

Dossier pédagogique

notre vie dans l'art

Une
spectacle de
Richard Nelson

Conversations

entre acteurs du Théâtre d'art de Moscou
pendant leur tournée à Chicago, Illinois en 1923



Pièce
(dé)montées

n°1

NOUVELLE FORMULE



Une pièce de Richard Nelson

Mise en scène, Richard Nelson

Traduction, Ariane Mnouchkine

**Avec les comédiens du Théâtre du Soleil : Shaghayegh Beheshti,
Duccio Bellugi-Vannuccini, Georges Bigot, Hélène Cinque,
Maurice Durozier, Clémence Fougea, Judit Jancso,
Agustin Letelier, Nirupama Nityanandan,
Tomaz Nogueira, Arman Saribekyan**

Assistanat à la mise en scène et interprétariat, Ariane Bégoïn, Alexandre Zloto

Production Théâtre du Soleil (Paris)

Le Festival d'Automne à Paris est coproducteur de ce spectacle

REMERCIEMENTS

Nos remerciements chaleureux à Richard Nelson, qui nous a ouvert les portes de sa salle de répétition, à Ariane Mnouchkine, Sylvie Papandréou, Svetlana Dukovska, Ariane Bégoïn et toute l'équipe du Théâtre du Soleil pour leur accueil et leur aide dans la préparation de ce dossier

2

Coordination :

Hélène Chevrier, Cyrano Education

Philippe Guyard, directeur de l'ANRAT,

Jean-Claude Lallias, membre du conseil d'administration de l'ANRAT

Marie-Lucile Milhaud, membre du bureau de l'ANRAT

Comité de pilotage :

Les membres du conseil d'administration de l'ANRAT

Autrices du dossier :

Marie-Laure Basuyaux et Caroline Bouvier - ANRAT

Secrétaire d'édition :

Lou Dujancourt - ANRAT

Conception graphique et mise en page :

Damien Moreau - collaborateur de l'ANRAT

La collection Pièce (dé)montée a été créée et dirigée par Jean-Claude Lallias pour le réseau Canopé de 2003 à 2022 (ex CNDP, centre national de documentation pédagogique)

Les 375 numéros produits sont archivés et consultables sur ce site : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/>

Simd'iro

p 4

EDITO

p 5

I/ « NOUS SOMMES DES AMBASSADEURS ICI EN AMÉRIQUE » : 1923, UNE TOURNÉE HISTORIQUE DU THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU »

p 6

1/ Le Théâtre d'art de Moscou, une révolution théâtrale

p 9

2/ Moscou à Chicago : un équilibre difficile

p 11

3/ D'est en ouest : Un personnage essentiel, Richard Boleslawski

p 12

II/ D'UNE TROUPE À L'AUTRE : LE QUOTIDIEN DU THÉÂTRE

p 13

1/ D'une troupe à l'autre : la création de la pièce au Théâtre du Soleil

p 15

2/ Du Théâtre d'art au Théâtre du Soleil : correspondances

p 17

3/ Le choix du quotidien

p 19

4/ « C'est notre anniversaire » : un événement, le repas et la soirée d'anniversaire

p 22

III/ « ALORS POURQUOI SOMMES-NOUS VENUS ICI ? » : LE THÉÂTRE AUX PRISES AVEC LE POLITIQUE ET L'ÉCONOMIQUE

p 23

1/ « Donc vous êtes des communistes russes ? ». Théâtre et politique

p 27

2/ « On n'avait pas compris que ça fonctionnait comme ça en Amérique ». Théâtre et économie

p 28

IV/ « NOUS SOMMES DES ACTEURS » : INTERTEXTUALITÉ TCHEKHOVIENNE

p 29

1/ Le théâtre au théâtre

p 30

2/ Citations

p 31

3/ Intertextualité

p 32

V/ « C'EST UNE AUTRE FAÇON DE JOUER » : LE JEU DE L'ACTEUR SELON STANISLAVSKI

p 33

1/ Repoussoir

p 33

2/ Méthode

p 34

3/ Postérité

p 35

ANNEXES

é di te

« Je trouve cette pièce d'une redoutable simplicité. Elle est tellement simple, tellement pure dans sa langue, tellement apparemment non remarquable que toute sa profondeur vous attrape par surprise. C'est-à-dire que c'est apparemment quotidien et puis tout d'un coup, vous ne savez pas pourquoi, vous avez envie de pleurer » :

C'est par ces quelques mots qu'en juin 2023 Ariane Mnouchkine a présenté *Notre Vie dans l'Art*, la pièce que le dramaturge et metteur en scène américain Richard Nelson crée à la Cartoucherie avec les comédiens du Théâtre du Soleil et qui rend hommage tout à la fois à la force et à la fragilité du théâtre.

1923. En tournée aux États-Unis, le Théâtre d'art de Moscou dirigé par Stanislavski célèbre l'anniversaire de sa création par un dîner et une soirée de sketches. Sous sa ligne dramaturgique apparemment ténue et à travers la vie quotidienne d'une troupe de théâtre, la pièce de Richard Nelson dévoile les enjeux de cette tournée internationale – soumise à de fortes pressions politiques et économiques – en soulevant des questions touchant à la difficulté de faire troupe, à l'indépendance des artistes et aux conceptions du jeu, dans une écriture qui fonctionne comme un véritable palimpseste tchékhovien.

Notre vie dans l'Art, qui raconte la tournée d'artistes russes en Amérique, devait initialement être jouée en Russie. La guerre en Ukraine en a décidé autrement, rappelant à quel point la vie des artistes et des œuvres est liée à l'actualité internationale. L'invita-

tion d'Ariane Mnouchkine permet donc à la troupe française du Théâtre du Soleil, dirigée par un metteur en scène américain, de rendre hommage à la troupe russe de Stanislavski, et à cette journée de 1923 d'être célébrée en 2023.

D'emblée, le sous-titre de la pièce, *Conversations entre acteurs du Théâtre d'art de Moscou pendant leur tournée à Chicago, Illinois en 1923*, soulève des questions : comment mettre en scène des personnages historiques en évitant l'écueil de la reconstitution ? Comment articuler la « conversation » et le drame, le quotidien et l'exceptionnel, la petite et la grande histoire ? Et comment prendre en charge la dimension métathéâtrale et intertextuelle de la pièce ? À travers une série d'activités proposées, les élèves sont invités à explorer ces questions pour mieux cerner les choix scéniques opérés par Richard Nelson.

Nulle volonté cependant d'imposer l'utilisation de l'exhaustivité du travail présenté : chaque professeur, dans sa classe, pourra évidemment choisir le parcours le plus pertinent, tenant compte de l'appétence de ses élèves, de leurs intérêts et de leur connaissance de l'art dramatique.

Avant de voir
la le spectacle :
représentation
en
appétit !

« nous
Sommes /
des
Ambassadeurs »

I

1923, UNE TOURNÉE HISTORIQUE

DU THÉÂTRE D'ART

DE MOSCOU

Écrite aux États-Unis,
destinée à être jouée en Russie,
la pièce de Richard Nelson devait faire
le chemin inverse de celui du Théâtre d'art,
parti de Moscou pour montrer ses créations
en Amérique. La guerre en Ukraine a rendu
impossible le projet, que l'auteur a finalement décidé
de poursuivre avec les comédiens du Théâtre du Soleil.

Le Théâtre d'art de Moscou, une révolution théâtrale



Prendre connaissance des extraits tirés de l'ouvrage de Jean-François Dusigne (ANNEXE 1), *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XXe siècle (et éventuellement d'autres sources)* pour construire une carte mentale présentant les caractéristiques du Théâtre d'art de Moscou (origine, fondateurs, principes, répertoire).

Fondé en 1898 par Constantin

Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko,

le Théâtre d'art de Moscou (M. H. A. T.) est l'un des plus célèbres théâtres russes.

La troupe et ses deux directeurs élaborent à la fois une esthétique et une éthique du travail théâtral qui reposent sur une conception du jeu et de la mise en scène.

Le Théâtre d'art place le comédien au centre du processus de création

et le considère comme un créateur plus que comme un simple interprète. Passionné par les questions d'interprétation, Constantin Stanislavski s'attache à élucider le fonctionnement de la psychologie humaine qu'il considère comme la base de tout art dramatique. Convaincus que les comédiens doivent se cultiver pour pouvoir enrichir l'interprétation de leurs rôles, les deux directeurs entendent leur offrir de bonnes conditions matérielles de travail en mettant par exemple à leur disposition une bibliothèque.

En matière de mise en scène, le Théâtre d'art développe d'abord une esthétique naturaliste et s'attache

à l'exactitude des accessoires et des costumes. Le *Tsar Fédor Ivanovitch* de Tolstoï, première création du Théâtre d'art, porte la marque de cette recherche de réalisme historique. Stanislavski découvre ensuite les pièces de Tchekhov et c'est en montant *La Mouette* – pièce dans laquelle joue la comédienne Olga Knipper, qui deviendra l'épouse de Tchekhov – qu'il rencontre le succès. *Oncle Vania*, *Les Trois Soeurs*, *La Cerisaie* : il crée

par la suite les autres pièces de Tchekhov avant de passer par une période sociale et politique avec les pièces de Gorki (*Les Bas-Fonds*, *Les Petits Bourgeois*) puis par une période expérimentale durant laquelle il met en scène les pièces de Maeterlinck (*L'Oiseau bleu*).

Après la Révolution de 1917, le Théâtre d'art voit son public changer

– il ne se limite plus aux intellectuels mais s'ouvre aux classes populaires – et reçoit le soutien du pouvoir. Stanislavski adapte les œuvres de grands romanciers russes (Dostoïevski, Pouchkine,

Tolstoï) et emmène sa troupe en tournée aux États-Unis en 1923.

Vladimir
I. Nemirovitch
-Dantchenko
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=vladimir+ivanovich+nemirovich+danchenko&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>



Constantin
S. Stanislavski
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Constantin Stanislavski>



Scène
d'*Oncle Vania*,
acte I,
Théâtre d'art
de Moscou, 1899,
(à droite, Olga
Knipper,
dans le rôle
d'Elena).



7

I

« NOUS SOMMES
DES AMBASSADEURS ICI EN AMÉRIQUE » :
1923, UNE TOURNÉE HISTORIQUE
DU THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU

Confronter cette carte à la liste des personnages de *Notre vie dans l'art*. Que peut-on en déduire sur l'écriture de la pièce?

Vivant en Amérique :

Richard Boleslawski

(34 ans), né polonais. Ancien acteur du Théâtre d'art de Moscou, ayant quitté la Russie et s'étant exilé à l'Ouest.

Acteurs du Théâtre d'art de Moscou en tournée :

Acteurs et sociétaires :

Constantin Sergueïevitch Stanislavski
(Kostia) Directeur et acteur (60 ans).

Olga Leonardovna Knipper-Tchékhova
(Olechka, Olya) (55 ans) Veuve d'Anton Tchékhouv.

Vassili Ivanovitch Kachalov
(Vassia) (48 ans).

Nina Nikolayévna Litovtseva
(Ninka) (45 ans) la femme de Vassili.

Ivan Mikhailovitch Moskvine
(Vania) (49 ans).

Jeunes acteurs et actrices de la compagnie :

Piotr Alekseievitch Bakshiv
(Petia) (30 ans).

Lydia Fiodorova

(Lidia, Lidochka) (27 ans).

Maria Semyonova

(Masha) (29 ans).

Lev Nikolaevitch Bulgakov

(32 ans).

Varvara (Varia) Bulgakova

(Varya) (30 ans) la femme de Lev.

Les autres personnages mentionnés dans la pièce :

Sergueï Lvovitch Bertensson :

administrateur de production de la compagnie.

Morris Gest

Americain d'origine russe, Producteur de la tournée.

Otto Kahn

Millionnaire et mécène du théâtre.

Vladimir Ivanovitch

Nemirovitch-Danchenko

Directeur et co-fondateur du Théâtre d'art de Moscou.
Maria Germanova, actrice.



