



HAL
open science

Des Deux orphelines aux Soeurs Gérard. Un mélodrame français au théâtre d'Art en 1927

Marie-Christine Autant-Mathieu

► To cite this version:

Marie-Christine Autant-Mathieu. Des Deux orphelines aux Soeurs Gérard. Un mélodrame français au théâtre d'Art en 1927. 2012. hal-00704870

HAL Id: hal-00704870

<https://hal.science/hal-00704870>

Preprint submitted on 6 Jun 2012

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.

Des *Deux Orphelines* aux *Soeurs Gérard* :
un mélodrame français au Théâtre d'Art en 1927

"(...) opérettes et vaudevilles constituent une bonne école pour les acteurs. Ce n'est pas pour rien que les acteurs qui nous ont précédé ont commencé par là leur carrière, appris là l'art dramatique, et mis au point là également leur technique artistique. Dans ce genre léger, il faut de la voix, de la diction, du geste, du mouvement, un rythme leste, un tempo alerte, une gaieté franche." Konstantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, 1980, p. 104.

"Certes, la platitude des textes, l'in vraisemblance des caractères en faisaient un art mineur, mais, dans cet art mineur, il y avait des relents de théâtre élisabéthain et les secrets d'une vraie tradition d'acteurs." Charles Dullin, "L'école du mélodrame", 1946/1995, p. 35.

Le 29 octobre 1927 *Les Sœurs Gérard*, d'après le mélodrame français *Les Deux Orphelines*¹, sont créées sur la petite scène du MKhAT, au 22 rue Tver. Le spectacle se fait éreinter par la critique, ne reste qu'une saison et demi à l'affiche et n'a donc plus qu'à disparaître des mémoires et des annales. Et cependant, en dépit de l'insignifiance du texte original, et du caractère secondaire de la représentation, jugée indigne de la scène principale où se jouera en parallèle *Train blindé* de Vsevolod Ivanov en l'honneur de la révolution, *Les Sœurs Gérard* sont passées à la postérité, au même titre que *Le Mariage de Figaro*, *Les Ames mortes* ou *Cœur ardent*. C'est que Stanislavski lui-même a choisi le texte, supervisé le travail, dirigé vingt-trois répétitions de mai à octobre 1927², et a laissé, par le truchement de son disciple et assistant Gortchakov, des traces de la façon dont, à ce moment-clé de son parcours, il remet en question les acquis de son Système et teste des procédés de renouvellement à partir d'un genre très particulier et étranger à la culture russe. Les notes de répétitions conservées au Théâtre d'Art, dont quelques-unes sont de la main de Stanislavski, révèlent que les *Sœurs Gérard* ont été un étrange creuset où les notions majeures de la première étape du Système sont associées à des termes qui seront utilisés systématiquement dès le début des années trente. Comme à l'époque de sa jeunesse, lorsqu'il faisait lui-même l'apprentissage du métier, Stanislavski recourt à une œuvre d'un genre mineur français pour expérimenter, avec de jeunes comédiens, un jeu plus physique, moins psychologique.

La courte étude qui va suivre s'attachera à montrer que

- l'introduction d'un mélodrame français au répertoire nécessita une transformation importante du texte, afin de le rendre compatible avec les orientations idéologiques de la dramaturgie soviétique.
- en "tordant" les conventions du mélodrame pour les adapter à sa quête de naturel, de vrai, de sincère, Stanislavski s'engagea dans une voie piégée, ce que viendra prouver l'échec à la fois de la mise en scène et du jeu des comédiens. Mais telle une bombe à retardement, la quête de nouvelles voies se poursuivra, mûrira, se concrétisera dans *Othello* et finira par constituer la méthode dite de l'analyse active que KS appliquera avec rigueur dans son studio lyrico-dramatique les cinq dernières années de sa vie.

¹ Un mélodrame d'Adolphe Philippe dit Dennery et Pierre Etienne Piestre, dit Eugène Cormon. Le spectacle est dirigé par Nikolai Gortchakov et Elizaveta Telecheva.

² La première répétition date du 16 novembre 1926. Sur les 141 répétitions qui s'échelonnent du 16 novembre au 29 mai 1927, Konstantin Stanislavski (par la suite abrégé en KS) assiste à trois séances, les 17, 24 et 25 mai. Sur les 71 répétitions du 17 août au 29 octobre 1927, KS assiste à 20, à partir du 10 septembre. Donc, sur 212 répétitions, il en dirige 23 dont trois générales les 18, 21 et 26 octobre 1927. Sur l'affiche, KS figure comme directeur artistique, Gortchakov et Telecheva comme metteurs en scène. Les décorateurs sont Aleksei Chtchoussev et Viktor Simov, le compositeur –Viktor Oranski.

