

*Cahiers du*  
MONDE RUSSE

## **Cahiers du monde russe**

Russie - Empire russe - Union soviétique et États  
indépendants

**47/4 | 2006**  
**Varia**

---

# Marie-Christine Autant-Mathieu, éd., Le Théâtre d'Art de Moscou

Gaïané Spach

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/6723>

ISSN : 1777-5388

### **Éditeur**

Éditions de l'EHESS

### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 2006

Pagination : 837-840

ISBN : 978-2-7132-2098-2

ISSN : 1252-6576

### **Référence électronique**

Gaïané Spach, « Marie-Christine Autant-Mathieu, éd., Le Théâtre d'Art de Moscou », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 47/4 | 2006, mis en ligne le 03 juillet 2009, Consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/6723>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

2011

---

# Marie-Christine Autant-Mathieu, éd., Le Théâtre d'Art de Moscou

Gaïané Spach

---

## RÉFÉRENCE

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, éd., **Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages**. Paris : CNRS Éditions, 2005, 360 p. (Arts du spectacle)

- 1 Dans cet impressionnant volume, des chercheurs de plusieurs pays (Allemagne, Angleterre, Biélorussie, États-Unis, France, Pologne, Russie), réunis par une équipe du CNRS, nous entraînent dans les périples du légendaire Théâtre d'Art de Moscou, dans les vicissitudes, tribulations et frasques de ses fondateurs et de leurs disciples. On pouvait craindre la répétition de faits connus, tant ce théâtre mythique a déjà fait couler d'encre, mais il n'en est rien. Cette étude des transferts culturels, des interactions entre différentes pratiques théâtrales est enrichie par les points de vue originaux des différents spécialistes en histoire, cinéma, théâtre, qui y ont contribué.
- 2 La période étudiée s'étend de la première tournée du Théâtre en Occident en 1906 à la disparition de ses fondateurs, Konstantin Stanislavskij en 1938 et Vladimir Nemirovič-Dančenko en 1943. L'analyse porte ainsi sur deux générations : la première, qui a fondé le Théâtre et l'a rendu célèbre, et la seconde – celle des élèves –, formée dans les Studios-écoles, qui s'est dispersée en grande partie dans le monde occidental. Les conséquences de la révolution d'Octobre ont toujours été occultées ou travesties par les autorités soviétiques, et les velléités d'émigration des fondateurs ainsi que l'émigration effective des disciples – ignorées. Grâce à la perestroïka, des archives ont pu être ouvertes, et des faits auparavant falsifiés – révisés. L'ouvrage dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu ajoute de nouvelles pièces à des puzzles qui s'ordonnent, semble-t-il, sans fin.
- 3 Le livre s'ouvre sur la rencontre de deux fortes personnalités de théâtre, Gordon Craig – théoricien et scénographe aux idées révolutionnaires – et Stanislavskij – metteur en scène dans la tradition réaliste –, narrée dans un article fort intéressant, « Craig monte

*Hamlet à Moscou* », qui occupe une place particulière dans le livre par son ampleur et sa richesse. A. Ostrovsky y analyse la tumultueuse collaboration artistique qui s'est nouée autour de la mise en scène d'*Hamlet* par Craig au Théâtre d'Art en 1911. Pour Stanislavskij, qui recherchait des voies nouvelles en art, c'était la première collaboration directe avec un artiste européen ; pour Craig, la première tentative de mettre en pratique ses théories, ses innovations, comme les paravents. Si la fusion des deux systèmes ne se fit pas, il y eut bel et bien rencontre, croisement de deux trajectoires qui laissèrent des traces et des emprunts de part et d'autre.