Programme
de salle de la
tourné
américaine du
Théâtre d'art de
Moscou, archive
personnelle
de Richard Nelson



La pièce met en scène des personnages réels, pendant la tournée que le Théâtre d'art fait en Amérique, en 1923, alors que les tensions sont fortes entre le monde occidental et la Russie, depuis l'arrivée au pouvoir des bolcheviks en 1917 et la guerre civile qui en a découlé. Cependant, Richard Nelson prend soin de préciser qu'il s'agit bien « d'une fiction », tout en ajoutant qu'elle est fondée « sur des faits de la vraie tournée du théâtre d'art de Moscou en Amérique en 1923-1924 ».

De fait, la précision des didascalies donne à voir l'importance du travail de documentation de l'auteur. Les noms des personnages sont cités dans leur intégralité : prénom, patronyme, nom de famille, diminutif. Les âges sont précisés, ainsi que les rôles lors de cette tournée. Les détails donnés concernant les organisateurs et les

producteurs laissent entendre que les conditions matérielles sont envisagées dans le spectacle et que l'aspect financier est aussi un enjeu important de ce voyage.

Pour beaucoup de ces personnages, il s'agit de figures mythiques dans l'histoire du théâtre, que ce soient les fondateurs du théâtre lui-même (Stanislavski, Nemirovitch Dantchenko), les acteurs et actrices qui se sont imposés sur scène (Olga Knipper, Katchalov, Moskine), voire ceux qui ont joué un rôle détermi-

nant dans la diffusion des réflexions et des méthodes de Stanislavski sur le travail de l'acteur (Richard Boleslawsky). Si la pièce ne s'inscrit pas dans ce qu'il convient d'appeler « le théâtre documentaire », elle s'efforce cependant d'être au plus proche d'une réalité largement documentée.

Constantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko ont énoncé certains principes du Théâtre d'art de Moscou sous la forme d'aphorismes :

- « Il n'y a pas de petits rôles ; il n'y a que de petits acteurs »,
- « Aujourd'hui *Hamlet*, demain figurant, serviteur de l'art toujours »,
- « Dans la création dramatique tout ce qui trouble le travail est un crime. »



À partir de la lecture de quelques extraits de *Ma vie dans l'art* de Stanislavski situés en ANNEXE 2, faire repérer aux élèves contre quoi le Théâtre d'art se bat et ce qu'il prône. En préparer une lecture orale expressive.



Moscou à Chicago : un équilibre difficile



Lire cet extrait de l'article de Marie-Christine Autant-Mathieu consacré aux tournées du Théâtre d'art de Moscou en Amérique du Nord. De quelle manière explique-t-il la situation complexe du Théâtre d'art en Amérique?



Le co-directeur du Théâtre d'Art rêve d'établir une dépendance réciproque entre la Russie et l'Amérique. D'un côté : « L'Amérique est [leur] unique source d'argent ». De l'autre : « Notre art est si fortement entré dans tous les pores des théâtres [américains] qu'ils ne s'en sortiront pas sans nous, surtout si j'arrive à écrire mon livre de façon à suggérer sans tout dire, à semer des graines ».

Messianisme et pragmatisme sont associés dans le rôle historique et politique que joue désormais le Théâtre d'Art dans les échanges culturels russo-américains : « Nous sommes les premiers émissaires de Russie, les plus éloquents et les plus convaincants, à avoir apporté en Amérique non pas les clauses sèches d'un contrat commercial, mais l'âme russe vers laquelle l'Amérique a senti une attirance ».

Stanislavski joue un jeu dangereux, car il se dit l'émissaire de la *Russie* et de *l'âme russe* et non du pays des soviets et du matérialisme dialectique. Il fait bien la différence quand il souligne l'importance de la neutralité politique dans la réconciliation et le rapprochement des deux Russies, celle de l'émigration et celle du nouveau régime. Or cette neutralité politique affichée et réitérée sera difficile à conserver durant les deux années de tournée où la troupe est sans cesse en butte aux manipulations et aux attaques malveillantes, tant de la part de certains Américains ou émigrés, que de la part des partisans de la gauche révolutionnaire à Moscou. Les premiers essaient de les faire passer pour des militants bolcheviques (le Canada, d'ailleurs, refusera de les accueillir sous prétexte qu'ils font la gloire de la nouvelle Russie), les seconds les disent à la solde des capitalistes.



Marie-Christine Autant-Mathieu
Les tournées du Théâtre d'Art de Moscou en Amérique du Nord
(1923-1927) : Messianisme et pragmatisme p. 74-75,
<https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1579?file=1>

De Moscou à Chicago :
Un équilibre difficile

2

9

I

« NOUS SOMMES
DES AMBASSADEURS ICI EN AMÉRIQUE » :
1923, UNE TOURNÉE HISTORIQUE
DU THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU



Dans un contexte politique complexe, où les positions tendent à s'exacerber, Stanislavski cherche à conserver une place médiane, qui autorise le dialogue entre l'Amérique et la Russie. Il faut rappeler que le Théâtre d'art de Moscou, longtemps privé, fondé sur des actions détenues par des entrepreneurs d'origine bourgeoise, a été nationalisé en

1918. Si le pouvoir bolchévique reconnaît tout ce que Stanislavski et ses compagnons ont pu apporter et s'il ne néglige pas le succès que les représentations connaissent à l'étranger, il se méfie cependant d'une troupe qui a fondé son succès sur le monde d'avant la révolution, fondé sur un système économique et une société très inégalitaires.



Pour aller plus loin :

• **Écouter à propos de Stanislavski et de la révolution : Une vie, une œuvre, (1^{ère} diffusion : 07/02/2009), particulièrement de 22mn20 à 26mn05,**

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/une-vie-une-oeuvre-constantin-stanislavski-1ere-diffusion-07-02-2009-2445627>

• **Lire un extrait de Ma vie dans l'art dans lequel Stanislavski évoque le changement de public qui s'effectue après la révolution de 1917.**



En 1917 éclate la révolution de février suivie de celle d'octobre. Une nouvelle mission était imposée au Théâtre : ouvrir ses portes à de vastes couches de spectateurs, à des millions d'individus qui jusqu'ici avaient été privés de réjouissance de la haute culture intellectuelle. [...]

Aussitôt après la révolution notre public était mêlé ; pauvres et riches, intellectuels et gens du peuple, instituteurs, étudiants, cochers de fiacre, concierges, petits employés, balayeurs, chauffeurs, receveurs de tramways, domestiques, militaires. Une ou deux fois par semaine nous jouions notre répertoire dans l'énorme bâtisse du théâtre Solodovnikov, où nous transportions décors et accessoires. Évidemment les représentations conçues en vue d'un effet d'intimité y perdaient. Elles n'en avaient pas moins lieu devant des salles bondées, dans une tension et un silence de mort, avec des ovations bruyantes à la fin. Plus que quiconque, le Russe possède la passion des spectacles. Un simple spectateur russe préfère au vaudeville, dont on sort l'âme vide, le drame où l'on peut verser une larme, entendre des choses intelligentes, faire un peu de philosophie. Le spectateur nouveau s'assimilait inconsciemment notre répertoire. Si certains passages lui demeuraient obscurs, n'étaient pas soulignés par les exclamations et le rire habituel, d'autres étaient interprétés d'une manière absolument inattendue et le rire du nouveau public révélait à l'acteur le sens comique de tel texte qui nous avait jusqu'alors échappé.

C'étaient là des spectacles infiniment intéressants qui nous enseignaient bien des choses, nous révélèrent une atmosphère toute nouvelle. Ces gens étaient venus au théâtre non pas pour s'amuser mais pour apprendre.



D'est en ouest : un personnage essentiel, Richard Boleslawski

Faire une recherche sur Richard Boleslawski : qui est-il ? Quel rôle joue-t-il lors de la tournée en Amérique ?

Né en Pologne, en 1887, Richard Boleslawski intègre l'école du Théâtre d'art de Moscou en 1906 avant de rejoindre la troupe trois ans plus tard. Il participe à de nombreux spectacles et intègre également en 1912 le premier « Studio » fondé par Stanislavski. Ne supportant pas les ingérences du pouvoir bolchevique sur le théâtre, il quitte la Russie en 1920, travaille quelque temps à Varsovie, avant d'émigrer définitivement aux États-Unis en 1922. Lors de la tournée du Théâtre d'art, il rejoint la troupe comme acteur et assistant de Stanislavski.

C'est lui qui fonde en 1924 l'American Laboratory Theatre, première ébauche de ce qui aboutira après 1945 à l'Actors Studio. La pièce de Richard Nelson, dont l'action se situe à Chicago aux États-Unis, s'ouvre et se ferme sur ce personnage, c'est dire son importance lors de cette tournée et plus largement encore dans la diffusion du travail et des méthodes de Stanislavski.

Très lié avec le Théâtre d'art, dont il était un membre important, Richard Boleslawski a quitté la Russie, pour des raisons politiques comme un certain nombre d'autres acteurs. La tournée du Théâtre d'art aux États-Unis lui a permis de renouer avec ses anciens camarades mais on peut penser que vis-à-vis du pouvoir soviétique, la situation de Stanislavski a dû être plus délicate à gérer.



Hamlet, 1912,
mise en scène
Gordon Craig,
l'acteur
Kachalov dans
le rôle d'Hamlet,
Boleslawski dans
celui de Laërte,
<http://fitheatre.free.fr/gens/Shakespeare/imgs/Hamlet,Craig,Th.ArtMoscou,1911.jpg>



Réalisation:
Richard
Boleslawski

<https://www.xmarkstheshop.com.au/product/original-lobby-card-les-miserables-1935-title-card-frederic-march-charles-laughton-rochelle-hudson/>

Richard
Boleslawski
dans le film de
C. Dreyer de 1922
"Aimez-vous les uns
les autres",
https://www.imdb.com/name/nm0092915/mediaviewer/rm139593217/?ref=nm_md_5

II

d'un
troupe
q'
l'quatre

LE QUOTIDIEN DU THÉÂTRE



Répétitions
de Notre vie
dans l'Art,
Cartoucherie,
avril 2023.
©Michèle
Laurent

13

II

D'UNE TROUPE À L'AUTRE :
LE QUOTIDIEN DU THÉÂTRE



Lire les propos de Richard Nelson sur la création de la pièce pour en recomposer les étapes, en particulier géographiques. Les comparer avec la circulation géographique des comédiens du Théâtre d'art de Moscou qu'évoque la pièce.

« À l'origine je l'ai écrite pour qu'elle soit jouée en Russie. En 2020 et 2021, j'ai fait plusieurs voyages là-bas pour mettre en place une production à Moscou. La pièce a été traduite en russe par mes amis Larissa Volokhonsky et Richard Pevear, grands traducteurs de littérature russe en anglais. Le couple vit à Paris. C'est là que la première lecture de la pièce a été faite le 23 février 2022. Le 24 février, la Russie envahissait l'Ukraine. Ce qui a tout interrompu. Plus tard, Ariane Mnouchkine qui a vu mes spectacles aux USA m'a demandé si j'avais quelque chose à lui propo-

ser. Je lui ai donné à lire la pièce en lui expliquant que ça parlait d'une troupe d'acteurs et que cela pourrait l'intéresser. » (Richard Nelson pour le Festival d'Automne propos recueillis par Hugues Le Tanneur, 2023)

Écrite aux États-Unis, destinée à être jouée en Russie, la pièce de Richard Nelson devait faire le chemin inverse de celui du Théâtre d'art, parti de Moscou pour montrer ses créations en Amérique. La guerre en Ukraine a rendu impossible le projet, que l'auteur a finalement décidé de poursuivre avec les comédiens du Théâtre du Soleil.



De *Ma vie dans l'art* à *Notre vie dans l'Art*. Commentez le choix du titre de la pièce en le comparant au titre de l'autobiographie de Stanislavski, *Ma vie dans l'art*. Dans quel sens l'infléchi-t-il ?