- Enfin, le travail sur *Les Sœurs Gérard* permet de jeter un coup de projecteur sur la situation au Théâtre d'Art à un moment difficile où Stanislavski reste seul aux commandes (Nemirovitch-Dantchenko est parti à l'automne 1925 à son tour en tournée internationale avec son Studio musical), et doit réaliser la fusion des anciens avec les jeunes artistes du second et du troisième Studio qui ont accepté d'entrer dans la troupe mère. C'est sur un triple front qu'il doit se battre: celui de la gestion d'une troupe hétérogène et traversée de conflits, celui de l'adaptation aux nouvelles conditions de création artistique, 1927 étant l'année de l'imposition de conseils idéo-artistiques dans tous les théâtres; et enfin celui de la formation des jeunes à partir de son Système en mutation.

1. La mode des genres légers français

La dramaturgie française tient une place importante dans le parcours de Stanislavski. Vingt et une pièces pour dix allemandes, sept anglaises, cinq scandinaves³. Et ces textes très variés peuvent être des vaudevilles, des comédies (Molière) ou des drames sociaux comme *Marchands de gloire* de Pagnol (on exclura les drames symbolistes du Belge Maeterlinck). Cela tient, jusqu'à la révolution, aux goûts du public imprégné de culture française, aux goûts de Stanislavski qui lit Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, fréquente régulièrement Paris, Lyon, Vichy, Biarritz, Nice, Menton, Saint-Lunaire, voit jouer les frères Coquelin, Sarah Bernhardt, Mounet Sully. Après 1917, parmi les classiques étrangers, il préférera Byron et Shakespeare à Molière. Mais les années 1926-1927 sont fécondes : Pagnol et Nivoix, Beaumarchais, Dennery et Cormon⁴. Deux comédies et un mélodrame. De toute évidence, il puise à son expérience passée et utilise les ressorts de textes légers, enjoués, comiques, à jouer avec rapidité, entrain, grâce, pour réanimer la troupe. Si *Marchands de gloire* ou *Les Sœurs Gérard* n'ont pas bouleversé l'histoire du Théâtre d'Art, il n'en va pas de même du *Mariage de Figaro* qui sera unanimement reconnu comme un nouveau départ dans la pratique stanislavskienne. Il avait fallu un long entraînement pour obtenir ce jeu pétillant comme du champagne, ce dynamisme et ce plaisir à jouer qui firent l'admiration du public. Ce n'est pas un hasard si le dernier texte sur lequel Stanislavski met à l'épreuve et en pratique la dernière étape de son Système est *Le Tartuffe*, un travail resté inachevé, qui a valeur de testament. Cette psychotechnique, que l'on ne peut transmettre ni par des paroles ni par des exposés écrits⁵, fera l'objet d'un mythe et d'interprétations innombrables par de vrais et faux disciples sans que l'on puisse vraiment en connaître les véritables fondements.

En choisissant *Les Deux orphelines*, Stanislavski monte un genre très en vogue dans sa jeunesse, ainsi qu'en témoigne le chapitre "opérette" de *Ma vie dans l'art*. On notera d'ailleurs que lorsqu'il entreprend le travail à l'automne 1926, il vient de publier la version russe de sa biographie, où il a longuement exposé ses débuts artistiques et son engouement très peu original à l'époque pour les pièces de divertissement, souvent d'origine française : vaudevilles traduits du français *La Corde sensible*, *Le Secret d'une femme*, opérettes surtout (*Lili*, *Mademoiselle Nitouche*, *Mikado*). Et l'amateur Alekseev devenu Stanislavski écrit:

"(...) alors qu'il exige une grande virtuosité technique – et par là même force à la travailler- [le genre léger] ne surcharge pas le cœur et ne violente pas de sentiments intenses et complexes qui oseraient à de jeunes acteurs des problèmes psychologiques de création bien au-dessus de leurs forces."⁶

³ Voir le mémoire de maîtrise de Christine SIREJOLS, *Les Pièces françaises jouées et mises en scène par Stanislavski*, s.d., Bibliothèque d'études théâtrales, Censier-Paris III, D 136.

⁴ *Marchands de gloire*, comédie satirique de Nivoix et Pagnol, créée à la Madeleine en mars 1925 est jouée au MKHAT en juin 1926. *Le Mariage de Figaro* y sera créé le 28 avril 1927 et *Les Sœurs Gérard* fin octobre.

⁵ Voir Vassilij TOPORKOV, *4 eskiza o Stanislavskom*, Moskva, Sov. Rossija, 1963.

⁶ C. STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p.104.

Tout le paradoxe de la situation vient de ce que les débuts de Stanislavski remontent aux années 1880, lorsque la société russe est régie par un système de classes comparable à celui qui existait en France au moment de la naissance du mélodrame, au XVIII^{ème} siècle⁷. Né après la révolution, et florissant au début du XIX^{ème}, il se veut un théâtre pour le peuple, consensuel, où les différences de classes sont transcendées par les valeurs morales. Anhistorique (par l'irréalité de ses situations, il se rapproche du rêve), le mélodrame présente des sentiments, abstraits à force d'être forts et purs, et coupés des tenants et des aboutissants sociaux, politiques, idéologiques, sexuels. Le méchant est un concentré de noirceur et la jeune fille un modèle de vertu innocente. Le public assiste à un conflit du bien et du mal, Abel affronte Caïn⁸.

