), 1979.
- « Travailler Tchekhov » (267-268), 1980.
- « Journal de travail (*Tombeau pour cinq cent mille soldats*) » (206), 12 avril 1981.
- « L'Atelier théâtral d'Ivry » (257), 6 mai 1981.
- « Lettre à Jacques Rosner » (208), 23 mai 1981.
- « J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*... » (229), 31 janvier 1982.
- « Le devoir de traduire » (292, 295), Mars 1982.
- « Conversation » (281-282, 284), Mai-juin 1982.
- « Douze propositions pour une École » (219), 21 août 1982.
- « *Hamlet* de Shakespeare 1983 » (258), 4 octobre 1982.

- « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement » (304-305), décembre 1982.
- « Aimer nos acteurs » (223), juillet 1984.
- « *La Mouette, le Héron* » (30), 1984.
- « Carnet de notes » (97), automne 1985.
- « Cahier *Lucrece Borgia* » (2) (114-115, 126), 1985.
- « D'un carnet de notes automne-hiver 1985-1986 » (163), publié printemps 1986.
- « Propositions pour la saison 1987-1988 » (277), 30 mars 1987.
- « *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg 1988 » (308-309), 1988 / 10-11 juillet 1988.
- « Les Apprentis sorciers de Lars Kleberg » (568), 1988.
- « De la Comédie-Française » (274), 13-14 août 1988.
- « Une drogue dure » (323), septembre 1988.
- « Remarques sur l'opéra à propos des *Puritains* » (337), été 1989.
- « *La Mouette* de Tchekhov et *Le Héron* de Vassili Axionov » (542), 1989.
- « Retour sur la colline » (30, 34, 41-42).
- « Le désir et la mauvaise conscience » (45-46, 49, 51).
- « L'Atelier théâtral d'Ivry » (136).
- « L'Acteur n'est pas un intellectuel » (144-146).
- « Révélation de l'acteur maquillé, donc vrai » (187, 196).
- « Paradis vrai » (251).

« CONSTANTIN STANISLAVSKI » ET LES SPECTACLES D'ANTOINE VITEZ
INDEX DES SPECTACLES CITÉS DANS LES ARTICLES PRÉCITÉS

- Électre* de Sophocle. Théâtre-Maison de la Culture de Caen, 1966.
- Les Bains* de Vladimir Maïakovski. Théâtre-Maison de la Culture de Caen, 1967-1968.
- Le Dragon* d'Evgueni Schwartz. Comédie de Saint-Étienne, 1968.
- La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* de Xavier-Agnan Pommeret. Théâtre des Amandiers de Nanterre, dans le cadre du « théâtre de quartier », 1968
- La Parade* de Loula Anagnostáki. Festival de Nancy ; représentations au Théâtre de l'Ouest parisien en mai 1969 et dans la région parisienne.
- Andromaque* de Racine. Paris, région parisienne, France, Algérie, Belgique, 1971.
- Électre* de Sophocle, avec des *parenthèses* empruntées à Yannis Ritsos. Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1971.
- Faust* de Goethe. Théâtre des Quartiers d'Ivry, 1972.
- Vendredi ou la Vie sauvage* d'après le roman Michel Tournier. Théâtre national de Chaillot, 1973.
- Les Miracles*, spectacle d'après l'Évangile de Jean. Théâtre national de Chaillot, 1974.
- Catherine*, théâtre-récit d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon. XXIX^{ème} Festival d'Avignon (« Théâtre ouvert »), Théâtre des Quartiers d'Ivry, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1975.
- Partage de midi* de Paul Claudel. Comédie-Française, 1975.
- L'École des femmes*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe* de Molière. XXXII^{ème} Festival d'Avignon. Festival d'Automne à Paris. Théâtre des Quartiers d'Ivry, 1978.
- Faust* de Goethe, *Britannicus* de Racine, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* d'après le livre de Pierre Guyotat. Théâtre national de Chaillot, 1981.
- Hamlet* de Shakespeare. Théâtre national de Chaillot, 1983.
- La Mouette* d'Anton Tchekhov. Théâtre national de Chaillot, 1984.
- Le Héron* de Vassili Axionov. Théâtre national de Chaillot, 1984.
- Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Théâtre national de Chaillot, XXXIX^{ème} Festival d'Avignon, Venise, Florence, Rome, Athènes, Belgrade, Ljubljana, tournée en France, 1985.
- Otello*, opéra de Verdi. Opéra de Montréal, 1987.
- Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg. XLII^{ème} Festival d'Avignon, 1988.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Écrits d'Antoine Vitez