Le passage du singulier au pluriel insiste sur l'expérience collective qu'a été le Théâtre d'art de Moscou. Le texte original de Stanislavski, *Ma Vie dans l'Art*, se présente comme une autobiographie artistique qui relate le parcours de son auteur, les étapes de sa réflexion et les expériences qu'il a menées. Elle annonce une œuvre plus théorique, à savoir un traité sur le jeu d'acteur : « Dans notre art, le plus grand préjugé est le dilettantisme. Je veux lutter contre lui. Et pour cela je ne puis faire qu'une seule chose : exposer sous forme d'une sorte de grammaire dramatique avec exercices pratiques, les fruits de mon expérience. Qu'on fasse ces exercices. Les résultats obtenus s'imposeront à ceux que le préjugé a acculé à une impasse. Telle est la tâche que je me propose maintenant et que j'espère accomplir dans mon prochain livre » (*Ma Vie dans l'art*, p. 263).

La pièce de Richard Nelson, en passant de la première personne du singulier à celle du pluriel, met l'accent sur la communauté que forment les acteurs du Théâtre d'art de Moscou. Il insiste sur les liens qui les unissent, artistiques, amicaux ou amoureux, au-delà même de certaines fractures liées à la politique ou aux nécessités économiques. Même si certains ont quitté la troupe ou risquent de la quitter, ils restent tous attachés à une conception du théâtre exigeante incarnée par Stanislavski. La pièce se

concentre sur la troupe, dans la salle à manger de la pension où elle est logée, c'est-à-dire dans un lieu qui peut accueillir des conversations particulières, mais qui est avant tout destiné à rassembler dans le partage des repas.

Cette dimension collective, indissociable du travail théâtral, était évidemment présente dans l'autobiographie de Stanislavski, comme le rappellent certains passages de *Ma Vie dans l'art* : « L'essentiel, c'était le travail avec les acteurs. Il fallait unifier, souder, réduire à un même dénominateur tous les membres de la troupe, jeunes et vieux, « amateurs » et professionnels, ceux qui débutaient et ceux qui avaient de l'expérience, ceux qui avaient des dons et ceux qui n'en avaient aucun, ceux qui étaient déjà gâtés et ceux qui étaient intacts. Il fallait que tous les membres de notre troupe apprennent à connaître les fondements essentiels de notre art. (*Ma Vie dans l'art*, p. 139).

Le déterminant possessif « notre » ne pourrait-il pas être aussi entendu comme une manière d'intégrer le public à ce titre ?

Lorsque nous, spectateurs, regardons cette troupe de comédiens aux prises avec des difficultés personnelles, professionnelles, économiques, politiques, n'est-ce pas aussi quelque chose de « notre » vie que nous reconnaissons ?

Du Théâtre d'art au Théâtre du Soleil : correspondances

« *Nous sommes ensemble depuis si longtemps* » : la déclaration que fait le personnage de Stanislavski dans la pièce pourrait également être formulée par certains membres de la troupe du Soleil. En confiant son texte aux comédiens d'Ariane Mnouchkine, Richard Nelson a voulu qu'une troupe historique, celle du Soleil, incarne celle du Théâtre d'art, dans une sorte de jeu de miroir.

Faire une recherche iconographique sur certains des personnages de la pièce : Olga Knipper, Kachalov, Moskvine. Proposer pour chacun plusieurs illustrations, qu'il s'agisse d'un portrait « naturel », qui s'approcherait des années 1923 ou de photos les représentant dans les rôles qui les ont fait connaître.

Dans la présentation des personnages, il s'agit là des acteurs les plus âgés, ceux qui font partie du Théâtre d'art depuis de nombreuses années : Moskvine et Olga Knipper intègrent le Théâtre d'art dès sa création, en 1898, tandis que Kachalov les rejoint en 1900. Ce sont trois « monstres sacrés », reconnus pour leurs interprétations de certains rôles. Olga Knipper, épouse de Tchekhov, reste associée à la création de grands personnages féminins, comme Arkadina, dans *La Mouette* (1898), Macha dans *Les Trois sœurs* (1901), Lioubov dans *La Cerisaie* (1904). Elle interprète également Gertrude dans *Hamlet*, spectacle proposé par le Théâtre d'art de Moscou en 1911 dans une mise en scène de Gordon Craig.

Moskvine et Kachalov se font également connaître par leurs créations, dans des pièces d'Alexis Constantinovitch Tolstoï (*Le Tsar Fiodor* en 1898) ou d'Ostrovski (*La fille des neiges*, 1900). Ils jouent tous les deux dans les adaptations des *Bas-fonds* de Gorki (1902) ou des *Frères Karamazov* de Dostoïevski (1910). Kachalov joue également *Hamlet*, aux côtés d'Olga Knipper et de Richard Boleslawski. Ce sont donc des acteurs qui se connaissent depuis longtemps, et qui ont derrière eux des années de travail et d'expériences communes.



De gauche à droite :

Ivan Moskvine,
Konstantin
Stanislavski,
Feodor Chaliapin,
Vasili Kachalov,
Saveli Sorine,
aux États-Unis
en 1923.

<https://vocal.media/journal/the-man-and-the-method>

16

II

D'UNE TROUPE À L'AUTRE :
LE QUOTIDIEN DU THÉÂTRE

Faire des recherches sur certains des interprètes de la pièce pour présenter leur parcours et évaluer depuis combien de temps ils font partie de la troupe d'Ariane Mnouchkine : Maurice Durozier, Georges Bigot, Duccio Bellugi Vannuccini, Hélène Cinque, Nirupama Nityanandan, Shaghayegh Beheshti.

Les comédiens cités ont joué dans de nombreux spectacles proposés par le Théâtre du Soleil. Dès 1981, Georges Bigot, Hélène Cinque et Maurice Durozier participent à la création de *Richard II* de Shakespeare. Avec *Iphigénie* d'Euripide en 1990, ce sont Nirupama Nityanandan et Duccio Bellugi Vannuccini qui intègrent la troupe. Ce dernier a de fait joué dans tous les spectacles mis en scène par Ariane Mnouchkine depuis cette date. Quant à Shaghayegh Beheshti, elle intervient en 1999 avec *Tambours sur la digue*. Au cours des années, certains ont quitté le Théâtre du Soleil pour d'autres expériences avant d'y revenir tous pour *L'île d'or*, spectacle créé en 2021. En évoquant l'installation du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes, Ariane Mnouchkine insiste sur la communauté que constitue la troupe :

« [...] le théâtre est une maison. Un lieu est une nécessité. C'est parce que c'est « chez nous » que le public

s'y sent bien. C'est nous qui leur disons, vous êtes chez vous. Nous qui ouvrons la porte, mettons les fleurs dans les vases, faisons à manger, faisons un théâtre... Pour cela, il faut que j'aie les clés, que je sois responsable de ce « chez moi ». Que je puisse y travailler jusqu'à quatre heures du matin. Que je puisse y dormir. On ne connaît son théâtre que quand on y a dormi. Écouter le théâtre la nuit, c'est ce que ces lieux cherchent... ».

<https://www.theatre-du-soleil.fr/a-lire/lieux-du-possible-ariane-mnouchkine-francois-campa-na-et-anne-quentin-4245>

Avec *Notre vie dans l'Art*, Richard Nelson tend un miroir au Théâtre du Soleil : une troupe elle-même mythique, avec des comédiens qui travaillent ensemble depuis longtemps, est amenée à incarner une autre troupe mythique, dont les réalisations ont fondé le théâtre du XX^{ème} siècle.



Dessins

Catherine
Schaub-Abkarian

Graphisme

Thomas
Félix-François

Le choix
quotidien

17

II

D'UNE TROUPE À L'AUTRE :
LE QUOTIDIEN DU THÉÂTRE

« Le choix du quotidien »



Conversations entre acteurs du Théâtre d'art de Moscou pendant leur tournée à Chicago, Illinois en 1923 : le sous-titre, riche en indications, dessine les contours de la pièce. Quel type d'action annonce-t-il? En quoi est-ce étonnant?

Le sous-titre insiste sur une parole ordinaire, banale sans que ne soient suggérées une intrigue ou une histoire à proprement parler. Le pluriel de « conversations », l'absence de déterminant, « acteurs », qui ne limite pas les personnages aux seuls comédiens, mais ouvre à d'autres qui jouent un rôle dans cette tournée tel l'administrateur et le producteur, suggèrent aussi la multiplicité des points de vue. Cette recherche d'un théâtre de l'ordinaire, du quotidien, c'est déjà ce que défend Tchekhov, lorsqu'il écrit : « On exige du héros, de l'héroïsme, qu'ils produisent des effets scéniques. Pourtant, dans la vie, ce n'est à tout bout de champ qu'on se tire une balle, qu'on se pend, qu'on déclare sa

flamme, et ce n'est pas à jet continu qu'on énonce des pensées profondes. Non! Le plus souvent, on mange, on boit, on flirte, on dit des sottises. C'est ça qu'on doit voir sur la scène. Il faut écrire une pièce où les gens vont, viennent, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non par la volonté de l'auteur, mais parce que c'est comme ça que ça se passe dans la vie réelle. Alors, naturalisme à la Zola? Non, ni naturalisme, ni réalisme. Il ne faut rien ajouter à un cadre. Il faut laisser la vie telle qu'elle est, et les gens tels qu'ils sont, vrais et non boursoufflés. » (Tchekhov, conversation avec Serge Gorodetski, http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/Ivanov_total.pdf, p.6)



Donner à lire un extrait de la scène 1 et faire travailler une lecture mise en espace. Quelles difficultés pose une telle lecture?



SCÈNE 1

La salle à manger de la pension. Tables, chaises. D'un côté, on sort vers la cuisine et le salon, de l'autre, on sort vers le hall qui mène vers l'extérieur, vers l'escalier, et vers les chambres à l'étage. 3 heures du matin. Richard Boleslawski est assis, seul, épuisé. Il attend. Vassili Kachalov entre de la cuisine avec deux tasses de thé.

VASSILI (VASSIA)

Voilà, Richard.

RICHARD, (*Prenant une tasse*)

Merci

VASSILI (VASSIA)

On a emprunté le samovar du décor. L'eau est encore chaude.

RICHARD, (*Répète*)

Merci

VASSILI (VASSIA)

Pourquoi tu arrives si tard? Quel est ce train qui arrive au milieu de la nuit?

RICHARD

Nous avons été retardés quelque part près ... de Cleveland?

VASSILI (VASSIA)

Où est-ce ... ?

RICHARD

Je ne sais pas. Je ne sais pas

Vassili s'assiera pour le rejoindre.

VASSILI (VASSIA)

Et New-York? C'était comment, tout ça?

RICHARD

Il y a beaucoup à raconter Vassily Ivanovitch. On peut faire ça demain...

Moskvine entre depuis le hall.

IVAN MOSKVINÉ (VANIA)

Kostia arrive. Il met sa robe de chambre.

Moskvine commencera à placer les chaises.

VASSILI (VASSIA)

Et ma femme? Tu l'as trouvée?

IVAN MOSKVINÉ (VANIA)

Ta femme est avec Olga. Elles arrivent toutes les deux, Vassia.

Athéna-Hélène Stourna,
La cuisine à la scène, boire et manger au théâtre au XX^{ème} siècle,
Presses Universitaires de Rennes, Presses universitaires François Rabelais,
2011 p. 85.



