

PesquisAtor n. 2/2013 – VERSÃO EM TESTE – Favor não Descarregar

Le travail de création et la formation du comédien chez les Meininger

Daniela Peslin

Résumé: Phénomène exceptionnel dans l'histoire du théâtre moderne, la troupe des Meininger fut fondée en 1866 par le Duc Georg II de Saxe-Meiningen (1826 – 1914). L'ensemble parcourut l'Europe entière en exerçant une influence considérable pour des créateurs célèbres comme Stanislavski ou Antoine, ses spectacles représentant les premières manifestations de la mise en scène moderne. A partir d'un travail de recherche effectué dans les archives du Duc, à Meiningen, ainsi que des témoignages des anciens de la troupe grand-ducale, nous tenterons un regard modeste sur les fondements de cet ensemble mythique comme facteur décisif dans le travail de création artistique et la formation de l'acteur.

Mots-clés: Georg II, acteur, troupe, création, formation.

Abstract: unique phenomenon in the history of modern theater, the Meininger troupe was founded in 1866 by Duke Georg II of Saxe-Meiningen (1826-1914). The company traveled throughout Europe in exerting considerable influence for renowned directors such as Stanislavski and Antoine, its performances demonstrate the first manifestations of the modern staging. From a research conducted in the archives of the Duke, in Meiningen, as well as the testimonies of the former actors, we will attempt a glimpse into the foundations of this mythical troupe as a decisive factor in the work of artistic creation and training of the actor.

Keywords: Georg II, actor, troupe, creation, training.

Dans la seconde partie du 19^{ème} siècle, la troupe du Théâtre de la Cour de Meiningen, appelée Les Meininger, devient célèbre dans toute l'Europe. Entre 1874 et 1890, les Meininger ont effectué quatre-vingt une tournées, dans trente-huit grandes villes d'Europe où ils ont donné 2591 représentations de 41 pièces écrites par 21 auteurs. Environ deux millions et demi de

spectateurs auraient assisté aux représentations des Meininger, les recettes s'élevant à plus de huit millions de marks.

Nous nous proposons, à partir d'un travail de recherche effectué dans les archives personnelles du Duc, une incursion dans le processus de fondation de cet ensemble mythique et ses rapports avec le travail de création artistique et la formation de l'acteur.

1. La création et le fonctionnement de l'ensemble théâtral les Meininger

La célébrité du Théâtre de la Cour de Meiningen dans toute l'Europe est principalement due à son fondateur, Georg II, le Duc de Saxe-Meiningen.

Georg II n'était pas seulement l'homme politique le plus important du duché, mais il était aussi l'un des intellectuels les plus érudits de la haute noblesse du second empire allemand par sa connaissance encyclopédique des arts qu'il n'a cessé d'approfondir et d'interroger. Personnalité complexe, intellectuel raffiné, aristocrate mécène, force puissante et inébranlable, artiste complet, le Duc – sans jamais négliger les affaires du duché – s'investissait pleinement dans les activités artistiques du Théâtre de la Cour de Meiningen, devenu dès 1866, sa propriété privée. L'aspiration du Duc était de faire du Théâtre de la Cour de Meiningen une institution au service de l'Art et pour l'accomplir, il mit en jeu toutes ses capacités artistiques et politiques. Tout en faisant preuve d'une érudition étendue et d'un dynamisme d'exception, en s'opposant au commercialisme et au divertissement qui régnait alors dans le milieu théâtral, le Duc donna une impulsion remarquable au développement théâtral. Avec un rythme extrêmement soutenu, il s'efforçait de faire fonctionner son théâtre comme un laboratoire de recherche; il mit en scène un répertoire pointu et éclectique qui transforma le Théâtre de la Cour de Meiningen en un véritable creuset culturel. Avec le Duc Georg II, le théâtre entra dans une ère nouvelle et un nouvel esprit lui fut imprimé.

A partir de 1866, il exerçait plusieurs fonctions au sein de son théâtre: théoricien, dramaturge, metteur en scène, scénographe, peintre en chef, concepteur des décors et des costumes. Volker Reißland souligne:

Sa formation en peinture, musique, architecture, littérature, ainsi que plus de trente ans de théâtre, ont façonné son regard. Il savait vraiment ce qu'il voulait voir sur sa scène. Tout devait faire partie d'une œuvre unifiée de l'art. Les décors ne devaient jamais être trop beaux, mais correctement adaptés au drame, le contenu de la pièce ne devait pas être superficiel, mais beau ;

le discours des acteurs ne devait pas être triste ou vide, mais vrai comme la vie et la foi (REIßLAND, 1977: p. 64).

Dès lors, Georg II commença le développement systématique de son ensemble artistique. Trois directions caractérisaient ses actions: le travail collectif, la rigueur professionnelle et la discipline artistique.

Décidé à bâtir la troupe sur ses propres principes, le Duc cherchait de jeunes talents disposés à se soumettre à une discipline stricte et à subordonner leur personnalité à un travail collectif.

Pour lui, l'œuvre d'art procédait d'une expression commune de la mise en place d'un véritable travail d'ensemble.