Sur le plan strictement théâtral, le mélodrame appartient à un genre très codé, les personnages sont des types inscrits dans le système rigide des emplois : le Traître, le Héros, le Niais, les jeunes Amoureux et le Père (ou la Mère) malheureux. Recourant au merveilleux, utilisant les effets, cultivant le sensationnel visuel et sonore (décors parlants, catastrophes naturelles), le mélo repose sur des "clous" dans lesquels triompheront entre autres Marie Dorval et Joseph Lemaître. *Madame Angot, La Tour de Nesles, L'Auberge des Adrets, Les Mystères de Paris* sont autant de textes fameux joués à la Porte Saint-Martin, à l'Ambigu-Comique ou à la Gaîté.

Comment expliquer alors l'engouement en URSS dans les années 1920⁹ pour ces pièces idéologiquement douteuses et théâtralement aux antipodes des recherches menées tant sur les scènes révolutionnaires que dans les théâtres traditionnels comme le Maly ou le MKhAt, attachés au réalisme, à une esthétique reflétant le réel ? Parce que le mélo ressortit du théâtre populaire, qu'il rassemble toutes les couches sociales, qu'il réclame adhésion, compassion, déclenche des affects sommaires visant faire "pleurer ou rire Margot", cherche à faire oublier par ses effets, ses côtés merveilleux et invraisemblables, la médiocrité du quotidien ? Parce qu'il est moral et soucieux de pédagogie éthique (le méchant est toujours puni) ? Mais ce genre n'a-t-il pas été inventé par la bourgeoisie qui en a nourri le peuple pour, en le distrayant, lui ôter tout esprit critique ? Distraindre une personne dépendante, n'est-ce pas contribuer à son aliénation ? Favoriser la résignation ?

Certes, la plupart des textes mélodramatiques, larmoyants, romantiques ou merveilleux montés en URSS après la révolution ont subi des réécritures et des actualisations. Il n'en reste pas moins vrai que le répertoire, pour répondre aux attentes du public, déstabilisé par la guerre civile et les bouleversements de tous ordres, a dû faire la part à des oeuvres de divertissement, qui, dans la présentation manichéenne, non des classes mais des valeurs morales, confortaient le public dans le triomphe du bien. Un public réuni dans une communauté harmonieuse, hostile au Méchant et au Traître, qui dans d'autres pièces – révolutionnaires celles-là – appartenaient bien à une classe condamnable et condamnée. Victoire des sentiments purs et sincères. Simplisme des situations : le mélodrame pouvait jouer un rôle de contrepoint au théâtre didactique. Il donnait du cœur et de l'émotion à des schémas de conflits que la gauche avait transposés au plan politique et social.

⁷ Selon une définition de 1787, le mélodrame est "une comédie dans laquelle le dialogue est interrompu par des morceaux de musique (...) des airs connus. (...) Pendant que l'orchestre joue, l'acteur fait des gestes analogues à l'air."

⁸ Dans le texte de Dennery et Cormon, à l'acte IV, Pierre dit à sa mère : « Oui, [nous sommes] deux frères comme jadis les deux fils d'Adam, mais cette fois les rôles sont changés et c'est Abel qui va tuer Caïn. ». L'exemplaire de la pièce de Gortchakov porte le sous-titre *Caïn et Abel*. Cf. Archives du MkhAT, fonds BRČ 345.

⁹ Voir à ce propos l'étude de Tatiana Proskournikova dans *Les Voyages du théâtre*, sous la direction de H. Henry et M.-C. Autant-Mathieu, Tours, Université François Rabelais, série Cahiers d'histoire culturelle N°10, 2001, pp.61-74. Réédition 2009, pp. 75-91.

Stanislavski lui découvrit un autre usage.

A partir de ce genre qui représentait tout ce contre quoi il s'était battu et se battait en art, il tenta de ressourcer son Système, de lui injecter des éléments qu'il avait au départ écartés dans son radicalisme psychologique et dans sa focalisation sur le travail intérieur. Avec *Les Sœurs Gérard*, il espérait que le théâtre du revivre puisse utiliser certains procédés, certaines techniques du théâtre de représentation.

2. Révolution française et Octobre théâtral.

Commandée à Vladimir Mass et fortement raccourcie par Stanislavski lui-même¹⁰, l'actualisation des *Deux orphelines* s'intitule jusqu'en juin 1927 *Dans la tourmente des époques*. Le texte comporte 5 actes, le premier se déroule sur une place du Faubourg saint Antoine ; le second dans le château du Marquis de Presles où a lieu la partie fine, « l'orgie », pour laquelle Henriette a été capturée ; le troisième chez le Comte de Linières, puis chez Henriette et dans la rue ; le quatrième – en prison et le cinquième et dernier – au tribunal. Quatre scènes sur huit sont des « scènes populaires », c'est-à-dire des scènes de foule qui seront traitées par Stanislavski et son assistant avec la minutie de tableaux vivants.