Le texte est extrêmement précis dans les didascalies pour indiquer les entrées, les sorties, les actions des personnages (apporter du thé, ranger des chaises). L'attention portée aux réalités matérielles se lit dans l'évocation du samovar, emprunté aux accessoires de scène, ce qui permet de garder « l'eau chaude ». Mais plus symboliquement, le samovar évoque la Russie et plus nettement encore les pièces de Tchekhov dans lesquelles nourritures et boissons sont fréquemment mentionnées. Athéna-Hélène Stourna interroge ainsi la signification du samovar en argent que le personnage de Tchekoutytkine offre à Irina dans *Les Trois sœurs* : « D'habitude cet objet est offert par le mari à son épouse le jour de leur 20^e anniversaire. Est-il un cadeau de mauvais goût ou est-ce un message à Irina, qui a tout juste 20 ans, par l'homme qui fut amoureux de sa mère dans le passé ?¹ ». Elle rappelle aussi que dans sa mise en scène de la pièce, Stanislavski accentuait le caractère surprenant de ce cadeau, en le mettant en contraste avec le samovar habituel de la maison, en nickel.

Le texte s'inscrit ainsi dans une simplicité trompeuse. Le retour de Richard, tard dans la nuit apparaît en fait comme une sorte de prologue. Ce personnage, émissaire du monde américain, retrouve ses compagnons de jeu d'autrefois (Kachalov et Moskvine), tandis que tous attendent l'arrivée de Stanislavski lui-même pour se réunir. La salle à manger devient une sorte de cocon, que la troupe s'est constituée dans cette pension de Chicago, le samovar renvoyant à la Russie, au passé, à l'espace protégé de la scène. Quant à la curiosité de Vassia, ou aux réticences de Richard à parler, elles annoncent déjà les difficultés que la troupe rencontre et que la suite de la pièce va révéler.

La banalité apparente de cette scène cache donc de multiples détails qui en approfondissent la portée. Le travail de lecture (et de jeu par la suite) tient alors dans un équilibre à trouver, afin de rendre sensibles ces nuances, sans alourdir le propos, en conservant cette impression d'une « conversation entre acteurs » ordinaire, composée de répliques très courtes, qui impliquent une rythmique particulière.



« C'est notre anniversaire » un événement, le repas et la soirée d'anniversaire

Pas de drame apparent, une action anodine, quotidienne, apparemment sans relief. C'est ce que revendique Richard Nelson : « *Dans Notre vie dans l'art*, il n'y a pas d'intrigue, pas de conflit entre les personnages » Pourtant il situe l'action de la pièce le jour du 25^{ème} anniversaire de la création

du Théâtre d'art. Dans une certaine mesure, cette célébration dépasse donc le quotidien, même si elle s'inscrit dans un cadre habituel, celle des Kapustnik. (cf ANNEXE 3)



Par groupes de dix, proposer des improvisations collectives mettant en scène, pendant un repas d'exception ou la préparation de celui-ci, une troupe de comédiens dans les situations suivantes :

• La brouille d'un couple après l'infidélité de l'époux

• Le dîner d'anniversaire fêtant la création de la troupe

• L'annonce par le directeur d'une mauvaise nouvelle pour les finances de la compagnie

À l'issue des présentations, échanger durant quelques minutes sur les difficultés que comportent ces improvisations à forte dimension chorale en matière d'écoute, de placement, de prise de parole ou d'action. Nourriture et repas sont-ils des obstacles ou des appuis de jeu?

« Nourriture et boisson », remarque Athéna Héléne Stourna, « sont presque omniprésentes chez Tchekhov »². Si elles donnent un ancrage naturaliste à son théâtre, leurs types ou les moments où elles sont consommées renvoient à un

aspect plus symbolique : bière, vin, vodka, thé, café, champagne, kvass, par exemple, constituent autant de boissons qui viennent souligner une situation particulière ou préciser les caractéristiques d'un personnage.



" C'est notre anniversaire "
Un événement, le repas
et la soirée d'anniversaire

4

20

Répétitions
de Notre vie
dans l'Art,
Cartoucherie,
avril 2023.

@Michèle Laurent

[https://www.theatre-
du-soleil.fr/fr/notre-
theatre/les-spectacles/
notre-vie-dans-l-
art-2023-2450](https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/notre-vie-dans-l-art-2023-2450)

2

Voir l'analyse
qu'elle en
propose dans
La Mouette,
Les Trois sœurs
et *la Cerisaie*,
p.65 à 76.



Les acteurs
du Théâtre d'art
dans leur pension
à Chicago.

Dossier présentation
du spectacle
p.5

[https://www.theatre-
du-soleil.fr/fr/notre-
theatre/les-spectacles/
notre-vie-dans-l-
art-2023-2450](https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/notre-vie-dans-l-art-2023-2450)

21

[https://www.
theatre-du-so-
leil.fr/fr/la-ga-
lerie-multimedia/
en-images/spec-
tacles/20](https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/20)

3

Voir l'analyse
qu'elle en pro-
pose dans *La
Mouette,
Les Trois sœurs
et la Cerisaie*,
p.65 à 76.

**Richard Nelson s'inscrit dans la conti-
nuité de Tchekhov.** Nombre de ses
œuvres mettent en scène un repas
ou sa préparation. *Notre vie dans
l'art* reprend ce cadre : le quotidien,
les réalités matérielles révèlent ainsi
des questions et des aspirations plus
larges : « Il y a ce repas de fête qu'on

prépare et qui va se dérouler. Et au
milieu de tout cela il y a un tas de
petites histoires qui donnent à voir ce
que sont les personnages. C'est avant
tout une question de détails. La plus
petite chose peut être aussi la chose
la plus importante. Si vous regardez
de près, le détail le plus spécifique
peut aussi devenir le plus universel. »

« Ils préparent un repas de fête et
toutes sortes de choses arrivent, des
petites choses de la vie, comme il
nous en arrive à chacun tous les jours,
avec les sentiments, l'amour, la po-
litique, les aspirations artistiques,
les questions de santé et comment
toutes ces choses se combinent et
s'affectent les unes les autres³ ».

Pour aller plus loin : Nourritures du Soleil

En 1967, Ariane Mnouchkine et le
Théâtre du Soleil avaient proposé avec
La Cuisine d'Arnold Wesker, l'évoca-
tion d'un travail déshumanisant, der-
rière une apparence de bien vivre et de
convivialité.

Pourtant accueillir le public dans un
décor toujours renouvelé et dans cette
nef d'accueil, lui proposer nourritures
et boissons également accordées à
l'environnement du spectacle, font par-
tie des traditions de la Cartoucherie.



**Quel « menu » pourrait alors être proposé lors des
représentations de *Notre vie dans l'Art*?
Deep dish pizza ou pirojki?**

« Alors pourquoi sommes-nous

III

venus

**Le théâtre aux
prises avec
le politique
et l'économique**

La pièce met en scène la troupe de Stanislavski à un moment délicat de son histoire. Richard Nelson rappelle que les pièces de Tchekhov que le Théâtre d'art interprète sont vues par l'Union soviétique comme des pièces bourgeoises et que la tournée en Amérique les rend suspects en raison de l'accueil chaleureux que leur réserve leur public américain, largement composé d'exilés russes blancs. Aux États-Unis, ils sont en revanche vus comme des bolchéviques et se verront refuser l'entrée au Canada. Malmenés par le régime soviétique qui voit en eux des intellectuels suspects, ils sont par ailleurs confrontés à Chicago à un capitalisme sans états d'âme.

—
i
—
? »

« Donc vous êtes DES COMMUNISTES RUSSES ? »

Théâtre et politique

L'année 1923 qui se trouve mise en avant dans le sous-titre de la pièce importe à la fois pour la « petite » histoire de la troupe – dont elle signale l'anniversaire – et pour la « grande » histoire de la Russie, qui connaît au début du XXe siècle des bouleversements politiques majeurs.



• De l'Empire russe à l'Union soviétique.
Faire une recherche sur l'histoire politique de la Russie de 1917 à 1938 pour préciser les principaux bouleversements qui l'affectent. Chercher en particulier le sens des expressions « russe blanc » et « bolchevik ». (proposition en annexe 4)

• Répartir les six phrases suivantes entre six groupes chargés d'imaginer à partir de chacune d'elles une courte improvisation. À l'issue des restitutions, proposer un temps d'échange sur ce que ces phrases laissent percevoir des tensions dans lesquelles Stanislavski et sa troupe se trouvent pris.

« L'homme (...) me pointa du doigt et dit : Je suis là pour secouer le marchand bourgeois hors de sa peau » (Stanislavski raconte un épisode survenu en Union soviétique avant sa tournée aux États-Unis).

« Lord Stanislavski saluant devant des millionnaires américains en disant : "Gentlemen, que je suis heureux de n'avoir pas devant moi un public de rebuts soviétiques" » (coupure de presse soviétique commentant une photo de Stanislavski à Chicago)

« Ce dont l'émigration blanche est capable » (une coupure de presse soviétique représentant des membres de la troupe du Théâtre d'art de Moscou en tournée)

« Stanislavski enveloppant de ses bras des russes blancs » (Titre d'un article de presse soviétique accompagnant une photo de Stanislavski)

« Donc vous êtes des communistes russes ? » (un Américain questionnant Constantin Stanislavski à Chicago)

« Vous êtes des bolchéviques » (déclaration d'un Américain sur la troupe du Théâtre d'art de Moscou).

" Et donc vous êtes
des communistes russes "
Théâtre et politique

1

23

III

« ALORS POURQUOI
SOMMES-NOUS VENUS ICI ? » :
LE THÉÂTRE AUX PRISES
AVEC LE POLITIQUE ET L'ÉCONOMIQUE



" Et donc vous êtes
des communistes russes "
Théâtre et politique

24

III

« ALORS POURQUOI
SOMMES-NOUS VENUS ICI ? » :
LE THÉÂTRE AUX PRISES
AVEC LE POLITIQUE ET L'ÉCONOMIQUE

Ces différents énoncés laissent entendre la situation inconfortable dans laquelle se trouvent Stanislavski et les comédiens du Théâtre d'art de Moscou en tournée aux États-Unis. Vus comme des bourgeois, des Russes blancs ou des traîtres par les Soviétiques qui interprètent leur tournée aux États-Unis comme une fuite et recourent à des pratiques de désinformation pour les discréditer, ils sont à l'inverse perçus comme des bolchéviques ou de dangereux communistes par les Américains. C'est tantôt leur mobilité géographique qui est interprétée comme une adhésion idéologique, tantôt leur appartenance nationale, ce qui donne lieu à des visions diamétralement opposées de leur positionnement politique.

Dans *Ma vie dans l'art*, son autobiographie, Stanislavski traduit de manière nuancée le regard qu'il

porte sur les bouleversements politiques qu'a connus son pays et sur les vents violents qui l'agitent encore :

« Notre époque fut celle de la Russie paisible, époque de bien-être pour quelques-uns. La génération actuelle est celle de la guerre, des bouleversements mondiaux, de la famine ; période de transition, d'incompréhension, et de haine mutuelle. Nous avons eu beaucoup de joies et nous ne les avons que parcimonieusement partagées avec notre prochain ; nous payons maintenant notre égoïsme. La nouvelle génération a peu connu le bonheur ; elle le cherche et le crée selon les conditions actuelles, s'efforçant à rattraper les années perdues. Il ne nous appartient pas de la blâmer. Observons avec intérêt et bienveillance l'évolution de la vie et de l'art qui se poursuit sous nos yeux d'après les lois immuables de la nature. »



Écho contemporain. Après avoir pris connaissance de la remarque de Richard Nelson sur la situation actuelle des artistes russes, faire une recherche sur deux artistes russes contemporains pour expliquer la manière dont ils prennent ou non position en tant qu'artiste dans le conflit qui oppose la Russie et l'Ukraine.



Ce sentiment de précarité vécu par les personnages de la pièce correspond à la situation actuelle de bien des troupes de théâtre en Russie aujourd'hui, même avant l'invasion de l'Ukraine. Il existe déjà beaucoup de pressions exercées directement ou indirectement sur la façon dont on devrait ou non faire du théâtre. Mais l'invasion de l'Ukraine a ajouté une autre dimension à la pièce, le sentiment d'impuissance, le fait d'être forcé de faire certaines choses contre son gré ou d'être dans l'incapacité de s'exprimer.