Le Règlement de service de la troupe (*Le Dienstregeln*) qui traduisait en pratique les principes ducaux, soumettait l'ensemble à la plus stricte des disciplines, sans exception. L'ensemble était fondé sur une hiérarchie qui servait les projets artistiques du Duc, à savoir son but de rénovation théâtrale, ce que Volker Reißland précise de cette manière:

Ses grands principes étaient fixés par le *Règlement de service* (...) qui exigeait de la part de chaque membre de l'ensemble sa subordination complète à la mise en scène et, avec cela, à la représentation dans sa totalité. Il n'y avait aucun acteur qui pouvait prendre une position préférée. Enfin, et surtout, l'autorité du Duc y contribuait comme prince et souverain (REIßLAND, 1977: p. 85).

Une amende allant jusqu'à cinq marks pouvait être administrée à tout membre de l'Ensemble qui ne respectait pas les lois. Il était absolument interdit aux acteurs de forcer leur chemin artistique. En tant que serviteur de l'art, l'artiste devait accepter tout rôle sur scène et le jouer avec le même talent.

Le règlement stipulait également que tous les membres de la troupe avaient l'obligation de paraître en scène chaque fois qu'ils en étaient requis, de jouer n'importe quel bout de rôle assigné par la direction et d'assurer la figuration. Le principe ducal le décrétait dans ces termes: "A Meiningen, tous les artistes, sans exception, sont obligés de faire le devoir de figuration" (LINDAU, 1909: p. 313).

Le non-respect de cette loi conduisait le Duc à prendre des mesures extrêmes, comme ce fut le cas pour l'actrice Hildegard Werner qui refusait d'apparaître dans les scènes de foules.

“Elle n’est pas une Meininger si elle ne considère pas cela comme une question d’honneur de prendre part à la réalisation des pièces pour lesquelles la devise de nos membres doit être: *Tous pour un et un pour tous.*” - conclut le Duc, et l’actrice fut démise de l’ensemble Georg II, 1878: dossier no. 54, les Archives d’Etat de Thuringe).

Le vedettariat était également proscrit. “Pas de Prima donnas artistiques sur ma scène! “ - s’écriait souvent le Duc (ERCK, SCHNEIDER, 1997: p. 359).

Georg II n’a jamais cessé de combattre l’idée de *star system* qu’il considérait comme un élément destructif de l’ensemble artistique. Max Grube, ancien membre des Meininger, notait: “Le Duc détestait les attitudes de star qui étaient une menace pour la scène. Son but était d’ajouter de bons acteurs à l’ensemble, sans fausser la scène.” (GRUBE, 1963: p.35).

La conviction du Duc était qu’aucune star ne devait posséder la scène et il a toujours traduit ce principe dans ses mises en scène. Il a également toujours refusé d’inviter à Meiningen des artistes consacrés. Et ce n’était pas seulement une question d’argent, mais plutôt la crainte qu’un talent confirmé puisse détruire l’ensemble. Et si de grands artistes comme Ludwig Barnay, Anna Haverland, Ulrich Pauline, Amanda Lindner ont intégré l’ensemble, le Duc ne les a jamais considérés comme des “guest star”, mais il les a désigné comme “membres d’honneur” qui devaient s’adapter aux méthodes de productions de Meininger ainsi qu’à ses principes.

Un des principes reposait sur l’alternance dans la distribution des rôles: l’acteur qui détenait le rôle principal dans une pièce n’était plus qu’un simple figurant ou le chef d’un groupe de figurants dans une autre, un “caporal” – dans le langage du Duc. Un salaire mensuel était attribué à chaque membre de l’ensemble. Les artistes qui jouaient en moyenne dix mois par an étaient payés toute l’année, y compris leurs congés. Pendant les tournées, leurs revenus doubleraient. A partir d’un certain âge, chaque artiste avait droit à une pension, qui lui permettait de vivre modestement. Le Duc instaura une règle générale valable pour tous: l’interdiction des avances.

«Les officiers de ma cour existent sans avances. Pourquoi mes acteurs ne devraient-ils pas faire de même ?” (GRUBE, 1963: p. 35). Ces paroles que Max Grube avait vraisemblablement souvent entendues, soulignent l’aversion du souverain envers cette pratique et le système fut acquis: “Et, peu à peu, ils ont appris à le faire” (GRUBE, 1963: p.35).

2. Le répertoire

Georg II mettra en place une nouvelle politique du répertoire orientée vers les valeurs classiques du patrimoine mondiale, tout en rompant avec les vieilles formes artistiques et surtout avec le théâtre commercial.

La saison 1866–1867 fut inaugurée par *Hamlet* et s’ensuivirent jusqu’à sa fin les spectacles *Intrigue et Amour*, *Don Carlos*, *Faust*, *Les Brigands*, *Œdipe* et *Œdipe à Colone*, *Antigone*, *le Roi Lear*, *Médée*, *Iphigénie*, *Emilia Galotti*, *Othello*, *Richard III* et *Marie Stuart*.

La saison suivante s’ouvrait sur *Roméo et Juliette*. Suivront alors *Jules César* et *La Mégère apprivoisée*. A la fin de la saison de 1867, le répertoire du Théâtre de la Cour comptait dix-neuf représentations dont neuf étaient des pièces de Shakespeare. Bénéficiant d’une autonomie financière, il pouvait agir librement dans le choix des pièces qu’il montait. Il privilégiait les créations qui favorisaient, selon lui, la formation et l’éducation du peuple. Les pièces historiques qui portaient un message humaniste occupaient une place à part dans son répertoire. A ce titre, les œuvres de Shakespeare, de Schiller ou de Molière prédominaient dans les choix du Duc. Mais il s’orienta également vers la dramaturgie contemporaine. Le Duc fut aussi l’un des premiers à imposer Kleist en Allemagne ou des auteurs scandinaves comme Ibsen dont il était un grand admirateur, tout comme Bjornson qui était son ami.

