Document généré le 24 avr. 2024 02:55

Jeu
Revue de théâtre

Pourquoi donner de la tête contre le quatrième mur

Igor Ovadis

Numéro 90 (1), 1999

Décennie russe à Montréal

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16510ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ovadis, I. (1999). Pourquoi donner de la tête contre le quatrième mur. *Jeu*, (90), 129–137.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

IGOR OVADIS

Pourquoi donner de la tête contre le quatrième mur

Je dois avouer que j'écris cet article avec beaucoup de difficultés, parce que chaque paragraphe pourrait être le sujet d'un long chapitre d'un livre que je devrais peut-être mettre toute ma vie à écrire. En plus, les paroles, laissées sur le papier, peuvent souvent dire à ceux qui vont les lire tout autre chose que ce qu'on leur avait confié…

À propos du Système

On raconte toutes sortes d'histoires sur le Système de Stanislavski. Voici mes deux préférées.

1. La fille du général du KGB s'était mise en tête de passer la nuit avec Casanova. Comme c'était à l'époque de Staline, le général du KGB avait assez de pouvoir pour satisfaire les fantaisies de sa fille. Il donna donc des ordres et, le soir, on amena à sa fille un célèbre comédien du Théâtre d'Art de Moscou maquillé pour ressembler au personnage demandé. La fille fut très satisfaite de la nuit qu'elle passa avec lui et elle commanda pour la nuit suivante un autre personnage historique, connu pour ses exploits sexuels. Le soir, le même comédien fut amené de nouveau sous les traits d'un autre personnage pour accomplir cette mission importante. La fille fut encore plus heureuse que la première fois. On continua cela quelques nuits, toujours avec un succès croissant. La fille tomba alors en extase. Elle exigea que son père lui révèle le secret de ce miracle. Le général lui raconta tout. Alors, la fille voulut passer la nuit avec le comédien lui-même. Mais il se trouva qu'il était impuissant ! Vive le Système de Stanislavski !

2. Un jeune comédien s'adresse à un comédien expérimenté :

> – Je dois jouer un ivrogne au premier acte. Comment faut-il le faire d'après le Système ?
> – C'est très simple. Le Système nous apprend à faire tout comme dans la vie, n'est-ce pas ?
> – Oui.
> – Alors, achète une bouteille de vodka avant le spectacle et bois-la.
> – C'est très bien mais, au deuxième acte, je dois être absolument sobre.
> – Mais cela, il faut le jouer, jeune homme. Aucun système ne t'aidera. Ici, tu auras besoin de talent.

Et si l'on parlait sérieusement… Cela dit, il est fort possible que le problème existe uniquement parce que nous devenons toujours trop sérieux quand nous parlons du

Système. C'est en partie la faute de Stanislavski : il l'a formulé d'une façon trop didactique, s'affublant du masque d'un Monsieur-je-sais-tout qu'il n'a jamais été. C'est lui aussi qui avait dit que si, pendant les exercices dans une école de théâtre, on n'entend pas de rires joyeux, cette école n'a pas le droit d'exister.

Exposer le Système est un projet condamné à l'échec. Premièrement, on crachera dessus et on vous accusera de tous les péchés capitaux, comme on l'a fait avec Constantin Sergheïevitch lui-même. Deuxièmement, il n'y a aucune garantie de l'exposer d'une façon convaincante car, comme disait Ionesco : « La parole use la pensée ! » Et le plus important est que l'essence du Système est dans la pratique, qu'on ne peut concevoir la théorie qu'à travers la pratique, et non le contraire.

Mais la pratique peut être dangereuse si elle n'a pas de sens. Et c'est là que je veux vous proposer encore une anecdote que je raconte toujours :

Igor Ovadis dans *l'Ahurissant Vertige de M. Maelström* de Claude Paiement (Théâtre Harpagon, 1997). Photo : Michel Eid.

Un inspecteur arrive dans un asile d'aliénés. Il aperçoit les fous qui sautent dans une piscine où il n'y a pas d'eau. Ils se cognent le nez et le front, ils se cassent les bras et les jambes. Alors l'inspecteur demande :

> – Que faites-vous ? Êtes-vous fous ?
> – Mais non, répondent-ils, le docteur nous a dit que, lorsque nous apprendrons à nager, il nous remplira la piscine d'eau !

