

Disciples et transfuges du Théâtre d'Art de Moscou

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU
CNRS, Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle
(ARIAS, UMR 7172)

*Mots-clés : Théâtre d'Art de Moscou, émigration, Marija Germanova,
Grigorij Hmara, Ryszard Boleslawski*

*Jusqu'à la fin des années trente, ce qu'ils voulaient surtout, c'était
conserver le théâtre russe en eux-mêmes et en collaboration créatrice,
éthique, avec leurs compatriotes [...]*¹

Pour le centième anniversaire du Théâtre d'Art de Moscou, en octobre 1998, un opuscule de 158 pages accompagnait la luxueuse édition en deux volumes consacrée aux acteurs et aux spectacles de cette compagnie théâtrale quasi institutionnelle. Ce petit ouvrage s'intitulait *Branches et racines*. Pour la première fois depuis des décennies, son auteur² tentait de renouer des liens, de retrouver la piste d'artistes formés par ce qui fut longtemps une Mecque du théâtre ou tout du moins un « temple de l'art », artistes qui avaient quitté la compagnie moscovite soit pour raisons professionnelles (ils avaient rejoint ou créé un autre

-
1. V. Maksimova, « E. N. Roščina-Insarova v Pariže », in *Dialog kul'tur. Problema vzajmodejstviya russkogo i mirovogo teatra XX veka* (Dialogue des cultures. Problème de l'interaction du théâtre russe avec le théâtre mondial au XXe siècle), Saint-Pétersbourg, Dmitrij Bulanin, sb. Statej, 1997, p. 90.
 2. I. Solov'eva, *Vetvi i korni* (Branches et racines), Moscou, izd. Moskovskij Hudožestvennyj teatr, 1998. Inna Solov'eva, enseignant-chercheur à l'École Studio du Théâtre d'Art, a été le maître d'œuvre de la réédition en quatre volumes de la correspondance de V. Nemirovič-Dančenko (*Tvorčeskoe nasledie. Pis'ma, v 4-h tomah* [Héritage créateur. Lettres, en 4 volumes], Moscou, Moskovskij Hudožestvennyj teatr, 2003).

théâtre³), soit pour des raisons politiques (ils avaient émigré). Dans ce dernier cas, l'exercice s'avéra difficile, après tant d'années d'oubli, de rejet et de préjugés idéologiques, et des « taches blanches » demeurent encore dans les biographies, durant la période troublée de la guerre civile⁴ ou après l'installation dans un autre pays et l'assimilation qui en découla⁵.

Messianisme russe

Presque dès la fondation du Théâtre d'Art, Konstantin Sergeevič Stanislavskij avait imaginé d'en faire une « métropole » rayonnant dans toute la province russe, un centre exemplaire d'art théâtral dont s'inspireraient les provinciaux et d'où, en fidèles disciples, les artistes moscovites organisés en troupes itinérantes, partiraient en campagne. En 1904, il écrivait à un membre de la troupe :

Le Théâtre d'Art, son répertoire, ses maquettes, ses plantations, son vestiaire, tout cela peut être copié. [...] [Régulièrement] tout le monde se rassemble à Moscou, le plus près possible du Théâtre d'Art pour qu'il leur donne un nouveau souffle.⁶

Ce messianisme initial ne faiblit pas après la révolution d'Octobre, bien au contraire. Stanislavskij esquisse en 1917-1918 un nouveau projet de troupes fédérées par Moscou. En mai 1918, devant la compagnie tenaillée par la faim et le froid et luttant pour la survie, il présente le Théâtre d'Art comme un « panthéon » de l'art russe, véhiculant les Lumières de l'Art et investi de la responsabilité d'ennoblir les âmes. Il serait « un maillon de la culture de l'esprit »⁷.

-
3. Vsevolod Mejerhol'd, Konstantin Mardžanov, Marija Andreeva quittèrent le Théâtre pour fonder leur compagnie ; Alisa Koonen, Marija Baranovskaja entrèrent dans d'autres troupes.
 4. Les parcours complexes de Ryszard Boleslawski, ou du couple Vera Solov'eva et Andrej Žilinskij en sont la preuve.
 5. On citera par exemple Tamara Dejharkanova, Lev et Varvara Bulgakov, Ol'ga Baklanova aux USA ; Polikarp Pavlov, Vera Greč, Marija Kryžanovskaja, Grigorij Hmara en France.
 6. K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomah (Œuvres en 9 volumes)*, Moscou, Iskusstvo, t. 7, 1995, p. 526-527.
 7. *Zapisnaja knižka (Carnet de notes)*, n° 804, début 1922, cité par I. Solov'eva, *op. cit.*, p. 60 et 61.

