



HAL
open science

Un "Théâtre Panthéon"

Marie-Christine Autant-Mathieu

► **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu. Un "Théâtre Panthéon". Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages, CNRS Editions, pp.7-15, 2005, Spectacles, histoire, société. hal-00538103

HAL Id: hal-00538103

<https://hal.science/hal-00538103>

Submitted on 21 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UN « THÉÂTRE PANTHÉON »

Marie-Christine Autant-Mathieu

Un arbre a ses propres racines, ce qui n'empêche pas le tronc, surgi de ces racines, de se diviser, de se déployer en milliers de branches de formes très variées [...]. Konstantin STANISLAVSKI, 17 février 1919 ¹

Si, en suivant le tronc [...] on monte jusqu'au feuillage, et si ensuite on redescend jusqu'aux racines, alors de ces racines pourra naître un autre arbre, le même, mais avec un autre feuillage. Anatoli VASSILIEV, été 2003 ²

AU CROISEMENT DES CULTURES

Il peut sembler audacieux, voire imprudent, de proposer une recherche collective sur un théâtre dont la mythification a très largement dépassé les frontières russes, pour gagner la plupart des pays d'Europe, les Etats-Unis, la Chine, le Japon, l'Amérique du Sud ³. Comment y voir clair dans cette multiplicité de traces et d'échanges interculturels, comment éviter les fausses pistes, celles frayées par les consignes idéologiques, les a priori esthétiques, les rejets nationalistes, les modes, les préjugés, les aléas et le poids de l'histoire ⁴ ? Comment aborder cette étude sans alimenter le culte de Stanislavski que les Soviétiques, tout comme les artistes américains, ont largement contribué à entretenir tout au long du XX^e siècle ?

Pour résister au chant des sirènes menaçant d'entraîner sur les écueils de l'hagiographie notre équipage voguant entre Moscou, Paris et New York, il a fallu

tout d'abord faire l'inventaire des outils ayant servi à édifier la légende, les étudier, les critiquer pour, ensuite, remonter aux sources : presse de l'époque, journaux, carnets personnels, correspondance inédite, confrontation de témoignages consignés dans des mémoires, quête dans les archives, à Moscou, dans les théâtres et les musées étrangers.

Cette première étude de l'héritage et des héritiers du Théâtre d'Art s'est voulue résolument internationale afin de garantir la variété et l'originalité des approches. La collaboration de spécialistes de divers domaines (histoire, cinéma, théâtre), de diverses origines (USA, Angleterre, Allemagne, Finlande, Italie, Biélorussie, Russie, Pologne) donne à ce travail collectif un éclairage à la fois net (tous les textes s'appuient sur des matériaux exhumés, vérifiés, datés, analysés) et multiple. Relevant pour l'essentiel de l'histoire du théâtre, l'ouvrage s'enracine dans l'histoire tout court, et touche à l'anthropologie culturelle, à la sociologie, à l'étude des pratiques artistiques.

Il s'agit de la première recherche réalisée, en Occident comme en Russie, sur la question ⁵. En URSS, les élucubrations laudatives, forcément partiales et mensongères, ont bloqué les initiatives. Jusqu'à la perestroïka, il était impossible de parler autrement du Théâtre d'Art (résumé au seul Stanislavski), de ses ramifications (obligatoirement universelles) sans conclure à un nécessaire, et d'ailleurs incoercible, prosélytisme. L'un de nos premiers soucis a été, non pas d'écarter mais de lire cet inventaire d'exploits cosmiques pour comprendre ce que la propagande avait fait de ce pan de l'histoire théâtrale, si embelli depuis les années quarante que ses acteurs ressemblaient à des momies, à la fois incontournables (défilé et garde-à-vous obligatoires) et repoussantes. Le piédestal avait été érigé à une telle hauteur que Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko et les contours de leur Théâtre étaient devenus trop évidents (comme les statues

commémoratives, toutes du même style) mais flous. Derrière les lignes impeccables, standardisées par le burin, estompant les défauts, lissant les rugosités, quels étaient ces artistes et la véritable histoire de la transmission de leur œuvre ?

La saga du Théâtre d'Art a été limitée dans le temps et dans l'espace. Elle commence avec les réactions à la première tournée européenne de 1906, et s'achève à la mort des deux fondateurs (1938 pour Stanislavski, 1943 pour Nemirovitch-Dantchenko). Seule nous a intéressé l'étude de l'influence directe du Théâtre d'Art sur deux générations : la première, qui créa le Théâtre et en fit la gloire, la seconde, qui se forma dans les Studios et dont une partie essaima largement dans le monde. Cette diffusion des idées, des idéaux et des méthodes de travail de la maison mère s'est avérée plus féconde et plus profonde que l'imposition forcée du Système de Stanislavski après 1945⁶. La Seconde Guerre mondiale marque une coupure en Europe comme aux États-Unis mais, dès le milieu des années trente, la chape stalinienne a déjà pétrifié le Théâtre d'Art qui tourne à vide. Stanislavski l'a déserté et, affaibli physiquement, a trouvé refuge dans son dernier Studio. Nemirovitch-Dantchenko, gardien du nouveau temple du réalisme socialiste théâtral, trône tel un dieu tutélaire, mais dépouillé de tout pouvoir réel. D'ailleurs, après la mobilité, les visites, les voyages, les échanges, les frontières se sont refermées. Or pour se ramifier, il faut de l'espace, de l'air et une alimentation régulière en sève pure et fraîche. Le Théâtre d'Art et ses figures essentielles cessèrent les déplacements au milieu des années 1930 et les invitations, strictement contrôlées, se firent de plus en plus rares⁷. Selon les témoignages de Norris Houghton ou de Lee Strasberg en 1934 et 1935, selon les constatations des spectateurs de la tournée officielle à Paris en 1937, la sclérose, l'immobilisme, la maladie, au sens propre et figuré, avaient coupé net l'élan