L'adaptation-actualisation vise à transformer le mélodrame original en pièce historique de mœurs¹¹. Dans la rédaction de Vladimir Mass, le **Traître** (Picard, agitateur, espion, vendu à la police) se rallie à la fin à la bonne cause, il se met du côté des sœurs Gérard, pauvres et manipulées. Cette trahison (selon ses employeurs) ou ce bon choix (selon ses victimes) est d'autant plus facile que son maître, Roger de Linières, devient lui aussi traître à sa classe. Dans un sursaut de conscience, l'aristocrate s'écrie (II,1) :

« Cela me fait tout drôle de voir ici cette brillante société saturée de nourriture et de vin quand dans les faubourgs des milliers de pauvres hères affamés meurent, faute d'un morceau de pain. »

Amoureux de la paysanne Henriette, il commet une mésalliance que son père sanctionne et au finale, devenu sans culotte (l'action de la pièce soviétisée coïncide avec la prise de la Bastille en 1789), il harangue la foule :

« J'ai rompu pour toujours avec mon passé. Je renie à nouveau les honteux privilèges de ma classe. »

D'ennemi, de « Méchant », Roger rejoint le camp des **héros**, aux côtés de Pierre le violoniste boiteux, des deux orphelines et de Marianne, la prostituée au grand cœur qui, telle la Sonia de Dostoïevski, vit de l'espoir d'expié ses péchés. Restent fidèles à leur "emploi" : l'oncle berné (le **Niais**), la **Mère malheureuse** (jouée par Knipper, la Comtesse, mère de Roger, s'étiolé car elle cache un affreux secret, un enfant illégitime qu'elle a dû abandonner par respect des convenances et pour sauver son honneur ; évidemment le bébé se retrouvera en la personne de l'aveugle Louise, recueillie par un brave paysan normand qui l'élèvera avec sa propre fille Henriette). **Méchants typiques**, la mère Frochard et son fils Jacques ressemblent peu aux personnages négatifs des pièces d'agitation soviétiques. Au lieu d'être présenté comme le pur produit des bas-fonds que la misère a rendu sauvage, cruel, cynique, et d'être pardonné à la fin à titre de victime opprimée par l'aristocratie, Jacques reste

¹⁰ Selon la première édition en 1950 du livre de Gortchakov, la nouvelle rédaction a été faite par Markov, Mass et lui-même. (p.295) ; dans la réédition, le nom de Markov a disparu. Dès mai 1927, la pièce est jugée trop longue. Le 18 octobre 1927, Stanislavski donne des indications strictes pour raccourcir le texte d'une heure (il dure alors environ 4 heures avec l'entracte). Archives du Théâtre d'Art, KS 1264.

¹¹ N. GORČAKOV, *Režisserskie uroki K. Stanislavskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1952 (3e ed.), p. 406.

l'incarnation du Mal absolu : de bête brute et sans pitié, il devient révolutionnaire par opportunisme.

« Oui, à bas la tyrannie. Pour nous, c'est mieux. Je n'ai jamais pu supporter ces aristo. Nous serons désormais les maîtres. J'ai toujours été grand patriote. »

Jaloux de son frère Pierre, il tente de l'étouffer, mais Henriette le tue d'un coup de couteau. Le jugement final, qui innocente Pierre soudain promu président du club des Cordeliers et militant révolutionnaire (il a pris part à la prise de la Bastille), est inventé par Vladimir Mass. Dans la pièce de Dennery et Cormon, les deux frères s'affrontent, et c'est Pierre qui abat Jacques. Au finale français, le sort de Pierre reste flou, tandis que les auteurs règlent dans les détails les projets de mariage entre Roger de Linières et la paysanne Henriette, et assurent l'avenir de Louise qui recouvrera la vue et sera adoptée par le comte. Au triomphe de l'aristocratie magnanime dans la pièce française de 1874 (le comte pardonne les erreurs de jeunesse de sa femme et accepte la mésalliance de son fils), s'oppose le triomphe de la justice révolutionnaire, établie par un tribunal populaire, dans la variante soviétique de 1926...

3. Révision du Système

Le livre de Gortchakov qui est aujourd'hui la source quasi-unique d'informations sur la préparation du spectacle ¹² été publié en 1950 et réédité en 1951 et 1952. Le chapitre sur *Les Sœurs Gérard*, long et bien structuré, a subi quelques modifications, en particulier la suppression d'une remarque laissant transparaître la faible motivation d'Olga Knipper, actrice de la troupe principale, à participer à un mélodrame rafistolé et joué par les jeunes des Studios.¹³ Pour la décider à apporter son bon goût, ses bonnes manières, sa connaissance aussi de la vie sous l'ancien régime, Stanislavski lui promet un beau costume, cousu par la célèbre couturière de Moscou, Nadejda Lamanova ¹⁴.