C'est une image très expressive. Je m'en rappelle toujours quand j'essaie d'expliquer l'essence de l'Analyse d'actions, ce vers quoi Stanislavski est arrivé vers la fin de sa vie, et qui résulte de ses recherches et de ses rêves. Il a proposé de « remplir la piscine avec de l'eau » tout de suite après la première lecture de la pièce et d'y plonger immédiatement, sans concevoir une théorie de la natation en restant autour de la table. L'objectif est de se sentir dans la pièce, dans l'auteur, dans le genre, dans le personnage et dans les situations comme un poisson dans l'eau. Essayer de le sentir dès le début du travail, de le sentir par tout son être ; non seulement par la tête, qui devient de plus en plus lourde à cause des problèmes, mais aussi par les fesses qu'on ne peut plus, après, décoller de la chaise.

À propos du texte

Donc, Stanislavski est arrivé, à la toute fin, au refus de la période de travail autour de la table, chose que lui-même avait introduite dans la pratique théâtrale. Il avait plusieurs raisons que je ne veux pas exposer ici, car c'est un sujet trop vaste. Je dirai seulement que travailler sur la pièce, le nez dans le texte, est la même chose que vouloir apprendre une chanson et se concentrer seulement sur les paroles sans même essayer d'entendre la musique. Jouer seulement les paroles ou jouer seulement d'après le texte

(ce qui malheureusement n'est pas rare aujourd'hui) est comme si, au lieu de jouer la musique, les musiciens prononçaient des notes à haute voix : « do-ré-mi-do-ré-do… »

Stanislavski cherchait toujours le volume des paroles, ce qui se cachait derrière, au-dessus, devant et autour du texte. Il cherchait par quoi elles sont remplies. « Le sous-texte est tout ce qui nous oblige à prononcer le texte du rôle », disait-il. L'un des principaux paradoxes du Système – qui est d'ailleurs tissé de paradoxes, comme tout en art – consiste en ce que l'indépendance du comédien par rapport au texte le rend plus volumineux, tandis que la fidélité servile au texte l'aplatit. Le comédien créateur n'est pas celui qui peut composer le texte, mais plutôt son maître, celui qui est capable de ne pas devenir son esclave. Le comédien créateur est celui qui réussit à être libre et à créer malgré toute sa dépendance. En plus, c'est cette dépendance qui lui donne la liberté au lieu de le paralyser. Le théâtre intellectuel n'est pas un théâtre du texte intellectuel, mais un théâtre du jeu intellectuel. Et sans joie du jeu, la vérité théâtrale n'existe pas pour Stanislavski.

Quant à l'Analyse d'actions, on peut la nommer : Analyse par l'action ou Analyse par la reconnaissance avec le corps. L'idée de Stanislavski est simple. Pendant qu'on fait l'analyse du texte, le plus important n'est pas de comprendre ce que dit le personnage, mais pourquoi il le dit. Il faut essayer d'entrouvrir le rideau du texte et de découvrir le fond. Après l'avoir découvert, si cela est possible et s'il est intéressant, il faut tout de suite essayer par l'improvisation d'exister dans cela. Après l'essai, on relit le texte de la scène avec des sensations fraîches pour sentir ce qu'on avait laissé passer, voir de nouvelles nuances, des virages, pour se poser de nouvelles questions, répondre à ces questions et se jeter à nouveau dans un essai pour vérifier, par l'action, cette analyse et ces hypothèses.

De cette façon, revenant chaque fois vers le texte, précisant l'analyse par des essais pratiques, nous arrivons doucement vers le texte. Il entre en nous d'une façon organique, devient important pour nous et remplit tout notre être. On n'a même pas besoin de l'apprendre par cœur. À un moment donné, on s'aperçoit qu'il est déjà entré en nous…

On appelle aussi cette méthode la méthode des Études ou la méthode de l'Improvisation. Pour travailler ainsi, il faut apprendre à improviser librement dans des cadres très stricts. C'est un entraînement particulier, mais il réunit d'une façon géniale la richesse de l'improvisation et la fidélité à la partition. Pendant le processus du travail, les cadres deviennent de plus en plus sévères, l'improvisation est ramenée aux nuances de plus en plus fines et se transforme successivement dans un *état d'improvisation*, ce qui donne vie à la sensation que tout s'improvise devant le public. En réalité, c'est tout simplement le jeu vivant, frais et inspiré du comédien créateur dans la partition du spectacle, construite de telle façon que l'improvisation n'est plus possible… C'est de cela que rêvait Stanislavski. N'est-ce pas séduisant ?