3. Le travail artistique et la formation des acteurs

La distribution des rôles était faite en fonction du talent, de la personnalité et surtout des disponibilités de l’acteur et de ses capacités d’interprétation. Bannissant le système des emplois, le terrible système *Fach*¹, le Duc brisa le monopole écrasant que le rôle détenait sur la scène. Aucune vedette ne devait posséder la scène et il a toujours traduit ce principe dans ses mises en scène. Une œuvre d’art était – dans sa conception – uniquement le résultat d’une volonté commune de l’ensemble artistique. D’où le véritable travail d’ensemble qu’il imposait sur sa scène.

Avant de distribuer les rôles, Georg II commençait par une lecture de la pièce sur scène, une “épreuve” dans le langage ducal, où les acteurs lisaient des parties qui leur avaient été confiées. Assis dans sa loge, le Duc construisait mentalement le spectacle à travers cette véritable

1. Le système Fach, proche de celui de la *commedia dell’arte*, consistait à distribuer l’acteur selon la catégorie pour laquelle il avait été employé. Ainsi, un acteur qui correspondait à la première catégorie pouvait être distribué dans les rôles de premier rang comme le premier héros, le jeune héros, le père héroïque, le jeune premier, le jeune comique et le bon vivant.

épreuve pratique. Georg II imposait à son ensemble un rythme de travail très intense. Trois représentations par semaine et un total de soixante-dix spectacles par saison attestent de l'intensité de l'activité artistique. L'étude minutieuse des textes, l'attention portée au décor, le souci de vérité dans les costumes et les accessoires, l'introduction d'un nouveau type d'interprétation représentaient les directions du travail théâtral que Georg II imposait à son ensemble. La volonté du Duc était de faire "vrai" et pour arriver à ce but, il exigeait un travail sans fin de la part de ses acteurs.

Les innovations esthétiques permanentes que le Duc recherchait, l'originalité et les moyens qu'il utilisait pour parvenir à ses fins, la révolution qu'il opéra dans l'image scénique qui devait faire vrai, la représentation des foules qui ne sont plus des masses informes de figurants mais des ensembles vivants où chacun interprète son personnage, le souci du moindre détail - réclamaient un effort constant de la part de ses comédiens. Le travail d'ensemble contrôlé et dirigé par le Duc lui-même frappait par sa précision méthodique et sa clarté. De longues répétitions et une organisation stricte en garantissaient l'efficacité. Les répétitions se déroulaient dans de très bonnes conditions techniques. Ainsi, dès la première répétition, le dispositif scénique était mis en place, les décors et les costumes étaient prêts, les accessoires véritables étaient présents sur scène (les acteurs répétaient dans d'authentiques armures de métal), des mesures qui permettaient la mise au point d'un travail d'interprétation remarquable. Pilier dans la création artistique avec une portée décisive sur le destin de la représentation théâtrale, véritable plateforme où l'acteur était forgé pour l'interprétation de son rôle, les répétitions ont focalisé toute l'attention du Duc.

Les membres de l'ensemble, même les plus expérimentés, découvrirent non sans stupeur que, dans la conception du Duc, les répétitions n'étaient plus, comme jusqu'alors, une simple séance lors de laquelle ils mémorisaient le texte ou, selon le cas, on leur indiquait la mise en place sur scène.

Georg II exigeait une implication totale de la part de ses acteurs, qu'ils soient responsables d'un grand rôle ou d'une simple apparition en scène. Le jeu d'ensemble était primordial et chaque interprète devait apporter sa contribution personnelle pour le mettre en valeur.

Sous la direction du Duc, les rôles étaient construits dans une élaboration progressive des idées. Sans imposer ses indications, sa majesté laissait à l'acteur la possibilité de s'épanouir et de

découvrir son rôle à partir de ses talents, sous le signe d'une restitution de la liberté de création. La confiance et le respect pour l'intuition de l'acteur que le Duc prouvait dans sa direction scénique amorçaient une mutation esthétique dans le plan de la création artistique où l'acteur prenait sa part de responsabilité.

Une fois la répétition commencée, il était demandé aux acteurs de rester concentrés pendant toute la durée du travail. La concentration psychologique, élément nouveau dans le paysage théâtral de l'époque, était exigée de la part de l'acteur, qui, une fois entré dans son rôle, n'avait pas l'autorisation de sortir de son état d'engagement, tant qu'il n'avait pas reçu la permission. Grube l'affirme dans ces termes: "Même si la scène dans laquelle il était apparu avait été répétée quatre ou cinq fois, il n'avait pas l'autorisation de se détendre tant que le directeur ne le faisait pas." (GRUBE, 1963: p.37).

La méthode permettait à l'acteur de continuer le travail sur son personnage, même pendant qu'il attendait en coulisses pour entrer en scène. Chaque comédien était obligé de répéter son rôle avec le même talent, la même précision, la même force et la voix qu'il allait utiliser le soir de la représentation.