(Richard Nelson pour le Festival d'Automne propos recueillis par Hugues Le Tanneur, 2023)



" Et donc vous êtes
des communistes russes "
Théâtre et politique

25

III

« ALORS POURQUOI
SOMMES-NOUS VENUS ICI ? » :
LE THÉÂTRE AUX PRISES AVEC
LE POLITIQUE ET L'ÉCONOMIQUE

4

Le Monde, propos
recueillis par
Fabienne Darge,
samedi 19 mars
2022

Avec l'invasion de l'Ukraine le 24 février 2022, les artistes russes se sont retrouvés dans une position très difficile : d'une part, beaucoup d'institutions culturelles européennes leur ont demandé de se désolidariser clairement de l'attaque russe, sous peine de rompre les partenariats existants (festivals de cinéma, expositions, concerts ou spectacles). D'autre part, le pouvoir russe a mis en place une politique de plus en plus répressive vis-à-vis de tous ceux qui se permettaient de critiquer les décisions de l'État.

C'est ce dont témoigne Marina Davydova, critique de théâtre, metteuse en scène, qui s'est réfugiée à Vilnius, après avoir lancé une pétition contre la guerre : « Je pense que je n'ai aucun droit de juger ceux qui restent et se taisent. La situation est tellement dangereuse, chacun doit décider pour soi jusqu'où il peut aller. Mais je suis persuadée que, depuis dix ans, la communauté artistique a été trop passive. Peut-être que si on avait été plus solidaires, plus courageux, collectivement, on aurait pu jouer un rôle plus important. Je ne peux que

regretter l'absence de cette résistance, mais je n'ai aucune leçon à donner »⁴.

Valeri Guergiev, chef d'orchestre considéré comme proche de Vladimir Poutine, est resté silencieux et a été démis de ses fonctions dans plusieurs orchestres philharmoniques, en Suisse, en Allemagne, en Écosse et en Suède. Plusieurs de ses prestations ont été annulées dans différentes capitales européennes.

D'autres artistes ont démissionné des fonctions qu'ils occupaient : le chef d'orchestre Tougan Sokhiev a quitté son poste de directeur musical au théâtre Bolchoï, à Moscou, en même temps qu'à l'orchestre national de Toulouse. Dans le monde théâtral, Elena Kovalskaïa, d'origine ukrainienne, a quitté la direction du théâtre Vsevolod-Meyerhold de Moscou et Mindaugas Karbauskis a fait de même, au Théâtre Maïakovski. Quant à Kirill Serebrennikov, metteur en scène et cinéaste, dont le spectacle *Le Moine noir* a été présenté en 2022 lors du festival d'Avignon dans la cour d'honneur, il s'est exilé à Berlin.



[Pour approfondir.](#)

Stanislavski/Meyerhold : deux trajectoires.

Faire des recherches sur un artiste contemporain de Stanislavski et qui fut membre du Théâtre d'art de Moscou, Vsevolod Meyerhold (1863-1940), pour expliciter ce qui unit les deux hommes et ce qui les distingue.

<https://mxat.ru/english/history/persons/meyerhold/>



Vsevolod
Meyerhold

<https://mxat.ru/english/history/persons/meyerhold/>

26

Stanislavski -
Meyerhold

<https://mxat.ru/english/history/persons/meyerhold/>

5

Béatrice
Picon-Vallin,
Encyclopédie
Universalis,
Article « Vsevo-
lod
Emilievitch
Meyerhold »

« Si Stanislavski représente la figure fondatrice, paternelle, du théâtre moderne, Meyerhold est celle de l'Artiste, de l'inventeur, du révolution-

naire. Son œuvre est étroitement liée à l'aventure utopique de 1917, elle en porte le pressentiment, l'enivrement, le désenchantement. »⁵

Avec la démission d'Elena Kovalskaïa, le théâtre Meyerhold a été fermé. Fermé aussi quelque temps plus tard l'appartement-musée qui était consacré au comédien et metteur en scène. À nouveau, Meyerhold est voué à l'oubli, lui qui apparaît comme l'une des victimes emblématiques des grandes purges stalinienne.

Membre du théâtre d'art de Moscou de 1898 à 1902, il a joué dans de très nombreux spectacles, comme par exemple, dans *La Mouette* de Tchekhov,

où il interprétait le rôle de Treplev.

Se détachant du naturalisme de Stanislavski, il fonde ensuite sa propre compagnie et se livre à de multiples expérimentations, tant en ce qui concerne la mise en scène que le travail de l'acteur. Enthousiasmé par la Révolution de 1917, inspiré par les artistes constructivistes, créateur de la biomécanique comme technique de jeu, il propose, de 1922 à 1928 un certain nombre de spectacles qui marquent l'histoire de la mise en scène (1922, *Le Cocu magnifique* de Crommelynck; 1924, *La Forêt* d'Ostrovski; *Le Mandat* d'Erdmann; 1928, *Le Révizor* de Gogol).

Mais au fil du temps, ses innovations et ses recherches deviennent suspectes, tandis que « le réalisme socialiste » s'impose à toutes les formes d'art. En 1938, le théâtre de Meyerhold est fermé. Stanislavski l'engage alors au Théâtre d'art. Mais lui-même meurt le 7 août 1938 et Meyerhold perd ce dernier appui. Il est finalement arrêté en 1939 et fusillé le 2 février 1940, comme trotskiste et comme espion. Il n'a été réhabilité qu'en 1955.

« ON N'AVAIT PAS COMPRIS QUE ÇA FONCTIONNAIT COMME ÇA EN AMÉRIQUE ».

Théâtre et économie

« On avait pas compris que ça fonctionnait comme ça en Amérique »
Théâtre et économie

27

III

« ALORS POURQUOI
SOMMES-NOUS VENUS ICI ? » :
LE THÉÂTRE AUX PRISES
AVEC LE POLITIQUE ET L'ÉCONOMIQUE

CONSTANTIN :

Donc nous ne sommes pas de bons hommes d'affaires américains.
Il y a d'autres choses à être.

MOSKVIN :

Peut-être pas ici »

(Richard Nelson, *Notre Vie dans l'art*).

De la conception à la représentation :

Combien coûte un spectacle? Le Théâtre d'art de Moscou en tournée aux États-Unis rencontre des difficultés financières liées aux conditions particulières dans lesquelles s'effectue cette tournée (voir ANNEXE 5).

- Pour mieux comprendre les enjeux de ces questions liées à l'économie d'un spectacle, mener une recherche interdisciplinaire (en appui avec des enseignants de lettres, arts plastiques, économie).
- À partir d'un projet précis (par exemple la mise en scène d'une pièce courte de Tchekhov, *L'Ours*, *La Demande en mariage*, *Le Chant du cygne*, avec une réflexion sur la scénographie et le jeu des comédiens) chercher à quantifier les coûts de production d'un spectacle : en faire un inventaire, en listant le plus précisément possible les postes budgétaires.
- Réfléchir aux sources possibles de financement. Envisager ensuite l'exploitation du spectacle, là encore en établissant un cadre défini : tournée/lieu fixe, nombre de représentations, type de salles, coproduction avec un lieu/location de salles, etc.

Voir en appui de la réflexion :

<https://www.artcena.fr/guide/creation-et-production/construire-un-budget-de-production>

<https://www.artcena.fr/guide/droit-et-administration/organiser-un-spectacle/elaborer-ses-budgets-de-production>

« Nous sommes des acteurs »

IV

INTERTEXTUALITÉ TCHEKHOVIENNE

Pièce-conversation qui s'ouvre sur une arrivée en pleine nuit (comme *La Cerisaie*), qui met en scène un anniversaire (comme *Les Trois sœurs*) et des personnages d'acteurs (comme *La Mouette*), *Ma vie dans l'Art* rend constamment hommage à la dramaturgie des pièces de Tchekhov et à ses répliques emblématiques, tantôt sur le mode de la citation, tantôt sur celui du détournement (« Je suis un acteur », « nous sommes des acteurs »).

Parce qu'ils interprètent à Chicago les pièces de Tchekhov, les personnages du Théâtre d'art de Moscou ne cessent

de les convoquer dans leurs échanges. Plusieurs activités de jeu ou d'écriture portant sur de courts extraits des pièces de Tchekhov permettront aux élèves de percevoir cette riche intertextualité.



Le théâtre au théâtre

Notre Vie dans l'Art met en scène une troupe de comédiens et propose, par cette forme métathéâtrale, une réflexion sur l'art dramatique, ses grandeurs, ses misères et ses enjeux.



À partir des souvenirs des élèves complétés par quelques recherches, collecter les titres de pièces jouant sur une forme de métathéâtralité pour interroger le sens de ces mises en abyme.

Du *Songe d'une nuit d'été* ou d'*Hamlet* (Shakespeare) à *L'Ile d'or* (Ariane Mnouchkine) en passant par *L'Illusion comique* (Corneille), *L'Impromptu de Versailles* (Molière), *Cyrano de Bergerac* (Rostand), *La Mouette* (Tchékhov), *Kean* (Dumas/Sartre), *Nous les héros* (Lagarce), *Illusions comiques* (Py), *Toute la vie* (Rambert), *Mes Parents* (El Khatib), *Jean-Baptiste*, *Madeleine*, *Armande et les autres* (Deliquet),

Et si c'était eux (Montenez-Sagot), les pièces mettant en scène des personnages d'acteurs ou donnant à voir des moments de théâtre sont nombreuses. Leur dimension métathéâtrale permet, entre autres, de faire l'éloge des pouvoirs de l'illusion ou au contraire de la dénoncer, de faire advenir la vérité, de questionner le sens de l'existence, de fonctionner comme un révélateur ou de tendre un miroir au public.

Citations

Lire l'extrait suivant, tiré de *La Mouette*.

Par groupes, proposer une courte improvisation muette à partir de cette scène.



ARKADINA (à *Macha*).

Tenez, levons-nous. (*Toutes deux se lèvent.*) Mettons-nous côte à côte. Vous avez vingt-deux ans, moi presque le double. Evguéni Serguéitch, laquelle de nous deux a l'air le plus jeune ?

DORN

Vous, bien sûr.

ARKADINA

Et voilà... Et pourquoi ? Parce que je travaille, je vis, je sens, je suis toujours dans un tourbillon, et vous, vous ne bougez pas, vous ne vivez pas...

MACHA

Ma maman m'a élevée comme cette petite fille du conte de fées qui vivait dans une fleur. Je ne sais rien faire.

ARKADINA

Et puis j'ai une règle : ne jamais regarder dans le futur. Je ne pense ni à la vieillesse ni à la mort. Ce qui doit être sera.

MACHA

Et moi, mon impression c'est un peu que je suis née il y a de ça longtemps, longtemps : ma vie, je la tire comme un boulet, comme une traîne interminable... Et, souvent, je n'ai pas la moindre envie de vivre. (*Elle s'assied*) Bien sûr, tout ça, c'est du vent. Il faut se secouer, se débarrasser de tout ça.

DORN (*chantonant doucement*).

« Faites-lui mes aveux, mes douces fleurs... »

ARKADINA

Ensuite, je suis correcte comme un Anglais. Moi, ma chérie, je me serre la vis, comme on dit, tout le temps bien mise et coiffée, comme il faut. Moi, me permettre de sortir de la maison, ne serait-ce qu'ici, au jardin, en corsage ou sans être coiffée ? Jamais. Voilà ce qui fait que je me suis conservée, je n'ai jamais été mollassse, je ne me suis jamais laissée aller, comme d'autres...

Anton Tchekhov, *La Mouette*, acte II,

Actes Sud, « Babel », 1996,

traduction André Markowicz et Françoise Morvan, p. 52



La scène de Tchekhov met en scène un personnage d'actrice, Arkadina, plus âgée que Macha, et propose une satire de l'obsession des comédiens pour leur apparence physique. Cette confrontation avec la jeune Macha

donne à voir le conflit de générations qui oppose dans la pièce des artistes d'âges mûrs, au faite de leur carrière, et des jeunes gens qui rêvent de s'accomplir.