À propos du comédien créateur

La méthode de l'Analyse d'actions est née spécialement pour donner au comédien la possibilité d'être le créateur de son rôle, parce qu'il le construit à la base de ses essais

d'improvisation et parce que son analyse dépend complètement de l'activité créatrice du comédien. Outre cela, Stanislavski cherchait toujours les voies pour provoquer cette activité, pour arracher au comédien la sensation qu'il est seulement l'interprète de la volonté d'autrui.

Néanmoins, Alain Knapp a dit : « Il n'y a pas, à ma connaissance, chez Stanislavski, d'allusions à un acteur-créateur. » Et bien sûr, tout de suite après, il ajoute : « Les principes de Stanislavski sont surtout applicables au théâtre naturaliste[1]. » Si Stanislavski pouvait répondre, il crierait ce qu'il avait déjà une fois écrit dans les marges d'un livre après qu'on l'eut accusé de cela : « J'ai besoin du naturel pour la superfantaisie [...] Toute ma vie est dédiée à la réincarnation. »

Il n'y a qu'à regarder les photos de Stanislavski dans le rôle d'Argan dans *le Malade imaginaire* pour sentir ce que c'est que l'incarnation intérieure. C'est surtout les yeux qui sont expressifs ; ce sont les yeux d'une autre personne. Et c'est juste dans les yeux que le monde intérieur de la personne se reflète. Il est impossible de les maquiller. Dans les yeux brûle le feu de la vérité ou couve la fausseté, ou alors ils sont tout simplement éteints et ne donnent plus signe de vie.

Non, ce n'est pas la vérité de la vie que cherchait Stanislavski, mais la vérité de l'énergie vivante du comédien sur la scène. Cela s'oppose à l'énergie d'imitation technique, qui n'est pas capable d'allumer les yeux par l'inspiration vivante, mais seulement de les enflammer par un poncif. Le plus important est qu'il cherchait la vérité artistique, laquelle n'a pas de limites réelles.

Il est fort intéressant que les recherches d'Alain Knapp soient très proches, par essence, de celles de Stanislavski. Et ce n'est pas sa faute si le Système lui est présenté dans des livres mal traduits qui ne reflètent pas les dernières idées de leur auteur. Les commentateurs qui ont transformé le Système en icône obligent tout le monde à prier devant elle.

Voici ce que dit Louis Malle :

> Il y a certains acteurs auxquels il faut accorder un travail à la Stanislavski, un travail de concentration, de préparation psychologique au personnage. Il y a à l'opposé des acteurs qu'il faut laisser absolument en dehors de ça et dont on doit essayer de voler le naturel, la spontanéité, ce qui du reste est beaucoup plus difficile[2].

D'une part, cette citation donne, à mon avis, l'impression que le Système est quelque chose de trop lourd, trop fondamental, qui n'est pas capable de prendre son envol... D'autre part, elle oppose Stanislavski à Stanislavski parce qu'« essayer de voler le naturel, la spontanéité » est l'objectif le plus désiré du Système. Il est beaucoup plus difficile d'arriver à cela au théâtre qu'au cinéma. Et le Système nous l'apprend avec succès.