Il faut considérer avec prudence le témoignage de Gortchakov, au ton et au style englué dans la présentation hagiographique du travail stanislavskien : le fidèle disciple décrit un Mentor omniscient, qui répond sans hésiter aux questions naïves de l'auditoire. Le maître a toujours raison. Ses connaissances sont immenses. Il se permet même de juger le talent de Victor Hugo¹⁵. Figure autoritaire et despotique, Stanislavski impose des exercices, fait des remarques sur la distribution, conteste les résultats obtenus par des acteurs dociles et humbles. Il est clair que l'ouvrage participe du culte de la personnalité et que Gortchakov, au même titre que Kedrov, Kristi, Prokofiev, Abalkine et bien d'autres a, de 1948 à 1953, contribué à la dogmatisation de l'enseignement de Stanislavski. Alors, faut-il croire ce qu'il rapporte? L'affirmation mensongère selon laquelle le spectacle resta longtemps à l'affiche pourrait nous en dissuader¹⁶. Cependant, même si l'auteur absolutise ce qui n'est que recherche et tâtonnement et érige en règles de simples propositions, il est vraisemblable (et l'on peut le

¹² Les archives du MKHAT ont conservé deux exemplaires de la pièce, le cahier de répétitions, le programme, et des feuillets contenant les remarques de KS en répétition ; la presse moscovite manque curieusement et ainsi que les matériaux du fonds Gortchakov.

¹³ Gortchakov dans la première édition, p. 304, cite les propos très négatifs de Knipper sur le mélodrame.

¹⁴ « Promettez-lui de magnifiques costumes, nous les ferons faire par Nadejda Petrovna [Lamanova]. Chaque actrice est avant tout au fond d'elle-même une femme et il faut préserver et encourager cela. Un spectacle sans femmes est vide, inconfortable, - Craig, il est vrai, ne pouvait les supporter. » N. GORČAKOV, 1950, p. 294.

¹⁵ « Ce sont de mauvais mélodrames. Ne le dites pas, car il est à l'honneur en ce moment. Ses mélodrames sont faussement poétiques et comportent beaucoup trop d'effets (...). » N. GORČAKOV, 1950, p.314. La critique est restée dans les autres éditions.

¹⁶ p.348. Maintenu dans les rééditions. Le spectacle fut joué jusqu'au 10 février 1929, soit moins de deux saisons.

vérifier par recoupement avec les quelques feuillets conservés dans le fonds KS et avec des lettres rédigées à cette époque) que Stanislavski teste, à partir de ce mélodrame incongru, de nouvelles approches.

Lorsqu'il confie, à l'automne 1926, les répétitions du mélodrame révisé à son assistant Gortchakov, Stanislavski vient d'éprouver une immense satisfaction : après des années d'errances (la tournée en Europe et aux Etats-Unis avec de vieux spectacles, de septembre 1922 à juin 1924), plusieurs échecs (celui de *Caïn*, celui, tout récent, d'*Ounstilovsk*), le succès fulgurant des *Jours des Tourbine* lui a redonné confiance. Il prouve la viabilité et la vitalité de la fusion avec le second Studio et la capacité des comédiens de la jeune génération à travailler selon les directives de la maison mère. La relève est possible, il faut désormais amener les jeunes à renouveler leur jeu, à éliminer les clichés qui proviennent d'une mauvaise assimilation du Système (les pauses non justifiées ; l'oubli de la plasticité, de la virtuosité physique ; la tendance à dire le texte sans travailler l'intonation, sous prétexte d'imiter la vie quotidienne). Le texte des *Sœurs Gérard*, sans valeur littéraire, se prête à des essais, des « etudy ». Stanislavski s'en sert comme d'une base, d'un canevas pour redonner à la troupe l'habitude du jeu d'ensemble et le sens du rythme. C'est pour cette raison qu'il travaille en détails la première scène (l'arrivée de la diligence sur la place), découpant les séquences en « morceaux », utilisant de petits groupes de figurants. L'animation d'une foule de badauds, de passants diffère radicalement de celle d'une masse révolutionnaire et l'action transversale doit être définie et appliquée¹⁷.

Stanislavski répète aussi avec les comédiens individuellement, « montre » comment jouer les scènes attendues du mélodrame (la neutralisation de l'oncle « Niais » par le somnifère ; la visite de l'amoureux transi) sans tomber dans les poncifs. Il recommande de ne pas jouer le résultat mais la préparation, et d'agir, toujours, de se montrer inventif, souple, agile dans les mouvements, les gestes, des déplacements.

Mais les exercices trouvent vite leurs limites, dues à cet entre-deux que sont à la fois le texte dramatique (ni mélodrame canonique, ni pièce historique véritable) et le projet du metteur en scène. Car Stanislavski, comme il l'avait fait avec Craig pour *Hamlet*, se comporte ici avant tout en pédagogue, préoccupé de mettre à l'épreuve les notions du Système. S'aperçoit-il que ses consignes sont inapplicables ?