Pendant le spectacle, être attentif à la manière dont ce passage est réinvesti, à la façon dont la pièce met en scène les travers des comédiens (et ici en particulier des comédiennes) et à la confusion constante qu'elle établit entre la vie et l'art.



Intertextualité



Lire les deux textes en [annexe 6](#) extrait de *Notre vie dans l'Art* et le comparer à son hypotexte tchékhovien, extrait de *La Mouette*.
Commenter leurs liens et l'intérêt de la réécriture.

Dans le premier extrait, Constantin Stanislavski fait écho à une scène de *La Mouette* dans laquelle la jeune Nina dit son admiration au célèbre écrivain Trigorine. Dans la réécriture qu'il fait de cette scène, Richard Nelson met en parallèle le travail de l'écrivain et celui de l'acteur, soulignant ainsi la créativité du comédien, qui n'est pas

un simple interprète du texte mais un inventeur, un créateur, constamment en recherche de formes et d'images justes, qu'il tire d'une observation permanente de la vie, idée que Stanislavski développe notamment dans *La Formation de l'acteur*.

«

c'est
une
façon
de
jouer



» :

Le jeu
de l'acteur
selon Stanislavski

Parce qu'elle possède une riche dimension métathéâtrale, la pièce de Richard Nelson permet d'aborder la théorie du jeu de l'acteur forgée par Constantin Stanislavski, d'en saisir certains principes directeurs et de la mettre en perspective.



Rudolph Valentino

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=rudolph+valentino&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>

33

V

« C'EST UNE AUTRE FAÇON DE JOUER » :
LE JEU DE L'ACTEUR SELON STANISLAVSKI

Les comédiens de *Notre vie dans l'art* discutent du jeu du célèbre comédien Rudolph Valentino. Par groupes, effectuer des recherches sur ce comédien à partir de photographies et d'extraits vidéo en ligne (choisir un extrait du film *Le Cheik*, par exemple à 16') : <https://www.youtube.com/watch?v=oDaRentuB7g>

À partir de ces recherches, préparer une imitation de son jeu sous la forme de théâtre-image ou de très courts extraits de scènes muettes. À l'issue des présentations, expliciter collectivement les caractéristiques de son jeu.

Ce travail peut trouver un prolongement dans la lecture de l'extrait de *Notre Vie dans l'art* consacré au jeu de Valentino pour analyser ce qui motive les jugements des différents personnages (jalousie d'acteurs, concurrence entre le théâtre et le cinéma, écart dans les conceptions du jeu, dans les esthétiques, dans les traditions culturelles).

À partir de cette analyse, la scène écrite par Richard Nelson (cf annexe 7) peut être mise en jeu en utilisant la même situation, en improvisant les dialogues et en réinvestissant le travail d'improvisation sur Valentino.

2

Méthode

La Formation de l'acteur.

Dans l'essai de Stanislavski, le professeur Tortsov - parfois relayé par l'un de ses assistants - assure la formation de jeunes comédiens. Par petits groupes, tirer au hasard un des exercices de la liste présentée en ANNEXE 8. Un membre lit la description de l'exercice tandis que les quatre autres membres en appliquent le principe, au fil de la lecture. Échanger ensuite durant quelques minutes sur les impressions produites par l'expérience.

Postérité

La tournée du Théâtre d'art de Moscou a marqué l'histoire de l'art dramatique aux États-Unis en diffusant la méthode de Stanislavski auprès de compagnies de théâtre et d'enseignants.

Écouter l'émission *Les Nouveaux chemins de la connaissance* consacrée à Stanislavski pour relever les indices de son influence aux États-Unis : France-Culture le 26 juin 2012, présentée par Adèle Van Reeth : « *Du comédien à l'acteur 2/4 - De Stanislavski à l'Actors Studio* ».

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/du-comedien-a-l-acteur-2-4-de-stanislavski-a-l-actors-studio-6982288>

La tournée du Théâtre d'art de Moscou a fait connaître Stanislavski et son charisme a eu une influence durable. Ouvrage de commande, publié en 1924, en anglais, son autobiographie, *My Life in Art* accentue cette popularité. La même année, à New York, Richard Boleslawski fonde avec Maria Oupenskaia, transfuge également du Théâtre d'art, l'American Laboratory Theatre, une école de théâtre, inspirée du travail de Stanislavski.

Cette première ébauche aboutit en 1947 à l'Actors Studio, où ont été formés de très grands noms du cinéma américain. Dirigée de 1951 à 1982 par Lee Strasberg, l'école new-yorkaise proposait un apprentissage (la « Méthode ») reposant sur une série de principes inspirés du « Système » de Stanislavski : recours à des exercices sensoriels en lien avec la recherche introspective, motivation psychologique de chaque geste, définition des objectifs du personnage, etc.

Pour approfondir :
connaissance de soi et incarnation de l'autre

Écouter le témoignage de Pierre Arditi, élève de Tania Balachova, comédienne et enseignante qui a diffusé en France des méthodes de travail inspirées de Stanislavski. Le comédien raconte comment s'est imposée à lui la fusion entre rôle à jouer et émotion vécue.

Une vie, une oeuvre - Constantin Stanislavski
(1ère diffusion : 07/02/2009)

Lundi 4 mars 2019, de 33.40 mn à 36.48 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/une-vie-une-oeuvre-constantin-stanislavski-1ere-diffusion-07-02-2009-2445627>

AM
B
E
S

Annexe 1

C'est à Moscou que le terme «Théâtre d'art» trouve son plus grand retentissement en désignant une entreprise dont la réussite tant esthétique que publique est immédiate. Suscitant admiration, respect et envie, le théâtre de Constantin S. Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko, ouvert le 14 octobre 1898 obtient dès sa première création, *Le Tsar Fédor Ivanovitch* de Tolstoï, un succès qui ne le lâchera plus (p. 51). [Stanislavski] commence ainsi à entrevoir un spectacle où le décor, les costumes et le mouvement des acteurs seraient conçus de manière à mettre en valeur les variations d'intensité ou de rythme qui correspondent aux différents moments de l'évolution dramatique (p. 58). En effet, il réalise que sa passion de percer les secrets de l'art théâtral va de pair avec un désir de mieux comprendre le fonctionnement de la psychologie humaine (p. 60). Il souhaite tenir compte des propositions de l'acteur et cherche les moyens de stimuler son énergie intérieure, de provoquer en lui des inductions émotionnelles qui le feront agir (p. 61). Sur son initiative, Némirovitch-Dantchenko rencontre Stanislavski au restaurant moscovite Bazar Slave, le 21 juin 1897. Cette « mémorable rencontre, historique et décisive » comme l'a appelée Stanislavski, est à l'origine de la fondation du Théâtre d'art de Moscou (p. 62). Au Théâtre d'art, l'acteur, et non plus l'auteur, est placé comme centre incontournable de la création théâtrale. Plus qu'une interprétation, c'est une création qu'on attend de lui (p. 63).

Stanislavski exige que tout personnel travaillant dans un théâtre soit « cultivé ». Par ce mot il entend qu'il fasse preuve de goût, de sensibilité et de curiosité. Afin que chacun puisse non seulement manifester ses qualités personnelles mais aussi les développer en enrichissant constamment ses connaissances, l'atmosphère générale qui règne aussi bien dans les coulisses que sur scène doit encourager de telles dispositions d'esprit. Bureaux, bibliothèques, pianos deviennent des mobiliers inhérents au théâtre (p. 65).

[Stanislavski] ayant un emploi du temps chargé, il laisse de bon gré la direction effective du théâtre à Némirovitch-Dantchenko, d'autant plus que ce dernier possède des dons d'organisation, qui font de lui un administrateur hors pair, doublés d'une force de caractère telle que l'on redoute de contester ses décisions. (...) Le titre « Théâtre d'art » s'est imposé comme une évidence car il représente pour chacun le résumé le plus concis de tout le programme préalablement fixé (p. 66). [Le répertoire] sera composé de classiques russes et étrangers et de pièces contemporaines (p. 67).


Dans cette période de « réalisme historique », le souci de vérité est tel que l'on ne néglige aucun détail susceptible d'aider l'acteur à adopter un type de comportement ou un mode de pensée qui corresponde exactement à la manière de vivre l'époque traitée. La troupe du Théâtre d'art entreprend un voyage à travers la Russie pour visiter musées, monuments, trouver sur les marchés, dans des brocantes ou chez des antiquaires des costumes et des accessoires authentiques (p. 68).

En se confrontant à l'écriture de Tchekhov, Stanislavski a cherché à comprendre pourquoi une seconde lecture a fait naître en lui un charme étrange, la sensation d'une énigme à résoudre, après avoir eu tout d'abord l'impression d'une atmosphère de tristesse et d'ennui. Comme si l'auteur n'avait pas conçu son texte comme pouvant se suffire à lui-même mais avait laissé au jeu scénique le soin de révéler un sens caché (p. 69).

Annexe 2

Dans le domaine de l'éthique générale, nous convînmes aussitôt que pour être en droit d'exiger des acteurs le respect des lois et convenances obligatoires aux gens cultivés, il fallait d'abord les mettre dans des conditions humaines. (...) Nous tînmes compte de tout cela en notre mémorable séance, et nous résolûmes que le premier argent réuni pour l'aménagement de notre future maison, servirait d'abord à assurer aux acteurs une vie matérielle conforme aux exigences de la profession, de l'art, de la culture et de la création. Tout acteur aurait une loge à soi, n'eût-elle que les dimensions d'une cabine de paquebot (p.122). Le programme de la nouvelle entreprise était un programme révolutionnaire. Nous condamnions l'ancienne manière de jouer, le faux théâtre, la fausse émotion, la fausse déclamation, le cabotinage, le mensonge de la mise en scène et des décors, les vedettes qui nuisent à l'harmonie d'ensemble, toute l'ancienne ordonnance du spectacle et la médiocrité du répertoire (p.129). Quant à l'art de la mise en scène, il se réduisait jusqu'ici à fort peu de choses : un divan à droite ; à gauche, une table et des chaises. Une scène se passait près du divan ; la suivante, près de la table, la troisième, devant le trou du souffleur, et puis on retournait au divan. Nous choisîmes les plantations les plus inattendues, recoins, angles, meubles tournés de dos aux spectateurs pour faire allusion au quatrième mur. Il était admis que l'acteur devait toujours jouer de face. Nous le fîmes tourner le dos à la salle, et cela dans les scènes les plus pathétiques. (...) Il était admis qu'on devait toujours jouer en pleine lumière ; nous fîmes se dérouler des scènes entières (souvent les plus importantes) dans l'obscurité (p.131). Dans l'art des costumes, c'était pis encore : presque personne ne s'intéressait à l'exactitude historique et ne s'était soucié de réunir des costumes. (...) Nous étudiâmes tous les documents, livres, gravures, pièces rares conservées dans les musées ou les sacristies, que nous pûmes découvrir, recherchant broderies, coiffures, kiques etc. J'organisai une expédition dans diverses villes chez des marchands de bric-à-brac, chez des paysans et des pêcheurs qui, me disait-on, gardaient dans leurs bahuts maint bel objet ancien (p.134). Il fallait également reprendre et rénover l'ordonnance du spectacle. Tous les spectacles dramatiques commençaient alors par de la musique. En dehors de tout lien avec le drame, l'orchestre vivait sous les yeux du public, bien en vue, sa propre vie, empêchant les acteurs de jouer et les spectateurs de voir. (...) Il fallait donc composer une musique spéciale (p. 137). Mais où trouver un compositeur qui comprenne les exigences du drame ? (...) Nous supprimâmes « l'ouverture » de même que la musique dans les entractes. Lorsque la pièce le réclamait, les musiciens prenaient place dans les coulisses (p.138).