Le charisme de Stanislavskij, qui frappa tous les artistes étrangers (Jacques Copeau et Louis Jouvet en France, John Barrymore et David Belasco aux États-Unis, Jaroslav Kvapil à Prague, l'Anglais Gordon Craig⁸, les Polonais Mieczyslaw Limanovski et Juliusz Osterwa) explique sans doute la facilité avec laquelle on s'empresse à l'intérieur et à l'extérieur de Russie d'imiter le mode d'organisation et de fonctionnement du Théâtre d'Art, de reproduire ses mises en scènes et son répertoire, de s'initier à son style de jeu. Je citerai ces quelques lignes du livre de Vadim Šverubovič, le fils du grand acteur Vasilij Kačalov qui accompagna dans ses pérégrinations européennes et américaines le Théâtre d'Art de 1922-1924, à titre d'assistant à la régie :

J'ai pris conscience que la base de toute notre cause (*delo*) c'est lui, K. S. [Konstantin Sergeevič Stanislavskij]. Il en est le fondement et l'accomplissement. Ses souffrances, ses tortures font que notre théâtre n'est pas simplement un théâtre, mais qu'il est le Théâtre. Son exigence, son inflexibilité, son refus des compromis sont le ciment qui tient tout l'édifice. Il est l'incarnation de sa grandeur et de sa beauté. Et il ne s'agit pas simplement de son génie de metteur en scène et pas seulement de sa théorie et de son système. Et pas même de son énorme talent d'acteur. Non, l'essentiel est dans le génie de sa personnalité, dans sa grandeur d'Homme et de Créateur. Mon Dieu, qu'il était grand dans la colère, dans le travail, dans la joie et dans la douleur...⁹

Šverubovič brosse ici, ni plus ni moins, le portrait d'un saint martyr entouré de disciples prosélytes...

-
8. Edouard Gordon Craig, des années après l'expérience longue, féconde bien que difficile du *Hamlet* qu'il fut invité à monter à Moscou entre 1909 et 1911, écrivait à Marija Lilina en quittant la Russie : « Je vous prie de transmettre à votre époux l'expression de mon affection profonde et sincère. Il y a quelque chose en lui qu'il est difficile de nommer et qui me touche terriblement quand j'y pense. [...] Je formulerais pour lui un vœu, c'est qu'à l'avenir il travaille seul. C'est la meilleure chose que je puisse lui souhaiter car c'est un grand homme. » Carte postale envoyée d'Italie à Marija Lilina, écrite en anglais, s.d. Fonds Craig, Paris, BnF, R 106291.
 9. V. Šverubovič, *O starom Hudožestvennom teatre (Du vieux Théâtre d'Art)*, Moscou, Iskusstvo, 1990, p. 441.

Les aléas de l'histoire

Cimenté par le messianisme de Stanislavskij et le pragmatisme de l'autre directeur, Vladimir Nemirovič-Dančenko, le Théâtre d'Art afficha, dès sa fondation, sa valeur d'exemple et sa « vocation » à créer puis à conserver « les traditions de l'authentique art théâtral russe¹⁰ ».

Cette « idée » s'enracina profondément dans la compagnie et après les turbulences de la révolution, la plupart de ceux qui seront coupés de la maison mère se sentiront investis d'une mission : non seulement montrer les résultats de leur travail, mais initier les étrangers à leur art, les former, les guider¹¹.

Or, les hasards de l'histoire provoquèrent plusieurs coupures, non seulement individuelles mais aussi collectives. Une première coupure se produisit en juin 1919 : une partie de la troupe, envoyée en tournée à Kharkov, se trouva coupée de Moscou par l'armée blanche de Anton Denikin, et après une période de nomadisme dans le sud de la Russie (Kharkov, Odessa, Rostov, Ekaterinodar, Novorossiisk), finit par quitter le territoire. Ce groupe composé des meilleurs comédiens du Théâtre (Vassili Kačalov, Ol'ga Knipper-Čehova, Maria Kryžanovskaja, Nikolaj Massalitinov, Vera Greč, Polikarp Pavlov) erra entre Sofia, Prague, Berlin, Vienne, Belgrade en jouant le répertoire de Moscou : Anton Čehov, Maksim Gor'kij, Knut Hamsun, Aleksandr Ostrovskij, Fedor Dostoëvskij.

10. K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij* (Œuvres), *op. cit.*, t. 6, 1994, p. 33.

11. Voir à ce propos : O. Radiščeva, *Stanislavskij i Nemirovič-Dančenko. Istorija teatral'nyh otnošenij. T. 3, 1917-1938* (Stanislavskij et Nemirovič-Dančenko. Histoire de leurs relations théâtrales. T. 3, 1917-1938), Moscou, Artist. Režisser. Teatr, 1999, p. 393. On consultera aussi M.-C. Autant-Mathieu (éd.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS Éditions, 2005.



