



Aleksandr Ostrovski, réformateur du théâtre russe

Marie-Christine Autant-Mathieu

► To cite this version:

Marie-Christine Autant-Mathieu. Aleksandr Ostrovski, réformateur du théâtre russe. *La Revue russe*, 2021, De tout faire théâtre, 56, pp.69-79. hal-00607412

HAL Id: hal-00607412

<https://hal.science/hal-00607412>

Submitted on 8 Jul 2011

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.

ALEKSANDR OSTROVSKI, REFORMATEUR DU THEATRE RUSSE

« Ostrovski fonde le théâtre russe. Avant lui, il n'y a que Gogol et Griboïedov. Tchekhov vient après. Il assume un pays sans traditions théâtrales, mais, même à la lecture, on ressent très fort le rapport charnel que son public devait entretenir avec lui. » Bernard Sobel, préface de *Don, mécènes et adoreurs*, 2005.

En juillet 1884, deux ans avant sa mort, Ostrovski déclarait :

Si le théâtre impérial désire être russe, son plateau doit m'appartenir, tout doit y être à mon service : actuellement, c'est moi le maître de la scène russe¹),

et il poursuivait un peu plus tard, dans ses notes autobiographiques (28 août 1884) :

Je suis tout : académie, mécénat, avocat de la défense. [...] Tous les acteurs, quel que soit leur emploi, à commencer par le grand Aleksandr Martynov, ont utilisé mes conseils et m'ont considéré comme une autorité.

Après avoir énuméré tous ceux et toutes celles qui lui étaient redevables (Nadejda Nikoulina était sa créature, Prov Sadvinski lui devait sa gloire), il concluait :

Bref, je suis le protecteur des artistes. Ils tiennent à moi comme à la prune de leurs yeux. [...] sans moi, ils seraient perdus comme des brebis sans berger².

L'homme n'est pas modeste, mais sa contribution au théâtre de son temps ne l'est pas non plus. Ce bourreau de travail a écrit quarante-sept pièces en 63 ans, auxquelles il faut ajouter des traductions de Shakespeare, Calderon, Goldoni, Molière et de multiples notes, remarques, règlements, conseils, lettres ou discours. Ostrovski incarne littéralement le théâtre russe de son temps. Il occupa la scène des théâtres impériaux, provinciaux et privés et, après sa mort, il continua à inspirer les acteurs (auxquels il fournit près de 700 rôles), les musiciens (opéras de Janáček, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski), les chorégraphes (ballet *La Fille des neiges*).

Devant l'ampleur de la tâche, nous sommes tentés d'apprécier l'œuvre à son poids. Mais il faut aussi la différencier (distinguer l'écrivain du *réformateur*) pour en mesurer toute la portée.

Auteur prolixe et omniprésent, Ostrovski connaissait à fond les ressorts et les ressources de la langue mais aussi les recoins des coulisses, les pièges des bureaux administratifs et les couloirs des instances. Il s'intéressa avant l'heure à la sociologie des publics, compara les fonctionnements administratifs et culturels de Moscou et de Saint-Petersbourg, observa les troupes, vanta les mérites de la bonne éducation, des qualités morales et de la formation des acteurs. Homme de théâtre situé, à la différence de Molière auquel on l'a souvent comparé, plutôt en amont de la représentation, Ostrovski n'est pas « un touche à tout génial ». C'est un réformateur responsable qui, trente ans durant, va pointer les défauts de la scène russe, promulguer un répertoire national et contribuer à sa mise en place. Envieux des privilèges des écrivains et compositeurs français, il fondera en 1874 et présidera une Société des auteurs dramatiques russes. Il réclamera l'ouverture d'une école de théâtre. Il développera

¹ A. OSTROVSKIJ, « Zapiska po povodu proekta pravil o premijakh imperatorskih teatrov za dramaticeskie proizvedenija », in *Sobranie socinenij v 10 tomah*, t.10, Moskva, GIHL, 1960, p. 312.

² « Avtobiograficeskaja zametka », *Ibidem*, pp. 318-319.

un théâtre populaire. Il se préoccupera du public, de son plaisir et de son éducation. Sans Ostrovski, il n'y aurait pas eu le Théâtre d'Art, fondé grâce à des capitaux de marchands moscovites, né du désir d'être « accessible à tous » et d'aller plus loin dans la refonte de la troupe, dans la transformation du jeu.