Il fallut lutter contre d'autres habitudes séculaires. Ainsi les vedettes, en entrant en scène, commençaient par remercier le public des ovations dont on saluait leur apparition. Elles sortaient, et de nouveau on applaudissait ; et de nouveau elles apparaissaient et saluaient. Ces salutations des acteurs en réponse aux applaudissements furent supprimées dans notre théâtre non seulement au cours de la pièce, mais encore aux fins d'acte et même en fin de spectacle. Cette dernière réforme, il est vrai, ne fut instituée que plus tard (p. 138).



Dans tous les théâtres, il y avait des rideaux en toile rouge imitant grossièrement le velours, avec de lourdes passementeries peintes, un pan soulevé découvrant quelque paysage avec monts, vallées, mers, villas, parcs, fontaines et autres attributs de la poésie. À quoi bon ces couleurs criardes et sans goût ; elles irritent l'œil et en outre elles tuent le ton du décor. Dehors ! Remplaçons-les par un tissu drapé, d'un ton chaud mais discret, et réservons les couleurs lumineuses pour le peintre. Et ce rideau, au lieu de descendre des cintres, s'ouvrira par le milieu (p. 139).

L'essentiel, c'était le travail avec les acteurs. Il fallait unifier, souder, réduire à un même dénominateur tous les membres de la troupe, jeunes et vieux, « amateurs » et professionnels, ceux qui débutaient et ceux qui avaient de l'expérience, ceux qui avaient des dons et ceux qui n'en avaient aucun, ceux qui étaient déjà gâtés et ceux qui étaient intacts. Il fallait que tous les membres de notre troupe apprissent à connaître les fondements essentiels de notre art. (...) On ne pouvait espérer leur faire abdiquer, en ces quelques mois qui restaient jusqu'à l'ouverture de la saison, les principes qu'ils avaient pris l'habitude de considérer comme la base même de l'art théâtral : effets faciles, cris, exagération du jeu, rythme rapide, déclamation outrée sans aucun rapport avec le sentiment intérieur, gestes appuyés, absence de dessin, sensualité parfois bestiale (p. 140). Le rôle de rénovateur du théâtre au point de vue littéraire fut assumé par Vladimir Ivanovitch Nemirovitch-Dantchenko. Guidé par son goût sûr, il fit un choix sévère des œuvres. Il composa notre répertoire, d'une part, avec des pièces classiques russes et étrangères, de l'autre, avec des œuvres de jeunes auteurs bien accordés à la vie profonde de leur temps. Némirovitch-Dantchenko commença par Tchekhov qu'il plaçait très haut en tant qu'écrivain et aimait en tant qu'homme (p. 141). Il fallait à tout prix trouver une nouvelle manière de les jouer. Souvent nous l'obtenions en sacrifiant l'esprit qui pourtant, en art, est la base de tout. (...) Je dois cependant, pour être juste, constater que parmi toutes nos erreurs d'alors se cachait – peut-être que ne nous en rendions-nous point compte nous-mêmes – un effort de haute importance : l'aspiration vers la vérité artistique. Elle était, il est vrai, surtout extérieure : vérité des objets, des meubles, des costumes, des accessoires, de la lumière, du son, de l'aspect et de la vie physique du personnage ; mais le fait d'avoir réussi à remplacer l'habituel mensonge théâtral par cette vérité artistique extérieure, suffisait déjà à ouvrir des perspectives sur l'avenir (p. 152).

Constantin STANISLAVSKI,
Ma Vie dans l'art,

trad. Nina Gourfinkel et Léon Chancerel,
1934, Paris, éditions Albert, « Bibliothèque de l'amateur de théâtre »,
Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14177445/f37.item>)

Annexe 3

Kapustnik

« La vie de collectifs théâtraux plus soudés avait engendré au début du XXe siècle un nouveau type d'activité dans la sphère que nous avons appelée « la théâtralisation de la vie ». Il s'agit de la tradition des kapustnik, liée aux congés forcés des théâtres qui avaient lieu pendant le carême d'après les lois de l'Empire russe. A cette occasion, les troupes organisaient habituellement un dîner, obligatoirement accompagné de petits sketches drôles entre amis, relatant des événements connus de l'assistance. Le mot de kapustnik viendrait de kapusta – le chou – car à ces dîners étaient servis des plats à base de ce légume, largement utilisé pendant le carême. Stanislavski serait le premier à employer ce mot dans ses mémoires. Née dans le milieu théâtral, cette pratique s'est par la suite étendue à tous les milieux professionnels, et notamment (...) au monde étudiant. » (p. 73) (Bella Ostromoukhova. *Jouer et déjouer. Construction sociale d'une jeunesse active à travers le théâtre amateur d'étudiants soviétiques, 1953-1975. Sociologie. École des Hautes Études en Sciences, 2011.*)

Athéna Hélène Stourna précise : « Les Kapustniki, « soirées aux choux » étaient la coexistence du spectacle vivant et de la prise de nourriture. Le théâtre devenait une sorte de cabaret où les comédiens donnaient un spectacle de variété et où le public pouvait souper. Le Théâtre d'art devenait ainsi un lieu de spectacle populaire où la prise de nourriture n'était pas interdit [...]

Les acteurs du Théâtre d'art, censés passer la plupart de leur temps dans le théâtre ou en tournée partagent des dîners en commun même en dehors des célébrations des « soirées aux choux ». Dans son autobiographie, Stanislavski mentionne à plusieurs reprises des dîners partagés lorsqu'ils sont invités par des jeunes gens lors d'une tournée à Saint-Petersbourg en fin de saison théâtrale, ou invités chez Tchekhov à Yalta. Ces brefs témoignages donnent une image de la vie de la compagnie et bien sûr de l'importance du partage de nourriture et de boissons dans la vie théâtrale et quotidienne des comédiens ».

La cuisine à la scène, Boire et manger au théâtre du XXème siècle,
Presses universitaires de Rennes,
Presses universitaires François Rabelais, 2011 p. 77

Annexe 4

Créé en 1898, sous le règne de Nicolas II, le Théâtre d'art de Moscou a connu tous les bouleversements de l'histoire de la Russie. L'Empire russe, proclamé le 22 octobre 1721 par Pierre Ier, s'est achevé le 14 septembre 1917 par la création de la République russe.

En 1905 a lieu le premier soulèvement généralisé de la population russe contre le régime. Cette révolution voit la création d'un parlement, la Douma, censée représenter le peuple russe.

En août 1914, la Russie entre en guerre aux côtés du Royaume-Uni et de la France contre l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie; le conflit agit comme un révélateur des faiblesses du régime : les armées russes subissent d'importants revers, le système de transport est désorganisé et le blocus fragilise l'économie russe, peu préparée à une guerre longue. L'hiver 1916-1917 est particulièrement rude, les difficultés militaires et les conditions de vie difficiles des civils sont à l'origine d'une contestation du pouvoir impérial.

La révolution de février 1917 : Le 23 février, des milliers de femmes défilent pour réclamer à la fois la fin de la guerre, l'augmentation des rations alimentaires et le droit de vote. Les soldats et les ouvriers se joignent à elles, poussant Nicolas II à abdiquer le 2 mars 1917. Le 14 septembre 1917 la République russe est proclamée.

La révolution d'Octobre 1917 : la nuit du 24 au 25 octobre, un coup d'État bolchevik est mené par Lénine et Trotski. Lénine se fait donner tous les pouvoirs, un armistice russo-allemand est signé, les grandes propriétés foncières sont socialisées, les usines sont placées sous le contrôle de l'État. Lénine applique la « dictature du prolétariat ».

En janvier 1918, la République socialiste soviétique fédérative de Russie est instaurée, puis fin 1922 l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS), avec pour symboles le drapeau rouge, la faucille et le marteau.

La guerre civile. Les opposants (monarchistes, républicains, socialistes modérés) se regroupent dans les armées blanches et s'opposent au nouveau régime, ce qui donne lieu à une guerre civile, entre « Blancs » et « Rouges », qui se poursuit jusqu'en 1923, date de la victoire des Rouges.

Élu en 1922 au poste de secrétaire général du Comité central, Staline mène après la mort de Lénine en 1924 des intrigues pour supplanter ses rivaux et réussit à bannir Trotski du Parti en 1926. Il impose peu à peu un pouvoir personnel absolu, installe un culte de sa personnalité et transforme l'URSS en État totalitaire. Entre 1936 et 1938 se tiennent les « procès de Moscou » durant lesquels les accusés étaient contraints de faire leur autocritique avant d'être déportés au goulag.



Annexe 4

Les « **bolcheviks** » : En 1903, le parti ouvrier social-démocrate de Russie se compose de deux tendances : les mencheviks (qui signifie « minorité » en russe) minoritaires au congrès et les bolcheviks (qui signifie « majorité ») majoritaires au congrès (mais minoritaires en Russie). Les bolcheviks prennent le pouvoir lors de la révolution russe de 1917 et, en 1918, le Parti bolchevik prend le nom de Parti communiste, faisant des mots « bolchevik » et « communiste » des quasi synonymes.

L'expression « **Russes blancs** » désigne pendant la guerre civile les anti-bolcheviks qui soutiennent le retour du tsar ou celui du gouvernement provisoire. Le terme « Blancs » a d'abord désigné certaines des armées qui ont combattu les bolcheviks entre 1918 et 1920, en particulier l'Armée des Volontaires, le blanc s'opposant au drapeau rouge symbole du mouvement ouvrier, et les Armées blanches à l'Armée rouge. Dans le drapeau tricolore de la Russie tsariste, une bande blanche symbolise le tsar. À partir de 1921, on qualifie de « Russes blancs » les soldats des armées blanches ou les populations civiles ayant fui la Russie depuis la Révolution de 1917.

Entre autres sources :

<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2021/08/04/russes-blancs/>

<https://www.lumni.fr/jeux-educatifs/urss-chronologie-et-portraits/chrono.html#st-panel-0-0>



Annexe 5

En 1923, le statut financier du Théâtre d'art est un peu à part. Le 26 août 1919, le décret sur « L'unification des affaires théâtrales » a été promulgué : « Tous les théâtres (les bâtiments et ce qu'ils contiennent) qui ont une valeur culturelle sont déclarés propriétés nationales ». Certains théâtres cependant reçoivent le qualificatif « d'autonomes ». Il s'agit des cinq théâtres d'État (ex-théâtres impériaux, nationalisés depuis 1917), ainsi que le Théâtre d'art de Moscou, initialement théâtre privé fondé sur l'actionnariat. L'État lui alloue donc une subvention afin d'équilibrer son budget, mais les bénéfices du théâtre, s'il y en a, peuvent être répartis entre les actionnaires de la Société qui gère l'activité du théâtre depuis 1917¹.

La tournée américaine apparaît ainsi comme une source possible de gains² pour les actionnaires (en l'occurrence les comédiens les plus anciens). Mais il faut rappeler aussi que le Théâtre d'art est astreint à donner une représentation par semaine au seul profit de l'État soviétique et que toutes les charges liées à cette représentation lui incombent. Autant dire que la tournée finit par se révéler moins fructueuse que prévu. Par ailleurs, il est à noter que cette « autonomie » restait assez relative, comme en témoignent certains articles du décret :

« **Point 11.** « Les théâtres autonomes envoient un compte rendu annuel au Centroteatr³ sur leurs activités artistiques et sur les questions matérielles. »

Point 12. « Les théâtres autonomes sont soumis, pour les questions financières, à l'inspection de l'État. »

Point 13. « Le Centroteatr³ peut vérifier les données fournies par les directions des théâtres autonomes en recourant aux organes de contrôle d'État ou par le biais de ses propres services d'inspection. »

Point 14. « Le Centroteatr a le droit de donner aux théâtres autonomes des instructions concernant le répertoire pour les rapprocher des masses populaires et de leur idéal socialiste, sans détruire la valeur artistique du théâtre. »⁴

1

Voir « De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée. Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922 », article de Marie-Christine Autant-Mathieu, Revue des Etudes slaves, XC 1-2 | 2019 Les révolutions russes de 1917, Enjeux politiques et artistiques. <https://journals.openedition.org/res/2818>

2

« En dehors de l'Amérique, il n'y a nulle part où gagner de l'argent », écrit Stanislavski. L'Europe ne peut assurer que « de grands succès et de bonnes critiques ». Cité dans : « Les tournées du Théâtre d'art de Moscou en Amérique du Nord (1923-1927) : Messianisme et pragmatisme », Marie-Christine Autant-Mathieu. <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1579?file=1>

3

« Organisme centralisateur des décisions concernant les théâtres ». Article cité.

