



Revue des études slaves

XC 1-2 | 2019
Les révolutions russes de 1917
Enjeux politiques et artistiques

De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée

Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922

*From the Claimed Self-management to the imposed Nationalization. Russian
Theatrical Heritage between 1917-1922*

Marie-Christine Autant-Mathieu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/2818>
DOI : 10.4000/res.2818
ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 20 juillet 2019
Pagination : 199-213
ISBN : 978-2-7204-0560-0
ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Marie-Christine Autant-Mathieu, « De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée », *Revue des études slaves* [En ligne], XC 1-2 | 2019, mis en ligne le 20 juillet 2020, consulté le 09 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/2818> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.2818>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2020.

Revue des études slaves

De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée

Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922

From the Claimed Self-management to the imposed Nationalization. Russian Theatrical Heritage between 1917-1922

Marie-Christine Autant-Mathieu

Passer de l'autonomie à une nationalisation générale, plaçant complètement les théâtres sous la tutelle des organes dirigeants du Narkompros, ne fut pas aussi simple et lisse que cela peut paraître dans certains livres et articles¹.

- 1 Cette étude pourrait être la première pierre d'un chantier de recherches sur la période de réorganisation du réseau théâtral entre mars 1917 et le début de la NEP. Mon intérêt pour cette question a été suscité par la correspondance des directeurs du Théâtre d'Art de Moscou, rééditée dans sa totalité entre 1999 et 2003 : on y découvre les difficultés matérielles auxquelles la compagnie a été confrontée, malgré la protection et la subvention dont elle a bénéficié à titre de théâtre d'État académique². Non seulement la « Grande Révolution Socialiste d'Octobre » n'a pas sorti le Théâtre d'Art, et plus généralement les théâtres « bourgeois », de leur crise de répertoire et de leur marasme esthétique³, mais elle les a plongés dans un chaos financier et un dédale bureaucratique qui ont balayé définitivement les projets d'autogestion, lancés au lendemain de février 1917.
- 2 Reconstituer la chronologie des faits apparaît comme la première étape de ce travail de défrichage et de mise à plat, préalable à une réflexion plus affinée.
- 3 Le croisement des sources, quasi exclusivement soviétiques⁴, a posé plusieurs problèmes, car l'approche factuelle, par liste de décrets à partir d'Octobre, n'est pas toujours reliée aux événements historiques. L'information est donnée brute, sans le contexte. Aussi est-il malaisé de comprendre l'importance des mesures qui sont décrétées, amendées, parfois contradictoires, d'appréhender le cas échéant, leurs

modes d'application. Aussi est-il difficile de relier entre elles les informations (reprises avec des variantes entre plusieurs auteurs), les dates (qui ne concordent pas toujours et respectent une sélection et des interprétations conformes aux critères imposés selon la période et toujours justifiées idéologiquement). Les études synthétiques ou transversales, par groupes de théâtres manquent, à l'exception des principaux théâtres de Petrograd⁵. À Moscou, le Bolchoï, le Maly, le Théâtre de Chambre ou le Théâtre d'Art, englobés dans le groupe des théâtres autonomes subventionnés, n'ont pas fait l'objet de travaux comparatifs.

- 4 La révolution d'Octobre a imposé une coupure dans les travaux. D'un côté les (rares) ouvrages sur Février, de l'autre ceux qui traitent l'après Octobre. Le raccord n'est pas fait, ou mal fait, c'est-à-dire traité de façon tendancieuse, avec des « lacunes » afin de valoriser les mérites de la seconde révolution⁶.

Principales étapes de la restructuration du réseau théâtral

- 5 Faute de pouvoir proposer, à ce stade initial de la recherche, une analyse comparative et détaillée des conséquences de la nationalisation dans la vie des compagnies théâtrales de Petrograd, Moscou, et des principales villes de province, entre le 2 mars 1917 (abdication de Nicolas II) et la fin de la NEP, je me limiterai ici à reconstituer les étapes majeures du processus, telles que l'on peut les fixer à l'aide de la documentation disponible.

