

Stanislavski à l'heure des dramaturgies éclatées

Jean-Claude Côté

Number 161 (4), 2016

Paradoxes du comédien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84080ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

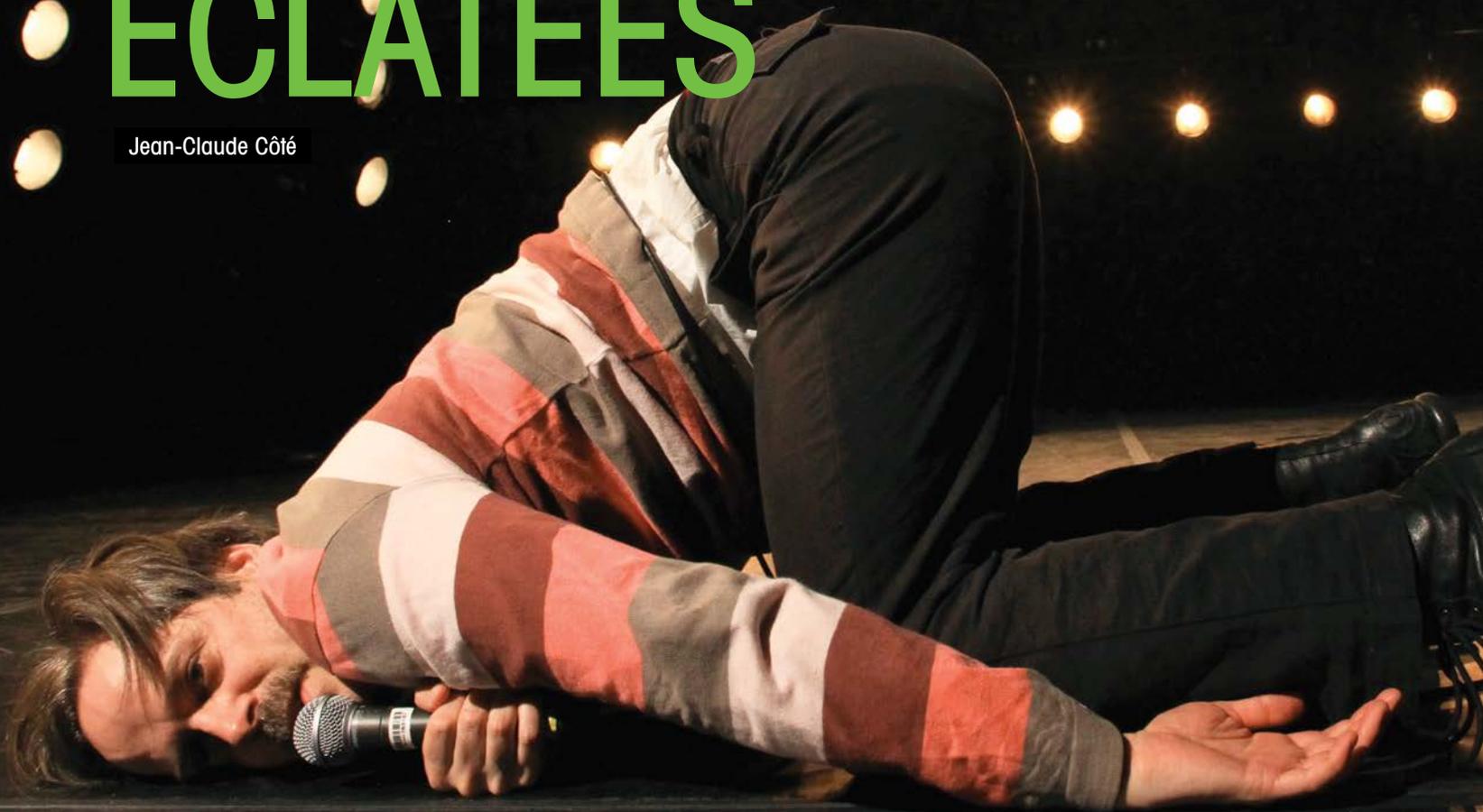
Cite this article

Côté, J.-C. (2016). Stanislavski à l'heure des dramaturgies éclatées. *Jeu*, (161), 46–49.

En présence d'un texte contemporain où souvent le langage est déconstruit, la fable éclatée, le texte fragmenté, le personnage inexistant, les acteurs peuvent-ils s'en remettre à la base de la formation en Occident : Stanislavski ?

