

Revenir au sens des mots pour mieux guider l'acteur. Le Système de Stanislavski et ses avatars

Marie-Christine Autant-Mathieu

Dans ses réflexions sur « le devoir de traduire », le metteur en scène Antoine Vitez affirmait que le grand mérite du Système de Stanislavski avait été de proposer un lexique permettant de nommer les étapes des cheminements psychologiques de l'acteur. Mais ce lexique est complexe car, précisait Vitez, il « emprunte à la fois au vocabulaire de la psychologie en usage et à la mode à son époque, et à l'argot de coulisses » (Vitez 2017 : 61).

Traduire ce Système– le premier en Europe, et plus généralement dans les pays occidentaux, qui associe l'esprit et le corps dans un travail psychophysique et qui s'appuie sur les dernières découvertes scientifiques de l'époque où il a été conçu– impliquait de tenir compte d'au moins quatre facteurs. *L'époque d'écriture* de l'original, la *connaissance du sujet par le traducteur* (au théâtre, il doit connaître le « jargon », être au courant de la pratique), la *flexibilité de la langue d'accueil* et enfin le contexte de la réception, *l'horizon d'attente* du récepteur, sa capacité à comprendre et à articuler les éléments théoriques et pratiques de l'original avec ce qu'il connaît (Kurten 1989: 66-68 ; Carnicke 2009).

La traduction du Système de Stanislavski offre un cas intéressant de malentendus et de contresens. En effet, d'une part il a été traduit depuis l'anglais dans tous les pays du monde sauf ceux du bloc de l'Est, la traductrice américaine Elizabeth Hapgood ayant obtenu l'exclusivité des droits avant que l'œuvre ne tombe dans le domaine public¹. Et d'autre part, la terminologie stanislavskienne a été déformée en Union soviétique, pour être mise en conformité avec le matérialisme dialectique.

Etats-Unis. Les premiers interprètes du Système

Après la tournée triomphale du Théâtre d'Art de Moscou aux Etats-Unis en 1923 et 1924, la méthode de travail de Stanislavski a inspiré une première génération d'artistes américains, via les Russes émigrés qui enseignèrent, dans un mauvais anglais, des notions complexes. Outre cette transmission par le biais de la pratique, du training, les publications en anglais de deux livres de Stanislavski, avant leur parution en URSS dans une version deux fois plus longue, compliquent encore la situation².

Dès le milieu des années 1920, l'héritage de Stanislavski va passer par deux points : New York et Moscou. De Moscou, ses idées ont essaimé en Europe de l'Est. De New York, elles ont circulé en Europe de l'Ouest, en Amérique, en Chine et au Japon (Pitches, Aquilina 2017). Ainsi, à partir de la même source, il y a eu des lectures divergentes, des adaptations au contexte et des déformations, naturelles dans le cas d'une extension internationale, mais imposées dans le cas de l'URSS, intransigeante sur les questions idéologiques.

C'est par Richard Boleslavski (1889-1937) dit Boley, et Maria Ouspenskaïa (1876-1949) surnommée Madame, deux acteurs du Premier Studio, compagnons de E. Vakhtangov et M. Tchekhov, que les idéaux du Théâtre d'Art et sa méthode de formation de l'acteur sont introduits en Amérique. Le 18 janvier 1923, huit jours après l'arrivée du Théâtre d'Art de Moscou à New York, et avec l'accord de Stanislavski, Boley donne le premier cours sur le Système au Princess Theatre. Assisté par Ouspenskaïa, il va enseigner son interprétation du Système dans un studio qu'il crée à New York : le Lab (*American Laboratory Theatre*)³. Les auditeurs sont de futurs grands

acteurs et réformateurs du théâtre américain : Lee Strasberg, Harold Clurman, Francis Fergusson, Stella Adler, entre autres (Boleslavsky 2010 : XI).