La journée de travail commençait à dix heures. L'intendant organisait les répétitions de la matinée selon les indications écrites par le Duc lui-même la nuit précédente. Ils répétaient jusqu'à quatorze heures. Vers midi, Georg II faisait une *descente* au théâtre où, assis dans l'obscurité de l'orchestre, il passait en revue ses effectifs en reprenant ce que "ses soldats" avaient travaillé jusqu'alors.

"Avec la voix très sévère, fortement accentuée et tendue – nous disent les historiens – il criait ses instructions de l'obscurité de l'orchestre vers la scène." (ERCK, SCHNEIDER: 1997, p. 359).

A dix-sept heures, commençaient les répétitions sous la direction du Duc lui-même, répétitions qui duraient, tant que l'objectif artistique proposé n'était pas atteint. Quand les acteurs se plaignaient de fatigue, il répondait: "Maîtrisez-vous, comme je le fais!" (GEORG II, Les Archives d'Etat de Thuringe: dossier K22/carton M7).

Car, avant tout c'était à lui-même qu'il s'imposait la discipline. Et en général, quand le Duc entendait des murmures de fatigue, il protestait: "Le théâtre n'est pas un art lorsque vous avez bien dormi, mais quand vous êtes restés frais après des heures de répétition." (GEORG II, Les Archives d'Etat de Thuringe: dossier K22/carton M7).

Il se mettait dans un fauteuil au dernier rang et faisait répéter tout, dès le début, systématiquement, pour pousser ses acteurs aux plus grands efforts. La durée des répétitions n'était jamais fixée à l'avance. Aucun événement ne pouvait l'interrompre. Max Grube se souvient avoir entendu le Duc lors d'une répétition: "Je souhaite à tous les membres de la troupe une bonne et heureuse année" et la répétition reprit. C'était le Nouvel An (GRUBE, 1963: p. 35).

La plus grande ponctualité était de rigueur. Nul ne tenait à être en retard et reconnu coupable.

Les sanctions vis-à-vis de ceux qui ne respectaient pas les règles imposées étaient prises sans exception et pouvaient aller jusqu'à l'exclusion de l'ensemble.

Ancien officier du premier régiment de Garde à Berlin, le Duc dirigeait le travail théâtral de son Ensemble selon des principes militaires. Pour les membres de l'Ensemble, il n'était pas seulement le directeur, il restait également le souverain du duché.

4. *Jules César* - une création révolutionnaire

Créé en 1867, *Jules César* fut la plus célèbre des productions de Duc de Saxe-Meiningen et l'un des piliers du répertoire des Meininger.

La représentation qui a acquis la réputation comme étant l'incarnation du style des Meininger reste représentative pour le travail théâtral du Duc qui fondait, avec cette création, son système de réforme théâtrale.

Georg II a commencé à élaborer sa mise en scène avec l'ambition d'offrir aux spectateurs la réalité la plus élevée possible des circonstances historiques: faire briller sur sa scène cette immense personnalité de la Rome antique, César, le plus grand empereur de tous les temps, créateur de l'Empire le plus puissant, personnifiant l'homme le plus complet de l'histoire. Pour parvenir à une illusion complète de cette réalité aux yeux du public, il était particulièrement nécessaire que toute la partie matérielle de sa production théâtrale dans sa manifestation objective soit reproduite de façon aussi précise que possible. Ainsi, tous les éléments théâtraux ou scéniques – le jeu des comédiens, les décors, les accessoires, les costumes, l'espace scénique, ou les lumières – ont été conçus pour mettre en valeur le texte dramatique.

La distribution fut soigneusement choisie par le Duc. Les principes qui étaient à la base du jugement et de l'appréciation du souverain dans la distribution des rôles visaient d'une part des chances artistiques qu'il voulait accorder, à la lumière de son esprit judicieux, pour tous les

membres de l'ensemble, mais surtout à empêcher la prolifération des étoiles dans sa troupe. Georg aimait également découvrir des jeunes talents et, malgré leur jeunesse ou leur manque d'expérience scénique, il leur attribuait des rôles importants si, après l'examen pratique de la lecture du rôle, leurs qualités répondaient aux exigences requises par le personnage. Donner des chances aux talents et au mérite était un principe que le Duc avait intégré dans le fonctionnement de son ensemble. Ce fut à Karl Weiser, acteur de dix-huit ans qui venait d'intégrer la troupe ducal, que Georg II confia le rôle de Marc Antoine. Il évoqua plus tard ses débuts artistiques:

Mon premier rôle a été Marc Antoine dans *Jules César*. Curieusement, je n'avais jamais eu l'occasion jusqu'alors de voir ce chef-d'œuvre de Shakespeare. J'ai donc parlé à Chronegk et je lui ai demandé de le dire au Duc. Le Duc répondit: *Tant mieux. Maintenant, je vais avoir l'occasion de voir une création originale et quelque chose de vraiment nouveau - ensuite, je serai d'autant plus en mesure de juger la création artistique de Weiser.* (WEISER: 1904, p. 121)

Selon les mêmes témoignages, le Duc effectuait le partage des rôles avec "la justesse et la clarté qui éveillait l'admiration générale." (WEISER, 1904: p. 121).