<p>3 mars 1917 : les théâtres impériaux deviennent théâtres d'État (<i>gosudarstvennye</i>). Les emblèmes de l'Ancien Régime ornant les façades, murs, plafonds et rideaux sont supprimés ou masqués. Des comités se réunissent pour créer de nouveaux statuts. Les compagnies moscovites revendiquent l'autonomie afin de ne plus dépendre de l'administration de la capitale. Les représentations à Petrograd reprennent dès le 13 mars, au lendemain de la reconnaissance du gouvernement provisoire⁷. Des soldats sont envoyés en faction pour empêcher les pillages⁸. Maksim Gor'kij préside une commission de protection et de conservation des monuments historiques.</p> <p>8 mars : Fedor Golovin devient commissaire du gouvernement provisoire en charge des affaires de l'ex-ministère de la Cour.</p> <p>12 mars : au Théâtre Mikhaïlovski 1 400 artistes aux profils très différents reconnaissent le gouvernement provisoire mais beaucoup contestent la fondation d'un ministère des Arts.</p> <p>21 mars : l'Union professionnelle des gens de la scène réclame l'autogestion pour échapper à la bureaucratie et profiter de la liberté d'expression. En effet, dans le sillage de l'abolition de la censure de la presse le 9 mars, les théâtres cessent d'être soumis au contrôle du saint synode et du Bureau de la Cour qui expurgeaient le répertoire de la moindre allusion au clergé, à l'armée ou à la justice et interdisaient les représentations pendant le Grand carême⁹.</p> <p>29-30 mars : Fedor Golovin convoque au Palais d'hiver les représentants des théâtres d'État pour évoquer leur avenir. La majorité se rallie à l'opinion d'Aleksandr Sumbatov-Južin¹⁰, représentant du Maly, qui appelle à décentraliser les théâtres d'État et à leur accorder l'autonomie artistique, financière et administrative.</p> <p>Fin avril : Golovin nomme, à la fonction de délégué général des théâtres d'État de Petrograd, un professeur de l'université de Saint-Petersbourg, Fedor Batjuškov¹¹. Celui-ci établit un règlement temporaire inspiré du statut de la Comédie-Française, troupe permanente qui choisit ses comédiens sociétaires, fixe leur rémunération et répartit les bénéfices. Mais Batjuškov maintient un contrôle financier et artistique par un représentant de l'État.</p> <p>Mai : Anatolij Lunačarskij (1875-1933), un bolchevik proche de Lenin et de Gor'kij, quitte la Suisse pour la Russie où il dirige la section de la culture et de</p>	<p>9 (22) novembre 1917 : le Narkompros (commissariat à l'Instruction publique, d'abord baptisé commission d'État pour l'éducation) prend en charge la gestion des théâtres. Pour se mettre au travail, Lunačarskij doit disposer de fonds.</p> <p>Décembre : Lunačarskij ordonne le licenciement du chargé des finances de l'ancien ministère de la Cour. Mais Batjuškov, resté en poste, essaie de s'entendre avec des banques anglaises et américaines pour le financement des théâtres Mariinski, Alexandrinski et Mikhaïlovski, et conseille au ténor Leonid Sobinov et à l'acteur metteur en scène Aleksandr Južin à Moscou (pour le Bolchoï et le Maly) de faire de même avec les banques de commerce¹⁶. Les résistances persistent, mais Lunačarskij essaie de calmer le jeu : il intervient dans les théâtres, fréquente ou convoque des assemblées pour exposer le programme culturel des bolcheviks. Batjuškov, et la plupart des acteurs des ex-théâtres impériaux, refusent toute négociation, agitent l'épouvantail de la bolchevisation (= politisation) de l'art, mais le personnel technique, les machinistes acceptent d'entrer en pour-parlers.</p> <p>12 (25) décembre : Batjuškov et Sergej Bertenson, chargé des mises en scène dans les théâtres d'État, sont licenciés. Le Narkom disperse les fonctionnaires en place, y compris les directeurs de troupe les plus hostiles : Aleksandr Ziloti (au Mariinski) et E. Karpov (à l'Alexandrinski), ce qui soulève des mouvements de grève. Batjuškov spéculait sur l'idée d'autonomie des théâtres en essayant de créer en leur sein un soviet suprême indépendant¹⁷.</p> <p>4 (17) janvier 1918 : Lunačarskij envoie un ultimatum à Batjuškov : « Ou vous vous soumettez à mes dispositions : vous libérez votre poste et votre appartement dans les trois jours, vous cessez vos intrigues avec votre soviet suprême ; ou bien je m'adresse à la commission militaire d'enquête en lui demandant de vous arrêter immédiatement pour insoumission et désobéissance. »¹⁸ Le leader de l'opposition rend les armes.</p> <p>19 janvier (1^{er} février) 1918 : au Soviet théâtral, chargé de diriger les théâtres sur les nouvelles bases du socialisme¹⁹, succède le 29 juin 1918 le TEO (Département des arts) dirigé au départ par Ol'ga Kameneva²⁰.</p> <p>Février 1918 : les théâtres d'État passent sous le contrôle d'un sous-département du Narkompros réorganisé en juin 1918 et</p>
<p>l'éducation de la Douma à Petrograd. Arrêté par le gouvernement provisoire quinze jours durant l'été, il continue dès sa sortie de prison à défendre les soviets et il multiplie les conférences sur les objectifs de la culture socialiste.</p>	



Aleksandr Sumbatov-Južin



Anatolij Lunačarskij

- 6 Les bolchevics vont s'employer à réorganiser les théâtres d'État et privés. La tâche sera longue, difficile financièrement, mais progressera grâce à la mise en place de relais idéologiques et de contrôles au sein des compagnies. Entre son arrivée à la tête du

commissariat à l'Instruction publique, fin 1917 et sa mise à l'écart en 1929, Lunačarskij aura accompli en un peu plus de dix ans une mission difficile et qu'il était à peu près le seul à pouvoir mener à bien : conserver l'héritage théâtral russe en le réorientant idéologiquement, mettre en place de nouveaux réseaux, soutenir le théâtre révolutionnaire d'avant-garde et rallier une grande partie de l'intelligentsia.

Le piège de la nationalisation

- 7 Lorsqu'il expose « les tâches des théâtres d'État » dans un gros article programmatique paru dans les *Izvestija* des 13, 15 et 17 décembre 1917, Anatolij Lunačarskij assure que la restructuration et les réformes seront entreprises par des personnes cultivées et compétentes. Il s'engage à protéger les cinq théâtres d'État, à liquider le secteur commercial, à créer de nouveaux théâtres en phase avec la construction du socialisme. Dans un premier temps, des mesures sont prises pour rendre accessibles les billets et même accorder la gratuité aux soldats ainsi qu'aux activistes méritants. En ce qui concerne le rapport avec le secteur privé : « Le pouvoir soviétique ne veut pas éliminer l'initiative privée mais souhaite au plus vite faire cesser l'exploitation par des entrepreneurs rapaces²³ » assure-t-il dès février 1918. Le Narkom travaille en collaboration avec les soviets locaux. Conscient de l'impossibilité de transformer immédiatement les théâtres d'État en institutions prolétariennes, il faut les ouvrir, dit-il, au plus grand nombre et les utiliser comme des modèles²⁴.
- 8 Lunačarskij a promis de subventionner les théâtres d'État à condition qu'ils se « démocratisent » et qu'ils introduisent des réformes définies par leur conseil de gestion²⁵. À Moscou en 1918, pendant 8 mois, le Maly se bat pour faire accepter son statut d'autogestion. Un accord est trouvé dès lors que l'État apporte son aide financière et impose une présence qui ne doit être que consultative. L'argument financier pèse évidemment très lourd car les coûteux théâtres d'État manquent de combustible au point d'envisager à plusieurs reprises la fermeture.
- 9 À cette époque, Lunačarskij souligne la modération des bolcheviks :