Si les personnalités des deux Russes sont aux antipodes (Boley est charmant, vif, sociable, tandis que Madame est revêche, impitoyable à l'égard de ses élèves qu'elle terrifie), leur manière d'enseigner converge. L'anglais est la troisième langue de Boley après le polonais et le russe, Ouspenskaïa le maîtrise à peine⁴. Ainsi, ce qui est transmis passe par le jeu, la gestuelle, tandis que les notions centrales du Système et leur articulation dans un processus de travail sont escamotés, voire déformés. La transmission orale l'emporte sur la transmission notionnelle.

Boley oppose l'acteur créateur du théâtre vivant (*artist-creator of the living theatre*) à l'acteur imitateur du sentiment humain (*actor-imitator of human feeling*). Il ne mentionne pas les deux écoles de jeu auxquelles cette distinction renvoie : celle du ressenti (*pereživanie*), dont Stanislavski est en train de décomposer les étapes pour aider l'acteur à rester naturel sur scène, et celle de la représentation (*predstavlenie*), propre aux Français et théorisée par Diderot dans *Le Paradoxe sur le comédien*. Le disciple utilise les exemples du maître pour exposer les processus de décontraction et de concentration, mais évite les termes complexes « d'émission et de réception de rayons » (*lučeispushkanie, lučevospriatie*). Au lieu de renvoyer au prana, cette émission et circulation d'énergie vitale que Stanislavski emprunte au yoga, Boley évoque des voies paranormales de préparation émotionnelle de l'acteur :

Arouse in yourself according to your own choice a certain feeling, then transmit it to some imaginary being, like a spirit of a deceased friend, or a phantom of a forest and get a response from it that bring to you the state of peace or alarm (Boleslavsky 2010: 113).

Tandis que Boley se réserve les cours théoriques et les conférences, Ouspenskaïa est chargée du training. Elle insiste sur la nécessité de faire appel à l'émotion, mais sa terminologie opacifie le propos car elle utilise le terme inapproprié de *mood* pour désigner l'émotion (Boleslavsky 2010: 197). Lorsqu'elle parle de rayonnement (*radiate*), elle l'envisage pour la conquête du public et non pour le travail préparatoire de l'acteur et la communion entre les partenaires.

Les deux pédagogues russes ont donc, par

méconnaissance de l'anglais et en raison de la difficulté terminologique du Système, simplifié et déformé les notions chères à Stanislavski : le ressenti, le rayonnement, essentiel pour le contact (*obščenie*), le superobjectif, indispensable pour travailler la perspective du rôle (*svezhadača*).

Ces imprécisions apparaissent clairement dans les notes prises par Stella Adler et Lee Strasberg pendant les cours de Boleslavski, entre 1924 et 1927.

Les notes de Stella Adler illustrent les déformations des notions majeures telles les séquences (*kuski*) qui permettent le découpage du rôle en « série de petites actions ». Lorsque Boley prononce « *small bits* » (petites unités), Adler note « bits » ou « *beats* » (mesures, battements, un terme qui renvoie au découpage rythmique) et même *steps*. Adler a relevé aussi une curieuse expression employée par Boley : « étudier les raisons » (*learn reasons*) lorsqu'il décrit le travail émotionnel de l'acteur, alors que Stanislavski bannit le travail cérébral dans la préparation du rôle. Boley a sans doute eu des difficultés à exprimer la notion russe de *posledovatelnost'*, c'est-à-dire de travail sur la succession logique des sensations éprouvées afin de retrouver la trace de l'émotion et de la faire renaître.

Un autre contresens se produit avec le mot *order* qui signifie, selon les occurrences, ordonner ou ordonnancer, mettre de l'ordre.

Dans la leçon 11, Boley revient sur les verbes *to act* (ce qu'il faut faire) et *to play* (ce qu'il condamne) alors que de son côté, Ouspenskaïa affirme : « Don't act ! Do » (Boleslavsky 2010: 174, 192).