La situation du théâtre russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Avant Ostrovski, le théâtre est dominé par les auteurs qui dirigent le travail des acteurs : Ivan Tourgueniev s'implique dans *Le Parasite*, Nikolai Gogol donne des conseils pour représenter *Le Revizor*. Le spectateur vient voir ses acteurs favoris et applaudit aux « clous », morceaux de bravoure déclamés. Les rôles sont hiérarchisés par le système des emplois, chaque acteur est spécialisé dans un genre : comique (Vassili Jivokini), tragique (Vassili Karatyguine). Dans les années 1850, la censure s'adoucit mais le monopole des théâtres impériaux restreint la production au profit de représentations philanthropiques et de spectacles d'amateurs, ce qui se traduit par la formation d'un véritable prolétariat de comédiens errants. Dans *La Forêt*, le Veinard raconte à son comparse qu'un long voyage pose des problèmes à un miséreux :

Pour m'emmener à Arkhangelsk, on m'avait enroulé dans un grand tapis ; à toutes les haltes, on le déroulait, puis, au moment de monter dans le traîneau, on m'y roulait encore³.

Les théâtres deviennent des auberges où les acteurs passent et où, embauchés dans des conditions précaires, ils réclament d'importants cachets à titre de compensation. Ils cherchent à s'attirer les faveurs des responsables et l'attention du public, afin de pouvoir renouveler leur contrat. Résultat : le jeu « au public » pour récolter un maximum d'applaudissements, un registre limité à deux ou trois rôles⁴. Un théâtre populaire se développe après 1870 à des fins éducatives (dans le cadre de la lutte contre l'alcoolisme). Mais si les prix sont bas, le niveau des représentations l'est aussi. Les années 1870-1880 sont des années de décadence de l'art scénique. La multiplication des créations et le faible professionnalisme encourage le jeu au souffleur. L'augmentation des spectacles « à bénéfice » favorise le cabotinage. Les vedettes dirigent tout, les auteurs leur écrivent des rôles sur mesure, les régisseurs s'arrangent pour les mettre en valeur. Affublées de robes du soir pour jouer des rôles de pauvresses, les comédiennes (on se souvient de la remarque d'Arkadina dans *La Mouette* à l'acte III : « J'ai de l'argent, mais je suis artiste ; les toilettes seules m'ont entièrement ruinée ») ignorent ce qu'est un costume d'époque. On joue toutes les pièces de Molière avec les mêmes costumes. Tous les Cléante, Orgon, Sganarelle se ressemblent. Le théâtre russe est souvent boycotté par les aristocrates cultivés et les intellectuels qui lui préfèrent l'opéra italien et les tournées des artistes étrangers. Ira Aldridge, Mademoiselle Georges, Rachel, Salvini, Adelina Patti jouent à guichets fermés.

Le 24 mars 1882 l'abolition du monopole impérial ouvre une période de réformes dans laquelle Ostrovski s'engouffre. La création de théâtres d'entrepreneurs (Korch et Lentovski à Moscou, Souvorine à Petersbourg, Solovtsov à Kiev, Sinelnikov à Rostov) crée une situation de concurrence et active le renouvellement de l'ensemble de l'institution théâtrale. Ostrovski sera le principal promoteur et artisan de ces transformations.

La réforme ostrovskienne

³ Alexandre OSTROVSKI, *Théâtre 2*, texte français de Génia Cannac, Paris, L'Arche, 1967, p. 224.

⁴ A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p. 268.

Ostrovski connaît le théâtre de haut (les responsables culturels) en bas (les acteurs, leur travail préparatoire). Il est souvent le metteur en scène de ses propres pièces dont il dirige l'interprétation :

Je me suis rapproché des artistes et j'ai essayé de toutes mes forces de leur être utile par mes connaissances et mes capacités. L'école de jeu naturel et expressif qui a fait la réputation de la troupe moscovite [...] s'est formée parallèlement à l'apparition de mes premières comédies et non sans ma participation⁵.