Le gouvernement n'exige aucun credo politique, aucun serment, aucune déclaration de dévouement et de soumission. L'époque honteuse où vous étiez les valets de la Cour est révolue. Vous êtes des citoyens libres, des artistes libres, personne ne portera atteinte à votre liberté²⁶
- 10 proclame-t-il dans un discours réaliste de décembre 1917. Rien n'est en effet possible si les artistes professionnels refusent de s'ouvrir à la culture populaire. L'illusion de liberté est courte. Lunačarskij déclare en effet dès mars 1918 que les théâtres doivent marcher avec la révolution et que l'État ingérera de toute façon en cas de propagande contre-révolutionnaire²⁷. La menace a déjà été mise à exécution : le 2 janvier 1918, un détachement armé a fait irruption au Théâtre Liteïny de Petrograd pour arrêter la représentation du *Commis voyageur de la liberté*, une pièce hostile aux soviets. À l'automne 1918, au Théâtre Korch de Moscou, le spectacle *la Mort de Danton* de Georg Büchner est interdite car jugé contre-révolutionnaire. La troupe doit modifier la mise en scène et la re-présenter devant des responsables culturels et des journalistes qui, après cette vérification, l'autorisent²⁸.
- 11 Pour « démocratiser le répertoire », depuis juin 1918, une section *ad hoc* est créée au Département théâtral afin de dresser une liste de pièces à monter, de traductions à faire ou à refaire. Fin décembre 1918, Aleksandr Blok préside cette section qui

répertorie les besoins, élabore des programmes éditoriaux. Dès le printemps 1919, il est question de réévaluer le répertoire classique « d'un nouveau point de vue »²⁹.

- 12 Entre février et mars 1920 à Moscou et Petrograd, une vingtaine de petits théâtres de cabaret ou de music-hall sont fermés car « anti-artistiques ». Le pouvoir traque ceux qui « empoisonnent le peuple ».
- 13 Il apparaît très vite que la liberté de création va se trouver d'autant plus menacée que l'État assure non seulement la sauvegarde, l'entretien des bâtiments, mais aussi la rémunération des personnels et garantit un soutien financier en cas de trou budgétaire. Dès février 1918, les bolcheviks ne font pas mystère du lien qui existe entre l'activité créatrice et son mode de financement. Le directeur des théâtres d'État de Petrograd, Ivan Exkuzovič, explique que « comme l'aspect artistique est étroitement lié à l'aspect financier, l'État se réserve le droit de contrôler le côté artistique car seules des mises en scène hautement artistiques pourront justifier les énormes dépenses consenties aux théâtres d'État³⁰ ». Et en décembre 1918, Lunačarskij déclare que si l'État finance, il a le droit de réguler la création artistique³¹.
- 14 Ainsi le piège est double : pour les artistes qui, en échange de la subvention, perdent leur liberté de création ; pour l'État qui va s'engager dans un gouffre financier en soutenant, outre les cinq ex-théâtres impériaux dont deux très lourdes troupes d'opéra et de ballet, le Théâtre d'Art de Moscou, le Théâtre de Chambre, le Théâtre de démonstration (*Pokaznyj teatr*) et le Théâtre pour enfants.

De l'autonomie à la nationalisation

- 15 La stratégie de concertation adoptée par Lunačarskij au début de son mandat prend du temps. Or les militants du Proletkul't et une partie de l'avant-garde révolutionnaire réclament depuis le 18 septembre 1918 une nationalisation rapide et complète qui rendrait au plus vite les instruments de la culture au prolétariat victorieux³². Lunačarskij risque de se faire prendre de vitesse par les soviets locaux car, le 20 août 1918, un décret du Comité central exécutif, le VTSIK, a légalisé la municipalisation des théâtres : « De la suppression du droit de propriété sur les immeubles dans les villes ». Cette expropriation a lieu dans quelques grandes cités, y compris à Petrograd pour quelques théâtres et salles de concert et de gala privés³³.
- 16 L'autonomie avait contribué à répandre parmi les gens de théâtre l'idée de l'indépendance de l'art à l'égard de la politique. Mais elle ne sera qu'une étape qui, selon les historiens soviétiques, permet « le libre mûrissement intérieur de l'intelligentsia artistique³⁴ », une étape qui préparera la nationalisation, c'est-à-dire le passage obligatoire des immeubles, des équipements et des moyens de production du statut privé ou associatif à la propriété d'État³⁵.
- 17 Un peu moins d'un an après le décret accordant l'autonomie, en février 1919 Lunačarskij confie au TEO la préparation d'un projet qui sera prêt en mai 1919 : « La nationalisation des théâtres et du cirque ». Corrigé par Ol'ga Kameneva, il est présenté à nouveau le 6 juin 1919 sous le titre : « De la nationalisation des entreprises de théâtre et de cirque ». Mais, même amendé, il est loin de faire l'unanimité. Dix jours plus tard, une pétition signée par les principaux hommes de théâtre de Moscou et Petrograd réclame une large concertation. Konstantin Stanislavskij (Théâtre d'Art de Moscou) voit la nationalisation comme un danger mortel³⁶. Aleksandr Tairov (Théâtre de Chambre),

A. Južin (Maly) sont contre. Début juillet, de nouvelles discussions ont lieu auxquelles participe Lenin. Début août, un nouveau projet est élaboré par Lunačarskij. Il est divulgué le 14 août sous le titre : « Concentration des affaires théâtrales ». Le 21 août, le Sovnarkom corrige ce projet dont la version définitive « De l'unification des affaires théâtrales » (*Ob ob'edinenii teatral'nogo dela*) est promulguée le 26 août 1919. Le mot « nationalisation » est donc évité dans l'intitulé du décret en 26 points dont nous donnerons ici quelques extraits.

Point 4. « Tous les théâtres (les bâtiments et ce qu'ils contiennent) qui ont une valeur culturelle sont déclarés propriétés nationales. »

Point 8. « Les biens des théâtres (bâtiments, costumes, matériel) sont transmis au Centroteatr³⁷ afin d'être mis à la disposition des collectifs artistiques (sociétés, associations, cercles) qui le désirent, et à des troupes à des fins précises. »

Point 26. « Pour fixer le montant de la subvention accordée à un théâtre, le Centroteatr tiendra compte des aspects financiers qui lui sont propres en tant qu'entreprise mais aussi des qualités artistiques de sa troupe et de l'utilité générale de la direction qu'il a prise. »

- 18 S'ils évitent le terme de « nationalisation », les auteurs du décret emploient en revanche le mot « autonomie » dans un tiers des points, ce qui crée une confusion. Car l'autonomie, jusque-là assimilée à l'autogestion, devient une sorte de statut intermédiaire entre la mise sous tutelle financière et artistique et une indépendance contrôlée.