- Antoine VITEZ, « Le Théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires », in *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, Encyclopédie Pléiade, 1965, pp. 1349-1382.
- , « Arts, formes et signes » [1977], entretien complet avec Jean MAMBRINO, *Revue Études*, n°11, 1990, pp. 631-651. Consulté à : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441932m.image.r=j%C3%A9sus.f57.pagination.langFR#>
- , *Le Théâtre des idées* [1991], anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Paris, Gallimard, 2015.
- , *Écrits sur le théâtre, I. L'École*, préface de Bernard DORT, Paris, P.O.L., 1994.
- , *Écrits sur le théâtre, II. La Scène 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995.
- , *Écrits sur le théâtre, III. La Scène 1975-1983*, Paris, P.O.L., 1996.
- , *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène 1983-1990*, Paris, P.O.L., 1997.
- , *Écrits sur le théâtre, V. Le Monde*, Paris, P.O.L., 1998.
- , *Poèmes*, préface d'Henri MESCHONNIC, Paris, P.O.L., 1997.
- , *Trois fois Électre*, Paris, La Maison d'À Côté, 2011.
- Émile COPFERMANN, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)* [1999], Paris, P.O.L., 2012, ePub.

Autour d'Antoine Vitez

- Louis ARAGON, *Le Mouvement perpétuel* [1925], précédé de *Feu de joie* [1920], préface d'Alain JOUFFROY, Paris, Gallimard, 2015.
- , *La Semaine Sainte* [1958], Paris, Gallimard, 1998.
- , *Histoire parallèle de l'U.R.S.S. 1917-1960*, I-II, Paris, Presses de la Cité, 1962.
- , *Le Mentir-vrai* [1964], Paris, Gallimard, 2015, ePub.
- , *Théâtre/Roman* [1974], Paris, Gallimard, 2015, ePub.
- Tania BALACHOVA, « Marche à suivre pour interpréter un rôle », Propos rassemblés par Juliette BINOCHÉ dans « Merci à Véra », *Revue les Cahiers du Cinéma*, septembre 2007, pp. 79-81. Consulté à : <https://annelaurelemaire.wordpress.com/2010/11/07/tania-balachova-marche-a-suivre-pour-interpreter-un-role/>
- Valérie DRÉVILLE, *Face à Médée. Journal de répétition*, préface d'Antoine de BAECQUE, avant-propos d'Anatoli VASSILIEV, Paris, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2018.

Yannis KOKKOS, *Scènes*, réalisé par Inès LOUREIRO sous la direction de Claire DAVID, Paris, Actes Sud, 2020.

Denis LAVANT, *Échappées belles*, Paris, Les Impressions nouvelles, « Traverses », 2020.

Éloi RECOING, *Le Soulier de satin. Paul Claudel, Antoine Vitez, Journal de bord*, Paris, Le Monde, 1991.

Dominique REYMOND, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber*, notice David TUAILLON, Paris, Klincksieck/Archimbaud, 2014.

Anton TCHEKHOV, *La Mouette* [1896], traduction Antoine VITEZ, Paris, Actes Sud, 1984.

Écrits de Constantin Stanislavski

Constantin STANISLAVSKI, *Mise en scène d'Othello*, traduit du russe par Nina GOURFINKEL, Paris, Le Seuil, « Points », 1948, 1973 (2^{ème} édition).

—, *Ma Vie dans l'art* [1925], préface de Jacques COPEAU, traduit du russe par Nina GOURFINKEL et Léon CHANCEREL, Paris, Librairie théâtrale, 1934, 1950 (2^{ème} éd.).

—, *Mise en scène d'Othello*, traduit du russe par Nina GOURFINKEL, Paris, Le Seuil, « Points », 1948, 1973 (2^{ème} éd.).

—, *La Formation de l'acteur* [1936], traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, introduction de Jean VILAR, Paris, Olivier Perrin, 1958 ; *Pygmalion*, 1958, 2021 ; Payot & Rivages, 2015.

—, *La Construction du personnage* [1930], traduit de l'anglais par Charles ANTONETTI, préface de Bernard DORT, Paris, Pygmalion, 1958, 1986, 2006, 2021.