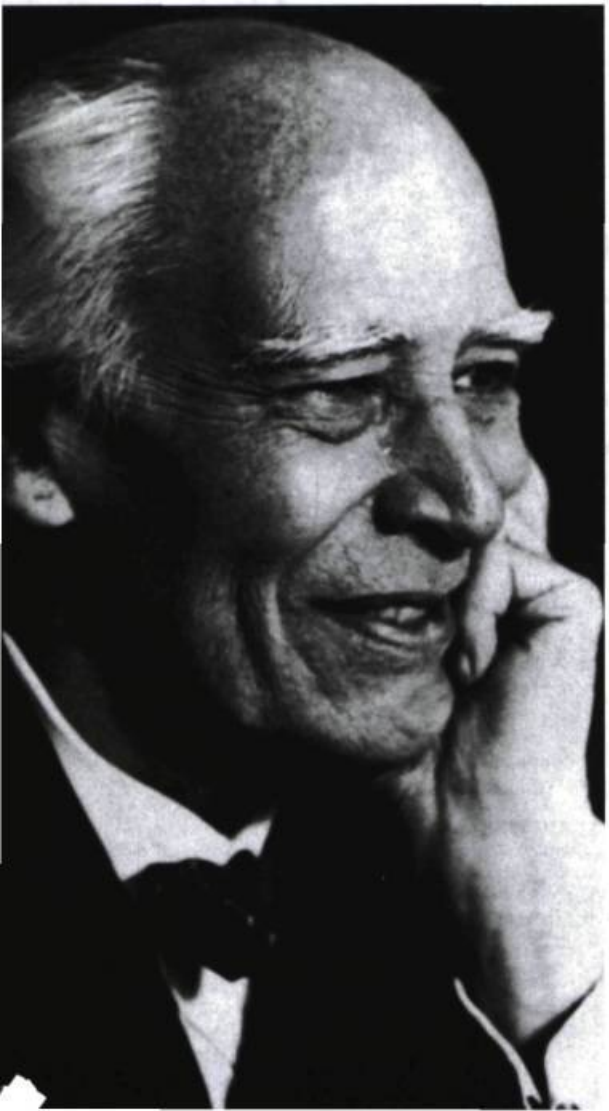
---

1. Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, tome 1, *l'Espace du texte*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Lansman, 1997, p. 143.
2. Éric Leguèbe, *Confessions : un siècle de cinéma français par ceux qui l'ont fait*, Paris, Éditions Iszane, 1995.

Dans sa préface à la nouvelle édition du livre *le Travail de l'acteur sur lui-même...*[3], Anatoli Smélianski, véritable expert de l'héritage de Stanislavski, écrit :

> Le Système a été créé pour que l'acteur, le maître qui possède d'une façon impeccable sa profession, puisse oublier sur la scène la « grammaire » qui a fait corps avec lui, qui est devenue son acquis automatique et qui « se promène librement dans le domaine de la vérité » [...] C'est une aspiration incurable vers le « surréalisme », vers la plus grande vérité, dans l'espace de laquelle l'âme de l'acteur pourrait « se promener » librement [...] Ce n'est pas un hasard si les premières expériences conscientes et les recherches d'après le Système sont basées sur le matériel de la dramaturgie symbolique [...] L'auteur du système formule sans arrêt l'idée qu'il cherche des voies conscientes vers une créativité inconsciente de « la nature magicienne » [...] Il se rappelait très bien la définition de Pouchkine à propos de l'inspiration comme sympathie de l'âme envers la perception vivante des impressions de la vie [...] (Traduction libre)

Constantin Stanislavski.



À propos de Stanislavski et de Staline

Il est toujours à la mode de ne pas accepter Stanislavski, cela a l'air très progressiste. De quoi ne l'accuse-t-on pas, le pauvre Constantin Sergheïevitch ! Nous sommes prêts à juger d'une façon très simple et facile, cela n'exige ni effort moral ni esprit... Au contraire, cela fait du bien, cela réjouit la vanité. Rappelons-nous Beaumarchais : « Après le bonheur de commander aux hommes, le plus grand bonheur, Mesdames et Messieurs, n'est-il pas de les juger[4] ? »

Comprendre est un vrai travail car, pour comprendre, il faut au moins essayer de concevoir. Or, le Système affirme aussi que « comprendre » signifie « sentir »... Et pour sentir ce que le Système donne en réalité, il faut au moins trois ans d'entraînement quotidien. Voilà pourquoi il est presque impossible de comprendre le Système dans les conditions que notre réalité nous propose. L'incompréhension donne naissance à la protestation : il y a l'icône, tous l'imposent et rien n'est clair ! C'est cela qui suscite le rejet du Système. On en a assez de croire sur parole ! Cela me rappelle une phrase de l'empereur Napoléon, un des premiers propagandistes du Système de Stanislavski : « Aujourd'hui personne ne croit aux paroles, il faut analyser les actions. »

---

3. Le livre américain, sous le titre *la Formation de l'acteur*, est presque deux fois plus petit. Pour sa publication en Russie, Stanislavski a retravaillé le manuscrit, si bien qu'en langue originale le livre fut publié seulement trois ans après sa publication en anglais.
4. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute et la critique du* Barbier de Séville. Voir Maurice Rat, *Théâtre de Beaumarchais*, Paris, Éditions Garnier, 1950, p. 17-35.