L'affirmation est sans ambiguïté et aucun contemporain d'Ostrovski ne conteste qu'un nouveau type de jeu, plus réaliste, plus vrai⁶, est né du renouvellement dramaturgique opéré par ses pièces. En introduisant de nouveaux types de personnages (marchands hauts en couleurs, propriétaires, entrepreneurs provinciaux, gens de théâtre), l'écrivain va devenir le Pygmalion d'une nouvelle génération d'acteurs.

Ostrovski nous montre [le théâtre russe] dans ses formes les plus populaires, avec ses conteurs de place de village, ses couples clownesques, ses extravagants, ses excentriques, ses hommes bizarres, à la marge, qui n'arrivent pas à s'inscrire dans cette société violente⁷.

Représentants de toutes les couches sociales, ces personnages surprennent par leur conduite, leur gestuelle, leurs parures (dans les cercles dirigeants, on disait que les pièces d'Ostrovski sentaient le mouton⁸), leurs chants. Ils obligent les comédiens à renouveler leur jeu. Finis les paysans d'opérettes, les jeunes premiers mièvres, les coquettes de boudoir.

Comme dans la vie, nous comprenons mieux les gens si nous les voyons dans leur cadre de vie [...]. Les décors véridiques aident les acteurs dans leur interprétation car ils peuvent recourir à des postures et des déplacements naturels,

affirme Ostrovski⁹.

Il leur faut donc une autre formation et la question de l'école devient une priorité.

• Former les acteurs

Déjà, en 1865, la création à Moscou du Cercle artistique par un groupe d'acteurs et de musiciens avait constitué une première étape dans le projet de réforme ostrovskien. Conçu comme un « maillon entre la société et les artistes », le Cercle visait à apporter une aide morale et matérielle aux artistes amateurs, à développer le goût du travail, de la bonne compagnie. Il deviendra un théâtre permanent où se produiront des acteurs provinciaux, il servira de Bourse aux comédiens, de centre de solidarité pour les artistes nécessiteux. En 1879 un cours d'art dramatique y sera dispensé¹⁰. Mais cette activité à la fois philanthropique et éducative ne compense pas la fermeture de l'école dramatique impériale de Moscou en 1871 ni l'absence de troupe permanente (en dehors des théâtres impériaux).

Mal interprétées, toutes les pièces se valent¹¹

⁵ Lettre à Stepan Gedeonov, 1869, in A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p. 110.

⁶ « Le réel ne signifie pas le terre-à-terre, le réel signifie le vrai, le juste [...] ». Ostrovski, cité par Ju. Dmitriev, « Ostrovskij– teoretik i praktik sceniceskogo iskusstva », in *Literaturnoe nasledstvo*, t.1, Moskva, Nauka, 1974, p. 28.

⁷ Bernard Sobel, Préface in Alexandre OSTROVSKI, *Don, mécènes et adoreurs*, trad. de André Markowicz, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 9.

⁸ Ju. Dmitriev, « Ostrovskij– teoretik i praktik sceniceskogo iskusstva », *op. cit.*, p. 25.

⁹ IDEM, *ibidem*, p. 28.

¹⁰ Jean-Claude ROBERTI, *Histoire du théâtre russe jusqu'en 1917*, PUF, coll. Que Sais-je ?, 1981, p.75.

¹¹ A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p. 236.

affirme Ostrovski en bon auteur qui se respecte, mais son projet va au-delà du souhait égoïste de voir son travail d'écriture valorisé sur la scène. L'école préparera le comédien, lui donnera une technique de base, des habitudes de travail. Sans formation, l'acteur est incapable de « vivre » sur la scène. Ostrovski prévoit une formation en quatre ans pour s'initier à la vérité (première année), à l'expressivité (seconde année) et au naturel du jeu (troisième niveau en deux ans)¹². L'école est aussi un lieu de formation morale¹³ qui permettra au comédien de se faire une place dans la société éduquée, de casser son image d'amuseur public.

Si, au théâtre, on donne de façon artistique des œuvres artistiques, alors le théâtre sera un temple des muses, une source de hauts plaisirs spirituels [...]¹⁴.