—, *Notes artistiques* [1908-1913], traduit du russe par Macha ZONINA et Jean-Pierre THIBAUDAT, Strasbourg, Circé, « Penser le théâtre », 1997, 2007 (2^{ème} éd.).

—, *La Ligne des actions physiques — Répétitions et exercices de Stanislavski*, sous la direction de Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Paris, L'Entretemps, « Les Voies de l'acteur », 2008.

—, *Entretiens au studio du Bolchoï & l'Éthique*, traduit du russe par Marina BERGER, Paris, Circé, 2012.

—, *Cahiers de régie sur La Cerisaie et Les Trois Sœurs d'Anton Tchekhov*, traduit du russe par Jacqueline RAZGONNIKOFF, préface Alain FRANÇON, Paris, Les Forges de Vulcain, 2012.

—, *Correspondance (1886-1938)*, textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Paris, Eur'ORBEM, « Texte/s », 2018.

SOURCES SECONDAIRES

Sur Antoine Vitez

Georges BANU, *Exercices d'accompagnement - D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Paris, L'Entretemps, « Champ Théâtral », 2002.

Georges BANU (dir.), *Antoine Vitez, Le Devoir de traduire*, Paris, Actes Sud Papiers, « Apprendre », 2017.

Jean-Louis BESSON *et al.*, « “Faire théâtre de tout”. De Vitez, Mnouchkine, Bezace à Danis, Minyana, Renaude », L'Harmattan, *Revue Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, pp. 94-104.

Patricia DEVAUX, « Le Théâtre communiste durant la Guerre froide », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 44, n°1, 1997, pp. 86-108. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1997_num_44_1_1855

Anna DIZIER, *Antoine Vitez. Faust ; Britannicus ; Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Solin, 1982.

Marie ÉTIENNE, *En Compagnie d'Antoine Vitez 1977-1984*, Paris, Hermann, « Vertige de la langue », 2017.

Brigitte JOINNAULT, « “Élitaire pour tous” : oxymore ou pléonasme ? », *Revue L'Annuaire théâtral*, n°49, 2011, pp. 77-91. Consulté à : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009303ar.pdf>

Brigitte JOINNAULT, « Le Théâtre-document d'Antoine Vitez », L'Harmattan, *Revue Études théâtrales*, n°50, 2011, pp. 42-47. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-42.htm>

Brigitte JOINNAULT (dir.), *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Yannis KOKKOS, « Une Intime Traduction », L'Harmattan, *Revue Études théâtrales*, n°54/55, 2012, pp. 71-72. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-71.htm>

Benoît LAMBERT et Frédérique MATONTI, « Présentation », Éditions de la Sorbonne, *Revue Sociétés & Représentations*, n°11/1, 2001, pp. 4-11. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-4.htm>

Benoît LAMBERT et Frédérique MATONTI, « Un Théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », Éditions de la Sorbonne, *Revue Sociétés & Représentations*, n° 11/1, 2001, pp. 379-406. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-379.htm>

Nathalie LÉGER (dir.), *Antoine Vitez. Album*, Paris, IMEC éditions, 2004.

- Nathalie LÉGER (introduction et choix de textes), *Antoine Vitez*, Paris, Actes Sud-Papiers, « Mettre en scène », 2006, ePub.
- Evelyne LOEW, *Bâisseurs et artisans. Jean Vilar et Antoine Vitez — Jack Ralite et Robin Renucci*, Toulouse, L'Attribut, 2013.
- Chantal MEYER-PLANTUREUX, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.
- Jack RALITE, *Complicités avec Jean Vilar — Antoine Vitez*, préface de Maurice BÉJART, Paris, Tirésias, 1996.
- Patrick ROEGIERS, *L'Écart constant : récits*, Bruxelles, Didascalies, 1986.
- Michel VAÏS, « Le Jeu non-réaliste : l'approche de Vitez, Régy, Nekrosius », *Revue Jouer autrement*, n°129/4, 2008, pp. 80-85.