En ordonnant à tous d'étudier le Système, Staline a suscité son rejet intérieur. Et le Système a été mutilé, est devenu méconnaissable. On l'a transformé en mode d'emploi après avoir tué son véritable esprit, l'esprit des recherches créatrices, des doutes créatifs et de la liberté créatrice. Ces trois mots : recherche, doute et liberté ont été opposés au régime stalinien. On a farci cette apparence vide du Système avec le poison du réalisme. Et le réalisme exigé par le Système de Staline n'avait rien de commun, non seulement avec la vérité artistique que cherchait à obtenir le Système de Stanislavski, mais aussi avec le réalisme vulgaire en général. Il ne suffit pas que le régime n'ait pas permis aux artistes de saisir le sens de la vie actuelle. Il leur défendait même de la représenter tout simplement telle qu'elle était et les obligeait à convaincre la population que la réalité qu'elle voyait, et dans laquelle elle vivait, n'était qu'aberration. La réalité véritable était telle qu'elle était inventée par

la propagande soviétique, et c'est ainsi que chaque citoyen soviétique était obligé de la voir.

Donc, l'élément principal du Système – la vérité – était interdit. Le livre de Stanislavski, *le Travail de l'acteur sur lui-même*, est né avec beaucoup de difficultés. L'esprit même de ce livre a été opposé au régime. On l'a soupçonné de mysticisme, accusé de philosophie bourgeoises, et la censure a exercé une pression incroyable sur le vieillard malade, l'obligeant à écrire son livre d'après les exigences de l'idéologie communiste. Mais Stanislavski a trouvé le moyen de ne pas accepter de compromis. Tout cela se passait en 1938. Il affirmait que le livre était conçu avant la révolution de 1917 et qu'il parlait de la réalité de cette époque. C'était d'une part d'une naïveté incroyable, d'autre part d'un immense courage. Stanislavski déclarait ouvertement qu'il était « passionnément apolitique ». Il s'agissait d'un moyen dangereux de se protéger, par une opposition instinctive et probablement subconsciente au régime totalitaire.

La vérité ne lui a pas réussi facilement. Mais avec quelle facilité on le raye aujourd'hui du processus théâtral ! Au cours de l'automne 1998 a eu lieu un très intéressant colloque à l'UQAM, consacré à la question « Le jeu s'enseigne-t-il ? ». Stanislavski pourrait bien répondre à cette question, mais ses réponses laisseraient plusieurs personnes indifférentes. Celles-ci seraient persuadées de les connaître. Pourtant, on a prononcé au cours du colloque une phrase bizarre : « Stanislavski est plus Staline que Staline lui-même. » Oui, Staline a utilisé le nom du Système de Stanislavski pour écraser sous celui-ci tout ce qui était du vivant dans l'art.

Les Âmes mortes de Gogol, mises en scène par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou. Photo : RST, tirée de la revue *Théâtre en Europe*, n° 18, septembre 1988, p. 46.

Mais cette imitation brutale du Système n'avait rien de commun avec le vrai Système qui entrait dans un profond conflit avec le Système du stalinisme, parce qu'il touchait « le sacré de l'âme ». Il fouillait dans la psychologie, dans le subconscient, dans le monde intérieur de l'homme et (oh ! quelle horreur !) avait un fier toupet de chercher la liberté de la personnalité créatrice. Tout cela se passait à l'époque surréaliste où le régime faisait tout pour noyer la personne dans la foule, pour unifier la personnalité…

À propos de Racine et par conséquent de Tchekhov

Au même colloque, on a dit qu'on ne pouvait pas répéter Racine d'après le Système de Stanislavski. Et alors, d'après quel Système peut-on répéter Racine ? D'après le système des clichés théâtraux couverts de poussière, ou d'après le système de l'apprentissage des intonations avec des partitions ? Sinon, pourquoi alors le Système de Stanislavski, qui essaie d'abord de comprendre et de sentir la *nature des émotions* de l'œuvre dramatique pour y puiser l'inspiration créatrice, n'est-il pas bon pour cela ? La nature des émotions est une notion très vaste. Elle comprend la nature des émotions du genre en question, la nature des émotions du personnage en question, de l'auteur en question. Elle est aussi vaste que l'autre notion du Système : le sens de la vérité sans lequel l'acteur ne peut pas exister, tout comme le musicien ne peut pas exister sans une bonne oreille musicale.