- **Défendre les droits de l'auteur dramatique**

Depuis 1827, une revalorisation des droits d'auteur a eu lieu pour les hommes de lettres, mais pas pour les dramaturges. Or ceux-ci devraient être rémunérés deux fois, pour leurs pièces et pour les représentations qui en sont données. Ostrovski pointe une autre injustice : en province, les entrepreneurs ne payent pas les auteurs et mutilent leurs œuvres en toute impunité. Ils mentionnent bien leurs noms sur les affiches mais les textes joués ne sont pas d'eux. Soumis à la censure qui leur fait perdre leur travail, qui développe la peur de déplaire et ligote leur audace créatrice, les dramaturges ne sont pas protégés contre le plagiat ou la déformation de leurs œuvres lorsque celles-ci sont autorisées¹⁵.

Dans ce combat pour la reconnaissance du droit d'auteur dramatique, Ostrovski souligne la *particularité scénique* du texte « écrit pour le théâtre » qui ne se suffit pas à lui-même, mais nécessite une mise en voix et en gestes. Sa valeur n'apparaît que lorsqu'il est joué. Même si Ostrovski envisage toujours l'art du théâtre du côté du répertoire, en auteur, il insiste sur l'importance de l'*incarnation* de la pièce, par des interprètes dont il souligne le caractère collectif du travail, et de sa *représentation* devant un public à éclairer, à éduquer et non à divertir¹⁶.

- **Multiplier le nombre de théâtres dramatiques**

La question du public, et des salles nécessaires pour l'accueillir, est au cœur des préoccupations d'Ostrovski qui, à la Commission des réformes des théâtres, prépare en 1881 un projet d'amélioration du paysage théâtral après l'abolition du monopole impérial. Dans les années 1880, à Moscou, la population a plus que doublé en quarante ans, avec un développement des classes moyennes et pauvres. Grâce au développement du chemin de fer, chaque jour les trains déversent dans la cité une foule de provinciaux qui constituent un public potentiel. Si, vers 1840, les théâtres étaient fréquentés par de nobles propriétaires fonciers qui venaient passer l'hiver en ville, la nouvelle classe de marchands qui se développe et se déplace n'a pas d'habitudes culturelles ou mondaines et, faute de trouver facilement des places de théâtre, elle s'en va fréquenter les cabarets. Quant à la couche moyenne (savants, professeurs, gens de lettres, artistes peintres) et aux petits commerçants, aux artisans, ils n'ont pas accès au théâtre car le prix des places a augmenté. Si fréquenter le Maly cessait d'être un privilège de riches, et si la multiplication des salles permettait l'accès à des spectateurs

¹² « Dopolnenie z zapiske o teatral'nyh školah » 1882, in ID, *ibid.*, t.10, pp. 240-244.

¹³ L'auto-perfection morale est chère à Ostrovski, comme en témoignent les titres de ses pièces : *Ne vis pas selon ton gré, Il n'est si sage qui ne faille*, etc.

¹⁴ A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p. 299.

¹⁵ A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁶ Texte de 1869, t.10, *op. cit.*, pp. 84- 85.

curieux et non à des incultes venus là pour le prestige, le niveau d'éducation du public augmenterait¹⁷.

- **Eduquer le peuple par un théâtre dramatique national**

La fin du monopole des théâtres impériaux et la liberté d'entreprise n'a pas été fructueuse pour le théâtre russe qui s'est lancé dans le divertissement (mélo, opérettes, féeries). Les entrepreneurs se sont enrichis, les acteurs se sont corrompus et le public s'est lassé. Lassé des pièces mal traduites, des comédies creuses. Il faut, affirme Ostrovski, pour améliorer le goût du public, donner la priorité à des œuvres russes originales :

Nous devons tout recommencer à zéro, initier notre propre école russe (*rodnaja*) nationale, au lieu d'imiter les modèles français et d'écrire, en reprenant leurs clichés, des choses raffinées qui n'intéressent que des spectateurs blasés.¹⁸

Ce nouveau répertoire, russe, populaire, doit être joué dans un théâtre dramatique national situé à Moscou, « le centre patriotique de l'Etat, le cœur de la Russie »¹⁹. Il occupera un bâtiment facile d'accès, digne de la fonction prestigieuse qu'il doit accomplir, au centre ville. Il sera pourvu d'au moins mille places bon marché pour les classes moyennes. Il entretiendra une troupe complète, disciplinée et sélectionnée, de façon à ce que le succès ne soit pas dû à quelques vedettes mais à un ensemble soudé. Son répertoire, avant tout russe, devra avoir une « action civilisatrice sur le public » avec un ou deux drames historiques, trois ou quatre comédies et un conte pour les fêtes de Noël et de la semaine grasse :

Si un jour un tel théâtre naît à Moscou, il sera permanent et cher au cœur des Moscovites. Tous les autres théâtres privés seront éphémères [...] mais lui se dressera, immuable, et il sera l'école perpétuelle des artistes russes et des écrivains populaires, il fera la joie du public russe simple, aux goûts non frelatés²⁰.