- 4 Plusieurs articles décrivent ensuite les déboires de la diffusion en Russie et en Occident des idées et procédés développés par Stanislavskij, ainsi que les déformations qu'ils subirent. Pour T. Boutrova (« Les disciples américains : du système à la méthode »), dès le début, le terme de « système » était inadapté, car il évoque quelque chose de figé, alors que Stanislavskij préconisait une expérimentation permanente. En Russie soviétique, le système a été sacralisé dans un but idéologique, ce qui provoqua un rejet, de sorte que l'héritage de Stanislavskij s'est trouvé victime de ces aléas. Les idées stanislavskiennes se répandirent surtout avec la tournée du Théâtre d'Art en Amérique en 1923 et 1924, et grâce au succès qu'il y rencontra. Par la suite, la méthode fut enseignée aux étudiants américains, sans prendre en compte les dernières innovations comme la « méthode des actions physiques » que des initiés pratiquaient au domicile de Stanislavskij à la fin de sa vie.
- 5 J. Benedetti (« Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski ») expose avec clarté une histoire embrouillée, celle des avatars des textes de Stanislavskij, soit deux livres édités de son vivant et les œuvres publiées après sa mort sous son nom, en Russie et en Occident. On voit Stanislavskij manœuvrer pour pouvoir bénéficier du copyright et s'assurer des droits d'auteur en dollars. À cet effet, il dut faire traduire et publier en anglais ses écrits. En 1924, un premier livre, *My Life in Art*, fut édité. Mécontent de la traduction, Stanislavskij entreprit une version russe qui parut en 1926 à Moscou, la seule qu'il ait reconnue. Pourtant, ce n'est qu'en 1980 que ce texte fut traduit en français par D. Yoccos. Les éditeurs de langue anglaise, quant à eux, continuèrent à reproduire la version américaine de 1924. Un scénario analogue se déroula avec le deuxième livre. Commencé en 1929, *An Actor Prepares* fut enfin publié en 1936 avec de nombreuses coupures et dans une traduction médiocre. L'édition russe du *Travail de l'acteur sur lui-même. 1<sup>re</sup> partie : Le travail sur soi-même dans le processus créateur du revivre*, parut deux ans plus tard, après sept années de tractations avec la censure pour maintenir des termes comme « intuition » et « subconscient » qui n'avaient plus droit de cité, soit trois semaines après la mort de Stanislavskij qui laissa l'ouvrage inachevé. Cette saga, associée au perfectionnisme de Stanislavskij, explique le faible nombre de textes publiés de son vivant. L'histoire se compliquera encore ultérieurement avec les héritiers de la traductrice qui servait aussi de prête-nom pour le copyright.
- 6 On voyage ensuite avec le Théâtre dans ses tournées à Prague (V. Velemanova), en Allemagne et dans les pays germanophones (C. Mittelsteiner). L'accueil qui lui est réservé varie d'un pays à l'autre ; il est particulièrement chaleureux en Tchécoslovaquie. Les contacts et échanges avec le théâtre polonais, avant et après la révolution d'Octobre (M.-T. Vido-Rzewuska), la tournée occidentale du premier Studio, premier émissaire d'un théâtre devenu bolchevik (O. Egochina), sont abordés ainsi que l'adaptation et la contestation du Théâtre d'Art comme modèle en Biélorussie à l'époque soviétique (V. Symaniec).

- 7 Les contributions suivantes dépouillent la légende de Stanislavskij de ses artifices. Il faut souligner la capacité des auteurs – J.-F. Dusigne en particulier – à démystifier des personnalités aussi complexes que Stanislavskij et Nemirovič et à leur rendre leur dimension humaine. Les affres de la création chez Stanislavskij, ses états d'âme, son perfectionnisme, sa dépendance à l'égard des autres pour rédiger ses œuvres expliquent les confusions et la mauvaise interprétation de ses propos par des générations d'artistes. Fragilité psychologique, faiblesse de caractère ou délicatesse poussée à l'extrême (à la demande injustifiée de Craig, il enlève à contrecœur le nom de Suleržickij de l'affiche d'*Hamlet*; il se plie à la volonté de Nemirovič qui, pour magnifier son propre rôle et minimiser celui de Stanislavskij, exige la modification de passages de *Ma vie dans l'art*) jettent un éclairage plus objectif sur l'homme que fut ce génie de la scène. L'apport de Nemirovič à l'art américain et européen est rappelé, sans dissimuler son côté bon vivant, croquant la vie et sensible au confort occidental. On peut cependant regretter que les auteurs de l'ouvrage n'aient pas traité sur le fond les hésitations des deux grands artistes russes à émigrer, ce qui aurait éclairé la complexité et la dimension tragique de leur situation.
- 8 Dans « La fin du "Vieux Théâtre d'Art" », M.-C. Autant-Mathieu compare les tournées du Théâtre en Occident en 1922-1924, modèle de travail artistique, et celles de 1937 à Paris, modèle de théâtre d'État. Cette évolution du Théâtre ne passa pas inaperçue et l'on peut à juste titre supposer que ses deux fondateurs en furent conscients. Nemirovič, selon un de ses élèves, avait prévu depuis longtemps cette mise sous tutelle, mais n'avait pu l'empêcher. Bien des années plus tard, il est clair que cette soumission était indispensable pour sauver des vies humaines. Ce qui fut préservé l'a été au prix de sacrifices, d'humiliations et de ruses.
- 9 Le livre s'achève par une étude du rayonnement mondial des fondateurs et de leurs disciples : M. Čehov en Europe et en Amérique (L. Bykling), V. Nemirovič-Dančenko aux États-Unis où il travailla entre 1925 et 1927 (« Un héritage oublié et occulté », S. M. Carnicke) et en Italie de 1931 à 1933 (« Un épisode resté confidentiel », F. Malcovati), N. Massalitinov à Prague, Berlin, Sofia (N. Vagapova), et enfin les comédiens du Théâtre dans le cinéma européen et américain (O. Bulgakowa).
- 10 Cet ouvrage nous apporte un merveilleux témoignage sur la vigueur des traditions de ce Théâtre unique au xx<sup>e</sup> siècle. Celui-ci greffa ses rameaux sur la culture occidentale et son héritage se perpétue dans le jeu des comédiens et dans la mise en scène. N'est-ce pas le vrai signe de survie pour un théâtre ?
- 11 L'iconographie est abondante, remarquable et recherchée, des documents d'époque émaillent l'ensemble. Enfin, et sans rapport avec le contenu, la manipulation et la lecture de l'ouvrage sont rendues malaisées par son poids, son format, le glaçage de la couverture, la faiblesse de la reliure et la petite taille des caractères. On aurait aussi aimé en connaître davantage sur la genèse du livre et avoir quelques informations sur chaque contributeur.