La vérité de Racine n'est pas la même que celle de Tchekhov. Il faut savoir sentir cette différence des vérités, dit le Système. Où est le danger pour le pauvre Racine, sur

lequel le méchant Stanislavski pourrait par hasard faire main basse ? Est-ce que Racine n'exige pas du comédien une énergie réelle et non forcée, de la précision dans l'action verbale et non une démonstration des techniques de la diction, la naissance des émotions vivantes et non des clichés ? Est-ce que Racine ne doit pas troubler le public, mais seulement l'amadouer par sa poésie ? Si la beauté est énergique et réelle physiquement, alors pourquoi Racine ne peut-il pas être dépendant du Système ?

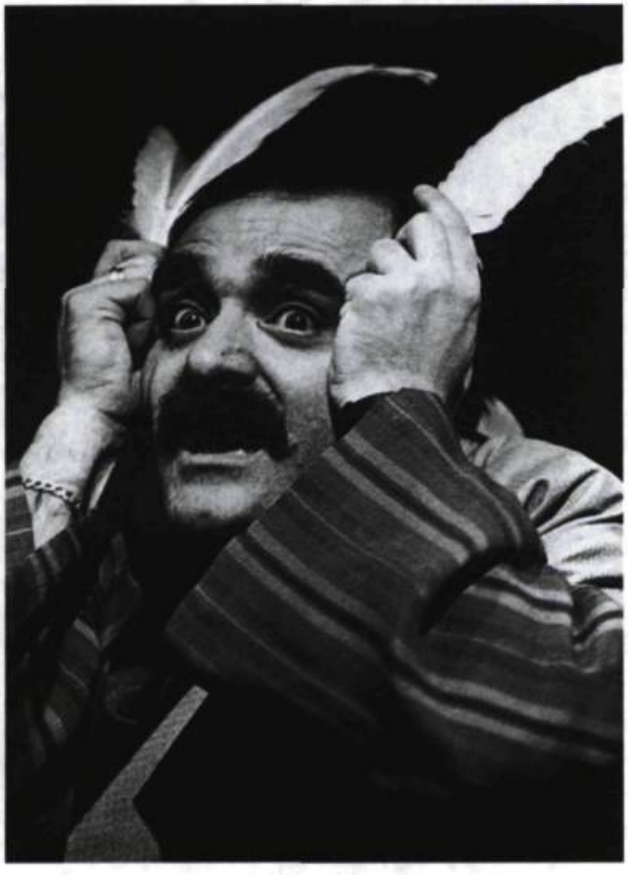
Mais Racine ne peut pas exister sur la scène dans sa pureté, tout comme Tchekhov ne peut pas exister sur la scène dans sa pureté non plus. Quand Peter Brook monte Tchekhov, il montre sa vision de l'auteur et non Tchekhov lui même. Sans vision particulière, le spectacle devient une illustration nulle du texte de Tchekhov, une simple imitation de celui-ci. Les meilleurs spectacles sont une nouvelle vision de l'auteur du spectacle, la destruction des traditions. D'ailleurs, cela est bon autant pour Racine que pour Ionesco. Nous ne pouvons pas savoir exactement ce que voulait dire Shakespeare, nous ne savons même pas exactement qui était l'auteur des pièces signées par ce nom. D'où vient donc cette joie de prouver qu'un spectacle est plus près de Shakespeare que l'autre ? Il faut être heureux de cette diversité des interprétations et être reconnaissant à l'auteur qu'il continue jusqu'à nos jours à exciter la fantaisie créatrice, poussant les artistes à risquer et à défendre leur vision.