Boley qualifie l'action transversale (*skvoznio deistvie*) d'« épine dorsale » (*spine*) mais aussi « d'humeur durable » (*long-distance mood*), ou de « ligne de jeu » (*acting line*) ce qui mélange des notions relatives au découpage du rôle et au travail sur les émotions.

En ce qui concerne Lee Strasberg, il suit assidûment les cours du Lab car il apprécie les exercices pour développer des aspects complexes du jeu par le biais de techniques de concentration et par l'entraînement de la mémoire affective, qu'il divise en sensitive et émotionnelle (Strasberg 1987: 67). Ses notes introduisent le terme de *behavior*, maladroitement employé par Boley pour désigner l'action-réaction résultant d'une négociation avec l'environnement⁵. Pour Strasberg, le comportement (*behavior*) ne désigne

pas seulement une activité neuromusculaire mais répond émotionnellement à une situation. La notion n'existe pas dans le Système, où Stanislavski parle d'action dans les circonstances proposées et de travail sur le « si magique ».

Enfin, la part de l'inconscient dans le jeu, telle que Boley l'a décrite, a fortement intéressé Strasberg qui va élaborer un schéma d'articulation des domaines conscient/inconscient dans le processus de création (Strasberg 1987: 79). Il infléchit le Système vers les théories freudiennes, rapprochant le supraconscient du « sur-moi » (filtre des pulsions à travers les interdits) et le subconscient du « ça » (lieu mystérieux de l'émission d'énergie).

Lee Strasberg va co-fonder le Group Theatre avant de devenir le mentor de l'Actors Studio. Il a fait passer l'idée de sa fidélité aux sources stanislavskiennes dans son adaptation du Système en « Method » pour le théâtre américain. Il conservera la première étape, psychologique, des recherches de Stanislavski en lui injectant quelques touches de théâtralité et de psychanalyse.

Stella Adler recueille en 1934 auprès de Stanislavski lui-même les transformations qu'il est en train d'introduire dans son approche du jeu, mais sans saisir complètement le sens des actions physiques. Son attachement au texte le prouve et fera dire à ses détracteurs qu'elle revient à des méthodes théâtrales du XIX^e siècle (Gordon 2010: 157).

Union soviétique. Attaques et déformations du Système

Aux lendemains d'Octobre 1917, le Théâtre d'Art, considéré comme « bourgeois » par les avant-gardes révolutionnaires et soumis à de violentes critiques, est menacé de disparition. En 1924, au retour de la tournée internationale du Théâtre d'Art qui l'a coupé de son pays pendant deux ans, Stanislavski se rend compte que les valeurs auxquelles croient les jeunes soviétiques ne sont pas les siennes et que le livre qu'il écrit sur son Système risque de le placer en porte à faux. Sa rédactrice Lioubov Gourevitch essaie de le dissuader d'employer les termes de « vie de l'esprit », « âme », « intuition », « si magique » (Stanislavski 2018: 513-514). Mais Stanislavski peine à redéfinir des notions sur lesquelles il travaille depuis près de trente ans et il avouera

à Gorki en 1933 : « Ce livre est nécessaire [...]. Mais en raison des exigences du « matérialisme dialectique », finir ce que j'ai commencé devient au-dessus de mes forces » (Stanislavskij 1999: 9, 522).

Redéfinition de la science soviétique et position des artistes prolétariens

Depuis la révolution d'Octobre, les attaques n'ont pas cessé de pleuvoir sur le Théâtre d'Art et le Système de Stanislavski, mais les chefs d'accusation changent à la fin des années 1920. Considéré comme un suppôt du réalisme, une esthétique que les avant-gardes associent à l'Ancien Régime, le metteur en scène-pédagogue est désormais soupçonné de propager des points de vue idéalistes à travers sa méthode de jeu. En septembre 1931 se tient à Moscou le VII^e congrès international consacré à la psychotechnique, une science comportementale utile aux ouvriers pour augmenter la production. Le gouvernement soviétique, après la fin du premier plan quinquennal, abandonne le taylorisme pour se donner de nouveaux outils rationnels de management social. Il s'agit alors de redéfinir la science soviétique, ce que vont faire les anti-tayloristes, tels Isaak Spielrein ou Ossip Ermanski⁶ (Gouarné 2011: 157-182).