créateur et la foi messianique avait tourné au militantisme sectaire. Mais le Théâtre continua d'attirer, de fasciner au nom du passé et de la belle entreprise qui commença en 1897 au Bazar slave de Moscou, traversa deux révolutions, sillonna l'Europe et les cités de la côte Est américaine, survécut à l'émigration, subit deux guerres, s'essouffla sous Staline mais perdura sous une forme canonique. « Étant l'un des premiers à avoir introduit au théâtre la méthode du réalisme socialiste, Stanislavski, a dit plus d'une fois que l'art théâtral soviétique ne pouvait se développer de manière heureuse que sur la base de cette méthode⁸. » Instrumentalisés, Stanislavski et son Système allaient passer à la postérité. Quant au Théâtre d'Art, devenu « Théâtre académique Gorki décoré de l'ordre de Lénine et du Drapeau rouge », exsangue mais mythifié, il avait désormais la solidité d'un pilier de l'histoire du théâtre mondial.

TRACES

Nous avons dans cette première approche essayé de réfléchir à la question du rayonnement du Théâtre d'Art dans un contexte multiculturel essentiellement européen et américain du Nord, lieux des immédiates imprégnation et diaspora, excluant les contacts avec les pays d'Orient, notamment le Japon (où Osanaï Kaoru notamment a œuvré dès les années 1910 pour faire connaître les mises en scène et le Système de formation de l'acteur du Théâtre d'Art de Moscou⁹) ou la Chine (si Mei Lanfang, en tournée à Moscou en 1935, a fasciné Eisenstein, Meyerhold, Chklovski, le Théâtre d'Art de son côté a servi d'arme politique aux artistes chinois dans les années 1930 pour résister aux traditions et s'ouvrir sur d'autres cultures)¹⁰. Nous n'avons pas tant cherché à faire l'inventaire des pays et des artistes qui ont « importé » les méthodes de travail de Moscou qu'à nous interroger sur les causes de cette fascination et sur les voies problématiques de la

diffusion. Les « voyages d'un modèle » ne se sont pas faits toujours dans le même sens, uniquement dans un contexte de déplacements Est-Ouest (l'invitation de Craig à Moscou le prouve). Nous montrons aussi que si, dans la plupart des pays d'Europe centrale, l'imprégnation est passée par les tournées, en Allemagne, terre d'une forte émigration russe après la Révolution, la réception a été plus mitigée, surtout dans les années 1920. Les résistances, les perversions aussi des apports russes sautent aux yeux dans le cas de l'Angleterre, de la France ou de la Biélorussie. La légende et la propagande ont eu le même effet : masquer la réalité. On pointera ici quelques faits majeurs, trop souvent oubliés ou ignorés lorsque l'on aborde l'histoire du Théâtre d'Art :

- Le premier Studio aussi a participé au processus de transmission. Ce sont ces disciples-là de Stanislavski qui ont répandu son enseignement et qui, par les limites de leur connaissance du Système, ont conditionné l'évolution de certains artistes américains. Or les historiens soviétiques ont occulté le poids de cette branche du Théâtre d'Art, très déconsidérée du fait de l'exil d'un grand nombre de ses membres (Mikhaïl Tchekhov, Vera Soloviova, Richard Boleslavski, Lev Bougakov, Nikolaï Kolin, etc.).

- Ce sont les contraintes financières, économiques qui ont poussé Stanislavski à écrire son Système, et son premier lectorat fut américain. Sans l'étude de cette donnée fondamentale, comment mesurer les conséquences de la diffusion écrite, qui de par les contraintes du copyright, n'a pu se faire qu'à partir des livres traduits en anglais, expurgés pour en faciliter la vente ?

- La question de l'émigration est intimement liée à l'histoire des ramifications et des voyages du Théâtre d'Art. Elle court comme un fil rouge dans cette série d'études, qu'elle reste à l'état de tentation (dans le cas du groupe de

Vassili Katchalov) ou qu'elle se réalise (dans le cas de Maria Germanova, comme dans celui, plus souvent oublié de Nikolai Massalitinov). Comme en témoignait Michael Redgrave : « [...] beaucoup d'acteurs qui ont travaillé avec [Stanislavski] avant la révolution sont aujourd'hui dispersés dans le monde entier, et lorsqu'il nous arrive de les rencontrer (par exemple Akim Tamiroff et Michael Chekhov [sic]) dans certains films d'Hollywood, on a envie de les replacer dans l'ambiance artistique à laquelle ils appartiennent ¹¹. »

- La renommée des acteurs du Théâtre d'Art a été amplifiée aussi par le cinéma.