Point 10. « Les théâtres reconnus autonomes sont les théâtres dont la valeur culturelle est reconnue par le Centroteatr ou par les autorités locales, qui se trouvent entre les mains de collectifs solides et qui font autorité [...]»³⁸. »

Point 11. « Les théâtres autonomes envoient un compte rendu annuel au Centroteatr sur leurs activités artistiques et sur les questions matérielles. »

Point 12. « Les théâtres autonomes sont soumis, pour les questions financières, à l'inspection de l'État. »

Point 13. « Le Centroteatr peut vérifier les données fournies par les directions des théâtres autonomes en recourant aux organes de contrôle d'État ou par le biais de ses propres services d'inspection. »

Point 14. « Le Centroteatr a le droit de donner aux théâtres autonomes des instructions concernant le répertoire pour les rapprocher des masses populaires et de leur idéal socialiste, sans détruire la valeur artistique du théâtre³⁹. »

- 19 L'autonomie n'a été accordée qu'aux cinq théâtres d'État, au Théâtre d'Art de Moscou et à ses studios. Il est difficile de comprendre son réel fonctionnement. Une lettre de V. Nemirovič-Dančenko (co-directeur du Théâtre d'Art) à l'acteur et metteur en scène Vassilij Lužskij durant l'été 1919 apporte un certain éclairage sur ce statut. À la différence des théâtres subventionnés non autonomes, qui reversent toute leur recette à l'organe de gestion et de contrôle : le Centroteatr, le Théâtre d'Art « autonome » reçoit une subvention partielle pour équilibrer son budget et s'il fait des bénéfices, ceux-ci sont distribués entre les actionnaires de la Société coopérative qui gère, depuis l'automne 1917, l'activité de la compagnie, privée à l'origine⁴⁰. D'après cette lettre, il semble que l'autonomie impose un contrôle consécutif et non préalable.
- 20 Le décret d'août 1919 statue aussi sur les théâtres privés, définis comme des « théâtres gérés par des entrepreneurs ». Ceux-ci doivent inclure dans leur direction des représentants des organes centraux ou locaux. Les tarifs des places sont fixés par l'État qui règlemente les bénéfices⁴¹.
- 21 À la fin 1919, l'État s'est engagé, pour la seule ville de Moscou, à entretenir les bâtiments et les équipements théâtraux, à attribuer des subventions pour l'équilibre

des budgets, à fournir électricité et le combustible, à payer les salaires de 2776 personnes employées dans six théâtres autonomes « académiques ». Un gouffre financier...⁴²

Heurs et malheurs de la nationalisation

22 Au début de l'hiver 1919-1920, la crise de combustible amène le Mossovet (la Mairie de Moscou) à exiger la fermeture des théâtres, des cirques et des cinémas. Après des débats houleux, le 17 novembre 1919, le petit Sovnarkom refuse cette fermeture⁴³, mais sa décision est contestée par ceux qui considèrent les théâtres d'État inutiles, voire nuisibles au prolétariat, surtout quand sévit une épidémie de typhus et qu'il est devenu impossible de chauffer les bains publics. Certains estiment que le bois des réserves d'État doit servir aux théâtres d'agitation et pas à ceux qui interprètent *Carmen* ou *Eugène Onéguine*.

44

23 À la mi-février 1920, après la 28^e assemblée du Centroteatr, Lunačarskij demande au petit Sovnarkom de prendre des mesures urgentes pour que les théâtres d'État reçoivent du combustible, des tickets de rationnement et puissent entreprendre des travaux de réhabilitation et de réparation. Malgré la situation économique calamiteuse du printemps 1920, le 6 avril 1920 le petit Sovnarkom accorde 9 millions supplémentaires pour le chauffage du Maly et du Bolchoï.

24 Pourtant, en 1921, Lenin change d'attitude. Il veut donner la priorité à l'éducation et rechigne à soutenir les théâtres qui coûtent cher. L'État, à la sortie de la guerre civile, échange de l'or contre du blé. Lenin établit des priorités. Le budget du Narkompros pour entretenir les théâtres patrimoniaux est de 29 milliards alors qu'il s'élève, pour éducation supérieure, à 17 milliards...

25 Le retour à une économie privée, même partielle, avec la NEP (1921-1928) va permettre aux petits studios, aux théâtres privés, aux cabarets et cafés chantants de renaître. L'État réduit, et même cesse temporairement, ses subventions aux grosses troupes des « Aki », encourage l'autofinancement ou le recours à des capitaux privés.

26 En janvier 1922, le Bolchoï et le Mariinski, les plus coûteux à entretenir, sont sommés de réduire leurs effectifs. Lenin souhaite ne conserver que quelques dizaines d'artistes dans chaque troupe qui s'autofinancerait par des prestations à l'extérieur, sur d'autres scènes, dans des décors minimalistes. Les milliards économisés serviraient à enrayer l'analphabétisation. Le Bolchoï, menacé, demande un moratoire, sous la forme d'une étude de l'économie que représenterait sa fermeture. Lenin recule devant l'ampleur du gâchis (immeubles, matériel dégradés faute de chauffage et d'entretien, personnels à remployer ailleurs, sans compter le scandale international que ne manquerait pas de déclencher une pareille mesure). Le 13 mars 1922, le Politburo accepte de conserver les troupes d'opéra et ballet et en mai, le Sovnarkom accorde une somme importante pour la sauvegarde des vieux théâtres⁴⁵.

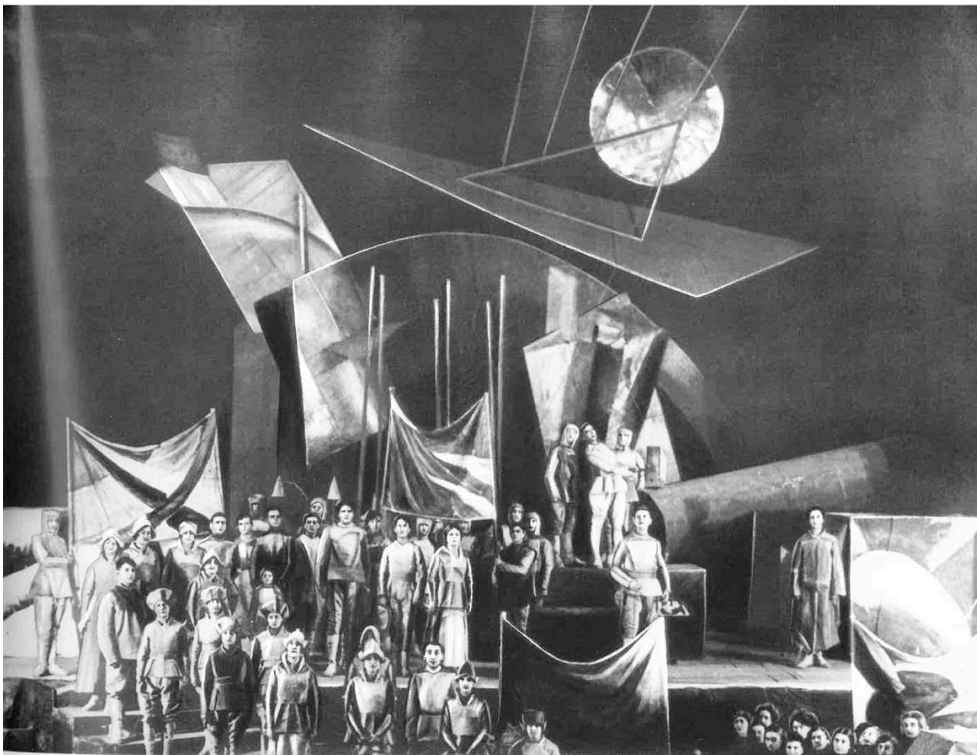
27 L'arrivée de l'hiver change encore une fois la donne. Le 26 octobre 1922, le Politburo ordonne de réduire les subventions de tous les théâtres. Le 2 novembre 1922, la somme à économiser est de 395 millions par an : toutes les mesures devront être prises, quitte à fermer les deux opéras. Et en effet, le 17 novembre 1922, l'acte de fermeture du Bolchoï est signé. Il est suivi d'un tollé. Le 22 novembre, au nom des principaux artistes des théâtres

de Moscou, Nemirovič-Dančenko s'adresse à Elena Malinovskaja, la directrice de la compagnie condamnée. Il parle de malheur irréversible, de perte d'une des plus belles institutions culturelles. Le Théâtre d'Art, le Maly, le Théâtre de Chambre s'engagent à économiser sur leur budget pour éviter cette « catastrophe »⁴⁶.

- 28 Finalement le Politburo se limitera à diminuer ses subventions. Lenin tentera aussi d'imposer un impôt aux théâtres entre janvier et mars 1922⁴⁷, ce qui crée un tel déséquilibre budgétaire dans les compagnies que l'État préfère recourir à l'augmentation du prix des billets selon les spectacles : de 5 % pour des prestations « artistiques » à 50 % pour des spectacles de variétés. Les spectacles de propagande ne sont pas concernés par cette hausse de tarifs. Comme des protestations s'élèvent car les théâtres doivent être accessibles à tous, le Narkompros distribue des places gratuites ou quasi gratuites.

Conclusion générale

- 29 On constatera tout d'abord que l'autonomie réclamée sous le gouvernement provisoire par les artistes et leurs syndicats, tant pour les compagnies d'État que pour les entreprises privées, aboutit, à l'inverse, à une nationalisation de tout le réseau théâtral. Dans le chaos de la guerre civile et les dépenses galopantes auxquelles le pouvoir bolchevique fut confronté, le financement très contesté de l'activité théâtrale conduisit à son aliénation car celui qui paya commanda la musique.

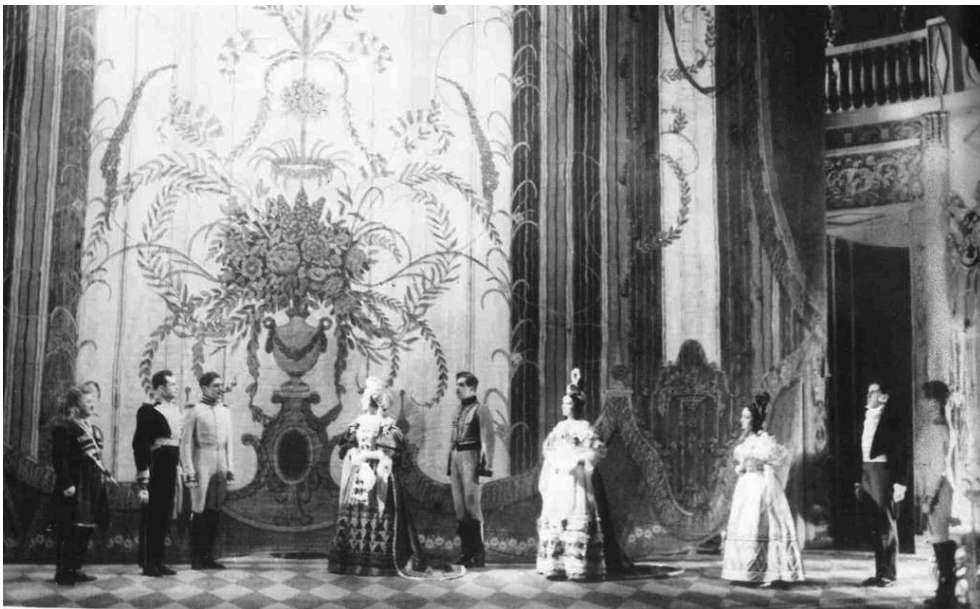


Les *Aubes* d'après E. Verhaeren, mise en scène de V. Mejerxol'd au Théâtre RSFSR-1, Moscou, première le 7 novembre 1920.

- 30 Ensuite, pour brosser un tableau plus exhaustif et plus fin des implications administratives, financières, artistiques, de la nationalisation, il faudrait comparer la situation des grosses compagnies que l'État subventionne avec celle des théâtres

révolutionnaires émergents au début des années 1920, professionnels comme le RSFSR puis le TIM (Théâtre de Mejerxol'd), ou amateurs comme le théâtre de la satire révolutionnaire (Terevsat), les Blouses bleues, les théâtres de la jeunesse ouvrière (TRAM), les collectifs du Proletkul't et autres émanations de l'agitprop.

- 31 Enfin, on avancera l'hypothèse que l'un des obstacles à la reconstitution du fonctionnement *institutionnel* de la vie théâtrale entre 1917 et 1921 pourrait être la mythification dont ont fait l'objet les avant-gardes, uniquement étudiées sous l'aspect de la *création artistique*. Aussi est-il très difficile de suivre l'évolution politique d'Aleksandr Tairov par exemple. Après avoir écrit le règlement de l'Union des acteurs de Moscou le 26 avril 1917, qui appelle à mener un combat syndical contre les entrepreneurs des théâtres privés, il préside la conférence des gens de la scène de Petrograd en août 1917 où il proclame que l'art « socialiste » doit rester indépendant de l'État et des organisations sociales, devenir le monopole exclusif des créateurs⁴⁸. Aussi faut-il relativiser l'implication, très soulignée dans les sources soviétiques, d'Evgenij Vaxtangov dans les réformes des années 1919-1922 quand on sait que le metteur en scène est mort en mai 1922 des suites d'une maladie qui l'a à plusieurs reprises écarté de la scène. Et l'heure est sans doute venue de lever un tabou sur l'attitude de V. Mejerxol'd entre 1917 (lorsqu'il est metteur en scène dans deux théâtres impériaux) et 1920 (lorsqu'à la tête de « l'Octobre théâtral », il déclare la guerre civile au théâtre). Il est difficile de faire le lien entre le Mejerxol'd qui au printemps 1917, passe, aux yeux de certains acteurs du Théâtre Alexandrinski, pour un soutien de la dynastie destituée en raison de sa somptueuse mise en scène du *Bal masqué* de Lermontov, et le Mejerxol'd qui veut chasser l'intelligentsia des parterres des théâtres pour la remplacer par des paysans, des soldats et des ouvriers⁴⁹. La théâtrologie soviétique a « oublié » ou minoré ses volte-face, son intolérance, l'artiste martyr étant devenu un intouchable. Il serait temps, aujourd'hui, de reconstituer le puzzle de son parcours.



Bal masqué de M. Lermontov, mise en scène de Mejerxol'd au Théâtre Alexandrinski, Petrograd, première le 25 février 1917.

- 32 L'étude de la soviétisation des théâtres à travers la nationalisation, en l'état actuel des recherches, montre que tout le patrimoine théâtral a été conservé, entretenu, restauré, malgré les énormes coûts financiers, malgré les terribles difficultés rencontrées sur le

terrain. On constate peu de fermetures⁵⁰ et plutôt, au contraire, un pullulement de studios, d'ateliers expérimentaux et de cabarets sous la NEP, un engouement pour la pratique théâtrale et une fréquentation massive de tous types de spectacles. En ce sens, le programme de démocratisation de l'art, esquissé sous le gouvernement provisoire, et mis en œuvre par les bolcheviks, a été pleinement réalisé. La nationalisation, qui a été son fer de lance, a entraîné une centralisation et une bureaucratisation des activités artistiques que certains qualifieront d'évolution nécessaire et d'autres de dévoiement d'un beau projet de théâtre national populaire.

NOTES

1. Introduction d'Anatolij Jufit, « ДОКУМЕНТЫ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА », in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР : ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ 1917-1967*, t. 1, 1917-1921, Leningrad, Iskusstvo, 1968, p. 13.
2. K. Stanislavskij, *СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В 9-ТИ ТОМАХ*, t. 9, Moskva, Iskusstvo, 1999 ; V. Nemirovič-Dančenko, *ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В 4-Х ТОМАХ*, t. 2, Moskva, M.X.T., 2003. En français : K. Stanislavski, *Correspondance, textes réunis, traduits*, présentés et annotés par M.-C. Autant-Mathieu, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2018.
3. *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР : ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 114.
4. Il y a peu de travaux récents sur ces questions. Au vu de l'ampleur de la tâche, les chercheurs privilégient les micro-études, centrées sur la période allant de février à octobre 1917. On citera celles, très pointues, de l'historien Petr Gordeev, parues notamment dans *РЕВОЛЮЦИЯ 1917 ГОДА В РОССИИ: НОВЫЕ ПОДХОДЫ И ВЗГЛЯДЫ (СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ)*, A. Nikolaev (réd.), SPb., RGPU, 2012, 2013 et 2014. Un article de décembre 2018 de V. Ivanov, consacré à la situation des théâtres entre mars et septembre 1917, ne propose aucun état de l'art ni point de vue synthétique. Voir « ОТ ФЕВРАЛЯ К ОКТЯБРЮ : ИСХОДЯ ИЗ БЕЗГРАНИЧНОЙ СВОБОДЫ... », in *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, IV, n° 4, 2018, p. 139-146.
5. Stefan Mokuł'skij, « ПЕТРОГРАДСКИЕ ТЕАТРЫ НА ПОРОГЕ ОКТЯБРЯ И В ЭПОХУ ВОЕННОГО КОММУНИЗМА », in *ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА*, t. 1, 1917-1921, V. Rafalovič, E. Kuznecov (eds.), Leningrad, GIXL, 1933, p. 3-80.
6. La nécessité d'établir une nouvelle périodisation a été soulignée par Vladimir Židkov dans son ouvrage : *ТЕАТР И ВЛАСТЬ. 1917-1927. ОТ СВОБОДЫ ДО "ОСОЗНАННОЙ НЕОБХОДИМОСТИ"*, Moskva, Aletejja, 2003. Son travail, qui relie les deux révolutions, s'appuie malheureusement sur des sources à la fiabilité douteuse, comme l'ouvrage de N. A. Gorčakov, *ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА*, New York, izd. imeni Čexova, 1956, ou celui de Ju. Elagin, *УКРОЩЕНИЕ ИСКУССТВ*, New York, izd. imeni Čexova, 1952. L'ouvrage de Vladimir Lapšin, *ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ И ПЕТРОГРАДА В 1917 Г.*, Moskva, Sovetskij xudožnik, 1983, comporte une chronologie allant de janvier à décembre 1917 mais elle est axée sur les événements concernant les arts plastiques.
7. Oleg Znamenskij, *ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ НАКАНУНЕ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ*, Moskva, Nauka, 1988, p. 197.
8. Vasilij Bepalov, *ТЕАТРЫ В ДНИ РЕВОЛЮЦИИ 1917*, Leningrad, Academia, 1927, p. 15-24.
9. Un décret du gouvernement provisoire du 27 avril 1917 sur « La surveillance des représentations publiques » resta lettre morte, faute de moyens d'application. Les scènes furent envahies non seulement par les pièces auparavant censurées, mais aussi par des spectacles de très mauvais goût, ce qui indigna et inquiéta les représentants de l'intelligentsia.