Les retombées de cette conférence scientifique ne tardent pas à se faire sentir dans les milieux théâtraux. La revue *Sovetski teatr* condamne avec la plus grande vigueur la « psychologie subjectivo-émotionnelle dont le brillant représentant en son temps fut le créateur de la théorie de la mémoire effective (sic), Ribot. ». Le Système de Stanislavski, qui s'appuie sur les travaux de ce psychologue français, devra donc être épuré de ses tendances « psychologiques passives, indifférenciées » caractéristiques de l'intelligentsia bourgeoise de type tchekhovien (Deržavin, 1932, 5).

Parallèlement, une compétition socialiste est orchestrée par l'Association des Écrivains Prolétariens (RAPP). Aleksandr Afinoguenov, responsable de la section théâtrale de cette association, défend un « psychologisme à fondement social » contre le « psychologisme biologique » pratiqué au Théâtre d'Art (Afinoguenov 1977: 471- 473). Il appelle les artistes « à ne pas se perdre dans les approfondissements

sentimentaux individualistes (*ibidem*: 473). En février 1931, l'association organise un grand débat sur les méthodes de création théâtrales. Celle que présente Afinoguenov semble avoir valeur de proposition générale. Le Système de Stanislavski, en tous cas, ne peut en aucune façon prétendre à ce statut, car il est idéaliste et donc nocif (Afinoguenov 1931).

A l'occasion de ce Congrès, Meyerhold conteste vigoureusement le mode de travail du Théâtre d'Art. Il oppose aux vitalistes, passionnés par les états d'âme, les « biomécanistes » qui s'appuient sur un monde objectif « dans lequel l'homme travaille avant tout avec les capacités de son appareil intellectuel, avec la santé de son système nerveux, avec sa santé physique [...] ». (Meyerhold 1980: 3, 92). Cette critique a été précédée de beaucoup d'autres, en particulier en avril 1921, alors que Meyerhold est directeur du Département théâtral au Commissariat à l'Instruction publique (Narkompros) et que ses attaques sont lourdes de conséquences. Il qualifie l'expression stanislavskienne : la « vie de l'esprit humain » (*žizn' čelovečeskogo duha*) d'hystérie des tensions spirituelles, et les comédiens du Théâtre d'Art d'êtres mystiques, malsains et fous : « [...] toute cette espèce de fakirisme transparait dans les yeux écarquillés, la lenteur, la sacralité de la personne. » Les exercices de décontraction (*rasslablenie*) ramollissent les muscles comme au sortir du bain. Le cercle de l'attention (*krug vnimanija*) devient repliement sur soi, culte du principe divin caché. Le co-ressenti (*sopereživane*) qui unit la salle et la scène est qualifié de léthargie doucâtre. Les lois psychologiques de Ribot sont celles, « douteuses, d'une pseudoscience en train de disparaître » (Meyerhold 2009: 2, 84).

Meyerhold oppose la biomécanique, matérialiste, basée sur les lois précises du mouvement, au Système, une « méthode nuisible » en raison de son caractère petit-bourgeois antithéâtral qui contamine les cercles d'ouvriers, paysans et soldats (Meyerhold, 2009 : 2, 84). Le promoteur de « l'Octobre théâtral » espère que, comme Gogol, Stanislavski brûlera son œuvre (*ibidem*: 87).

Parallèlement au Congrès des écrivains prolétariens paraît un ouvrage théorique consacré à la méthode de création au théâtre. Afinoguenov, qui en est l'auteur concretise, ce qu'il a déclaré à la conférence. Il pose les bases *dialectiques* d'un mode d'approche du travail théâtral et développe

ses arguments contre le Système de Stanislavski dont il conteste les penchants métaphysiques : « le subconscient n'est pas un domaine de la connaissance et ne peut donc pas se contrôler, se laisser guider par la volonté » (Afinoguenov 1931: 122). Il suffit de citer ce court passage exposant ce qui doit guider l'acteur prolétarien : « l'artiste analyse le psychisme du personnage (son côté subjectif) pour établir un lien causal avec l'idéologie (l'objectif) et vice versa » (*ibidem*: 137) pour mesurer le fossé qui sépare cette conception du jeu de la pratique stanislavskienne.

L'implantation du matérialisme dialectique dans tous les domaines pousse Stanislavski à revoir certains termes de son Système. La réédition complétée de sa correspondance fait apparaître des allusions à une surveillance en haut lieu.

Le rapprochement fictif avec Pavlov et les dernières pressions

Les staliniens des années trente vont insister sur les « actions physiques » et faire de la « ligne » des actions physiques une « méthode » se substituant au travail intérieur de la « vie de l'esprit humain » (Autant-Mathieu 2007). Dès 1934, des rencontres et des discussions avec Ivan Pavlov sont organisées sans l'aval de Stanislavski (Archives KS 5361/1-3 à 5377) afin de démontrer la conformité du travail physique de l'acteur stanislavskien avec les fondements matérialistes et déterministes des réflexes conditionnels (Lecas, 2011: 103-134).

Il n'y aura en réalité qu'un échange épistolaire en 1934 entre les deux chercheurs mais la lettre que Stanislavski adresse à Pavlov le 27 octobre 1934 permet de comprendre les pressions des autorités idéologiques qui redoutent la publication du Système aux Etats-Unis : « Que vous m'avez proposé de vérifier mes matériaux, sachant le contrat qui me lie avec l'éditeur américain, me touche beaucoup » écrit Stanislavski (Stanislavski 2018: 574). Cette phrase sous-entend que Pavlov a pris des risques en acceptant de lire le travail : en cas de scandale, il en partagerait la responsabilité avec son auteur.

Des pressions s'exercent, dont les traces écrites, peu nombreuses car vraisemblablement « effacées » des archives, attestent de la récurrence. L'été 1936, le directeur du département de l'agitprop du Comité central du PCUS, Alekseï Angarov, se repose, et



ce n'est pas un hasard, dans le même sanatorium que Stanislavski. Lors de conversations au cours desquelles Stanislavski lui donne à lire ses manuscrits, Angarov cherche à lui faire modifier sa terminologie⁷. C'est ce que trahit la réponse que lui adresse Stanislavski le 11 février 1937, parue en 1999 dans la réédition de ses œuvres : « En attendant que vous m'expliquiez en détail ce qu'est l'intuition lorsque nous nous verrons, j'ai enlevé ce mot de la première édition. Si une deuxième venait à paraître, je complèterais cette lacune si vous m'y aidez » (Stanislavski 2018: 610).

Stanislavski mourut 18 mois plus tard, en août 1938. S'il a, entre 1936 et 1938, cherché à changer sa terminologie, son dernier manuscrit n'en atteste pas⁸.

L'entrée en guerre laissa quelques années de répit à ses disciples, véritables ou autoproclamés, pour se positionner sur les rangs des passeurs de son héritage. Mais dès la fin des années 1940, la bataille s'engage pour transmettre une certaine image de Stanislavski et surtout une certaine interprétation de son Système. La partie consacrée à l'incarnation (*perevoploščenie*), restée inachevée, est composée par des proches de Stanislavski à partir de divers « matériaux » et paraît en 1948 dans une édition confidentielle, un an avant la version américaine. Un plus gros tirage du volume, complété et assorti d'un appareil critique, sortira en 1951. Cette parution tardive (dix ans après la première partie du Système) tombe à un des pires moments de la période stalinienne et suscite des remous parmi les thuriféraires du marxisme-léninisme (Zis' 1956: 150). Tout terme, toute notion du Système qui ne correspondent pas à la doxa sont gommés ou réinterprétés. Et surtout, la partie portant sur la préparation physique, corporelle de l'acteur est valorisée au détriment de la préparation émotionnelle et surtout spirituelle.

Stanislavski est alors promu au rang de pur « théoricien du théâtre » (Prokof'ev 1976: 114-115), alors qu'il a toujours précisé que le Système n'était pas un traité esthétique mais une technique. (*Moskovskij hudozestvennyj teatr* 1974: 54). Sa « méthode des actions physiques » est considérée « comme le sommet de la théorie et de la méthodologie de l'art du théâtre », car elle s'appuie sur une conception matérialiste de la nature, elle étudie dialectiquement tout événement, notion, catégorie et permet de réaliser les principes du réalisme socialiste au théâtre (Eršov 1950: 67).

Le summum de l'assimilation matérialiste dialectique du Système est atteint par le physiologue Pavel Simonov qui publie à l'Académie des sciences de l'URSS un ouvrage intitulé : *La Méthode de K.S. Stanislavski et la physiologie des émotions*. Il ne s'agit plus désormais de tirer le Système du côté de la science, mais de montrer ce que la science (en l'occurrence la physiologie de l'activité supérieure du cerveau) peut prendre chez Stanislavski (Simonov 1962: 127). Simonov écarte toute possibilité de contamination de Stanislavski par les théories de Freud, trouve regrettables les termes « émission et réception de rayons », qui semblent contredire les principes matérialistes et assure que « le déterminisme du Système de Stanislavski fait directement écho au déterminisme de la théorie des réflexes de Setchenov et de Pavlov » (*ibidem*: 9). Il compare le basculement de l'acteur dans son personnage avec un phénomène étudié sur des animaux en laboratoire. Le « si magique » s'apparente à un commutateur (*pereključitel'*) permettant le passage de la réalité de la vie à celle de la scène (*ibidem*: 79).

Conclusion

Stanislavski a marqué le siècle par son enseignement mais ses idées ont été déformées. Aux États-Unis, conditionnés par le freudisme, l'individualisme, le behaviorisme, les artistes ont privilégié les techniques psychologiques. La « Method » de Strasberg, confondue avec le Système, a exacerbé l'introspection et l'auto-expression thérapeutique. En Union soviétique, la transmission n'a pas été plus fidèle. Le diktat du « diamat », dès la mort de Stanislavski en pleine période stalinienne, a entraîné l'exaltation de l'action physique comme technique « scientifique » au détriment des aspects spirituels, pourtant déterminants dans le travail de l'acteur. L'approche du rôle par la « ligne » des actions physiques (Autant-Mathieu 2007) sera fossilisée en « méthode » et imposée comme un catéchisme, ce que redoutait Stanislavski dans ses pires cauchemars (Stanislavskij 1986 : 1, 209-210). Des quatre facteurs évoqués plus haut pour transmettre au mieux le Système de Stanislavski, trois auront été déterminants pour sa réception : l'époque de son écriture et de sa première diffusion (années 1910-1940), marquée par l'impact de la psychophysiologie, de la psychanalyse et du

« diamat »; la flexibilité de la langue cible, l'anglais étant moins riche en nuances que le russe ; et enfin l'horizon d'attente des récepteurs : les anglosaxons, très empiriques, se sont passionnés pour la pratique, les exercices et les applications (y compris au cinéma) et sont restés indifférents à l'éthique et à l'objectif idéal(iste) du Système dont Stanislavski souhaitait qu'il façonne de grands artistes mais aussi des hommes intègres, capables de s'accomplir pleinement par et dans l'art.