Il considère avant tout le genre comme favorable à un jeu rapide, physique. Armé d'un ouvrage de Pixérécourt (une ancienne édition de ses pièces dans laquelle figure des remarques de mise en scène et des consignes de plantation des décors¹⁸) et rompu, depuis ses jeunes années, aux ficelles et aux numéros incontournables du mélo, Stanislavski indique comment jouer à cache-cache avec le personnage, ne pas y aller directement. « Vous jouerez avec une sincérité extrême et (...) en accomplissant très bien des actions physiques. (...) C'est fondamental dans le mélodrame. » dit-il¹⁹. Le rôle des sœurs Louise et Henriette est, selon lui, « une chaîne ininterrompue d'actions physiques. Les sentiments viendront d'eux-mêmes. »²⁰ Répétant avec Verbitski/Picard la première scène où l'espion surveille les gens, il insiste sur sa nécessaire mobilité : les actions physiques doivent être « un stimulus et un appât pour l'action intérieure et même le sentiment. »²¹

Cependant, comment le suivre lorsqu'à propos d'un genre aussi codé que le mélodrame, il affirme :

¹⁷ Voir les inserts dans BRČ 345 et le paragraphe « Les secrets du metteur en scène » du livre de Gortchakov.

¹⁸ N. GORČAKOV, 1950, p. 305. Maintenu dans les rééditions.

¹⁹ *Ibidem*, p.306 ; 1952, p.419.

²⁰ *Ibidem*, p.293 ; 1952, p. 408.

²¹ *Ibidem*, p.331 ; 1952, p. 446.

« Le mélodrame ne supporte aucune convention. Le mélodrame, c'est le quotidien mais un quotidien concentré, vérifié, sans détails ni pauses superflus. Seules les pauses ludiques sont admises (...) et leur nombre doit être précisément fixé. En regardant un mélodrame, le spectateur estime que tout ce qui est montré dans la pièce s'est produit obligatoirement dans la vie, dans le quotidien et pas sur la scène. Voici pourquoi la convention théâtrale est contre-indiquée au mélodrame. Et si le spectateur croit que tout cela s'est produit à ses côtés, dans la vie, cela le touchera de façon extraordinaire, le fera rire et pleurer. ²²»

Il demande aux comédiens d'être sincères, d'aller jusqu'au bout des passions et de passer en douceur du drame à la comédie romantique²³. Livanov qui interprète Jacques devra réaliser une improvisation sur un morceau de la vie de son personnage qu'il se gardera de camper en cruel assassin²⁴. Mettant en application son précepte : quand tu joues un méchant, cherche où il est bon, il demande à Pouzyreva/ La Frochard de ne pas se maquiller en mégère, voleuse d'enfants. « La Frochard a une mine charmante, bienveillante. Personne ne se doute de ce qu'elle fait. Tous la prennent pour une sainte femme. ²⁵ »

Stanislavski tient donc une position impossible. Il recourt au mélodrame pour développer musicalité, rapidité, virtuosité, rythme, il fait travailler les comédiens sans décors réels, devant des toiles peintes, avec des objets du XVIII^e siècle (épées, éventails, capes, chapeaux) mais il maintient, dans ces exercices, des principes pour lui fondamentaux qui relèvent d'un théâtre réaliste, psychologique, où la nature est celle du quotidien et non une essence transcendante et abstraite.

C'est qu'il poursuit, avec cette opiniâtreté et cet auto-aveuglement que ses proches connaissent bien, un but très précis. Il remet en place et en situation un certain nombre de définitions des principes essentiels du Système (*skvoznoe deistvie*²⁶, *svekhzadatcha, sostavlenie shemu, esli by, deistvie, predlagaemye obstojatelstva*²⁷), et demande aux comédiens d'ajouter des actions –et des pantomimes dans les scènes populaires– pour vérifier la justesse des sensations et des émotions intérieures. Il mixte curieusement des approches testées pour trouver du dedans l'"état créateur" –avec les stimuli d'un travail physique²⁸. Il recourt désormais non pas au travail à la table et au découpage du texte, mais aux « etioudy », à l'analyse par la pratique, par le jeu.

Le temps passé à cette recherche retardera d'une saison la sortie des *Sœurs Gérard*. Il aura fallu plus de deux cents répétitions, pour aboutir à un résultat piteux. Mais cette fois, Nemirovitch-Dantchenko n'était pas là pour accuser son collègue de folie expérimentatrice irresponsable.

4. Un spectacle révélateur des dysfonctionnements du Théâtre d'Art

Stanislavski, sourd et aveugle aux aléas de l'histoire, a poursuivi sa route, tel un chercheur d'or obstiné, tamisant le sable en toutes eaux et en toute saison, pour recueillir et accumuler de 1906 à 1938 les précieuses pépites de son enseignement. Ce parcours qui semble continu, cohérent à la lecture des ouvrages publiés sur le Système, –et même de *Ma*

²² *Ibidem*, p.313 ; 1952, pp. 427-428.

²³ 1952, pp. 409-410.

²⁴ 1952, p. 416 : « *Akter so svoim personazhem dolžen prožit' khotia by odin den iz ego biografii. Vy igrali etioud, kak Žak prosypaetsia?* »

²⁵ 1952, p. 417.

²⁶ « *Skvoznoe deistvie opredeliaetsia glagolom : dobitsia svobody ili zavoevyvat svob. ili borotsia za svobodu, stremitsia k svob, iskat svobodu (...)* » KS 1355, manuscrit, fol.5. Les abréviations sont de KS.

²⁷ KS 1355, manuscrit, scène avec Titova (Marianne), Stepanova (Henriette) et Moltchanova (Henriette).