Sur Constantin Stanislavski

- Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (dir.), *Les Voyages du théâtre : Russie/France XX^{ème} siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, « Cahiers d'Histoire Culturelle », 2002, 2009 (2^{ème} éd.).
- Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (dir.), « Stanislavski/Tchekhov », *Revue Alternatives théâtrales*, n°87, 2005.
- Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (dir.), *Le Théâtre d'art de Moscou : ramifications, voyages*, Paris, CNRS éditions, 2005.
- Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « L'Inconscient créateur dans le Système de Stanislavski », *Revue Russe*, n°29, 2007, pp. 9-30. Consulté à : https://www.persee.fr/docAsPDF/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2301.pdf
- Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, « La Correspondance de Stanislavski », conférence animée par Marco CONSOLINI et Julia GROS DE GASQUET, Théâtrethèque Gaston Baty Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 30 janvier 2019. Consulté à : <https://www.youtube.com/watch?v=tCg4JkuuJus>
- Lew BOGDAN, *Stanislavski, le Roman théâtral du siècle*, Paris, L'Entretemps, « Les Voies de l'acteur », 1999.
- Olga CAMEL, « Nicolas Gogol, homme de théâtre : entre l'Ukraine et la Russie », *Revue de littérature comparée*, n° 331, 2009, pp. 295-307. Consulté à : https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RLC_331_0295
- Jacqueline CARROY, « Psychologie des sentiments et mémoire affective. De Ribot à Proust », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°141, 2016, pp. 509-520. Consulté à : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2016-4-page-509.htm>

- Christine HAMON-SIRÉJOLS, « Théories du jeu et découvertes scientifiques au début du XX^{ème} siècle : les recherches de Stanislavski et Meyerhold à la lumière des travaux des psychologues français et américains », *Revue Russe*, n°29, 2007, pp. 91-100. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2306
- Françoise LESOURD, « Le Théâtre de Stanislavski », *Revue Coulisses*, n°4, 1991, pp. 41-51. Consulté à : <http://journals.openedition.org/coulisses/1689>
- Hélène MÉLAT, « *Le Théâtre d'art de Moscou : ramifications, voyages*. Directeur de publication : Marie-Christine Autant-Mathieu, 2005 », *Revue Russe*, n°29, 2007, pp. 167-168. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2316_t1_0167_0000_1
- Stéphane POLIAKOV, « Processus, vie, action. Stanislavski réaliste ou spiritualiste ? », *Revue Russe*, n°29, 2007, pp. 31-48. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2302
- Stéphane POLIAKOV (introduction, traduction et choix de textes), *Constantin Stanislavski*, Paris, Actes Sud-Papiers, « Mettre en scène », 2015.
- Stéphane POLIAKOV, « Stanislavski et la Photographie au Théâtre d'art », in Brigitte JOINNAULT (dir.), *La Photographie au théâtre XIX^{ème}-XXI^{ème} siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, pp. 119-139.
- Simone RIST, « *La Ligne des actions physiques : répétitions et exercices de Stanislavski*. Textes réunis, traduits et présentés par Marie-Christine Autant-Mathieu », *Revue Russe*, n°31, 2008, pp. 105-106. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2008_num_31_1_2350_t1_0105_0000_3

Références extérieures

- ARISTOTE, « De la Mémoire et de la réminiscence », in *Petits Traités d'histoire naturelle*, traduit par René MUGNIER, Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- Roland BARTHES, « L'Effet de réel », in *Communications*, n°11, Recherches sémiologiques le vraisemblable, 1968, pp. 84-89. Consulté à : https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.pdf
- Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.
- Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Pierre BOURDIEU, « L'Illusion biographique » in *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Chapitre 3 : Pour une science des œuvres, Paris, Le Seuil, 1994, pp. 69-72. Consulté à : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html>