Bibliographie

- Adler, Stella, *The Technique of Acting*, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Ann Arbor 1988.
- Afinogenov, Aleksandr, *Tvorčeskij metod teatra. Dialektika tvorčeskogo processa (La méthode créatrice du théâtre. Dialectique du processus de création)*, Hudlit, Moskva-Leningrad 1931.
- Afinogenov, Aleksandr, *Za social'no obosnovannyj psihologizm (Pour un psychologisme socialement fondé)*, « Molodaja gvardija », n. 6, 1929, repris dans Afinogenov, Aleksandr, *P'esy, stat'i, vystuplenija (Pièces, articles, interventions)*, t.1, Iskusstvo, Moskva 1977 : 471-473.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine (ed.), *Stanislavski, La Ligne des actions physiques*, L'Entretemps, Montpellier 2007.
- Boleslavsky, Richard, *Acting: The First Six Lessons*, ed. by Rhonda Blair, Routledge, London & New York 2010.
- Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus*, Routledge, London & New York 2009.
- Deržavin, Konstantin, *Na putjax Oktjabrja (Sur les voies d'Octobre)*, « Sovetskij teatr », n.10-11, 1932 : 2-7.
- Eršov, Petr, *Čto takoe metod fizičeskikh dejtvij (Qu'est-ce que la méthode des actions physiques)*, « Teatr », n. 7, 1950: 67-70.
- Gordon, Mel, *Stanislavsky in America, An Actor's Workbook*, Routledge, London & New York 2010.
- Gouarne, Isabelle, « Anti-taylorisme and Philosovietism : the political and intellectual itinerary of psychotechnician J.-M. Lahy (1872-1943) », *History of the neurosciences in France and Russia, From Charcot to Sechenov*, eds. J.-N. Barbara, J.-C. Dupont, I. Sirotkina, Hermann, Paris 2011: 157-182.
- Kurten, Martin, *La terminologie de Stanislavski, « Bouffonneries »* n. 20/21, 1989: 66-68.
- Lecas, Jean-Claude, « Towards a conceptual history of the conditional reflex: brief overview », *History of the neurosciences in France and Russia, From Charcot to Sechenov*, eds. J.-N. Barbara, J.-C. Dupont, I. Sirotkina, Hermann, Paris 2011: 103-134.
- Meyerhold, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, trad. B. Picon-Vallin, vol. 2, L'Âge d'Homme, Lausanne 2009 (réed.) ; vol. 3, 1980.
- Novickij Pavel, *Sovremennye teatral'nye sistemy (Les systèmes théâtraux contemporains)*, OGIZ/GIKhL, Moskva 1933.
- Pitches, Jonathan, Aquilina, Stefan (eds.), *Stanislavsky in the World*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney 2017.
- Prokof'ev, Vladimir, *V sporah o Stanislavskom (Dans les débats sur Stanislavski)*, Iskusstvo, Moskva 1976.
- Simonov, Pavel, *Metod K.S. Stanislavskogo i fiziologija emocij (La méthode de K.S. Stanislavski et la physiologie des émotions)*, AKNauk SSSR, Moskva 1962.
- Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, trans. by E. Hapgood, Theatre Arts Inc., New York 1936.
- Stanislavski, Konstantin, *Correspondance*, ed. M.-C. Autant-Mathieu, Eur'ORBEM, Paris 2018.
- Stanislavskij, Konstantin, « Iz podgotovitel'nyh materialov dlja obraščeniya v Pravitel'stvo (Extraits des matériaux préparatoires pour un discours au gouvernement) », 1931g., *Moskovskij hudožestvennyj teatr v sovetskuju epohu (Le Théâtre d'Art de Moscou à l'époque soviétique)*, Iskusstvo, Moskva 1974: 53-64.
- Stanislavskij, Konstantin, *Iz zapisnyh knižek (Extraits des carnets)* v 2-h tomah, t. 2, VTO, Moskva 1986.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomah (Œuvres en 9 tomes)*, t. 9, Iskusstvo, Moskva 1999.
- Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The development of the Method*, Little Brown & Cie, Boston & Toronto 1987.
- V plenu predlagaemyh obstojatel'stv (En prison dans les circonstances proposées)*, ed. V. Dybovskij, *Minuvšee, Istoričeskij almanah (Le Passé. Almanach historique)*, 10, Atheneum/Feniks, Moskva-Skt-Peterburg 1992.
- Vitez, Antoine, *Le Devoir de traduire*, Actes Sud,

Arles 2017 (rééd.).