²⁸ Ces découvertes ont été faites à l'occasion de mises en scène-étapes de Tchekhov, de Shakespeare (*Jules César*), de Tourgueniev (*Un mois à la campagne*) –et concernent l'accompagnement sonore, le sous-texte, l'agencement des foules, le jeu de regards (*pristrelki i perestrelki glazami*) sans texte, le corps restant immobile.

vie dans l'art, tellement rééditée que sa date réelle d'écriture, 1924-1926, s'est estompée—, ne doit pas faire oublier dans quels contextes les recherches ont eu lieu. L'amnésie et la déformation historiques ont fonctionné longtemps, empêchant la reconstitution concrète, et rendant du coup obscures et incohérentes certaines lettres, certains discours, certaines décisions de Stanislavski. La lecture d'une « conversation avec les participants de la scène populaire du spectacle *Les Sœurs Gérard* » datée 1927, ainsi que la consultation du cahier de répétitions, tenu par Gortchakov, révèle une dégradation non seulement du jeu mais de la discipline et de l'organisation interne du travail théâtral.

Prévue pour la petite scène, et donc considérée comme non prioritaire, la mise en scène se réalise lentement et dans une atmosphère qui trahit la hiérarchisation qui s'opère alors entre scène principale et secondaire, anciens et jeunes comédiens. Au lieu de la configuration qui existait avant 1924 (autour de la maison-mère fonctionnant comme un théâtre phare, des studios, lieux d'apprentissage et d'expérimentations, supervisés par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko), une annexion et satellisation de lieux périphériques (d'abord la petite scène rue Tver, puis l'ex-théâtre Korch qui deviendra une filiale en 1933) plutôt dédiés aux assistants Soudakov, Telecheva, Gortchakov, Sakhnovski. La dévalorisation de ces lieux va de pair avec une sorte de division générationnelle et idéologique. Lorsque, découragé par les pressions, les dysfonctionnements, les menaces qui pèsent sur le théâtre, épuisé par la maladie qui l'éloigne souvent de Moscou, Stanislavski s'adressera aux autorités de tutelle pour protester contre les nouvelles normes de travail visant un fort taux de rendement, il souhaitera que le « travail de production » de spectacles soit mené non pas sur la scène de « son » théâtre mais sur les scènes annexes, par les jeunes loups impatientes de prendre le relais²⁹.

Assistant aux répétitions des *Sœurs Gérard*, il est consterné après le filage de la scène de la prison (IV,1) où l'annonce de la prise de la Bastille doit donner lieu à des réjouissances populaires :

«Qu'est-ce que je vois depuis la salle ? J'ai honte de vous le dire : les visages ennuyés, indifférents d'acteurs qui accomplissent formellement leurs tâches dans cette scène. (...) des visages ennuyés, des regards froids, des mouvements mous. Où donc est l'inspiration, la joie de la libération, le rythme endiablé (...) ?³⁰ »

Le problème, hélas, dépasse l'engagement des comédiens dans ce spectacle précis. La démobilisation, le manque d'enthousiasme règnent partout et semblent générés par le mode de fonctionnement d'un théâtre d'Etat: Stanislavski constate que ces mêmes jeunes acteurs qui, il y a deux ou trois ans étaient prêts à tout pour entrer dans la troupe, sont aujourd'hui las, ennuyés, découragés.

« C'est la mort pour notre art ! L'ennui, l'indifférence des acteurs qui font semblant d'agir, de jouer, de créer, voilà ce qui tue le théâtre. ³¹ »

Déjà Stanislavski repère, chez les jeunes artistes surtout, un dédoublement qui va aller en se renforçant : ils adoptent une conduite différente selon qu'ils sont en réunions ou au travail. Ils brillent par leurs talents d'orateurs et leur adhésion aux mots d'ordre lors des

²⁹ K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, t.9, Moskva, Iskusstvo, 1999, lettre à M. Geïts de janvier 1931 p. 446 et à Staline, en décembre 1935, p.633.

³⁰ « Beseda s učastnikami narodnoj sceny v spektakle *Sestry Žerar* », publiée dans *Stat'i, reči, besedy, pis'ma*, 1953, pp.273-276, puis reprise dans *Moskovskij hudožestvennyj teatr v sovetskiju epohu, Materialy i dokumenty*, izd. Vtoroe, dopoln., Moskva, Iskusstvo, 1974, pp.167-171. Voir p.167.