- Pierre DELAIN, « Le “bloc magique” de Freud est une machine d’écriture, une métaphore du fonctionnement de l’appareil psychique comme texte », *Idixa*, date inconnue. Consulté à : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1101171830.html>
- Léonor DELAUNAY (dir.), « Histoire des coulisses. Histoire du jeu », *Revue Histoire du théâtre*, n°281, 2019.
- Gilles DELEUZE, « Qu’est-ce que l’acte de création ? » [1987], in *Revue Trafic*, n°27, 1998. Consulté à : <https://www.webdeleuze.com/textes/134>
- Jacques DERRIDA, *L’Écriture et la différence*, « Freud et la Scène de l’écriture », Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1967, pp. 293-340.
- Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, « La Pharmacie de Platon », Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1972, ePub.
- Jacques DERRIDA, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Galilée, 2012.
- Jacques DERRIDA, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.
- Dario FO, *Le Gai savoir de l’acteur*, traduit de l’italien par Valeria TASCA, Paris, L’Arche, 1990.
- Wilhelm DILTHEY, *L’Édification du monde historique dans les sciences de l’esprit*, traduit et présenté par Sylvie MESURE, Paris, Le Cerf, 1988.
- Michaël FØESSEL, *La Nuit. Vivre sans témoin*, Paris, Autrement, 2017.
- Philippe FOREST, « Aragon ou le mentir-vrai », entretien pour la Compagnie des auteurs par Matthieu GARRIGOU-LAGRANGE, France Culture, 14 mars 2016. Consulté à : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/louis-aragon-14-aragon-ou-le-mentir-vrai>
- Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies* [1966], présenté par Daniel DEFERT, Paris, Ligne, 2019.
- Gottlob FREGE, « Sens et dénotation » [1892], in *Écrits logiques et philosophiques*, traduit et présenté par Claude IMBERT, Paris, Le Seuil, 2014, ePub.
- Guy FREIXE, « L’Acteur et le cercle », in *La Scène circulaire aujourd’hui*, Paris, L’Entretemps, 2015, pp. 88-96.
- Sigmund FREUD, *De l’Interprétation du rêve* [1900], traduit par Janine ALTOUNIAN, Pierre COTET, René LAINÉ, Alain RAUZY et François ROBERT, préface de François ROBERT, Paris, Quadrige / PUF, 2010, ePub.
- Sigmund FREUD, *Nouvelles Conférences d’introduction à la psychanalyse* [1933], traduit par Rose-Marie ZEITLIN, Paris, Gallimard, 1984.
- Johann Wolfgang von GOETHE, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* [1790], traduit par Henriette BIDEAU, Paris, Triades, 1992.

- Julia GROS DE GASQUET, « Pour une Histoire du jeu en France, XVII^{ème}-XXI^{ème} siècles. Perspectives et propositions », in *Revue Histoire du théâtre*, n°281, 2019, pp.154-190.
- Martin HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser ?* [1952], Paris, PUF / Quadrige, 2014.
- David HUME, *Enquête sur l'entendement humain* [1748], « III. L'association d'idées », traduit par André LEROY, présenté par Michelle BEYSSADE, Paris, GF Flammarion, 1983, pp. 69-81.
- Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure* [1787], traduit par Alexandre J.-L. DELAMARRE et François MARTY, Paris, Gallimard, 1980.
- Thomas KUHN, *Structures des révolutions scientifiques* [1962], traduit de l'anglais par Laure MEYER, Paris, Flammarion, 1970.
- André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926] (I-II), PUF / Quadrige, 1997 (10^{ème} éd.).
- Emmanuel LEVINAS, *De l'Existence à l'existant* [1947], Paris, Vrin, 2004.
- Emmanuel LEVINAS, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
- Jean-François MALHERBE, « Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* », in *Revue Philosophique de Louvain*, n°15, 1974, pp. 634-639.
- Michel NEUMAYER, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertolt Brecht », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, pp. 79-100. Consulté à : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/prati_0338-2389_1977_num_15_1_1018.pdf
- Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* [1872], traduit de l'allemand par Michel HAAR, Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, 1977.
- Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir* [1887], traduit de l'allemand par Henri ALBERT, Les Échos du Maquis, 2011, ePub.
- Jan PATOČKA, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire* [1975], traduit par Erika ABRAMS, Paris, Verdier, 1981.
- Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre* [1980], préface d'Anne UBERSFELD, Paris, Armand Colin, 2019 (4^{ème} édition augmentée), ePub.
- Béatrice PICON-VALLIN (introduction, traduction et choix de textes), *Vsevolod Meyerhold*, Paris, Actes Sud-Papiers, « Mettre en scène », 2005, ePub.
- Dominique PRADELLE, « Intension ou extension ? (sur le statut du concept chez Frege) », in *Revue Philosophie*, n° 83, 2004, pp. 28-58.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [1758], Paris, GF-Flammarion, 2003.

Arnaud RYKNER, « Véritable mensonge ou mentir-vrai : la photographie de théâtre comme authentique artifice », *Revue Sens public*, 2019. Consulté à : <http://sens-public.org/articles/1367/>

Max WEBER, *Le Savant et le politique* [1919], traduit par Jean-Marie TREMBLAY, UQAC, 2014, ePub. Consulté à : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/savant_politique/Le_savant_et_le_politique.pdf

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], Paris, Gallimard, 1993.