

## « Le théâtre artistique de Moscou (1898-1917) »

Lise Gauvin

Number 25 (4), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28284ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Gauvin, L. (1982). Review of [« Le théâtre artistique de Moscou (1898-1917) »]. *Jeu*, (25), 251–255.

# la mise en scène à l'étranger au 20e siècle

## « le théâtre artistique de moscou (1898-1917) »

Ouvrage de Claudine Amiard Chevrel, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1979, 361 p., ill.

Il faut accepter d'entrer dans ce livre comme on entre dans l'univers des romanciers russes, avec beaucoup de temps devant soi, une patience à toute épreuve, un goût du détail et de l'observation inépuisable, un appétit de petites histoires et d'intrigues aux enchevêtrements complexes qui, au bout du compte, arrivent à orchestrer une Histoire. Tant bien que mal d'ailleurs. Car, à la différence de ces grandes fresques frémissantes que sont les romans russes, il manque, curieusement, dans *le Théâtre artistique de Moscou*, le personnage principal, ce Stanislavskij<sup>1</sup> dont on décrit le comportement, les attitudes, les choix, en un mot l'extériorité plutôt que la « vie intérieure ». On fait très peu intervenir ses écrits sur le théâtre, sous prétexte qu'ils sont postérieurs à l'existence de la troupe, pour privilégier les notes discrètes des cahiers de régie ou les allusions de la correspondance. Du fameux « système », maintes fois cité

mais jamais vraiment démontré et démonté, sinon par bribes, on n'apprend guère plus que ce que l'on savait déjà. On aurait tort toutefois d'attendre de ce livre l'envoûtement d'un roman ou la cohérence d'un traité d'esthétique. Son projet est autre, historique avant tout, et procède de cette conception matérial-



## LE THÉÂTRE ARTISTIQUE DE MOSCOU (1898-1917)



1. L'auteur de l'article a respecté la graphie des noms russes utilisée dans cet ouvrage. N.d.l.r.

liste ou positiviste de l'histoire qui consiste à supposer que le sens naît d'une accumulation d'événements, de petits faits vécus, de détails signifiants. Il y a dans ce livre la modestie, l'ampleur et la méticulosité d'une information abondante, renvoyant aux péripéties mouvementées de la vie d'un théâtre au tournant du siècle.

De la fréquentation de ce cahier de notes touffu, on retient les problèmes d'argent et de mécénat liés aux débuts et à la survie de la troupe, les dissensions internes entre ses deux directeurs, Nemirovič-Dančenko et Stanislavskij, la lutte du premier pour obtenir un pouvoir exclusif, les tractations avec les auteurs à propos de leurs pièces, les portraits et déplacements des principaux comédiens, parmi lesquels M.P. Lilina et O.L. Knipper, respectivement compagnes de Stanislavskij et de Čekhov. Mais on retient surtout, de la première partie du livre, la mise en place d'une éthique théâtrale qui aura comme effet de s'intéresser tout autant à l'infrastructure administrative de la troupe (les acteurs y deviennent actionnaires)

qu'à l'aménagement physique des lieux (loges et foyers assez grands pour les artistes, sécurité et modernité de l'équipement, sobriété et austérité de la salle) et à la nécessité d'un travail d'équipe, dont le metteur en scène est l'âme dirigeante, certes, mais auquel chaque membre participe activement. Ainsi, le décor ne sera-t-il pas considéré comme un cadre indépendant, mais comme découlant d'une nécessité interne de la pièce et devra traduire son sens profond.