Multipliés par le nombre de chercheurs et de collaborateurs qui, directement ou indirectement, ont participé à la recherche par des conseils, des prêts de documents ou des contacts, les accès aux sources nous ont permis de retrouver et de rassembler une importante documentation. Un matériau nouveau, riche, émouvant, inattendu, s'est dégagé, même si une partie de la mémoire collective, malgré nos efforts communs, conserve encore des zones d'ombre. Cette première investigation a fait apparaître aussi les manques : films perdus, informations erronées, matériaux déformés pour les impératifs idéologiques, « trous » suspects dans les archives (du premier Studio après 1917, ou sur la tournée du troisième Studio), silences sur des périodes charnières (émigration de M. Tchekhov, les séjours américain et italien de Nemirovitch-Dantchenko), très grande dispersion ou petit nombre, voire absence de matériaux accessibles sur certains artistes majeurs (Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaïa, Boris Souchkievitch, Leopold Soulerjitski, Valentin Smychliaev) ou sur certaines questions épineuses, comme celle des droits d'auteurs à l'étranger (les projets d'édition de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, les documents relatifs à la cession des droits de Stanislavski à Elizabeth Hapgood).

Ce corpus encore troué nous a cependant permis de donner chair à ce qui n'était, au départ, qu'un fantôme mystérieux, attirant mais évanescent. Cette première recherche en appelle d'autres et l'espoir de tous ceux qui ont participé à cet ouvrage est de poursuivre la quête, pas tant peut-être en incluant de nouveaux territoires (Suède, Finlande, Amérique latine, pays d'Asie), qu'en cherchant à approfondir des thématiques : celles des studios, des modèles (de théâtre, de mises en scène, de jeu) ou des maîtres pédagogues.

L'IDÉE DU THÉÂTRE D'ART

Toute sa vie, Stanislavski fut hanté par la crainte de voir disparaître l'œuvre de sa vie. Sauver le théâtre, pour lui, signifiait sauver son Théâtre et sauver l'art russe ¹². Staline décida de protéger et le collectif et ses fondateurs, ce qui signifiait, dans le contexte de l'époque, le mettre en conserve, emballer dans les slogans et les drapeaux du prolétariat triomphant une chose devenue inerte par asphyxie, privée d'« âme », mais aux ordres. Stanislavski a-t-il eu conscience jusqu'au bout de ce jeu pervers ? Sans doute. Son apolitisme affiché ¹³ n'était pas synonyme d'aveuglement. Il ne put empêcher la mort sous la torture de son neveu emprisonné ¹⁴. Il tenta, en vain, d'aider Meyerhold, tombé en disgrâce, et qui perdit tout, son œuvre et la vie. Il garda des contacts avec Mikhaïl Tchekhov qui échappa à la curée mais qui, exilé en Angleterre puis aux États-Unis, dut renoncer à une brillante carrière d'acteur. Stanislavski préféra léguer un lieu – à défaut d'un idéal –, un mode de formation de l'acteur rendu compatible avec le matérialisme dialectique et figé en un dogme – à défaut de son Système, pratique vivante, changeante, adaptable, ouverte. Il préféra l'embaumement à la disparition honteuse, dont il pouvait penser, au vu de l'acharnement des autorités politiques à

l'égard de ceux qui étaient soudain qualifiés d'« ennemis du peuple », qu'elle serait définitive.

Infatigable défenseur et gardien de la grande tradition théâtrale russe, car il était persuadé de son universalité humaniste et spirituelle, Stanislavski ne cessa de l'enrichir en vue de la léguer. Pour comprendre ce fanatique, comparé par ses proches à un brise-glace qui, indifférent à la quantité, à la taille et à la provenance des blocs gelés, tient le cap sans faillir¹⁵, il faut replacer son messianisme dans le contexte plus large de l'intelligentsia russe qui, depuis Aleksandr Radichtchev (1749-1802), liait la question de la culture moins à la création artistique qu'à l'amélioration de la vie spirituelle, éthique, voire sociale¹⁶. Ces idéalistes projetés vers l'avenir se préoccupaient autant du destin de la Russie que de sa vocation mondiale¹⁷. Ainsi Piotr Tchaadaïev affirmait-il : « Nous sommes de ces nations qui semblent ne pas faire partie de l'humanité mais qui existent pour donner au monde une grave leçon¹⁸. » Pour Dostoïevski, la vocation de la Russie est universelle car son peuple est « théophore », porteur de Dieu. Chez Stanislavski le sentiment esthétique, « cette parcelle de Dieu qui est en l'homme¹⁹ », élève, « ennoblit l'âme » : il doit donc être propagé et partagé par tous. On notera que le messianisme du marxisme suit cette tradition en changeant simplement de passeur : c'est le prolétariat qui est désormais le dépositaire de l'idée.