Stanislavski était pour la liberté absolue de l'artiste, la limitant par une seule exigence : tout ce qui est composé doit être justifié. Justifié, c'est quand la nature des émotions et le sens de la vérité ne sont pas violés. Je le répète, le Système n'aspire pas à amener n'importe quelle œuvre artistique vers la vérité de la vie, vers le réalisme courant. Mais la vérité du théâtre, la vérité de l'art, se nourrit de la vérité de la vie ; elle saisit le sens de la vie et la transforme en quelque chose qui a moins d'importance, en métaphore de la vie, en image théâtrale. Le spectateur doit reconnaître la vie dans les masques théâtraux les plus monstrueux et les plus absurdes. Et s'il ne la reconnaît pas, cela signifie que ce théâtre n'est pas capable de l'exciter. Le théâtre qui n'excite pas ressemble à un tableau tourné vers le mur.

À propos du mur

Plusieurs ont peur du mot Système. C'est de la bigoterie esthétique que de penser que l'art doit être indépendant d'un système. On peut ainsi ne pas aimer le système de la circulation du sang et proposer de le supprimer : il est si complexe, si emmêlé, et pose toujours tant de problèmes... Le Système de Stanislavski représente toute la complexité de la nature humaine, car l'art, et surtout l'art théâtral, étudie la substance humaine sans nous l'avoir demandé. C'est un système de vie, de circulation créatrice du sang et même, si vous voulez, un système de restauration du sang et de purification...

Plusieurs voient en Stanislavski un petit vieux ennuyant et chiant, qui hurlait sans arrêt de la salle son répugnant « Je ne crois pas » ! Et qui voulait enfermer tout le monde derrière le quatrième mur. Les critiques du Système donnent avec acharnement de la tête contre ce quatrième mur. Les grands metteurs en scène contemporains ne peuvent pas pardonner à Stanislavski d'avoir soi-disant installé ce mur entre le spectateur et l'acteur, sans laisser l'acteur aller plus loin que lui-même, plus loin que « moi dans les circonstances proposées ».



Igor Ovadis dans *Théâtre décomposé ou l'Homme-poubelle* de Matéï Visniec, mis en scène par Claude Lemieux (Groupe de la Veillée, 1997). Photo : Georges Dutil.

Cependant, « moi dans les circonstances proposées » commence par « moi » mais n'est pas limité par ce moi. Ensuite, « moi » s'enrichit par les circonstances proposées. Plus on a de ces circonstances, proposées par l'auteur, l'expérience de la vie et notre fantaisie, plus le personnage devient riche, extraordinaire et théâtral. Grâce à la magie du Système, le « moi » est capable d'être méconnaissable. Mais il y a deux extrêmes : soit on se limite à seulement « moi » et on le joue dans toutes les circonstances, soit on l'ignore et on se modèle d'une façon artificielle sur un caractère calculé pour obtenir seulement le masque de ce caractère.

Souvent, la scène devient tout simplement une exposition des décors, des poses, des intonations, des costumes, car tout est dirigé vers la démonstration. Mais la démonstration au théâtre ne peut pas émouvoir le public. Alors, toute cette exposition reste derrière le quatrième mur, comme derrière une barrière au musée : « Ne touchez pas ! » On peut même communiquer directement avec le public, mais le public restera derrière le quatrième mur impénétrable, parce qu'il ne sera pas vraiment touché par cette communication. Seulement le superobjectif passionné serait capable de passer à travers ce quatrième mur.

Le quatrième mur n'est pas un mur de prison, ni un obstacle, il n'est pas non plus un barrage du réalisme psychologique, comme plusieurs le pensent. Il est cette frontière magique qui ne sépare pas le spectateur de l'acteur mais qui les réunit. C'est un foyer, l'endroit où les rayons optiques se croisent… C'est une image qui provoque, comme tout dans le Système, c'est l'image appelée à réveiller dans le comédien le désir de jouer avec le public au lieu de jouer pour le public ; cette image appelée à l'entraîner au lieu de l'amuser, à fixer son attention, réveillant son intérêt, à deviner ce qui se passe au lieu de l'endormir en lui expliquant tout.

Il faut entraîner le spectateur derrière le quatrième mur par la création du mystère scénique. Quant à ce fameux « Je ne crois pas ! », il ne parle pas du tout du mauvais caractère de Stanislavski, mais de son sens très fin de la vérité. Il nous parle des tourments de l'homme qui sentait d'une façon très vive la fausseté en général, et la fausseté théâtrale surtout… Croyez-moi, c'est un « Je ne crois pas ! » magique. **j**

Traduit du russe par **Larissa Ovadis**

Igor Ovadis est comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique.