

La Maison de Souler

Le 1^{er} septembre, Stanislavski arrive au Théâtre pour une dernière réunion avant l'ouverture officielle du Studio. « Hier, samedi, j'étais au Théâtre à 12 h, écrit-il le lendemain à Lilina. Toutes les portes sont fermées. Des gens traînent dans les couloirs. Bien que tous soient à la tâche, il se dégage une impression d'ennui et de découragement. Nemirovitch m'a demandé d'assister à la répétition qui se déroulait à l'étage. La rencontre a été froide (Vladimir Ivanovitch s'efforçait pourtant d'être aimable). Je suis resté une demi-heure dans le salon de thé. Souler et Basilevski, entre autres, sont arrivés pour les affaires du Studio [...] Nous sommes restés longtemps dans le Grand Foyer, à discuter du Studio. Je suis rentré ensuite à la maison pour dormir. Le soir, Vladimir Ivanovitch est venu. Il était de bonne humeur. Il essayait de donner le change et d'expliquer la froideur qui règne au Théâtre à mon égard. Il a tout fait pour tenter un rapprochement sur la question du Studio. Il voulait se montrer aimable, mais son cœur restait froid, vide et solitaire. » Jean qui rit, Jean qui pleure, deux visages d'un même personnage. Cette fois, c'est Stanislavski qui est euphorique, plein d'énergie, d'attente et d'enthousiasme pour le Studio dont l'ouverture officielle est imminente.

Vakhtangov a consigné cette réunion, de même que celles du 2, du 9 et du 15 : « Réunion à la maison de Stanislavski. Nous développons le répertoire. [...] K.S. lit la courte pièce de Tchekhov, *Sur la route*. [...] Lecture du *Malade imaginaire* de Molière, dans le Studio encore en chantier. » Il faut aménager le lieu en effet. Au retour d'Evpatoria, les futurs studistes s'emploient à clouer, peindre, tapisser, installer des dispositifs techniques de scénographie et d'électricité. Boleslavski, malgré son statut d'acteur (presque) confirmé du Théâtre d'Art, a rejoint le groupe en formation. Avec son énergie et son sens du commandement, il se retrouve un peu comme chef de chantier de ces travaux d'installation. Il sait tout faire, comme en témoignera Alexeï Popov : « [Boleslavski] était non seulement un acteur remarquable, metteur en scène, escrimeur, danseur, peintre, sculpteur, scénographe, mais il savait aussi faire de nombreuses choses utiles au théâtre ». Ou un autre ami, Bazil Sikiewicz : « Boleslavski a pratiquement créé le Studio de ses mains, perché souvent pendant des heures sur des échelles, avec son éternelle pipe coincée entre ses dents ». La salle est aménagée avec une scène à même le sol et des gradins pour cent vingt chaises qui montent jusqu'au plafond. Stanislavski et Soulerjitski ont souhaité que tout soit peint en blanc, de façon à donner à la fois cette neutralité et cette simplicité qui siéent à un lieu de travail expérimental, et un lieu de communion spirituelle entre artistes et public, ainsi que l'avait fait Meyerhold lors de la création de son Studio de la rue Povarskaïa.

L'un des anciens studistes et élève de Vakhtangov, Boris Zakhava le souligne : « Si le théâtre est un temple, le Premier Studio du Théâtre d'Art rappelait, par son austérité, l'intérieur d'un édifice de culte protestant. »

Nemirovitch-Dantchenko, même s'il aura tout fait, par loyauté, pour que le Studio démarre à la rentrée 1912, ressasse son dépit et son sentiment d'abandon et d'éloignement. Le rapport émotionnel entre les deux fondateurs du Théâtre d'Art n'a jamais été simple et rarement leurs projets se sont trouvés en phase. La création du Studio en est sans doute l'illustration la plus criante. Du premier au dernier jour de son existence, il restera une grosse boule au creux de l'estomac de Nemirovitch. Son amertume est d'autant plus grande qu'il se retrouve quasiment avec toute la charge du Théâtre et deux grosses mises en scène pour l'ouverture de saison, *Peer Gynt* d'Ibsen le 9 octobre, *Ekaterina Ivanovna* d'Andreev le 17 décembre. Il a l'impression que son partenaire artistique, Constantin Sergueïevitch, papillonne entre les reprises, ses activités avec les jeunes studistes et la rédaction de son opus pédagogique, qui lui prend son temps et sa disponibilité d'esprit. Pourtant, quoi qu'en pense ou essaie de faire croire Nemirovitch, malgré cette charge de travail, Stanislavski s'occupe de la reprise de douze pièces du répertoire pour étoffer la programmation, assurant du même coup la survie économique du Théâtre. Une tâche lourde, compte tenu des nécessaires changements de distribution, des remplacements, des maladies et même des décès parmi les acteurs.

Le 6 octobre 1912, trois jours avant la Première de *Peer Gynt*, Vakhtangov note : « Ouverture de notre Studio, à-Dieu-vat. » Les travaux ne sont pas totalement terminés, c'est au milieu des échelles, des échafaudages et des pots de peinture que Stanislavski et Soulerjitski convoquent les studistes pour une réunion qui a des allures de séance inaugurale. Ils sont tous là, les vieux collaborateurs comme Richard Boleslavski, Boris Souchkievitch, Nadejda Broomley, Evgeni Vakhtangov, déjà presque acteurs à part entière du Théâtre d'Art, et les nouveaux, Serafina Birman, Sofia Guiatsintova, Feofania Korálnik, Grigori Khmara, Nikolaï Kolin, Mikhaïl Tchekhov, Vera Soloviova, Lida Deikoun, Maria Ouspenskaïa, Vladimir Popov, Alexeï Popov, Vladimir Gotovstsev, Maria Durasova, Valentin Smykhlaïev, Alexander Tcheban, Basile Chikievitch, nombre de futurs grands noms du théâtre et du cinéma, russes puis internationaux. Soulerjitski dans ses *Notes sur le Studio*, donne la définition des objectifs par Stanislavski : « Le Studio existe grâce au Théâtre d'Art et pour le salut du Théâtre d'Art, pour lui venir en aide. » L'objectif du Studio, dit-il, est d'explorer la question du processus créateur de l'acteur, autrement dit le Système, de faire la formation pédagogique de l'artiste, en lui apportant un ensemble de pratiques soutenues par un entraînement quotidien et éventuellement, par la suite, par des spectacles

parallèles. Le Studio est le lieu d'expérimentation de processus créatifs originaux, qui concernent aussi bien les auteurs, acteurs et metteurs en scène, inspirés en partie de la « méthode Gorki » de l'improvisation sur des canevas. C'est un lieu d'expérimentation pour le décor, les effets d'éclairage et toutes autres techniques scéniques. C'est le lieu d'expérimentation du mimodrame appliqué aux grandes productions. C'est aussi un lieu de réflexion et d'expérimentation dans le domaine de l'organisation du théâtre, par la recherche de méthodes appropriées de gestion théâtrale, artistique et administrative. Souler et Stanislavski font circuler un formulaire reprenant les différents points de programme et chaque membre de la troupe peut faire part de ses suggestions et souhaits, puis signer dans la colonne appropriée. Stanislavski, au cours de cette séance inaugurale, aborde également son souci de recherche d'une nouvelle architecture théâtrale et d'un nouvel espace de jeu, qui répondent mieux aux exigences d'un théâtre moderne, tourné vers le futur. Enseignement, Expérimentation et Recherche sont les trois mots d'ordre. À quoi s'ajoute l'étude de nouveaux modes d'organisation et de gestion mieux adaptés aux besoins d'un travail théâtral en phase avec son temps. Un programme pédagogique toujours avant-gardiste aujourd'hui. Il n'existe alors rien au monde qui soit comparable à cette ambition !

Les jeunes acteurs ont commencé depuis plusieurs mois des séances d'entraînement et d'expérimentation du Système, sous la direction tantôt de Stanislavski, tantôt de Souler, tantôt de Vakhtangov, au foyer du Théâtre d'Art, dans l'appartement d'Afonin ou pendant la retraite bucolique d'Evpatoria. Avec l'ouverture officielle du Studio, les choses s'organisent de manière plus sérieuse. Stanislavski fait de fréquentes apparitions, pleines de sagesse et de sévérité, qui souvent figent les impulsions généreuses des enfants terribles. Tous les studistes sont au même niveau, il n'y a ni rôles principaux, ni jalousies, ni rivalités : c'est un autre principe pédagogique de Leopold Soulerjitski.

Ils courent, ils courent les studistes ! Le matin, entraînement et exercices imaginés et développés par Soulerjitski, Vakhtangov et ceux qui veulent apporter leur pierre à l'édifice pédagogique. À midi, tous courent au Théâtre, à quelques centaines de mètres, pour les improvisations. Ils sautent souvent le déjeuner pour les répétitions des spectacles dans lesquels ils font de la figuration ou jouent de petits rôles. Et, le soir, ils participent ou assistent aux représentations. Mais ce qu'ils aiment par-dessus tout, c'est revenir dans « leur fantastique maison », la « maison de Souler », au chaud, entre eux. Alors, dès le spectacle achevé, souvent sans avoir fini de se démaquiller, ils enfilent un manteau par-dessus la tête et quittent la rue Kamergerski, où se trouve le Théâtre d'Art pour courir vers la rue Tverskaïa, fantômes de la nuit portés par leurs capes gonflées au vent d'hiver, sous les yeux ébahis des spectateurs qui sortent du Théâtre : « Ce sont des fous ! »

entend-on sur leur passage. Un jour, un vieil homme lève les bras au ciel en leur demandant : « Mais par le diable, où courez-vous?! » Et Evgueni Vakhtangov de répondre en haletant : « Je cours, je cours, vieux, où le diable me porte! » Ils s'engouffrent au studio, bouclent la lourde porte, soufflent. Lida Deikoun a déjà préparé les *butterbrod*, canapés, avec du beurre, des œufs durs coupés en lamelles, des tranches de jambon ou de saucisse et des cornichons. Ils sirotent le thé brûlant en les avalant. Souler arrive, toujours gentiment râleur, à cause du retard, ou de telle petite chose qui lui déplaît. Et on se remet au travail, avec une énergie retrouvée, une confiance aveugle envers leur maître et guide. Souler s'assoit sur une chaise, une jambe repliée sous lui et, après quelques minutes, met le feu à leur imagination par des idées, des propositions d'exercices drôles ou sérieux, un foisonnement de couleurs et d'impulsions. Inépuisable, inénarrable. Eux se jettent dans le travail, oubliant le temps et le monde, s'efforçant de tenir à distance tout ce qui ne serait pas théâtre, avec cette foi brûlante en leur maître, dont ils sont convaincus qu'il les conduira, au travers de dédales encore mystérieux, vers de grandes découvertes. Ils sont gonflés d'orgueil et de passion, infatigables et patients, ivres d'audace comme les aventuriers d'un monde nouveau. Chaque jour est un nouveau défi et un nouveau passage initiatique. Stanislavski les a choisis et leur a fait confiance pour assurer la relève du Théâtre d'Art. Alors, quoi qu'il en coûte pour leur santé, il faut se montrer digne de cette confiance.

Souvent, Stanislavski arrive à l'improvisiste après le spectacle. Il prend le visage sévère qu'on lui connaît et maugréé : « Il est très tard, allez dormir, vous devriez arrêter de travailler! » Puis, illogique comme il l'est souvent, il remet son pince-nez et dit en soupirant de sa belle voix grave : « Bien! On commence! Où en étions-nous? » Et les studistes, galvanisés malgré l'heure tardive, se remettent à la tâche. Imaginer par exemple que le sol sur lequel on marche n'est pas un parquet, mais un pré couvert de fleurs. Comment rendre réel cette impression, comment la transmettre au public, la lui faire sentir? Constantin Sergueïevitch sourit, ou rit franchement, s'agite, leur jette ce qu'il appelle ses clés : « Tenez, c'est le trousseau, choisissez celle qui va ouvrir votre cadenas d'acteur. Si vous ne le trouvez pas, cherchez-le, vous le découvrirez à force de patience et d'obstination, ce sera votre cadenas personnel! » Puis on se lance dans de petites séquences dramatiques mimées et dialoguées qui, à chaque nouvelle improvisation, s'enrichissent et se complexifient dans le rapport entre les personnages. Une des plus connues est la scène du coiffeur, que Stanislavski affectionne et qui le fait rire aux éclats avec le trio Tchekhov, Vakhtangov, Tcheban. Mais également celle des deux sœurs qui commence dans le bonheur et la joie des retrouvailles et se termine dans la tragédie et la douleur lorsqu'elles s'aperçoivent qu'elles sont amoureuses du même homme. Bien d'autres encore, que l'on travaille et

retravaille... Il n'est pas question de monter un spectacle, même si tous imaginent leur vie future sur scène. On leur a bien dit que le Studio est un Laboratoire de théâtre, sans autre ambition que d'expérimenter, mais rien n'empêche de rêver... Parfois, Constantin Sergueïevitch se lève d'un bond et joue un personnage. Les voilà tétanisés, incapables de l'imiter, tremblants de peur devant le géant étonnant et terrible, se sentant soudain médiocres. Alors, il les stimule et ils se lancent, portés par cette énergie et cette absence totale d'inhibition, dans le registre indiqué par leur maître, sans peur, et de plus en plus libres. Il va se rasseoir, les encourage, bat la mesure de son index, comme le chef d'orchestre qui, avec sa baguette pousse ses musiciens à se dépasser. La fois suivante, ils ont tout intégré. Il les félicite, loue la justesse de leurs intentions, leur fait croire que ce sont eux qui ont trouvé le bon chemin, faisant mine d'ignorer que cette nouvelle liberté, cette nouvelle énergie, c'est lui qui l'a insufflée. Il leur a montré comment relâcher ses muscles, se donner, libérer sa fantaisie et son imagination, entrer dans le cercle magique de la vérité sur scène en oubliant tout ce qui n'a pas de rapport avec l'objectif. Tout est nouveau pour eux, étrange, la manière, la méthode, la terminologie, devenues aujourd'hui communes dans les (bonnes) écoles de théâtre. Ils s'y donnent, s'abandonnent comme des cobayes à leurs maîtres expérimentateurs, des maîtres qui voient en eux le futur de l'Acteur. Parfois, contrarié par un exercice répété maintes et maintes fois qui soudain, après ses remarques et ses piques incessantes, réussit brillamment, Soulerjiski leur lance, avec cette vision du futur que lui-même ne connaîtra jamais : « Vous êtes des canailles, mais vous verrez, vous allez faire l'histoire ! » La base de tout est l'observation attentive de la vie autour de soi : le déroulement objectif de la journée – « les éléments extérieurs » dans le jargon du Studio –, les réactions et comportements des personnes rencontrées et les siens propres, « les éléments intérieurs ». Avec cette pratique quotidienne de l'observation et de la perception analytique dans laquelle ils doivent faire preuve d'indépendance et d'initiative, c'est une nouvelle capacité qu'ils développent, celle de la transformation de ces informations en matériau artistique qu'ils emmagasinent dans leur « coffre-fort émotionnel ».

Un jour, sur le panneau d'affichage, paraît la notice suivante : « Les personnes qui désirent lire quelque chose, représenter des extraits, monter de petites scènes, discuter des recherches dans le domaine de la technique scénique ou proposer des mises en scène de matériaux littéraires devront se signaler dans le livre mis à leur disposition dans la salle de réception du Studio, auprès du portier Baranov. » Tous se précipitent et c'est un désordre indescriptible, car, bien entendu, beaucoup choisissent la même scène, dans laquelle ils pensent pouvoir briller. On proteste et se dispute, c'est bien ennuyeux de voir les mêmes extraits reproduits à

l'infini. Stanislavski propose alors une solution d'apparence plus démocratique : on vote pour savoir qui jouera quel rôle. Nouvelles protestations d'injustice. On lui demande de revenir à la vieille méthode, de confier la décision au maître. Le débat va se poursuivre longtemps. Les propositions fusent. Bersenev veut créer *Le petit soldat de chocolat* et Boleslavski aussi. Soulerjitski, en bon Roi Salomon tranche : Boleslavski commencera la mise en scène et Bersenev la terminera. Mais comment organiser la cohérence des répétitions alors que tous deux, acteurs confirmés, sont impliqués jour après jour dans les spectacles du Théâtre ? L'affaire tourne court et la première tentative de création s'achève sur un fiasco. Mais Boleslavski ne va tarder à concrétiser un premier vrai projet de mise en scène au Studio.