À plusieurs occasions, les fondateurs du Théâtre d'Art auraient pu renoncer à leur œuvre, à leur « cause », et partir. Nemirovitch-Dantchenko fut plusieurs fois sollicité par le Théâtre Maly et eut du mal à quitter Hollywood. Stanislavski souffrit des soupçons de désertion qui pesèrent sur lui lors de la seconde tournée internationale. En 1930, après deux ans d'absence – de convalescence à l'étranger –, il retourna à Moscou sans projet, mais comme mû par un réflexe (il nota dans un brouillon de lettre au gouvernement « Pourquoi suis-je

revenu²⁰ ? »). Il aurait pu rester à Paris, aller à New York, vivre largement à l'étranger de sa pédagogie, de ses écrits, mais il rentra²¹. Car son but – son « superobjectif », pour reprendre un terme de son Système – n'était pas la célébrité personnelle ou l'aisance matérielle, mais l'enseignement, la formation, la transmission. Il se battit pour qu'on lui laisse le temps de travailler sans « bâcler » (*khaltoura*), un mot qui revient constamment sous sa plume dans les années 1930. Bâcler, c'est se soumettre aux impératifs de l'art-production. Or l'idée du Théâtre d'Art consistait à rassembler un collectif autour d'une visée esthétique, le discipliner par des normes morales, le souder par une méthode de travail ; investir et aménager un lieu selon les besoins de la troupe, de son administration et du public ; enfin préparer la relève, en s'appuyant sur un système de formation et diffuser ce modèle, largement. En Russie, et ailleurs.

EXPANSIONNISME ET RÉSEAUX

Iaroslav Kvapil en 1906 pour *Les Trois Sœurs*, Réjane en 1910 pour *L'Oiseau bleu*, Meyerhold dès après la rupture avec le Théâtre d'Art en 1902, Konstantin Mardjanov et bien d'autres, ont cherché à copier les mises en scène du Théâtre d'Art²². Au lieu de l'interdire, de s'en offusquer, les directeurs donnaient des conseils, envoyaient des photos, prêtaient les cahiers de mise en scène. Le fait même que Stanislavski, au milieu des années 1920, accepte la publication de son travail sur *La Mouette*²³, alors qu'il avait cessé de préparer les spectacles de cette manière, en dit long sur la volonté de laisser des traces. Comme plus tard le « modelbuch » de *Mère Courage*, il s'agissait de montrer une démarche. Pour Brecht, copier n'était « pas une honte, mais un art²⁴ » car il y avait une façon d'utiliser le modèle. La « copie pratique », tout à l'inverse de l'imitation servile, pouvait être transformée après étude, éventuellement corrigée, et permettait de

découvrir « les raisons [des] groupements, mouvements et gestes²⁵ ». « Les modifications », écrit encore Brecht, « peuvent être ensuite si importantes qu'il en naît quelque chose de tout à fait nouveau²⁶. » C'est dans cette optique que le Théâtre d'Art accepta que l'on copie ses spectacles : l'on reproduirait non seulement leurs données techniques, matérielles, mais aussi le mode de travail collectif qui les avait sous-tendus et permis. Et, dans cet échange, il servait d'exemple. Dans leur longue marche commune, aussi bien Nemirovitch-Dantchenko qui était au départ écrivain et pédagogue, que Stanislavski, obsédé par le souci d'apprendre et de se perfectionner comme comédien, aspirèrent à réaliser ce qui relève de la « vocation » : ouvrir une nouvelle voie, faire de leur Théâtre un phare artistique. L'accumulation des succès, la célébrité importaient moins que de créer une citadelle solide, emblématique du meilleur art théâtral russe, de la défendre contre les assauts de toutes sortes et de la « passer » comme un relais aux générations futures, formées dans l'école (1901), puis dans les Studios, dès 1905. C'est donc tout un réseau qu'il fallait mettre en place, dirigé non pas par une direction bicéphale, mais par une entité transcendante, un « artiste collectif »²⁷ dont l'unité plurielle relevait du mystère de la sainte Trinité... « Pouvons-nous fermer le Théâtre ? » demandait Stanislavski lors de la crise grave de 1908. « Non. C'est impossible. (...) Nous avons entre les mains tout l'art russe et probablement aussi l'art européen²⁸. »

En 1904, six ans à peine après l'ouverture du Théâtre, Stanislavski expose son premier projet de mise en réseau du Théâtre de Moscou avec la province à un membre de la troupe, Ioassaf Tikhomirov :

On met en place une société par actions pour les théâtre provinciaux dont la direction est à Moscou. [...] Le Théâtre d'Art offre toute l'aide dont il est capable. On forme trois troupes, chacune prépare une quinzaine de pièces, ce qui

donne quarante-cinq pièces différentes. [...] Le Théâtre d'Art, son répertoire, ses maquettes, la plantation de ses décors, son vestiaire, tout cela peut être copié. [...] La société par actions loue trois théâtres en province [...] chaque ville verra donc trois troupes et quarante-cinq pièces, très bien montées. Durant la période de répétitions, tous se rassemblent à Moscou, le plus près possible du Théâtre d'Art pour qu'il leur donne un nouveau souffle ²⁹.

Il s'agit d'un système centralisé au sein duquel, tel un poumon vivifiant, la maison mère alimente en oxygène tous les membres de la périphérie. Mais, à l'image du corps humain se superpose celle d'une confrérie où les pèlerins, unis par une foi commune, se rassemblent régulièrement en un lieu sacré, Mecque théâtrale qui attire et répand fidèles et prophètes ³⁰.

Le plan ne se réalisera pas. Mais en 1905, 1912 et 1916, les Studios (le premier fermera très vite) devinrent les réserves de forces neuves, ancrés autour de la « métropole », encore trop jeunes pour essaimer, mais cependant préparés à assurer la relève. Avec les bouleversements d'Octobre et les utopies révolutionnaires, Stanislavski renoua avec son vieux rêve. Pour éduquer « les sentiments et les âmes des gens », il faudrait créer de nouveaux Studios qui transmettraient « l'instruction à travers les spectacles »³¹. Alors que tout autour l'intolérance, les clivages de classe s'affichaient et s'affirmaient, Stanislavski souhaitait unir, et s'ouvrir.