La partie consacrée aux mises en scène est de loin la plus intéressante. Là, l'aspect anecdotique de l'ouvrage est davantage justifié et devient le journal de bord de l'élaboration des spectacles. La perspective naturaliste du début est longuement décrite jusqu'à sa mise en veilleuse progressive au profit de la stylisation et de ce qui deviendra peu à peu le « système ». Le naturalisme historique implique une documentation quasi scientifique pour les costumes et les décors et découvre une nouvelle méthode pour animer la figuration: toute uniformité étant exclue, chacun doit avoir un



Dans une mise en scène signée conjointement par Stanislavskij et Nemirovič-Dančenko en 1902, *les Bas-Fonds* de Gorki. Acte IV, « la bagarre entre Nastia et le Baron, ou l'affirmation de la dignité humaine ». (*Le Théâtre artistique de Moscou 1898-1917*, fig. 39).

geste ou un cri correspondant à son caractère supposé. On expérimente également, dans *Tsar Fiodor*, le procédé du jeu dos au public, procédé qui renvoie par excellence à un comportement « naturel » et à un jeu collectif. Mais déjà Stanislavskij prend quelque distance avec la véracité historique et constate un écart entre vérité scénique et vérité tout court: « Peu importe que sur scène les choses ne soient pas parfaitement exactes, écrit-il, l'important est de faire en sorte qu'on y croie. » Par contre, sa direction d'acteurs est à l'opposé de ce qu'il préconisera plus tard. Plusieurs indices le révèlent autoritaire, plus enclin à montrer à l'acteur quoi faire qu'à lui faire

découvrir son personnage.

L'associé de Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, commence sa mise en scène de *Jules César* par un séjour d'un mois en Italie et traduit un tel souci de la couleur locale qu'on lui reproche d'avoir oublié que l'auteur de la pièce est Shakespeare, un Anglais. Les metteurs en scène du Théâtre artistique passent du naturalisme social au naturalisme folklorique, non exempt de surcharges et de détails inutiles, empêtré dans un souci de mimétisme absolu, pour enfin découvrir un naturalisme psychologique avec Čekhov, ce qui entraîne une évolution du jeu et de la direction d'acteurs. Sans re-



La *Cerisaie* de Čekhov, mise en scène en 1904 par Stanislavskij et Nemirovič-Dančenko.

noncer à ses méthodes autoritaires, Stanislavskij prévoit dès lors des pauses, des silences, une animation muette et un commentaire musical qui viennent compléter l'expression psychologique. À travers sept ans de naturalisme (1898-1905), le Théâtre artistique a montré l'importance qu'il accordait au texte, à la mise en scène comme garante de la cohérence de l'ensemble, aux objets en rapport avec les états d'âme, à la figuration et au jeu de l'acteur. Le public était invité à regarder cette illusion de la vie « comme s'il y était », mais sans y participer. Cependant, à la différence d'Antoine et du Théâtre-Libre (fondé dix ans plus tôt), le Théâtre artistique dépasse cette première phase de naturalisme pour explorer d'autres voies.

Le chapitre intitulé « De la stylisation au réalisme psychologique » couvre les années 1905-1917. Cette période est marquée par une série de collaborations prestigieuses et par l'élaboration du fameux « système », dont toutefois l'ouvrage nous dit assez peu. Collaboration avec Meyerhold d'abord, grâce à la création du Studio expérimental, en 1905. Celui-ci préfère Maeterlinck aux auteurs russes, la musique et la gestuelle au langage articulé, la stylisation à la couleur locale. L'acteur, dans sa plastique corporelle, reprend ses droits sur le décor. Collaboration avec Maeterlinck également, lors de la mise en scène, par Stanislavskij, de *Oiseau bleu*. Collaboration avec Craig enfin, à propos d'*Hamlet*. Malgré des affinités évidentes et un désir commun de débarrasser l'acteur de ce qu'il a d'encombrant, les divergences de Stanislavskij et de Craig sont nombreuses et leur rencontre se limite à un dialogue de sourds. Entre la conception de Craig, s'adressant à tous les sens du spectateur et proposant une structure architecturée de l'espace scénique, et celle de Stanislavskij, centrée sur le sentiment et l'intériorité, il n'y eut pas vraiment de confrontation. Le Théâtre artis-

tique passa à côté de ce qui aurait pu lui insuffler un dynamisme nouveau. L'expérience du Studio est abandonnée et le travail avec Craig n'est pas poursuivi.