Le rôle de César, figure historique imposante autour de laquelle gravitait l'action de la pièce, préoccupait le metteur en scène. Par ce même souci de vérité historique, la personnalité artistique comme la physionomie de l'acteur qui interprétait César fut un critère dans la distribution. Max Grube souligne le caractère totalement nouveau de la distribution de ce rôle dans le paysage théâtral de l'époque souvent asphyxié par le culte de la vedette:

Jusqu'à ce moment, le rôle de César était donné à un acteur de genre; c'était quelque chose de tout à fait nouveau qu'il était désormais confié à un acteur de premier plan. Dans cette distribution inhabituelle, le raisonnement du Duc était que le personnage central d'une pièce devait convaincre le public par son apparence tout comme par sa personnalité extrêmement importante. Malgré le fait que le rôle ne soit pas d'ampleur, cet argument avait une certaine justification; un acteur qui peut l'habiller en chair et sang de manière impressionnante et crédible se trouve rarement (GRUBE, 1963: p. 55).

Même si le maquillage avait apporté une aide significative, on ne peut pas ignorer, en regardant les traces existantes dans les archives, la similitude des traits de Paul Richard qui ont donné vie et leur conformité, selon des sources iconographiques ou les descriptions faites par des historiens, avec ceux que l'on donne aujourd'hui à César.

Le rôle de Brutus fut donné à Ludwig Barnay, acteur qui, inconnu à l'époque, devint une personnalité artistique phare de la scène allemande.

Le processus de création de cette représentation devenue célèbre fut long. Selon les dires de Max Grube l'ensemble a effectué une centaine de répétitions, des "essais" dans le langage du Duc. Un travail dramaturgique, élaboré en amont du travail scénique, établissait tous les détails du texte, en commençant par la compréhension parfaite du message du drame suivie ensuite par l'analyse de l'action, des personnages, de la construction de leurs psychologies ou des relations entre personnages. Tout au long de cette étape, le Duc invitait des experts reconnus et des professeurs spécialistes au travail d'analyse de l'œuvre dramatique; parmi eux, il suffit de rappeler le nom du célèbre professeur universitaire de Heidelberg, Hermann Kochly, philologue et historien, traducteur de l'ouvrage rédigé par César, *De Bello Gallico*. L'exigence scientifique de Georg et son imagination artistique conduisaient à de véritables études historiques et littéraires qui précédaient les répétitions sur scène. Selon les traces existantes dans les archives du Musée de Meiningen, Georg a utilisé pour son travail de mise en scène les traductions de la pièce de Shakespeare élaborées par Schlegel-Tieck et par Laube, ce qui illustre son intérêt pour une variante complète de *Jules César*. Mais le Duc ne se contenta pas de la version de Shakespeare, et il alla *ab origine*, au texte de Plutarque qu'il étudia minutieusement, preuve incontestable du long travail de réflexion qui préparait sa mise en scène. Ainsi, dans l'esprit de la vérité historique, Georg rajoutait au texte de César, à l'acte III, deux répliques que Plutarque avait retranscrites dans son œuvre: "Maudit Brutus, que fais-tu ?" et "Frères, au secours !" (Lettre de Georg adressée à Karl von Stein, le 27.02.1867, les Archives de l'Etat de Thuringe, Meiningen). En 1881, lors de la présentation de *Jules César* à Londres, sur la scène du Drury Lane, c'était l'exactitude du texte que le prestigieux *The Times* appréciait particulièrement:

Le texte original a été suivi, non seulement dans l'ordre des scènes, mais aussi dans chaque mise en scène. Il n'y a ni sorties, ni fioritures, ni trompètes, ni acclamation du peuple qui ne soient réalisées dans la scène avec la plus grande précision, comme, sans doute, Shakespeare le rêvait lui-même (C. S., *The Times*, 1881).

Étalée sur une période de plusieurs semaines, cette phase de travail consistait, en essence, en une recherche de l'esprit de l'œuvre. Le Duc insistait toujours pour que l'âme d'une pièce accomplisse, par sa mise en scène, un corps et pour atteindre ce but, le texte était étudié avec le soin le plus grand. Le moindre détail existant dans le matériel textuel était regardé avec la plus

grande attention. Dans sa mise en scène, rien n'était négligé ou considéré insignifiant pour être étudié, répété et ensuite projeté scéniquement. L'œuvre et son créateur détenaient une place capitale dans l'élaboration de la représentation théâtrale et l'acteur avait l'obligation de se soumettre, par son interprétation à ce principe. Ludwig Barnay écrivait:

J'étais déjà très surpris pendant les essais, étonné et très en colère, parce mon sentiment était qu'ils gaspillaient beaucoup de temps sur les choses sans importance, sur le ton plus ou moins fort d'un discours, sur l'attitude et la position de chaque rôle muet ... On tenait aux acteurs de longs rapports sur le traitement de l'atmosphère d'une scène, sur la signification du processus dramatique, et même sur l'accentuation d'un mot qui étiraient ainsi indéfiniment les répétitions (BARNAY, 1903: p. 184).

La conviction de Georg était celle que l'écriture dramatique réclamait non seulement un autodépassement du metteur en scène dans l'élaboration de la création théâtrale, mais également un grand investissement de la part des interprètes qui devaient accepter l'effort d'un travail intensif tout au long des répétitions fastidieuses.