Qui sait, peut-être qu'à partir de nombreuses petites structures autonomes se créera une grande république artistique fédérative qui se répandra non seulement à Moscou mais dans toute la Russie ? Et peut-être que parmi ces studios il y aura des sections russes et des établissements artistiques étrangers. Avant la guerre, on avait déjà parlé d'un studio international de ce type. Il

aiderait au moins [...] la connaissance spirituelle réciproque par le truchement de la littérature et de l'art. Je crois que cette mission importante de rapprochement et de connaissance réciproques, c'est à nous qu'elle incombe ³².

Il esquissa en 1917-1918 un nouveau projet de troupes autonomes fédérées par une Union située à Moscou qui aurait la responsabilité de l'exploitation, du montage des décors, de la régie, de la mise en scène et des orientations artistiques ³³. L'idée allait se concrétiser, au Théâtre d'Art même, dans le fameux concept de « théâtre panthéon » qui était lié à la crainte d'un éclatement de la compagnie du fait des difficultés économiques et des attaques du front révolutionnaire ³⁴ :

Du passé, qu'avons-nous vocation de conserver ?

Avant tout, nous détenons le Théâtre d'Art, qui, aujourd'hui, est appelé à jouer un rôle absolument exceptionnel. Au milieu du théâtre russe dévasté, il est presque le seul conservatoire des traditions de l'authentique art théâtral russe ³⁵.

Stanislavski envisage la fédération des Studios, autonomes mais reliés à la scène principale de la maison mère, « fierté de toutes les troupes, modèle des très hauts résultats obtenus par la création commune ³⁶ ». Il souhaite que « tous, de leur plein gré, apportent leurs offrandes créatrices au Panthéon du théâtre russe. ³⁷ » Cet appel ne pouvait qu'effrayer les candidats à l'union. Car de la fédération à l'annexion et à l'inféodation, il n'y avait qu'un pas que les membres des collectifs refusèrent de franchir. Très déçu par le rejet de sa proposition, qui constituait « le dernier but de sa vie » ³⁸, Stanislavski, avec son extrémisme coutumier, affirma que se décidait là son « être ou ne pas être ³⁹ ». Selon lui, en cas de liquidation ou d'auto-sabordage de la compagnie, la Russie disparaîtrait aussitôt de l'échiquier théâtral mondial. Le Théâtre d'Art devrait être le cœur d'un réseau, le centre

d'une toile qui, dans sa variante minimale, fédérerait ses Studios dramatiques et musicaux, dans une variante intermédiaire, s'étendrait à la province russe et, dans la version optimale, relierait les principaux artistes et collectifs du monde ⁴⁰.

La tragique scission de la troupe par l'armée blanche en 1919, puis la tournée de 1922-1924 vont donner une nouvelle résonance à ce credo. Car ce que Stanislavski voit confirmer les conclusions qu'il a tirées de la première tournée de 1906 et renforce ses intuitions. Même usé par le temps, les dissensions et les nouvelles contraintes de la Russie bolchevique, le Théâtre d'Art reste exemplaire. Firmin Gémier, Jacques Copeau, Jacques Hébertot en France, Max Reinhardt en Allemagne, David Belasco, puis Harold Clurman, Stella Adler et Norris Houghton aux États-Unis continuent d'admirer la troupe permanente comme mode d'organisation, le jeu « ensemble » comme code esthétique, le Système comme méthode de formation appuyée sur la nature et les lois psychophysiques. Par-delà les désaccords diplomatiques, les haines idéologiques, les krachs boursiers et les faillites économiques, les artistes du Théâtre d'Art – devenu MKhAT⁴¹ – devront être associés aux projets internationaux. Dans une lettre adressée à Firmin Gémier du printemps 1926, Stanislavski écrivait :

L'idée d'une union des artistes de tous les peuples m'est venue, à moi aussi, durant mon voyage de deux ans avec le Théâtre d'Art de Moscou à travers tous les pays d'Europe et en Amérique. J'ai pu me convaincre par moi-même que le théâtre subit partout une crise dangereuse. [...]. Si [...] les interprètes vont en personne à l'étranger pour parler cœur à cœur de ce qui constitue leur nature spirituelle, il n'y a rien d'étonnant qu'un tel art et un tel spectacle traduisent maintes sensations humaines supra-conscientes, invisibles et impalpables, mais nécessaires au premier chef pour connaître et comprendre un peuple et un pays jusque-là inconnus. C'est ce que ne peuvent faire ni les rapports scientifiques, ni

les cours, ni les traités, ni les conférences, ni les livres ou les journaux qui sont des choses mortes ⁴².