STANISLAVSKI À L'HEURE DES DRAMATURGIES ÉCLATÉES

Jean-Claude Côté



Ainsi parlait... de Frédéric Gravel et Étienne Lepage
(Daniel Léveillé Danse, 2013). Sur les photos :
Daniel Parent et Anne Thériault. © Nadine Gomez



**Dans le cas des dramaturgies éclatées contemporaines,
l'action physique telle que la concevait Stanislavski
permet aux acteurs de se donner des balises scéniques précises
devant des textes où ils ne retrouvent pas
leurs points de repères habituels.**

On peut penser, avec raison, que de nouvelles dramaturgies appellent de nouvelles manières de jouer. Mais je suis convaincu que l'acteur peut se donner des outils de création en puisant dans l'approche des actions physiques de Stanislavski pour investir la dramaturgie contemporaine d'une présence forte et constante. Il faut cependant dépasser la perception étriquée de l'approche stanislavskienne, quand ce n'est pas la méconnaissance totale de son second système, qu'il élaborait dans les quatre dernières années de sa vie. Grâce à des publications récentes en français¹, on redécouvre un aspect méconnu du travail de Stanislavski, centré sur ce qu'il considère comme le cœur du théâtre : l'action physique. Cette approche rejoint les pratiques actuelles du théâtre qui privilégient la notion d'acteur-créateur et la présence vraie de l'être humain sur scène.

Stanislavski en est arrivé à cette approche par actions physiques pour, d'abord, contrer une certaine paresse des comédiens, qui passaient un temps interminable à table à décortiquer, sous le regard du metteur en scène, le texte, le contexte et le personnage. Stanislavski souhaitait que l'acteur se lève de table plus vite, qu'il se donne un corps et découvre son personnage dans l'action. Ensuite, Stanislavski estimait, après ses longues années de pratique, que les sentiments sont un matériau instable, alors que l'on peut s'appuyer plus fermement sur les actions physiques.

Il est important de ne pas confondre les actions physiques avec les activités, les gestes ou tout ce qui s'apparente au théâtre corporel. Dans le langage de Stanislavski, l'action physique peut s'apparenter à l'intention. On peut ainsi déterminer les actions physiques sans pour autant figer les gestes et les mouvements du comédien, qui gardent le jeu vivant.

1. Principalement, *L'Analyse-Action* de Maria Knebel (Actes Sud, 2006) et *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski* (L'Entretemps, 2007), publié sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. À retenir également de la même auteure : *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages* (CNRS, 2005).

LA MISE EN ACTION PHYSIQUE

Lorsqu'on parle du second système de Stanislavski, il faut préciser qu'accorder la priorité aux actions physiques ne signifie pas qu'on délaisse le travail émotionnel du personnage ni le sous-texte, si primordiaux dans le premier système. Stanislavski n'a pas, sur le tard, abandonné tous les principes élaborés au long de sa vie professionnelle. La différence fondamentale se trouve dans l'approche du personnage : la construction part de l'extérieur pour aller vers l'intérieur, contrairement à sa première version qui s'appuyait d'abord sur les sentiments et la mémoire affective de l'acteur pour « arriver » au personnage.

Dans le cas des dramaturgies éclatées contemporaines, l'action physique telle que la concevait Stanislavski permet aux acteurs de se donner des balises scéniques précises devant des textes où ils ne retrouvent pas leurs points de repères habituels. Le jeu demeure encore aujourd'hui une question d'états dans des situations, de propositions venues du corps, du texte et de l'imagination, tel qu'on l'enseigne dans les écoles de théâtre.

La dimension qui s'ajoute avec les écritures dramatiques ou scéniques éclatées, c'est la multiplication des points de vue. L'acteur passe d'un rôle à l'autre et parfois d'un support à l'autre, mais aussi de la fiction à la narration ; il y a des ruptures de tons aussi, et le jeu se promène allègrement entre identification et distanciation. L'acteur est constamment appelé à éclairer ses choix, ce qui met en jeu autant sa personne que son personnage. La notion même d'identité est multiple ou déconstruite. L'acteur ne peut donc pas se contenter d'interpréter selon une stricte continuité de récit, mais doit déterminer qui parle à travers ces multiples points de vue. Est-ce lui-même, est-ce le metteur en scène, l'auteur, le personnage ?

On assiste parfois, avec des pièces non réalistes qui oscillent entre le poétique et le

politique, à un certain retour à la déclamation du texte. L'acteur se fait alors le porte-parole de l'auteur et peut se retrouver amputé de son corps. L'action physique est piégée par la prise de parole. Mais on a vu récemment Frédéric Gravel éviter ce piège dans *Ainsi parlait...* d'Étienne Lepage (FTA 2013) en accompagnant la partition écrite d'une partition chorégraphique, ce qui rendait aux actions physiques leur fonction théâtrale. Dans un tel cas, deux pratiques scéniques complémentaires au jeu théâtral répondaient à l'écriture « non réaliste » d'*Ainsi parlait...* : la performance, pour ses qualités de présence réelle du performeur qui ne joue pas, mais « est lui-même » ou joue « à être lui-même » parce qu'il est toujours en représentation, quoi qu'on en dise ; et la danse, pour ses possibilités de transposition du réel en images poétiques.

L'AFFIRMATION DU « JE »

Stanislavski reste attaché à la mémoire affective et demande à l'acteur de chercher dans ses expériences personnelles les caractéristiques de son personnage. Mais il fait tout autant appel à l'imagination avec, en prime, un souci de vérité et d'authenticité. La recherche de vérité sur scène exige, selon le grand réformateur russe, une identification totale, presque hypnotique, au personnage.

Aujourd'hui on souhaite que l'acteur se permette l'identification sans toutefois s'oublier complètement. Conscient de son jeu, l'acteur affirme son « je ». L'éventail des possibilités qui s'offrent à lui est alors très large : il y a l'acteur qui « joue », l'acteur qui « est », l'acteur qui « joue à être » et l'acteur qui « joue à être l'acteur »... S'en tenir à la formation traditionnelle de l'acteur stanislavskien ne suffit plus pour assurer l'interprétation des textes de la dramaturgie actuelle. L'écriture ouverte et flexible des nouveaux territoires permet la rencontre avec d'autres pratiques scéniques. On ne parle plus d'acteurs ou de danseurs, mais

La dimension qui s'ajoute avec les écritures
dramatiques ou scéniques éclatées,
c'est la multiplication des points de vue.



Tristesse animal noir d'Anja Hilling, mis en scène par Claude Poissant (Théâtre PÂP/Espace GO, 2012).
Sur la photo : Robin-Joël Cool, Claude Gagnon, Pascale Desrochers, Alice Pascual, David Boutin et Stéphane Demers. © Caroline Laberge

de performeurs. Les individus sur scène ne sont pas anonymes, mais ils sont des figures interchangeables, sans passé ni avenir, déterminées par la situation présente, l'immédiateté et la spontanéité du théâtre performatif.

Tristesse animal noir d'Anja Hilling, qu'on a pu voir en 2012 à l'Espace GO dans la mise en scène de Claude Poissant (Théâtre PÂP), était un bon exemple d'un jeu du corps et de la parole dans une fable fragmentée avec des personnages morcelés. On y retrouvait des éléments de l'approche stanislavskienne, des actions physiques qui apportaient des solutions à un personnage pratiquement absent.

En fin de compte, pour que l'acteur soit toujours vivant et authentique dans son interprétation d'un texte contemporain, il doit se poser les mêmes questions fondamentales que Stanislavski : pourquoi monter cette pièce précisément ? Qu'est-ce qu'elle nous dit aujourd'hui ? Comment agirions-nous si nous étions dans cette situation ? L'important demeure que les mots de l'auteur, que ce soit Shakespeare, Ibsen, Hilling ou Lepage, trouvent une résonance particulière dans le moment présent du spectateur. Stanislavski a le mérite d'avoir, le premier, posé les bonnes questions. Aujourd'hui, cependant, face à l'éclatement du texte, au-delà de l'identification et de la distanciation, ces deux concepts étant maintenant intégrés par l'acteur contemporain, il doit y avoir une affirmation du « je » dans le jeu. •

Metteur en scène et directeur artistique au Théâtre de la Récidive de 1991 à 2003, **Jean-Claude Côté** se voit décerner en 2001 le prix Artiste pour la paix. Il a enseigné au Cégep de Saint-Hyacinthe et au Collège Shawinigan. Il a également occupé les fonctions de chroniqueur, de critique et d'animateur à Radio Centre-Ville pendant six ans. En 2013, il termine une maîtrise en théâtre à l'UQAM.