Georg prévenait ses acteurs: "Si la pièce n'a aucun succès cela n'est pas la faute de Shakespeare ou Schiller ou Kleist. On pense que c'est la vôtre ou la mienne." (GRUBE, 1963: p. 55).

C'était au cours de cette étape que les acteurs devaient apprendre leurs répliques. Joseph Kaintz, l'interprète de Casca, se souvenait: "Un rôle classique devait être appris vite, dès la première répétition." (KAINZ, 1898: p. 80).

Cette exigence était née d'une nécessité pratique, car une fois les directions principales de la mise en scène établies et les clés de l'interprétation reçues, le processus artistique de la création se poursuivait sur scène où, dès le début des répétitions, le Duc demandait aux acteurs d'esquisser le caractère de leur personnage. La confrontation directe de l'acteur avec le plateau, devait, selon Georg, trouver l'interprète préparé pour la création de son rôle où un premier rapprochement se faisait à partir des répliques.

Selon les témoignages de Max Grube, le Duc exigeait de la part des acteurs de commencer à répéter habillés dans les vêtements de leurs personnages: "Les acteurs étaient costumés de manière appropriée dès le début." (GRUBE, 1963: p. 33).

Pour aider l'acteur à développer un jeu naturel, véridique et très proche de la réalité textuelle, les décors, les costumes et les accessoires étaient mis en place dès la première répétition.

Pour s'appropriier le rôle, il ne suffisait plus à l'acteur d'apprendre son texte par cœur et de sortir à la rampe, mais de l'incarner également à travers le grimage, par les habits ou accessoires pour enfin le dompter de manière naturelle. Le processus, complexe, ne pouvait plus s'accomplir sans une préparation préalable, au travers d'un travail intense pendant les répétitions.

C'était là, la conception révolutionnaire du Duc sur le travail de l'acteur et la construction de son personnage.

Sous l'œil attentif de Duc, la construction des rôles avançait graduellement, scène après scène, l'entrée de l'acteur dans la peau du personnage étant progressive. L'acteur Karl Weiser écrivait plus tard:

Le soin le plus minutieux a été pris pour avancer pas à pas. On n'a contourné aucune erreur pour finir ou pour avoir raison. Chaque ton, chaque mouvement, chaque expression, devait refléter l'intention du poète. Et même si nous avons répété des heures et des heures un seul acte, la patience et l'énergie de Sa Majesté ne connaissait aucune limite (WEISER, 1909: p.78).

De sa loge, le Duc regardait avec la plus grande attention la scène et notait chaque détail. Son œil reposait sur chaque acteur de son ensemble, qu'il s'agissait d'un rôle principal ou d'une figuration. Georg intervenait dans le déroulement de l'action scénique seulement si l'interprétation proposée par l'acteur s'éloignait de la direction suivie, plus précisément, celle du texte. "*Non, cela ne va pas, nous devons essayer autrement.*" (GRUBE, 1963: p.45), était la phrase la plus souvent exprimée par le Duc pendant son travail théâtral.

Les décors, les costumes et les accessoires qui respectaient jusqu'au détail près l'époque évoquée par le texte dramatique et qui se soumettaient à la même intention, celle de faire vrai, conféraient à la représentation théâtrale l'impression de vérité historique.

Le décor, que le Duc jugeait essentiel pour nourrir l'idée de grandeur de l'Empereur, ne pouvait pas être réduit à une rue quelconque ou une place inconnue de Rome. Il était indéniablement nécessaire, selon ses convictions, que la figure du grand César soit projetée dans un cadre historiquement réel, ce qui conférait au drame une valeur véridique supplémentaire. Ainsi, par la transposition scénique du drame, Georg entendait faire représenter de manière exacte non seulement les faits historiques qui avaient inspiré le texte dramatique, mais aussi la

période dans laquelle s'inscrit l'écriture de la pièce, en l'occurrence celle de la période romaine de l'an 44 à 42 av J.C.

“Donnons à César ce qui revient à César” semble avoir été le principe que le Duc appliquait dans la réalisation de sa représentation et qui l'amenait à reconstituer, à partir des plans de l'époque, le centre de Rome. Ce fut à la suite de l'examen des traces historiques gardées dans les archives du Musée du Capitole que le Duc décida de créer ses décors qui, marqués par une vérité historique précise, servaient beaucoup mieux la transposition scénique de la pièce de Shakespeare. Pour leur réalisation, Georg consulta Ennio Quirino Visconti, archéologue italien et conservateur en chef au Musée du Capitole à Rome, qui mit à sa disposition des documents historiques qui lui permettaient une transcription exacte des événements évoqués par la pièce. Transposées en images peintes, les monuments chargés de milliers d'années d'histoire comme le Capitole, le Forum Romain, la Via Sacra ou le Temple de Jupiter constituaient les décors majestueux où le drame de l'intrépide César se déroulait devant les spectateurs.