À une époque où l'on parlait beaucoup de la mission de l'artiste et de l'art pour unir les individus et les nations dans le but de la paix universelle, Stanislavski estime que l'entente cordiale devrait passer non par la diplomatie mais par les échanges théâtraux. Répondant en juin 1926 à Jacques Hébertot qui souhaitait réaliser à Paris un « plan de théâtre international » et lui proposait de faire partie du comité pour la Russie, il formula le souhait « que les théâtres puissent faire connaître aux hommes, par leurs auteurs et artistes de génie, les sentiments et les idées de leur nationalité. » Et il ajoutait : « Il y a longtemps, cher ami, que vous l'avez senti et que vous avez entrepris de faire connaître au public parisien l'art des différents peuples à peu près inconnu jusqu'ici à votre grande nation ⁴³. »

Ainsi les voyages du Théâtre d'Art firent découvrir, en dehors des frontières russes, un type de fonctionnement (prétendant au modèle et dispersèrent aux quatre coins du monde, par force centrifuge, de nombreuses particules (livres, récits de témoins ou enseignement de « disciples » exilés) du bloc d'origine. Mais, dotés aussi d'une force centripète, ils activèrent le messianisme intrinsèque de la compagnie. Dans l'une de ses lettres écrites de Nice, Stanislavski confiait à l'acteur Leonid Leonidov :

Depuis Moscou, nous ne nous rendons pas compte de l'importance de notre Théâtre à l'étranger. Oasis d'art unique, on ne le nomme pas autrement. Gémier vient de me rendre visite (il est venu se soigner ici) et il m'a appris beaucoup de choses sur notre Théâtre et son influence. Même les Français savent tout sur lui. Nous sous-estimons le fait qu'avec le déclin de notre Théâtre, c'en est fini de la

*tradition du jeu. C'est absolument cela ! Aussi étrange que cela puisse paraître !.*⁴⁴

Soucieux de transmettre leur héritage, Stanislavski, tout comme son compagnon de route Nemirovitch-Dantchenko, écrivirent des mémoires, formèrent des élèves (des disciples ?), léguèrent des méthodes de travail. « Qu'est-ce qui les a unis et maintenus ensemble toute leur vie ? D'abord : l'idée du Théâtre d'Art. Puis : la cause du Théâtre d'Art. Enfin : la gloire du Théâtre d'Art »⁴⁵.

Cette « gloire », internationale, les rendit intouchables. Confondue avec celle de l'art théâtral soviétique, elle les grandit, les protégea et, peut-être aussi, les sauva.

Quant à l'« idée » et à la « cause » du Théâtre d'Art, elles dépassèrent la création d'une compagnie inscrite dans un lieu, un système politique, une société, une histoire. Elles transcendèrent l'institution et véhiculèrent, par-delà les frontières et les époques, une *notion*, « à géométrie variable, aux contours incertains et jamais cristallisée »⁴⁶. Dans sa dernière intervention publique, le 28 novembre 1997, Giorgio Strehler essayait de la cerner :

*Pour définir le théâtre d'art tel que je l'ai toujours compris, j'utiliserai un mot faustien, intraduisible : « Streben ». Cela veut dire « tendre vers », s'épuiser pour arriver à ». « Streben » indique un mouvement vers ce qui n'est pas là*⁴⁷.

Aspiration utopique donc, toujours recommencée, constamment brûlante et partout féconde.

ANNEXE

LETTRE DE K. STANISLAVSKI À F. GÉMIER [APRÈS LE 8 AVRIL 1926]⁴⁸

L'idée d'une union des artistes de tous les peuples m'est venue, à moi aussi, durant mon voyage de deux ans avec le Théâtre d'Art de Moscou à travers tous les pays d'Europe et en Amérique. J'ai pu me convaincre par moi-même que le théâtre subit partout une crise dangereuse.

D'abord affaibli par le cinématographe, puis par la guerre qui lui a porté un coup fatal, le théâtre est contraint de flatter les goûts fortement dégradés d'un élément nouveau, engendré par l'époque : une classe particulière de profiteurs qui possèdent de gros capitaux, envahissent les capitales de tous les pays et y donnent le ton. C'est tout d'abord à leurs goûts que se conforme le répertoire contemporain des théâtres et les mises en scène. C'est pour eux que se déploie un luxe inouï et que s'étale la richesse de pacotille de trucs renversants, avec des femmes nues et des sujets vulgaires comme au cinéma.

J'ai été frappé de constater que les dirigeants des pays, qui brûlent de développer sur le plan éthique, moral et esthétique les peuples qu'ils gouvernent, ont oublié comme les autres la haute vocation du théâtre et l'ont comme rayé de la liste des moyens d'éducation et d'ennoblissement moral des masses, en ne lui accordant qu'un rôle superficiel de divertissement et d'amusement, visant à détourner les gens de la politique. Au cours d'une conversation avec un haut dignitaire de la classe dirigeante, que je n'ai pas le droit de nommer car l'entretien était privé, mon interlocuteur m'a ouvertement déclaré : « Je vous préviens que je déteste le théâtre » -« Lequel ? » - demandai-je. « Le théâtre

dépravé et vil, que je déteste encore plus que vous, ou bien celui qui est élevé, noble, qui, entre les mains de chaque gouvernement, doit servir d'instrument – c'est l'un des plus puissants et des plus efficaces – pour le rapprochement et la compréhension mutuelle des peuples ? » Après cela, nous nous sommes engagés dans une longue discussion sur le théâtre comme l'un des moyens d'assurer la paix dans le monde : maintenant que la guerre est finie, on en parle beaucoup dans tous les coins de la planète.