10. Južin était le nom de scène du prince Sumbatov (1857-1927) qui fut metteur en scène, comédien et directeur du Maly. Il prit en charge les théâtres d'État de Moscou entre 1917 et 1919.
11. Fedor Batjuškov (1857-1920) était philologue et maître de conférences à l'université de Saint-Petersbourg-Pétrograd, président du comité théâtral et littéraire du Théâtre Alexandrinski. Il fut limogé en décembre 1917 par Lunačarskij et mourut de faim en 1920 pendant la guerre civile.
12. Znamenskij, *ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ НАКАНУНЕ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ*, op. cit., p. 292-293 et A. Jufit, *РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР*, Leningrad, Iskustvo, 1977, p. 22-23.
13. En février 1918, les bolcheviks introduisirent le calendrier grégorien en avance de 13 jours sur le calendrier julien jusque-là adopté, ce qui amène une double datation.
14. John Reed, *Ten Days that Shook the World*, New York, Boni and Liveright, 1919. En français, trad. de V. Pozner, 3^e éd., Paris, Seuil, 1996, p. 163.
15. Jufit, *РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР*, op. cit., p. 87-88.
16. Jufit, *РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР*, op. cit., p. 89.
17. *Ibid.*, p. 90 et suivantes. Voir aussi l'article d'Anatolij Trabskij, « ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРКОМПРОСА В ОБЛАСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА », in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op.cit., p. 34-83 et note 9, p 74.
18. Cité par A. Jufit, *РЕВОЛЮЦИЯ...*, op. cit., p. 93.
19. Voir *ОЧЕРКИ ИСТОРИИ РУССКОГО СОВЕТСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА*, t. 1, 1917-1934, Moskva, Izd. Akademija Nauk, 1954, p. 26 et *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 76, note 46. Le soviet théâtral était composé de 40 membres.
20. Mejerxol'd en est brièvement le vice-directeur. Le TEO sera transféré à Moscou en septembre 1918. Vont succéder à Kameneva : Anatolij Lunačarskij, de juillet 1919 à février 1920, Vera Menžinskaja de février à septembre 1920, Vsevolod Mejerxol'd du 16 septembre 1920 au 26 février 1921. *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p.76, note 55.
21. *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 74.
22. *Ibid.*, p. 38 et suiv. Selon Židkov (*ТЕАТР И ВЛАСТЬ. 1917-1927...*, p. 272, 434-sq.) le statut de « théâtre académique » assurerait une certaine autonomie créatrice. Cependant, pour toutes les compagnies, l'affichage est centralisé, la distribution et le prix des billets sont réglementés par le Narkompros, ainsi que les quotas de billets gratuits. À partir de janvier 1921, le montant des recettes doit être déclaré à la caisse du commissariat chargé des finances. En août 1921, les théâtres de Moscou sont divisés en « soviétiques » (c'est-à-dire subventionnés) et en bâtiments à louer (*sdavaemye v arendu*) attribués sur concours. Voir *ТЕАТРЫ МОСКВЫ 1917-1927: СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ*, Moskva, GAKhN, 1928, p. 106 et suiv.
23. « ИЗВЕЩЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО СОВЕТА ПРИ НАРКОМПРОСЕ О НАЧАЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВЕТА, О СТОЯЩИХ ПЕРЕД НИМ ЗАДАЧАХ », 14 février 1918, in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 41.
24. Discours d'A. Lunačarskij du 10 décembre 1918 : « ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАВЕДЕНИЯ ОСОБОГО СОВЕЩАНИЯ ПО ТЕАТРАЛЬНОМУ ВОПРОСУ », in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 48.
25. « СОВЕТ ПО ЗАВЕДОВАНИЮ ТЕАТРАМИ РЕСПУБЛИКИ », 2 décembre 1917, in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР. ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 36.
26. Déclaration du 12 décembre 1917. Voir *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 37.
27. Jufit, *РЕВОЛЮЦИЯ...*, op. cit., p. 98.
28. *ИЗВЕСТИЯ*, 27 décembre 1918. Voir Jufit, op. cit., p. 109-110.
29. « БЮЛЛЕТЕНЬ No 1, РЕПЕРТУАРНОЙ СЕКЦИИ, 13-16 АПРЕЛЯ 1919 Г. », in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР: ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, op. cit., p. 45.
30. *Ibid.*, p. 38.