Conçus également par le Duc lui-même, les costumes qui respectaient au détail près la période romaine apportaient à la représentation un surplus de vérité historique. Et cela à une époque où la science du costume historique demeurait encore peu développée. Il avait fait de multiples recherches en s'appuyant principalement sur l'ouvrage de Hermann Weiss, *Kunsttümkunde*, publié à Leipzig, en 1863, où l'historien et critique d'art, analysait le costume des civilisations antiques en rapport avec la vie culturelle, tout en donnant des informations très précises sur l'époque analysée. Ainsi, les vastes connaissances que le Duc détenait déjà dans le domaine du costume qu'il étudiait périodiquement, motivé par sa passion théâtrale, furent complétées par l'ouvrage de référence de Weiss et conduisit à la réalisation des costumes.

Exposé au Musée de Meiningen, le costume que Georg avait conçu pour César reproduisait *ad-literam* la description donnée par l'historien Suétone; il habilla ainsi son personnage d'une tunique blanche, le célèbre *laticlave* romain, auquel il rajouta des franges. En laine fine, ornée d'une bande pourpre par devant et autour des manches, sur lesquelles des motifs géométriques et des feuilles de laurier furent brodés en fil d'or, la tunique de l'empereur descendait des épaules jusqu'en bas, couvrant ses pieds. Sur ses épaulières était fixée la toge pourpre réservée aux *imperators*, brodée également en fil d'or.

Les costumes des sénateurs de César furent créés également en conformité avec l'époque et la vérité historique. Vêtus d'une tunique blanche, simple, plus courte que celle de leur

empereur, les manches courtes, les dignitaires de César avaient le privilège de porter, signe de leur statut supérieur et de leur noblesse, également un *laticlave* qui se distinguait de celui de leur empereur. Enfin, les costumes de Calpurnia et de Portia, les femmes respectives de César et de Brutus, recevaient une attention spéciale de la part du Duc. Sans doute, souhaitait-il souligner leur beauté dans leurs *stola*, robes blanches, amples, à plis, tissus drapés, leurs tailles serrées dans des ceintures, brodées dans le bas, longues et couvrants les pieds, manches courtes, leurs deux bras blancs mis en évidence.

“Une impression de Rome ancienne de la tête aux pieds!” – s’exclama Karl Frenzel admiratif (FRENZEL: 1876, p.152). Et si le critique évoquait les pieds des personnages, ce n’était pas un hasard, car soucieux de reproduire scéniquement jusqu’à la minutie l’époque de César, le Duc se rendit au Musée de Saint Germain en Laye pour élaborer, à partir des traces archéologiques existantes, les esquisses représentant les célèbres sandales romaines qui habillaient les pieds de ses personnages.

En examinant la création *Jules César*, Karl Frenzel souligna l’authenticité, la fidélité historique des décors, des costumes, des armes, des meubles, la vérité de vie qui se dégageait de la création ou la magnificence des accessoires, mais ce qui impressionna le plus le critique était le jeu d’ensemble de la troupe du Duc. Le pontife de la critique allemande nota:

A la fin j’ai senti l’ensemble mis en lumière de manière judicieuse, sans permettre à aucun individu de monopoliser la scène; l’unité du drame était exprimée beaucoup plus efficacement que le jeu distrayant et mécanique des figurants regroupés autour d’un virtuose sans y prendre part car ils savent que toute l’attention repose sur l’étoile et ils ne partageront pas les applaudissements. Ici, aussi loin qu’il était humainement possible de le faire, le poète parlait en ses propres mots, toutes ses intentions et les allusions avaient été incarnées (FRENZEL, 1899: p.689).

Ce fut cette vérité inattendue de l’ensemble théâtral des Meininger qui impressionna le plus le public lors de la première représentation de *Jules César* à Berlin, en 1874, et qui contribua à un fulminant succès, bouleversant par la suite le destin de la troupe.

Représentée trois cent trente fois, la création remporta un triomphe sans précédent sur les scènes européennes. Pour Stanislavski et Antoine, metteurs en scène qui restèrent pendant toute leur vie subjugués par l’influence du Duc Georg II, *Jules César* des Meininger servit de véritable modèle matriciel.

5. Les missionnaires culturels du duché

Le 1er mai 1874, la première représentation en tournée de la troupe du “Duc Théâtre”, surnom accordé respectueusement par le monde artistique, commençait à Berlin au théâtre Friedrich Wilhelm.

Les Meininger eurent un tel succès à Berlin que les trois semaines de représentations prévues initialement furent prolongées de six semaines. Dès lors, les invitations de la part des plus grands théâtres européens et même d’Amérique arrivaient sans cesse à la résidence grand-ducale de Meiningen. Les Meininger commencèrent alors leurs périples en Europe.

Les tournées dont la durée variait entre six et huit mois étaient préparées dans les bureaux de la Cour du Duc avec la plus grande attention. Le Maréchal du Palais ainsi que le Ministre d’Etat en charge des relations extérieures étaient directement impliqués dans leur organisation.

Ludwig Chronegk, qui après le succès de Berlin fut nommé conseiller privé du Duc, était chargé de l’organisation des tournées.

Les membres de l’ensemble qui étaient devenus les ambassadeurs culturels de sa Majesté étaient envoyés en mission par train. Ils étaient régulièrement logés dans des hôtels et Chronegk louait fréquemment des maisons.

Avec beaucoup d’énergie et d’intelligence logistique, il assura le transport des Meininger à travers toute l’Europe par train. Ce fut ainsi que “Les Meininger arrivent” était devenue une citation familière dans les métropoles du continent.