- **Transitions**

En 1885, tout à la fin de son parcours d'auteur et de conseiller pour les affaires théâtrales, Ostrovski assiste aux tournées des Meininger qui montrent à toute l'Europe leur compagnie, modèle d'organisation et de discipline. Frappé lui aussi par l'ordre militaire de la troupe, Ostrovski déplore le faible niveau du jeu des comédiens allemands. Ce n'est pas de l'art, assure-t-il, c'est du savoir-faire. Il manque à ces spectacles un « supplément d'âme », un peu de poésie pour qu'ils soient autre chose qu'une reconstitution ethnographique des époques et des lieux. Excellents dans l'orchestration des scènes de masse, remarquables par la précision technique (utilisation de la machinerie et de l'électricité), les Meininger ne sont que de bons artisans, des exécutants d'une partition, et non des artistes inspirés.

Les tournées des Meininger se situent à la charnière entre deux époques. Entre le règne de l'acteur et l'avènement de la mise en scène. Ostrovski est un homme du XIX^e siècle en ce sens qu'il s'est mis au service du comédien. Mais il est un précurseur dans la mesure où il comprend que pour bien jouer les textes dramatiques, il faut de bons acteurs, professionnels, formés à une technique, et cultivés. Que ces acteurs doivent être intégrés dans une troupe, qu'ils doivent être encadrés dans leur travail de préparation et de représentation. Ostrovski sait que ce n'est pas à lui, l'auteur, et que ce n'est pas non plus au régisseur ou au chef de

¹⁷ « Zapiska o položenii dramatičeskogo iskusstva v Rossii v natojaščee vremja », 1881, in t.10, *op. cit.*, pp. 168-186.

¹⁸ *Ibidem*, p. 182.

¹⁹ *Ibid.*, p. 180.

²⁰ « Zapiska o položenii dramatičeskogo iskusstva v Rossii v natojaščee vremja », 1881, in A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p.186.

répertoire d'exercer ce rôle²¹. Il pressent que la représentation d'une pièce n'est pas qu'un jeu. Que les décors, la musique, les accessoires ont leur place dans un « ensemble » (il utilise le mot²²) qui doit être orchestré, composé. Mais il n'imagine pas encore l'émergence de la fonction du metteur en scène qui, pourtant, n'apparaîtra qu'un peu plus de dix ans après sa disparition.

Un précurseur

Si l'on en croit les souvenirs de Stanislavski, à la mort d'Ostrovski, en 1886, l'école dramatique de Moscou dispense un enseignement basé sur l'imitation des maîtres et l'apprentissage de procédés éprouvés. Enfermés dans le système des emplois, les comédiens, après la lecture de la pièce, recopient leur rôle et le répètent la plupart du temps seuls. Ils tirent les personnages à eux, se les adaptent, se les approprient²³ et, comme il y a peu de répétitions, s'efforcent d'atteindre au plus vite le résultat attendu par l'auteur, surtout si celui-ci (comme Ostrovski avait l'habitude de le faire) leur montre le geste typique, leur souffle le ton et demande qu'on les imite. C'est un mode de travail individuel, individualiste, où l'étoile, (le « talent ») a toute sa place.

Ostrovski ne considère pas l'art dramatique comme une science²⁴. Inutile, par conséquent, de lui chercher des « lois », ni même de diffuser une « grammaire » du jeu, d'élaborer une méthode que tous les acteurs pourraient acquérir. La simple maîtrise technique doit suffire à l'artiste qui *compte avant tout sur ses prédispositions naturelles* : une bonne ouïe, une excellente vue et une fine sensibilité.