³¹ *Ibidem*, p.168.

meetings, et sont mous et passifs sur la scène³². Lorsque Stanislavski emploie ces mots démodés de « crime contre le théâtre », de « profanation de tout ce au nom de quoi nous avons créé le Théâtre d'Art avec Vladimir Ivanovitch »³³, lorsqu'il rappelle les hauts faits du noyau ancien : Katchalov, Knipper, Moskvine, Leonidov dans des mises en scène devenues légendaires, lorsqu'il menace, même, de chasser ceux qui ne comprennent pas que le théâtre est un collectif, un ensemble, où la négligence et le laisser-aller n'ont pas leur place, est-il écouté ? Rien n'est moins sûr. Les procès-verbaux des répétitions³⁴ attestent d'une indiscipline et d'un manque de rigueur qui touchent aussi les membres de la génération aînée (les retards ou absences de Olga Knipper émaillent les compte rendus) et qui résulte surtout d'une incurie de l'administration liée aux rivalités de pouvoir qui déchirent le MkhAT. Les rythmes de production ont été augmentés. Telle une usine, le théâtre s'active sur *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*, *Le Songe de l'oncle*, *Othello*, *Les Dilapidateurs*, *Le Mariage de Figaro*, *Train blindé*. Les comédiens passent d'une répétition à l'autre, d'un metteur en scène à l'autre. Gortchakov s'affronte à Soudakov, un autre prétendant à la relève. Le 8 septembre, le metteur en scène des *Sœurs Gérard*, de plus en plus marginalisé par rapport à celui de *Train blindé*, se plaint à la direction du Théâtre.

« Le fait que trente personnes en attendent une seule est très démoralisateur pour tout le collectif (...). Voici comment s'est déroulée la répétition d'aujourd'hui. 1. La répétition de l'acte 1 n'a pu se faire qu'en partie car A.A.Anders a soudain été convoqué pour *Train blindé*. 2. La répétition dans la chambre d'Henriette n'a pas pu avoir lieu car on n'a pas réussi à convaincre O.L.Knipper de venir. 3. La répétition de la scène du « tribunal » n'a pas pu avoir lieu non plus car P. Massalski, [Roger de Linières] en dépit des promesses qui avaient été faites, n'a pas été libéré de *Train blindé*. Je demande qu'on m'indique comment travailler sur *Les Sœurs Gérard* dans ces circonstances. »³⁵

La première, déjà retardée, aura lieu après *Train blindé* et le spectacle, montré à Léninegrad durant l'été 1928, provoquera de sérieux remous dans la critique. Inquiétudes quant à l'aveuglement idéologique du MKhAT qui a exhumé une pièce poussiéreuse souscrivant à « la morale de classe du petit-bourgeois et du négociant », dont les héros sont « les porteurs abstraits de valeurs morales ». Sarcasmes à l'encontre de la « fuite panique » du MKhAT devant le répertoire contemporain. Ironie à l'égard du sujet sentimental de la pièce, digne des scènes provinciales. Étonnement devant la maladresse des comédiens qui, réputés pour leur naturel et leurs raffinements psychologiques, déclament, sur-jouent et tombent dans un maniérisme de mauvais aloi³⁶.

La déception de Stanislavski dut être à la mesure des espoirs qu'il avait mis dans sa nouvelle méthode pédagogique. En témoigne la rencontre avec Meyerhold et son épouse, venus voir le spectacle. À Z. Raïkh qui lui demande abruptement, à l'entracte, pourquoi avoir choisi une telle pièce, Stanislavski répond que le mélodrame est utile pour soigner les acteurs malades. Écoutons Gladkov qui a consigné les souvenirs de Meyerhold :

³² *Ibidem*. « Na sobraniah vy gorjačo ratuete za novoe naznačenie iskusstva v Sovetskoj Rossii, (...) a kogda pered vami otkryvaetsia vozmožnost osuščevit' vaši slova i obeščanija na dele, na scene (...) vy skučate (...) »

³³ *Ibidem*, p.168 et p.169 : « Eto pofanacija vsego, radi čego my sozdavali s Vladimirom Ivanovičem Hudožestvennyj teatr. Eto gibel' ego. »

³⁴ RC 131 « Protokol repeticij p'esy V Bure vremen. Sestry Žerar, 1926/1927, N°1/a ».

³⁵ *Ibidem*, p.55. « Ožidanie 30 čelovek odnogo deistvuet demoralizujuščee na ves sostav kartiny ili akta. (...) Fakty segodnjašnego dnja takovy. 1. Repeticija 1 akta sostavilas' častično tak kak A.A.Anders byl neožidanno vyzvan na *Bronepoezd*. 2. Repeticija komnaty Genrietty ne sostojalas' sovsem tak kak vse 'sgovory' ob učastii O.L.Knipper v repeticii ni k čemu ne priveli. 3. Repeticija "Suda" takže ne sostojalas', tak kak s *Bronepoezd* ne byl otpuščen P. Massal'skij (nesmotrja na obeščanii režissury *Bronepoezd*). Prošu ukazat mne put' raboty nad S.Z. v sozdavšikhsia obstojatelstvah. »

³⁶ Voir *Smena*, 10 juillet 1928, *Krasnaja gazeta*, utr.vyp., 11 juillet 1928.

« Il montra un acteur et dit : 'Regardez cet acteur a toujours pâti de gestes désordonnés, maintenant, il va dire un grand monologue et il ne fera rien de superflu.' Mais l'acteur en commençant son monologue n'avait pas plutôt dit deux phrases que déjà il s'était mis à faire des moulinets avec les bras. KS baissa la tête. Comme je le comprenais à cette minute ! »³⁷

³⁷ Aleksandr GLADKOV, *Mejerhol'd*, T.2, Moskva, STD, 1990, p.323.