Le Duc n’a jamais accompagné les Meininger dans leurs tournées, mais il était en contact permanent avec Chronegk par le biais du télégraphe. Ce dernier était le responsable artistique et financier de la troupe dont il assurait la logistique. Il dirigeait également les répétitions avec des figurants recrutés sur place, concluait les contrats et organisait la publicité des spectacles.

Chronegk avait les pleins pouvoirs pendant les tournées, les acteurs le respectaient sachant que le Duc les lui avait conférés.

Mais la longévité de l’activité artistique des Meininger était due d’abord à la discipline que Chronegk imposait aux membres de l’ensemble. Stanislavski écrivait plus tard:

Le despotisme des directeurs de scène de Meininger me semblait bien nécessaire. J’ai eu beaucoup de sympathie pour Chronegk et j’ai essayé d’apprendre ses méthodes de travail. (...) En dehors du théâtre, les relations de Chronegk, même avec les acteurs de dernier rang, étaient

simples et conviviales. Mais dès que la répétition commençait et que Chronegk prenait sa place habituelle, il renaissait. Il était assis dans un silence complet et attendait que les aiguilles de l'horloge atteignent l'heure du début de la répétition. Puis il sonnait une grosse cloche en déclarant d'une voix calme: "Anfangen!" (STANISLAVSKI, 1950: p.95).

La structure et l'organisation que le Duc avait imposé à sa troupe fournissait, avec le succès tumultueux des tournées des Meininger, un modèle qui fut importé par plusieurs théâtres. A l'instar des Meininger, le Théâtre Libre d'Antoine, le Brahm's Freie Bühne ou le Théâtre d'Art de Moscou allaient montrer la volonté de se transformer dans un groupe d'artistes interprètes malléables, capables de travailler ensemble sous la direction du metteur en scène.

Sous le contrôle personnel du Duc, les Meininger ont introduit des innovations radicales dans la mise en scène théâtrale et le jeu d'ensemble, changements qui ont bouleversé, par la suite, le système théâtral existant à l'époque.

Références Bibliographiques:

BARNAY, Ludwig, *Erinnerungen*, Berlin, 1903.

C. S., "Julius Caesar", *The Times*, Londres, le 31.05.1881, les Archives de l'Etat de Thuringe, Meiningen.

ERCK, Alfred/ Schneider, Hannelore, *Georg II von Sachsen-Meiningen, ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit*, Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft mbH, Zella-Mehlis, Meiningen, 1997.

FRENZEL, Karl, «Berliner Chronik " in *Deutsche Rundschau*, Berlin, n. 3/ 1876.

_____. "Wie ich zu den Meinigern kam" in *Bühne und Welt*, 15.11. 1899.

FRIEDMANN, Siegwand, «Das erste Gastspiel in Meiningen», *Die Deutsche Bühne*, Dezember 1909.

GEORG II, Lettre adressée à Karl von Stein, le 27.02.1867, les Archives de l'Etat de Thuringe, Meiningen.

GEORG II, Lettre adressée à Chronegk, 29 avril 1878, dossier 54, Les Archives de l'Etat de Thuringe, Meiningen.

GRUBE, Max, *The Story of the Meininger*, traduit de l'Allemand par Ann Marie Koller, édité par Wendell Cole, University of Miami Press, Coral Gables, Florida, 1963.

KAINZ, Joseph, *Ein Brevier*, Berlin, 1898.

LINDAU, Paul *Herzog Georg von Meiningen als Regisseur*, Die Deutsche Bühne, I, 1909.

REISSLAND, Volker , *Herausbildung der Grundzüge der Meininger Theaterreform im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als Wegbereiter für die Weiterentwicklung der Schauspielkunst im beginnenden 20*, thèse soutenue à l'Université de Leipzig, 1977, 1 vol, 192 p.

STANISLAVSKI, Constantin , *Ma Vie dans l'art*, Paris, 1950.

WEISER, Karl, *Herzog Georg von Sachsen-Meiningen als Regisseur*, Illustrierte Zeitung 23.12.1909, carton n. 78, Les Archives d'Etat de Thuringe, Meiningen.

Este texto foi recebido para avaliação em 26 de setembro de 2012

Data de publicação 30 de maio de 2013

Daniela Peslin: est docteur en études théâtrales, titre obtenu à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 où elle a également enseigné pendant sept ans. Elle a publié plusieurs articles dans les revues spécialisées et notamment un ouvrage de référence aux Éditions l'Harmattan, *Le Théâtre des Nations, une aventure théâtrale à redécouvrir*, la première monographie complète sur le premier festival international de théâtre après la deuxième guerre mondiale. Sa recherche s'inscrit au croisement de l'étude historique, des théories et des pratiques des arts de la scène du XIXe au XXe siècle, avec des prolongements dans l'actualité. Son travail s'accompagne d'une réflexion esthétique sur les grands mouvements de la mise en scène, ainsi que d'une approche historique, théorique et analytique des relations entre le texte dramatique et la scène, les méthodes de mise en scène, les techniques de formation de l'acteur, l'interprétation, le dialogue avec les autres arts, la réalisation scénique et les dispositifs scénographiques sans occulter la réception critique ou celle du public. Elle est également l'auteur des premiers articles sur le travail théâtral de Georg II qui pose les bases de la mise en scène moderne et sur son ensemble devenu mythique – les Meininger.