Ni Stanislavski, ni Soulerjitski n'ont à ce stade d'idée précise du développement de la pédagogie à mettre en œuvre pour la formation de Nouveaux Acteurs pour un Nouveau Théâtre. On avance à tâtons sur un terrain difficile, inconnu, parfois aussi à reculons pour repartir dans le bon sens. Chaque découverte est une pépite sur le chemin de cette nouvelle pédagogie et l'on tire profit de toutes les opportunités, de tous les matériaux proposés, de tous les échecs. Par exemple, on travaille sur les récits d'Anton Tchekhov. Quelqu'un lit le texte, puis un autre reprend le même récit avec ses mots, essayant de dégager sa propre ligne des actions et des caractères des personnages. Stanislavski l'analyse alors en expliquant la méthode qui consiste à diviser le récit en *kuski*, séquences, pour mieux le maîtriser dans la perspective. Il aime que les studistes lui montrent ce qu'ils ont préparé. Sofia Guiatsintova raconte dans ses mémoires cette soirée où Serafina, debout, maigre comme une branche sèche, la taille serrée dans une ceinture de cuir, commence à lire une ballade en y mettant « toute sa force tragique », correctement certes, mais avec le ton et le rythme d'une enfant qui permet difficilement de croire à une tragédie, jetant de temps à autre des regards insistants vers Stanislavski qui lui sourit, le menton dans la main collée sur sa bouche, les yeux brillants de tendresse. Volodia Popov lui, a préparé une fable et annonce qu'il la lira trois fois pour l'interpréter différemment et le mieux possible ; ce qu'il fait, provoquant des fous rires jusqu'aux larmes, ce dont on ne se gêne pas, même devant Stanislavski. Les exercices terminés, les studistes infatigables repoussent les chaises et organisent des soirées, de danse pour les uns, de charades pour les autres. Il n'y a ni alcool ni vin, le thé suffit à les mettre en joie et en verve.

« Konstantin Sergueïevitch et Leopold Antonovitch participaient volontiers à ces soirées, raconte Guiatsintova, et pour eux, qui ont inscrit leurs noms dans le bronze (ou dans la poussière, hélas !), il sera difficile d'imaginer avec quel zèle nous discussions et nous nous divertissions, jouant au "bureau de poste", au

“Camarade typique”, au “Trait”. Dans ces moments-là, il nous semblait qu’eux et nous étions pareillement jeunes et heureux. Et peut-être était-ce la vérité.» Gregori Chmara lui aussi, s’en souviendra dans ses mémoires : « Les heures passées avec Stanislavski au Premier Studio, restent inoubliables. Constantin Sergueïevitch savait répondre à une plaisanterie, riant lui-même comme un gosse et séduisant les autres par sa gâité. Les répétitions du studio étaient terminées depuis longtemps et Stanislavski ne s’en allait pas, il bavardait sur n’importe quel sujet et l’on sentait qu’avec nous, il se reposait. Quand ce n’était pas lui, c’était Souler qui racontait quelque chose d’amusant de sa vie passée, riche en aventures. Il était un conteur né et ses anecdotes transportaient les jeunes étudiants aux quatre coins du monde et dans les situations les plus étranges. Stanislavski aimait beaucoup l’entendre et riait d’un rire communicatif. Pour distraire Constantin Sergueïevitch, nous lui montions des improvisations sur son “système”. Un jour cela s’appelait “salon de coiffure” et tout le monde désirait prendre part au jeu : les uns faisaient les coiffeurs, les autres les clients. Stanislavski était en joie, il riait aux larmes et encourageait chaque réplique réussie dans ce dialogue plutôt primaire. Il nous conseillait de noter toutes les répliques réussies afin de les conserver. Quand le studio recevait des hôtes de marque, Maxime Gorki, Leonid Andreiev, Isadora Duncan, Émile Verhaeren, Edward Gordon Craig, il nous forçait toujours de jouer cette improvisation, en échantillon du travail selon son système ».

L’engagement de Richard Boleslavski est immédiat et total. Il y met toute son âme et ses forces. Il a pris une part majeure dans l’aménagement du Studio, il prend également part à la Commission du répertoire du Studio qui examine de nombreux auteurs, Andreev, Lope de Vega, Hauptmann, Mirbeau, Zola, Sheridan, Ostrovski, Lermontov, Shaw, ce dernier très à la mode à l’époque, avec notamment *Le héros et le soldat*, pièce créée aux États-Unis en 1894, qui marque le début de sa notoriété internationale. Richard envisage de la monter au Studio, mais le projet n’aboutira jamais. Dans les protocoles de la Commission, en 1912, on remarque que Boleslavski s’intéresse particulièrement à Knut Hamsun, dont le Théâtre d’Art a déjà créé trois pièces, *Le drame de la vie* en 1907, *Au seuil du Royaume* en 1909, et *Dans les pattes de la vie* en 1910. Il est question pour ce dernier spectacle qu’il remplace le grand acteur Leonid Leonidov qui joue le rôle central de Blumenschoen. D’où sans doute aussi son intérêt pour l’auteur.

Beaucoup ont suivi avec passion la création du Studio. Le 7 septembre 1912, Ilya Satz, le compositeur aimé et admiré du Théâtre d’Art, auteur notamment de la musique de *L’Oiseau bleu* et de *Hamlet*, écrivait encore à Stanislavski : « Après avoir vu Reinhardt dans les théâtres de Munich et de Vienne, je songe à travailler avec vous avec une particulière et immense joie ». Lui qui a été contaminé par

cette idée depuis sa collaboration avec Meyerhold au Studio de la rue Povarskaïa sept ans auparavant rêve d'un tel laboratoire où tous les arts se développeraient dans un même espace de recherche. Il n'en aura hélas pas le temps. Il meurt le 24 octobre. Il n'a que trente-sept ans. Rude coup émotionnel pour l'ensemble de la troupe, son indéfectible ami Souler, ses compagnons de route au sein du Théâtre et aussi pour les jeunes collaborateurs, qui ont pu à maintes occasions expérimenter avec lui dans ce qui était encore qu'une préfiguration du Studio.

L'Improvisation.

Dès 1906, Stanislavski avait commencé à travailler sur l'improvisation avec ses élèves. Ouvert à tous les genres, il ne répugne pas non plus à travailler le vaudeville, qui lui paraît un genre propice à l'entraînement des apprentis comédiens : «Même l'opérette est de l'art si elle agit sur des sentiments de jeunesse sains et naturels», note-t-il pour la préparation de son livre sur la formation de l'acteur. Richard Boleslavski, Alisa Koonen et tous les studistes font partie de ce groupe de cobayes de Stanislavski. Alisa évoque des thèmes d'improvisation : valser avec un tabouret, être sa propre grand-mère, jouer une jeune et grosse Allemande qui tient un institut de beauté et parle au téléphone avec une cliente, lire un poème à la manière d'une petite écolière. À cette époque de balbutiements, ce qui compte avant tout est d'explorer le perezhyvanie, trouver l'expression de la vie la plus proche de la réalité de la scène qu'on improvise. Porté par cette logique, Stanislavski supprime de l'enseignement des premières années le travail sur le texte poétique, voyant dans l'hexamètre un obstacle au développement libre de l'imagination de l'acteur. Lui-même, d'ailleurs, a depuis toujours beaucoup de mal avec ces textes en vers.

En mars 1911, après son séjour à Capri, il a reçu de Maxime Gorki sa première scène-canevas dont, dit l'écrivain, les acteurs peuvent faire ce qu'ils veulent pour expérimenter leurs possibilités créatrices. Écrit sous forme de monodrame où quasi toute l'action se déroule dans le regard et l'esprit du personnage central, le thème est celui d'un homme, sans doute ivre, qui entre dans une pièce où tout soudain s'anime. Les meubles, les objets, les photographies, les lampes se mettent à persécuter son esprit endolori. Une petite histoire qui s'inscrit dans une vision presque surréaliste du monde, où les objets se transforment en personnages réels avant de se fondre à nouveau dans le décor. La richesse d'un tel canevas est telle qu'il y a matière à improvisation pour tout le groupe, dans d'innombrables variations. Dès l'ouverture du Studio, Gorki fait parvenir à Stanislavski une nouvelle liasse d'improvisations, élaborées spécialement pour ses jeunes studistes. Souler, ou parfois Vakhtangov, mènent ces séances de travail. Le premier entretient d'ailleurs une correspondance assidue avec son ami Gorki pour le

tenir régulièrement informé de ses travaux et des difficultés rencontrées ou lui demander de compléter ou de réécrire certains thèmes.

L'objectif initial du Premier Studio n'est pas de créer de grandes mises en scène. On pense plutôt à un théâtre de miniatures. Les studistes accomplissent à cet égard un travail colossal dont il ne reste hélas que peu de traces : les pièces du répertoire mondial comme les textes qui peuvent présenter une possibilité d'adaptation scénique sont mis en fiches. Près de cinq cents pièces en un acte sont retenues comme aptes à être travaillées. Les premiers matériaux sont des extraits de Tchekhov et, pour chacun d'entre eux, on désigne six interprètes ; sans se préoccuper du « comment » ou de la forme, on se lance dans le travail sur le « quoi » et « avec quelle attitude ». Ceci se réfère directement à ce que disait Stanislavski lorsqu'il a commencé à appliquer le Système dans les répétitions du *Cadavre vivant* de Tolstoï en 1911. Il a posé les trois principes qu'il considère comme les pierres d'angle du Système : Quoi, autrement dit l'Idée ; l'Attitude, autrement dit l'Action ; et enfin le Comment, autrement dit la Forme. Soulerjitski suit donc scrupuleusement les préceptes de son maître. Et continue à raconter dans sa lettre à Gorki son travail avec les élèves, qui stupéfie jusque dans le théâtre contemporain par son imagination et sa modernité dramaturgique. Car il était précurseur en tout. Travaillant par exemple *La Sorcière* de Tchekhov, il a imaginé dans le local du Studio, une salle très exiguë, de construire six ou sept cabines du genre de celles que l'on trouve sur les plages. Dans chacune d'elles, un couple composé d'un sacristain et d'une sorcière. Tous les comédiens répètent simultanément, à voix basse, sans se déranger les uns les autres. Impossible de hausser la voix, ce serait une erreur ; on se regarde uniquement dans les yeux en murmurant ses propres paroles. Le Comment étant immuable, c'est à chaque couple de trouver l'Attitude, le moteur de son action propre.

La Mémoire affective.

Dans un exercice de Mémoire affective, Stanislavski demande un jour à Mikhaïl Tchekhov de retrouver un moment de sa vie particulièrement douloureux. Tchekhov improvise alors les funérailles de son père, pleurant toutes les larmes de son corps, se tordant les mains, se jetant au sol de douleur. Stupeur et silence dans l'assistance compatissante. Stanislavski, par délicatesse, interrompt l'improvisation. Les uns se mouchent, d'autres essuient leurs larmes. Profondément ému lui-même et l'œil humide, Stanislavski qui est au courant des problèmes d'alcoolisme du père de Mikhaïl, l'interroge avec tout le tact voulu : « Puis-je vous demander quand votre père est mort ? » Étonnement de Tchekhov, remis de son émotion : « Mais il n'est pas mort du tout. J'ai simplement imaginé sa mort et ses funérailles. » Alexandre Tchekhov, comme

journaliste, se dissimulait derrière des pseudonymes, Agafapod Edinitin, Aloe ou encore A. Gray. Avant sa mort, emporté par ses délires éthyliques, il disparaissait régulièrement, publiant dans les journaux de grandiloquents faire-part de son décès. Il allait succomber effectivement le 29 mai 1913, peu de temps après cette improvisation, d'un cancer de la gorge. Étrange prémonition de son fils... C'est donc dans une sorte d'anticipation cauchemardesque que Mikhaïl évoque pour la première fois l'Imagination émotionnelle, ou la Visualisation, une technique d'exploration de l'émotion qu'il va bientôt opposer à celle de Mémoire émotionnelle de Stanislavski, et qui sera la base de sa propre reformulation du Système. Cette tendance Tchekhov donnera lieu, deux ans après l'ouverture du Studio, à d'âpres controverses entre les tenants de l'une ou l'autre méthode comme moteurs émotionnels.

Fort de son expérience avec les textes d'improvisation de Gorki, Stanislavski demande à d'autres amis auteurs des canevas d'improvisation pour ses jeunes acteurs. Collaborera un temps à ce titre Alexeï Nikolaïevitch Tolstoï, petit-cousin éloigné de Lev Tolstoï, surnommé plus tard le Camarade Comte, auteur de romans historiques et de science-fiction, futur membre de l'Académie des Sciences d'URSS et du Soviet Suprême. « Les acteurs, écrit-il dans un article à *Russkie Vedomoski*, grâce à leur inspiration, doivent élaborer constamment les détails et le texte de la pièce en utilisant leurs propres observations. La tâche du dramaturge est de perfectionner le projet initial en développant les objectifs. » Dans une série de courtes pièces, il ne conserve qu'un nombre limité de personnages, ne faisant varier que leurs interrelations et leurs attitudes, comme dans la *Commedia dell'arte*. Ses modèles sont Colombine, Pierrot, mais transposés dans le contexte russe et les conditions de la vie contemporaines. Il va ainsi expérimenter au Studio l'Écriture directe, sur la base des improvisations des jeunes acteurs. Méthode de création collective avec un auteur, qui sera reprise plus tard, après la parenthèse des deux guerres mondiales, par des troupes de théâtre dans la seconde moitié du XX^e siècle.