Dans presque tous les pays où j'ai dû jouer, dans une langue inconnue du public étranger, un répertoire qu'il ignorait complètement, qui venait d'un pays lointain, situé quelque part à l'est, nous avons entendu des phrases comme celle-ci : « Un seul spectacle nous parle bien plus que toutes les conférences, expéditions, congrès, cours, traités scientifiques qui tentent de définir l'âme d'un peuple en faisant en sorte de mieux le connaître. »

Cette capacité du théâtre est très compréhensible. Si un génie national, dans une œuvre exhaustive, décrit les traits les plus caractéristiques et profonds de l'âme de son peuple ; si les plus grands artistes du pays, en collaboration avec les meilleurs metteurs en scène, décorateurs et autres artistes de notre art scénique collectif, interprètent, en y mettant tous leurs efforts, l'œuvre de ce génie, montrant l'âme du peuple et les détails de sa vie propres à influencer sur la mentalité du public ; si les interprètes vont en personne à l'étranger pour parler cœur à cœur de ce qui constitue leur nature spirituelle, il n'y a rien d'étonnant qu'un tel art et qu'un tel spectacle traduisent maintes sensations humaines surprenantes, invisibles et impalpables, mais nécessaires au premier chef pour connaître et comprendre un peuple et un pays jusque là inconnus. C'est ce que ne peuvent faire ni les rapports scientifiques, ni les cours, ni les traités, ni les conférences, ni les livres ou les journaux qui sont des choses mortes.

Ceux-ci ont leur domaine d'études et leurs moyens d'expression : les discours et la presse. Le domaine de l'acteur se transmet, lui, par des rayonnements invisibles d'âme à âme.

J'ai dit au personnage anonyme dont il vient d'être question que c'est de gens comme lui que dépendait l'émergence d'un théâtre de l'humanité, d'un théâtre de compréhension mutuelle des peuples du monde entier.

NOTES

¹ K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, Moskva, Iskusstvo, t. 6, 1994, p. 481. Nous citerons tout au long de cet ouvrage la réédition complétée en 9 tomes des *Œuvres* de Stanislavski, parues d'abord en huit tomes entre 1954 et 1961.

² In *Teatral'naja žizn'*, n° 7, Moscou, 2003, p. 6.

³ Cf. *Le Siècle de Stanislavski*, *Bouffonneries* n°s 20/21, Lectoure, 1989. Cette publication rassemble les actes du colloque homonyme organisé par Lew Bogdan et Valérie Lumbroso en novembre 1988 au Centre Georges Pompidou.

⁴ Faut-il souligner que le titre de ce paragraphe cite l'ouvrage de Patrice PAVIS, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, dont la lecture doit être évidemment préalable à tout travail de ce type ?

⁵ On notera toutefois l'excellent recueil réalisé sous la direction de Laurence Senelick, *Wandering Stars. Russian Emigré Theatre, 1905-1940*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992, qui porte essentiellement sur le théâtre émigré aux USA et en Angleterre.

⁶ En nous limitant aux phénomènes d'interactions intervenus de 1906 jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, nous avons écarté les imitations *obligatoires* qui ont commencé en 1945, lorsque l'URSS a étendu ses zones d'influence soit par l'annexion, soit par les pressions idéologiques.

⁷ Voir Romain ROLLAND, *Voyage à Moscou (juin-juillet 1935)* suivi de *Notes complémentaires (octobre-décembre 1938)*, Paris, Albin Michel, 1992 et André GIDE, *Retour de l'U.R.S.S.*, suivi de *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 1937.

⁸ Nikita SIBIRJAKOV, *Mirovoe znacenie Stanislavskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1988, pp. 25-26.

⁹ Le nouveau théâtre japonais naît avec l'écrivain et metteur en scène Osanaï Kaoru (1881-1928) qui fonde le Théâtre Libre (1907-1919) en s'inspirant du travail de Stanislavski tout en incorporant des éléments du Kabuki par l'intermédiaire de l'acteur d'Ichikawa Sadanji II. Le Théâtre Libre monte les pièces de Tchekhov, Ibsen, Gorki et Maeterlinck, avec un souci permanent d'expérimentation théâtrale. Osanaï Kaoru entreprend des voyages d'études qui le conduisent deux fois à Moscou ainsi que chez les maîtres occidentaux de l'époque comme Craig ou Reinhardt, mais c'est principalement Stanislavski qui influence durablement sa conception du théâtre.

¹⁰ Voir les études de Gao Xingjian, « De Mao au modernisme », et de Lu Lin Yin, « La Chine, scène aux mille voiliers », in *Bouffonneries, op. cit.*, pp. 109-112.

¹¹ Michael REDGRAVE, « The Stanislavsky Myth » (1946), in *Actors on Acting*, by Toby Cole and Helen Krich Chinoy, New York, Crown Publishers, 1949, p. 404.

¹² In K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij...*, t. 6, *op. cit.*, p. 576.

¹³ Aux questions d'un journaliste berlinois sur l'art prolétarien, en septembre 1922, Stanislavski répondit « qu'il ne peut y avoir d'art pour chacune des couches sociales, qu'il n'y a que deux arts, le bon et le mauvais. En outre il faut, en art, une certaine distance pour parler des événements. » IDEM, *ibidem*, p. 154.

¹⁴ Un des deux frères de Stanislavski sera fusillé avec ses trois fils. Son neveu est arrêté en 1930. Stanislavski enverra plusieurs lettres aux autorités, dont deux à Genrikh Iagoda en janvier et mai 1931, pour demander non sa grâce mais un adoucissement de son sort. En vain.