Celui qui a des qualités naturelles de ce type depuis l'enfance peut stimuler par la mémoire les expressions extérieures de presque chaque état et mouvement spirituels. Dans l'âme d'un être doué, des représentations se créent, par analogie et par le biais de processus psychiques. Celui qui a des capacités artistiques, à partir de certaines données, de descriptions, de tableaux, peut se représenter, dans toutes ses manifestations extérieures, la vie de peuples qu'il ne connaît pas, à des époques qu'il ignore²⁵.

Un artiste devient acteur par le talent, le goût, l'énergie, la *pratique*, c'est-à-dire la mise à l'épreuve des acquis²⁶, et non par *l'entraînement quotidien*, comme un musicien ou un danseur. Si « mal interprétées, toutes les pièces se valent », le jeu, la mise en espace, si excellents soient-ils, ne suffisent pas à assurer le succès²⁷. En 1885, Ostrovski affirme :

[...] nous estimons que la première condition, pour représenter un type de façon artistique, c'est de rendre fidèlement son mode d'expression, c'est-à-dire sa langue et la tournure de son discours²⁸.

Les contemporains d'Ostrovski rapportent qu'il préférerait écouter ses pièces plutôt que de les voir jouer²⁹. Lisant les travaux du physiologue Ivan Setchenov, Ostrovski note : « le ton, c'est *l'impulsion*³⁰. » Il s'intéresse aux réflexes du cerveau pour comprendre ce qui déclenche

²¹ Ju. Dmitiev, *op. cit.*, p. 30.

²² t.XII, p. 141, cité par Ju. Dmitriev, *op. cit.*, p. 40.

²³ I. ROSTOCKIJ, « Ostrovskij i Malyj Teatr », in *Malyj Teatr, 1824-1917*, t.1, Moskva, VTO, 1978, p. 226.

²⁴ A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p.240.

²⁵ Cite par I. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 224.

²⁶ 1882. A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p.240.

²⁷ « Faire dépendre la valeur d'une représentation de sa *postanovka* [mise en espace] est aussi injuste que de faire dépendre le succès d'un livre du luxe de son édition ou de sa reliure ». A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p. 87.

²⁸ Lettre à la poétesse A. Mysovskaja du 19 juin 1885, citée par Ju. Dmitriev, *op. cit.*, p. 26.

²⁹ Nikolai CHEIKO, « Le théâtre russe de la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Histoire de la littérature russe. Le XIX^e siècle. Le temps du roman*, sous la dir. de E. Etkind, G. Nivat, I. Serman et V. Strada, Paris, Fayard, 2005, p. 544.

³⁰ A. OSTROVSKIJ, t.10, *op. cit.*, p.420.

l'émission d'une parole juste. Il donne la priorité à la voix, parlante ou chantante car elle exprime l'intimité et peut trahir une émotion. Mais il ne résout pas la contradiction entre, d'une part, le jeu impulsé par ses pièces, qui se veut *juste, vrai, naturel*, qui part de l'intérieur (l'émission de la voix) pour aller vers l'extérieur (la gestuelle permettant la composition du rôle) et d'autre part, le système de codes théâtraux de son temps qu'il ne remet pas en cause, même si son génie le fissure par « surabondance de matière³¹ ». Les changements impulsés par Ostrovski-auteur dramatique concernent le travail des *rôles* (il parle peu de personnage ou de caractères) et non *l'ensemble du système de représentation*.

Mais il ne pouvait pas tout inventer et l'œuvre qu'il laisse est énorme. Cinq mois avant sa mort, il sera nommé co-directeur des théâtres impériaux de Moscou, responsable du répertoire et de l'Ecole du Maly, postes qu'il brigait depuis longtemps. Il n'aura pas le temps d'avancer dans la réforme qu'il a entreprise et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, qui faillit lui succéder, ne le remplacera pas, préférant co-fonder un nouveau collectif, le Théâtre d'Art de Moscou, qui deviendra un modèle de l'art russe, puis soviétique...

La contribution d'Ostrovski au patrimoine dramaturgique russe suffit à assurer sa pérennité. Ses pièces ne quittent pas les répertoires, sa statue se dresse en plein Moscou, devenue capitale. Incontournable repère sur la Place théâtrale, le dramaturge d'airain veille sur le Maly que tout Moscovite considère aujourd'hui comme sa « maison ».

³¹ Jules PATOUILLET, *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes*, Paris, Plon, 1912, p. 429.