C'est le cas aussi du poète Alexandre A. Blok, passionné par les expériences du Studio. Il va évoquer la progression des acteurs qu'il observe longuement dans les étapes qui les mènent à une parfaite liberté corporelle et psychique : la prise de conscience de leur propre corps, le relâchement des tensions extérieures, qui conduisent à la liberté de mouvement et la libération de leur énergie vers l'extérieur, la familiarisation avec le Cercle, la maîtrise de sa propre énergie, la capacité de voir en soi, ne pas se laisser distraire, oublier la salle et son public, n'être que son personnage, irradier son partenaire et apprendre à recevoir ses radiations pour pouvoir réagir en pleine osmose avec lui. « D'après Constantin Sergueïevitch, écrit-il, les comédiens s'y sont tellement habitués que même dans

la vie quotidienne ils continuent à être décontractés et *dans le cercle*.» Et Blok de repenser aux exercices théosophiques et à la similarité des exercices qui ont pour objet de réveiller la Mémoire affective, autrement dit le souvenir de sentiments éprouvés à certains moments de la vie, non pas les détails des circonstances, mais avant tout la tonalité de ces événements, et ce qui a mis l'âme en éveil. Ce n'est qu'après cela qu'on accède au travail sur la pièce, la division en séquences, l'analyse, l'action transversale, la perception par analogie qui requiert des exercices plus complexes...

Le Corps et le Geste.

Élève et disciple de Jacques Dalcroze, le Prince Sergueï Volkonski est à l'origine de l'introduction de l'Eurythmie en Russie. Parmi ses élèves figure Vsevolod Meyerhold. Il vit principalement à Saint-Pétersbourg, mais Stanislavski lui demande de venir de temps à autre au Studio y enseigner la plastique corporelle et le langage scénique du corps. Grigori Khmara sera l'un de ceux qui apprécieront le plus cet apprentissage de l'expressivité du corps : « Je me rappelle comment Serge Volkonski faisait la démonstration de ces théories devant la troupe réunie. En short, il exécutait, avec accompagnement de piano, des mouvements aux rythmes différents. Stanislavski a aussitôt décidé qu'il était indispensable de savoir tout cela au théâtre et, avec l'ardeur qui lui est propre, il força toute la troupe à exécuter avec lui les exercices de Jaques Dalcroze : vieux et jeunes déambulaient en short et en cadence, se trompaient et recommençaient. Stanislavski était toujours prêt à accueillir une idée nouvelle qu'il vérifiait, et il complétait ainsi son "système". Dans sa recherche de voies nouvelles de l'art, il a étudié toutes les directions et expérimenté toutes les formes de mise en scène : réalisme, naturalisme, futurisme, plastique, schématisation avec des simplifications, toiles de fond, paravents, rideaux de tulle. Et il est arrivé à la conclusion que ce n'est pas du tout cela qui fait le fond de la création artistique et que le seul être qui règne sur scène est le comédien de talent. C'est à cette conclusion qu'aboutissait l'homme dont ses ennemis disaient qu'il étouffait les acteurs! »

Justification des situations scéniques.

Vladimir Gaïdarov, futur mari d'Olga Gzovskaïa, évoque à ce propos les séances de travail avec Vakhtangov : « Dans cet exercice, Vakhtangov demande à l'élève de choisir telle ou telle pose, de la garder et de lui en expliquer le sens, afin qu'il puisse en apprécier la pertinence. Par exemple, "je passe par-dessus la palissade" ou encore "je fends du bois". Volodia Popov a pris la pose de celui qui porte un poids très lourd sur la poitrine. Il explique à Vakhtangov qu'il essaie de soulever des haltères. Celui-ci l'encourage : "*Davai, davai, Vas-y, vas-y!*" »