31. Discours d'Anatolij Lunačarskij, 12 décembre 1918, « ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАВЕДЕНИЯ ОСОБОГО СОВЕЩАНИЯ ПО ТЕАТРАЛЬНОМУ ВОПРОСУ », *ibid.*, p. 56.
32. *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР : ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, *op. cit.*, p. 31, note 11.
33. Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge, Cambridge university press, 1970, p. 140-et suiv.
34. Jufit, « ДОКУМЕНТЫ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА », in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР : ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, *op. cit.*, p. 13.
35. *Id.*, *РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР*, p. 160.
36. Archives du Théâtre d'Art de Moscou, fonds Stanislavski : KS 1123, f. 3, op. 3, ed. xr. 61.
37. Organisme centralisateur des décisions concernant les théâtres au Narkompros. Les biens personnels des artistes ne sont pas concernés par la nationalisation mais l'État a la priorité pour acquérir ces biens en cas de vente.
38. Ils doivent être soutenus par des sociétés, associations, compagnies culturelles et éducatives.
39. « ДЕКРЕТ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ ОБ ОБЪЕДИНЕНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА, 26 АВГУСТА 1919 », in *Izvestija*, n° 199, 9 septembre 1919. Le décret est reproduit dans *ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА. ОТ ЕГО ИСТОКОВ ДО КОНЦА XX ВЕКА : ХРЕСТОМАТИЯ*, N. Pivovarova (ed.), Moskva, GITIS, 2003, p. 389-392. En français, ce texte a été malencontreusement traduit par « Décret sur la nationalisation des théâtres » en appendice de l'ouvrage de Nina Gourfinkel, *le Théâtre russe contemporain*, Paris, Renaissance du Livre, 1931.
40. Vladimir Nemirovič-Dančenko, lettre à V. Lužskij du 2 août 1919, in *ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ*, t. 2, *op. cit.*, p. 605.
41. Assemblée du 22 septembre 1919, in *СОВЕТСКИЙ ТЕАТР : ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ*, *op. cit.*, p. 58-59, et note 206, p. 80-81.
42. L'État doit entretenir 1 250 personnes au Bolchoï, 491 au Maly, 523 au Théâtre d'Art associé à ses trois studios, et 512 personnes réparties entre le Théâtre de Chambre, l'éphémère Théâtre de démonstration (qui dura du 4 novembre 1919 à octobre 1920) et le Théâtre pour enfants. Pour diminuer les coûts, les artistes multiplient les prestations à l'extérieur des bâtiments prestigieux, jouent sur des scènes de fortune, avec des équipements légers, pas ou peu de décors. Ce qui va encourager la plaie de ces années-là : le bousillage (*xaltura*), les artistes se produisant dans des galas, des spectacles de variétés, des lectures souvent indignes de leur niveau artistique.
43. Cependant, la situation est très difficile. L'ex-Mikhailovski devenu Théâtre d'opéra comique, sera fermé quelque temps par manque de combustible. Au Bolchoï, les musiciens jouent revêtus de leur pelisse ; de la buée sort des instruments à vent. Les costumes sont élimés, rapiécés, les accessoires nécessitent des réparations et des rafistolages. Les ballerines n'ont plus de collants ou de maillot en soie.
44. Luna čarskij, « ЗАДАЧИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ », décembre 1917. Cité par Jufit, *РЕВОЛЮЦИЯ...*, *op. cit.*, p. 130.
45. *ВЛАСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ. ДОКУМЕНТЫ 1917-1953*, red. A. Jakovlev, Moskva, Meždunarodnyj fond "Demokratija", 1999, p. 30-44. Les dates divergent selon les sources. Je m'appuie sur celles mentionnées dans cet ouvrage récent et très documenté.
46. Nemirovič-Dančenko, lettre à E. Malinovskaja, 22 novembre 1922, in *ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ*, t. 2, *op. cit.*, p. 660.
47. Ne sont soumis à l'impôt ni les « Aki », ni les Théâtres de Mejerxoł'd, de la Révolution, le Théâtre pour enfants, les ateliers du Proletkul't et quelques autres. Voir *ТЕАТРЫ МОСКВЫ, 1917-1927*, *op. cit.*, p. 109.
48. Voir Znamenskij, *op. cit.*, p. 171 et 292 et A. Tairov, *ПРОКЛАМАЦИИ ХУДОЖНИКА*, Moskva, izd. M. Šluglejt i A. Bron-Šten [1917], p. 11-12.
49. Voir V. Roslavlev, « ОТКЛИКИ. О ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРАХ », in *ТЕАТР И ИСКУССТВО*, 4 juin 1917, n° 23, p. 396 et V. Meyerhold, « La révolution et le théâtre », discours d'avril 1917, in V.

Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Lausanne, l'Âge d'Homme, 2001 (rééd.), p. 287. Rappelons que Mejerxol'd, en novembre 1917, sera le seul homme de théâtre à venir à la convocation des bolcheviks.

50. Même durant la répression des années trente, la censure frappera les artistes et leurs créations, mais peu les compagnies (à l'exception du Théâtre d'Art-2 en 1936, du Théâtre de Meyerhold en 1938, du Goset en 1949 et de quelques studios).

RÉSUMÉS

La reconstitution des étapes de la politique de restructuration du réseau théâtral, engagée dès le printemps 1917 par le gouvernement provisoire, contredit l'histoire officielle soviétique qui a présenté la nationalisation comme une panacée, ayant permis aux théâtres de survivre au chaos économique de la guerre civile. Après avoir présenté les difficultés méthodologiques rencontrées pour mener cette étude et dressé une chronologie provisoire des principales étapes menant à la nationalisation (1919) et à ses conséquences au début de la NEP, l'article évoque les débats réclamant l'autogestion qui tourneront court, les difficultés matérielles des artistes au quotidien, la résistance d'une majorité d'entre eux à l'art engagé de la gauche révolutionnaire. Jusqu'au milieu des années 1920, une alternance entre le « tout » étatique et une certaine autonomie financière (conservation d'une partie des recettes) semble avoir été pratiquée.

The reconstruction of the stages of the theatrical network's restructuration from spring 1917 by the Provisional Government contradicts the Soviet official history which presented the nationalization as a panacea which allowed the theaters to survive the economic chaos of the civil war. Having presented the methodological difficulties of this study and drawn up a temporary chronology of the main stages leading to the nationalization (1919) and to its consequences under the NEP, we evoke the material difficulties endured by the artists, the fight of a majority of them against political engagement of the revolutionary left. Up to the middle of the 1920s, an alternation between the 'full' nationalization and a certain financial autonomy seems to have been practiced.

AUTEUR

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

CNRS – Eur'ORBEM