Zis' Avner, « Estetičeskie principy sistemy Stanislavskogo (Les principes esthétiques du système de Stanislavski) », *Ežegodnik Moskovskogo hudožestvennogo teatra 1951-1952 (Annuaire du Théâtre d'Art de Moscou 1951-1952)*, Iskusstvo, Moskva 1956 :133-162.

Notes

1 Elizabeth Hapgood a suivi le travail de Stanislavski depuis la première tournée américaine en 1923, elle a beaucoup consulté l'artiste russe pour traduire au mieux la terminologie du Système et s'est attribué l'exclusivité des droits car l'URSS n'avait pas signé la convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Aussi les royalties générées par les publications de Stanislavski furent-elles déposées par son intermédiaire sur des comptes bancaires américain et français dont Stanislavski et sa famille eurent la jouissance jusqu'en 1988.

2 Il s'agit de *My Life in Art*, 1924 (la biographie artistique de Stanislavski sortira à Moscou en 1926) et de *An Actor Prepares*, 1936 (le livre paraîtra en russe en 1938 sous le titre *Le Travail de l'acteur sur lui-même dans le processus du ressenti (Rabota aktera nad soboj v processe pereživanija)*).

3 Le 29 juin 1923, grâce au soutien financier de Miriam Stockton, Boleslavski signe un contrat pour fonder un théâtre et une école, équivalents américains du premier Studio du Théâtre d'Art. L'adjectif « American » sera ajouté le 27 mars 1925 pour insister sur l'adaptation de la structure aux particularités du pays d'accueil. Le Lab, en pleine faillite financière, fermera en 1930.

4 Pour pouvoir tourner au cinéma devenu parlant, Ouspenskaïa prendra des cours à Columbia University et des leçons particulières.

5 Pour expliquer ce glissement de l'action (*deistvie*) à la *behavior*, notion déterminante dans l'adaptation du Système au sol américain, il faut rappeler qu'au moment où Boleslavski ouvre le Lab, en 1923, Ivan Pavlov correspond avec ses élèves russes émigrés aux Etats-Unis, et leur demande de divulguer ses théories sur le réflexe conditionnel. En 1924, il vient faire des conférences aux Etats-Unis et un laboratoire behaviouriste ouvre à l'Université de Cornell. Entre 1924 et 1925, cinq articles paraissent sur les réflexes dans *Psychological review* et le livre de Pavlov sur les réflexes conditionnels paraît en anglais en 1927.

6 Dans son discours « De la théorie de la psychotechnique », Spielrein critique la psychotechnique bourgeoise donnant trop d'importance aux facteurs biologiques, et définit une science au service de la classe ouvrière. Spielrein sera arrêté et exécuté en 1937 lorsque cette nouvelle « science » sera condamnée.

7 La lettre d'Angarov du 22 novembre 1936 est non seulement restée inédite, mais elle a été amputée d'une page sans doute compromettante. Archives du Musée du Théâtre d'Art, KS 12019, O.A. 667/2.

8 Le dernier tapuscrit, corrigé par le rédacteur Iouri Kalachnikov et envoyé aux éditions Hudožestvennaja literatura, reste introuvable. Il est probable que la version publiée en 1938 ait été retouchée ici et là, mais que le rédacteur n'ait pu mener à bien son travail jusqu'au bout. Bien des entorses au matérialisme dialectique demeureront dans le premier tome dont la sortie est annoncée par un décret du Praesidium du Soviet suprême de l'URSS du 24 janvier 1938.