4

Idem

Annexe 6

CONSTANTIN (KOSTIA)

Une femme est venue me voir l'autre jour... Je crois que je l'ai rencontrée il y a des années.

MASHA

À Moscou ?

CONSTANTIN (KOSTIA)

Moscou ? Je ne sais pas. Elle disait que son père avait été très riche lui aussi. Maintenant elle coud des vêtements. Elle me dit : " Cela doit être si merveilleux de faire du théâtre." J'ai répondu : "Parfois". (*Il sourit, il y a un petit rire*). Elle avait voulu jouer, mais son père, dit-elle, était très contre.

OLGA

Comme mon père...

CONSTANTIN (KOSTIA)

J'ai pensé à toi, Olga.

LYDIA

Votre père ne voulait pas que vous soyez une actrice ... ?

OLGA

Je te raconterai tout ça, Lydia...

CONSTANTIN (KOSTIA)

On nous a dit et redit et encore redit que certaines "idées" sont le futur pour nous tous. Mais je crois que nous savons mieux. Nous sommes des acteurs. Nous guettons. (*Il regarde tout le monde, puis il continue*). Nous guettons. Nous observons les gens vivre leur vie. Pour pouvoir les peindre. Comment cet homme là-bas prend sa fourchette au restaurant. Ou ce couple, regardez comme elle détourne la tête et joue avec son foulard. Oh, il y a du sens là-dedans. Il y a de la vie. Je vais me promener, et immédiatement, je travaille. Je regarde un groupe d'enfants se constituer. Puis changer la « forme » de leur groupe. Je pense, je peux me servir de ça. Ce geste-là, celui-là, juste là, je peux m'en servir dans *Les Bas-Fonds*. Ou ça – l'homme sur le banc dans le parc – ça aussi, ça va se retrouver dans *Les Bas-Fonds*. Oh ! voilà Astrov. La démarche ; la main dans cette poche, et tout veut dire quelque chose puisque nous, acteurs nous cherchons à nous trouver dans les autres. Et les autres en nous-mêmes.

(Richard Nelson, *Notre vie dans l'art*, dernière scène)



NINA

Bonjour, Boris Alexéïévitch !

TRIGORINE

Bonjour. Des circonstances imprévues font que, semble-t-il, nous partons aujourd'hui. Je doute que nous nous revoyions un jour, vous et moi. C'est dommage. Je n'ai pas souvent l'occasion de rencontrer des jeunes filles, jeunes et séduisantes, j'ai eu le temps d'oublier et j'ai du mal à me représenter clairement comment on se sent à dix-huit, dix-neuf ans ; c'est pour cela que, dans mes récits et mes nouvelles, le plus souvent, les jeunes filles sont fausses. Et, donc, j'aurais bien aimé être vous pendant une petite heure, pour savoir comment vous pensez, et, en général, ce que vous êtes, comme spécimen.

NINA

Non, c'est moi qui voudrais pouvoir un peu être vous.

TRIGORINE

Pourquoi faire ?

NINA

Pour savoir ce qu'éprouve un écrivain célèbre et plein de talent. Qu'est-ce qu'on ressent quand on est célèbre ? Qu'est-ce que ça vous fait, à vous, d'être célèbre ?

TRIGORINE

Ce que ça me fait ? Rien, je crois. Je n'ai jamais trop pensé à ça. (*Après avoir réfléchi.*) Ça doit être de deux choses l'une : soit vous exagérez ma célébrité, soit, en général, ça ne se ressent pas du tout. (...)

NINA

Votre vie est splendide !

TRIGORINE

Qu'est-ce qu'elle a de si bien ? (...) J'écris sans m'arrêter, à bride abattue, et je ne peux pas faire autrement. Qu'y a-t-il là de splendide et de lumineux, je vous le demande ? Oh, quelle vie démente ! Tiens, là, avec vous, je suis ému, et, en même temps, je me souviens à chaque seconde que j'ai un récit en chantier qui m'attend. Je vois, tiens, là, ce nuage qui ressemble à un piano à queue. Je me dis : il faudra mentionner quelque part dans un récit qu'il passait un nuage qui ressemblait à un piano à queue.

Anton Tchekhov, La Mouette, acte II,
Actes Sud, « Babel », 1996,
traduction André Markowicz et Françoise Morvan, p. 69.

Annexe 7

RICHARD

(Il continue) J'ai rencontré Rudolf Valentino au studio.

NINA

Vraiment ? *(Elle regarde Olga)* Quand le rencontre-t-on ?

OLGA

(En plaisantant, elle se lève) Tout de suite ?

(Rires)

NINA

(Se levant) Où est-il ?

OLGA

Je suis prête.

VASSILI (VASSIA)

Je suis sûr que vous êtes prêtes toutes les deux.

RICHARD

Et il a dit qu'il serait tellement "honoré" de vous rencontrer, Constantin.

Il vous "vénère", a-t-il dit. Il veut apprendre à vos pieds...

CONSTANTIN (KOSTIA)

Qu'est-ce qu'il croit pouvoir apprendre à mes pieds ?

Je déteste ce genre de propos. Qu'est-ce qu'il veut dire, Masha ?

MASHA

Je ne sais pas.

RICHARD

Il a dit ça tellement de fois. Encore et encore. Trop de fois.

CONSTANTIN (KOSTIA)

Exactement. Trop souvent.

RICHARD

Dans le film qu'ils sont en train de tourner, son personnage est censé être français. ?

NINA

Il a l'air français.

RICHARD

(Sans s'interrompre) Parce que c'est pendant la Révolution Française. Il marchait avec son costume comme s'il descendait une rue de New – York.

CONSTANTIN (KOSTIA)

C'est probablement ce qu'il avait en tête, Richard.

(Quelques rires)

RICHARD

Aucune idée de comment porter un costume. Aucune idée de ce qu'ils étaient en train de faire... C'est ce que j'ai vu. Il joue comme...

Annexe 7

VASSILI (VASSIA)

Le jeu de Valentino, je l'ai vu...

RICHARD

Oh mon dieu. J'aimerais pouvoir me l'enlever de la tête. Comme une mauvaise chanson. (...)

VASSILI (VASSIA)

Voilà. Il est comme ça... Valentino.

(Tandis que Vassili fait soudain une très vague imitation du jeu de Valentino.

Il gesticule exagérément et mélodramatiquement; avec une frustration sous-jacente.)

NINA

As-tu vu seulement ses films ?

CONSTANTIN (KOSTIA)

C'est très bien... C'est lui.

VASSILI (VASSIA)

Je n'exagère pas. C'est lui à la lettre.

CONSTANTIN (KOSTIA)

C'est vrai.

LYDIA

Valentino ne joue pas comme ça...

VARVARA (VARIA)

Non, il ne joue pas aussi bien que ça.

IVAN MOSKVIN (VANIA)

C'est une autre façon de jouer, Richard.

VASSILI (VASSIA)

Tu veux dire – – une mauvaise...

RICHARD

(En même temps) Une mauvaise...

Richard Nelson, *Notre vie dans l'art*,
traduction Ariane Mnouchkine.




Annexe 8

La relaxation en posture

Il les oblige d'abord à rester étendus, immobiles, puis leur laisse prendre différentes attitudes, couchés, debout ou assis, à genoux, accroupis, seuls ou en groupe, avec des chaises ou une table. Dans chacune de ces positions, ils doivent noter les muscles qui sont contractés et les nommer. Seuls les muscles qui sont absolument indispensables pour maintenir la position choisie doivent rester contractés, à l'exclusion des autres, même les plus proches. Il ne faut pas oublier qu'il y a plusieurs degrés de contractions. Un muscle qui travaille dans une position donnée peut rester contracté, mais pas plus qu'il n'est nécessaire pour garder cette position. Tous ces exercices exigent un « self-control » intensif. Ce n'est pas aussi simple que cela le paraît. Cela nécessite tout d'abord une capacité d'attention bien exercée, permettant de s'adapter rapidement et de distinguer les uns des autres plusieurs sensations physiques. Dans une pose compliquée, il n'est pas facile de déterminer quel muscle doit être contracté, ou non.

Constantin STANISLAVSKI : *La Formation de l'acteur* (1930)

Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2001,
traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, « La relaxation, p. 129



La pose motivée par une idée imaginaire

Le Directeur a demandé que chaque pose, couchée, debout, ou autre, soit non seulement soumise au « self-control », mais soit aussi motivée par une idée imaginaire et soutenue par des « circonstances proposées ». L'exercice cesse alors de n'être qu'une simple pose. Il devient une véritable action. Si je lève ma main au-dessus de ma tête en me disant : « Si il y avait, au-dessus de ma tête, tout au bout d'une haute branche, une pêche, comment ferais-je pour la cueillir ? » Il suffit de croire à cette histoire pour qu'immédiatement une pose sans vie devienne un acte vivant, réel, ayant un but précis : cueillir une pêche. Il suffit de sentir la vérité de cet acte pour que le subconscient vous vienne en aide. Alors, sans même qu'aucune technique consciente vienne s'y mêler, toute tension superflue disparaîtra et seuls les muscles nécessaires agiront. Sur scène, on ne doit jamais prendre aucune pose sans motif. Dans l'art véritable il n'y a pas place pour les conventions théâtrales. Si vous devez prendre une pose conventionnelle, alors donnez-lui un but, une raison intérieure.

Constantin STANISLAVSKI : *La Formation de l'acteur* (1930)

Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2001,
traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, « La relaxation, p. 131

La concentration sur des objets

Aujourd'hui c'est l'assistant, Rakhmanov, qui est venu, et il nous a annoncé que le Directeur lui avait demandé de le remplacer pour les exercices. – Concentrez bien toute votre attention, dit-il d'un ton tranchant. Voici ce que vous allez faire : je vais choisir un objet pour chacun de vous. Vous le regarderez bien, en faisant attention à sa forme, à sa couleur, à tous les détails. Je vais compter jusqu'à trente. Puis les lumières s'éteindront, de sorte que vous ne verrez plus votre objet. Dans l'obscurité vous me décrierez tout ce que votre mémoire visuelle aura retenu. J'allumerai pour contrôler, et je comparerai ce que vous m'avez dit avec l'objet lui-même. Faites bien attention. Je commence. (...) ». Puis nous sommes revenus et nous avons refait exactement le même exercice, avec la seule différence que le temps d'observation fut réduit de trente à vingt secondes. Rakhmanov nous dit même qu'on devrait arriver à réduire le temps d'observation à deux secondes.

Constantin STANISLAVSKI : *La Formation de l'acteur* (1930)

Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2001,
traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, « La concentration, p. 104

« L'attention intérieure est particulièrement importante pour l'acteur, puisqu'une grande partie de sa vie se passe dans le domaine de l'imagination. Vous devez vous entraîner dans la vie courante, en dehors de votre travail au théâtre. (...) exercez-vous à repasser dans votre esprit toute votre journée, et essayez de retrouver le plus possible de détails concrets. Si vous évoquez un repas, ne vous rappelez pas seulement le menu, mais revoyez en esprit les plats sur lesquels on servait, l'ordre du service, etc. Rappelez-vous toutes les pensées et tous les sentiments que la conversation a pu soulever en vous pendant le repas. (...) C'est la seule façon d'acquérir une attention intérieure et extérieure qui soit puissante et précise. Pour y arriver, il faut fournir un travail méthodique et prolongé. »

Constantin STANISLAVSKI : *La Formation de l'acteur* (1930)

Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2001,
traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, « La concentration, p. 113