Par contre, Stanislavskij affine sa direction d'acteurs, élabore son système. Les séances de travail se ramènent à de longs exercices visant à l'analyse détaillée des pensées et des comportements. Donnons, à titre d'exemple, un extrait du Cahier de régie :

« 28 août: (...) avant le lever du rideau des moments qui permettent aux interprètes de se concentrer et d'entrer dans le cercle. 6 oct.: travail de chaque rôle isolément, exercices sur le sentiment vécu, les cercles et la concentration.

13 oct.: élaborer la concentration sur différents sentiments vécus. »

Malheureusement, Claudine Amiard Chevrel ne présente aucune véritable synthèse qui viendrait mettre en perspective ce système, dont on sait seulement qu'il porte sur la vie intérieure.

Le Théâtre artistique a été un moment important de l'histoire du théâtre. Non seulement a-t-il contribué à créer la fonction moderne de metteur en scène, mais il a substitué à la notion de grand acteur celle de grand ensemble et il a cherché à en faire une méthode. Presque exclusivement tourné vers les conflits intérieurs de l'individu, il n'a pas su cependant utiliser l'expression plastique du corps de l'acteur ni l'aspect architectural de la scène. Théâtre de texte destiné à un public d'abord bourgeois, il devient peu à peu anachronique, à partir de 1917.

L'ouvrage qui retrace minutieusement les étapes de son évolution, malgré toute la richesse de l'information qu'on y trouve, aurait eu tout intérêt à prendre exemple sur les réalisations de la troupe pour mieux orchestrer ses éléments. Il a le défaut de certaines mises en scène naturalistes, où la surcharge et le souci

du détail empêchent de voir l'ensemble. C'est là une histoire d'archiviste, dont la partie la plus intéressante est constituée par des documents visuels nombreux et fort significatifs, qui témoignent éloquentement de l' (des) esthétique(s) mise(s) en oeuvre.

**lise gauvin**

## « ma vie dans l'art »

Essai autobiographique de Constantin Stanislavski, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1980, 561 p.

« Je suis né à Moscou en 1863, à la frontière de deux époques. » (p. 17)

Dans une conjoncture historique faite de grands bouleversements, tant sur les plans social, politique qu'esthétique, Stanislavski allait être de cette génération de praticiens-théoriciens qui firent prendre au théâtre un essor considérable. Ayant hérité d'une tradition théâtrale encore bien jeune — d'à peine deux siècles —, il se présente alors comme un précurseur animé d'un esprit révolutionnaire: « À bas les modes surannées! », nous dit-il, « Vive le neuf! » (p. 269). Durant ces années marquées par l'éclosion de nouvelles tendances artistiques, son activité s'articule autour de conceptions qui dépassent les seules considérations esthétiques pour aborder les fondements de la création. *Ma vie dans l'art* nous en donne ici un éclairage vivant, témoignage de cette volonté d'établir une véritable grammaire de l'art dramatique.

Dans un style très aéré, Stanislavski retrace de façon chronologique les événements à l'origine de son évolution spirituelle et artistique. En ponctuant son récit de réflexions et d'anecdotes, il nous

fait ainsi partager la suite des événements et jusqu'aux émotions qui l'animent. Ces émotions qui peuplèrent tout d'abord son enfance. Une enfance particulièrement choyée, agrémentée d'une vie familiale intense où les nombreuses festivités se préparent dans une atmosphère qui rappelle les soirs de « première ». C'est aussi un univers fascinant où le simple jeu revêt un caractère épique, bien souvent inspiré de représentations théâtrales. Mais surtout une enfance où l'éducation artistique laisse libre cours à cette passion dévorante pour l'art dramatique. Il développera d'ailleurs très tôt ce sens artistique, aiguisé entre autres par la fréquentation des théâtres. Fréquentation qui figure notamment au rang des divertissements de la famille. Notamment, il trouve un grand plaisir à assister aux spectacles de ballet et d'opéra qui favorisent une certaine culture musicale, tout comme le cirque lui révélera toute la magie de la représentation.