¹⁵ Archives du Théâtre d'Art, KS 7452. Son fanatisme tournait au monstrueux parfois. En témoigne sa réaction lorsqu'il apprit que sa troupe, venue à Berlin par la mer, était retardée par une violente tempête : « Oh ! s'ils se noient, comment

allons-nous jouer ? Propos rapporté par Olga Bokchanskaïa et cité par Vadim ŠVERUBOVIC, *O starom Hudožestvennom teatre*, Moskva, Iskusstvo, 1990, p. 427.

¹⁶ Nicolas BERDIAEV, *L'Idée russe*, trad. H. Arjakovsky, Tours, Mame, 1969, p. 33.

¹⁷ « “L'idée ” de la Russie (et il ne peut en être autrement avec une conscience messianique) repose avant tout sur une vision prophétique de l'avenir et non sur le présent. » N. BERDIAEV, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁸ IDEM, *ibidem*, p. 43.

¹⁹ K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 6, *op. cit.*, p. 21.

²⁰ Cité par I. Vinogradskaïa, in IDEM, *ibidem*, p. 9.

²¹ Dans une lettre du 2 mai 1929, Elizabeth Hapgood lui transmet une proposition de l'American Laboratory Theatre pour des cours, des conférences rémunérés cinq mille dollars. Archives du Théâtre d'Art, KS 2376. Il n'aurait eu aucun mal à gagner sa vie s'il avait choisi l'exil.

²² Voir à ce propos l'ouvrage d'Inna SOLOV'EVA, *Vetvi i korni*, Moskva, Moskovskij Hudožestvennyj teatr, 1998.

²³ Lettre de Stanislavski à Sergueï Baloukhaty, en vue de la publication du Cahier de mise en scène de *La Mouette*, 14 février 1925, in K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 9, 1999, p. 177.

²⁴ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, Paris, L'Arche, 1979, p. 60.

²⁵ IDEM, *ibidem*, p. 59.

²⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷ Ol'ga RADIŠCEVA, *Stanislavskij i Nemirovic-Dancenko. Istorija teatral'nyh otnošenij. 1897-1908*, Moskva, ART, t. 1, 1997, pp. 319-320.

²⁸ K. STANISLAVSKIJ, *Iz zapisnyh knižek*, Moskva, VTO, t. 1, 1986, p. 555.

²⁹ « *snova nabrat'sja ot nego duha* ». Lettre de Stanislavski à Ioassaf Tikhomirov, 16 février 1904, in K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 7, 1995, pp. 526-527.

³⁰ En janvier 1919, Stanislavski rappelait encore : « Quand nous entrons au théâtre, essayons de ne jamais oublier qu'il y a un autel – la scène, et qu'il y a un prêtre – l'acteur. Respectons et cet autel, et ce prêtre ». in K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 6, *op. cit.*, p. 478.

³¹ IDEM, *ibidem*, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 30, sq.

³⁴ Le projet fit l'objet d'un débat en 1918-1919, mais fut rejeté par les actionnaires (les sociétés par actions existeront jusqu'en août 1919, date de la nationalisation des théâtres).

³⁵ in K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 6, *op. cit.*, p. 33.

³⁶ IDEM, *ibidem*, p. 35.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁰ Baty ne parlait-il pas aussi, en se référant au Cartel, d'échanges avec « La Guilde de New York, l'Intima de Stockholm, la Tribune de Berlin, la Comœdia d'Amsterdam » ? Cité par Georges BANU, « Les Cent Ans du théâtre d'art », in *Les Cités du théâtre d'Art. De Stanislavski à Strehler* », sous la dir. de G. Banu, Paris, Éditions Théâtrales, 2000, p. 21.

⁴¹ MKhAT : Moskovskij Khudožestvennyj Akademiceskij Teatr. Le Théâtre est devenu académique lors de sa nationalisation en décembre 1919. On trouvera dans les études qui suivent le sigle MKhT (Théâtre d'Art de Moscou) et MKhAT, après 1919.

⁴² Lettre non datée du printemps 1926. KS 3156/1-2, publiée dans K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*; t. 9, *op. cit.*, pp. 217-219, et traduite dans C. Stanislavski (1863-1963), *l'homme, le metteur en scène, l'acteur. Stanislavski et le théâtre mondial. Extraits de la correspondance de Stanislavski*, Moscou, Éditions du Progrès, [1963], pp. 264-265. Traduction retouchée. Voir le texte intégral en annexe.

⁴³ Lettre de Stanislavski à J. Hébertot, 26 juin 1926, écrite en français. KS 1728/1. Traduite en russe et publiée dans K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 9, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁴ Lettre non datée, écrite à Nice avant le 18 mars 1930, in IDEM, *ibidem*, p. 401.

⁴⁵ Ol'ga RADIŠCEVA, *Stanislavskij i Nemirovic-Dancenکو, 1917-1938*, t. 3, 1999, p. 393.

⁴⁶ G. BANU, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷ Giorgio STREHLER, « Les Quatre Cités du théâtre d'art », in *Les Cités du théâtre d'Art*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 9, *op. cit.*, pp. 217-219. C. Stanislavski (1863-1963), *l'homme, le metteur en scène, l'acteur*, *op. cit.*, traduction retouchée, pp. 264-265.