Figure 1 : Les actrices du groupe de Kačalov. Au premier rang, de droite à gauche : E. Skulskaja, M. Germanova, A. Bodulina, V. Greč, N. Litovceva. Au second rang, de droite à gauche : O. Knipper-Čehova, M. Kryžanovskaja, V. Orlova.

Soupçonnés d'émigration en 1921, lorsque le retour était devenu possible, les artistes furent sommés de réintégrer Moscou mais seulement une partie d'entre eux rentra au printemps 1922. C'est autour de Nikolaj Massalitinov et de Marija Germanova, restés à l'Ouest, que se constituera le Groupe de Prague, qui, de 1923 à 1927, représentera la « marque » de la compagnie moscovite sous le nom de « Groupe étranger des artistes du Théâtre d'Art de Moscou »¹².

L'autre coupure entraînant une diaspora, cette fois essentiellement aux États-Unis, est liée à la tournée officielle du Théâtre d'Art, organisée sous la direction de Stanislavskij entre septembre 1922 et juin 1924. Autorisé à « sortir » par le pouvoir bolchevik pour des raisons à la fois économiques (le gouvernement n'a pas les moyens d'entretenir la troupe) et idéologiques (loin de liquider la compagnie considérée

12. « Zarubežnaja gruppа artistov MKhT ». Le Groupe de Prague traversa Vienne en 1920 ; Berlin en 1922 ; Prague, Paris en 1923 ; Sofia, Paris en 1926 ; la Hollande, la Suisse, Stuttgart, Cologne, Düsseldorf, Vienne en 1927 ; l'Italie, Londres, Bucarest, Kichinev en 1928 ; Varsovie, Cracovie, Lvov, Wilno, Belgrade en 1929 ; Prague en 1930 ; Paris en 1931 ; l'Angleterre et la Hollande en 1932 ; Paris en 1933. La liste n'est pas exhaustive, car on mentionne aussi, sans date, Ljubljana, Zagreb, Budapest, Bruxelles, Amsterdam, la Suède, le Danemark, etc.

comme le bastion de l'art bourgeois, il s'agit de prouver sa conservation en tant que patrimoine culturel russe), le Théâtre après une série de tournées partout triomphales ne rentrera pas au complet. La dégradation de la discipline collective, la fascination pour les modes de vie et le confort européen ou américain, les convictions politiques aussi amenèrent plusieurs artistes à rester à l'étranger, avec l'aval d'ailleurs des autorités culturelles soviétiques et de la direction du Théâtre. Les négociations assez sordides menées à propos du retour souhaitable ou non de certains membres de la compagnie restèrent taboues jusqu'en 2003¹³.

L'émigration aux États-Unis d'un certain nombre de ressortissants du Théâtre d'Art fut peut-être facilitée par l'installation d'anciens camarades qui avaient quitté la Russie un peu plus tôt : Nikita Baliev, animateur du cabaret La Chauve-souris¹⁴ et Ryszard Boleslawski, arrivé à New York après un court passage à Berlin, à Prague et dans son pays natal, la Pologne. Boleslawski, assisté de Marija Uspenskaja, eut un rôle de premier plan pour introduire non seulement le Théâtre d'Art aux États-Unis, mais aussi pour diffuser le Système de Stanislavskij, et l'on oublie souvent que l'American Laboratory Theatre qu'il fonda et dirigea entre 1923 et 1927, constitua un maillon indispensable entre le maître russe et ses disciples américains du Group theatre (1931-1941) et de l'Actors' Studio.

13. Voir mon étude « Les escales françaises du Théâtre d'Art de Moscou en tournée dans les années 1920 », *Les Voyages du théâtre. Russie/France*, Tours, Presses universitaires, Cahiers d'Histoire culturelle, n° 10, 2001, p. 54-55. On veut écarter Marija Ždanova, les Bulgakov, Osip Lazarev, Aleksej Bondyrev, Akim Tamirov, Marija Uspenskaja, Boris Dobronravov, Ol'ga Pyžova. Le télégramme du 22 avril 1924 figure dans la réédition de la correspondance de V. Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie (Héritage créateur)*, Moscou, Moskovskij Hudožestvennyj teatr, 2003, t. 3, p. 90.

14. Il contribua d'ailleurs au succès de la tournée par ses recommandations et ses contacts avec les entrepreneurs Morris Gest et Leonid Leonidov.



Figure 2 : À Waren en Allemagne, V. Nemirovič-Dančenko rencontre la troupe partie en tournée en Europe et aux États-Unis, été 1923.

Le cas de Mihail Čehov est différent et complexe. Contraint, pour échapper à l'arrestation, de quitter son pays natal en 1928, le comédien, directeur artistique du Théâtre d'Art-2 regroupa autour de lui à Prague, à Paris, dans les pays baltes, des troupes hétéroclites et éphémères avant de pouvoir, grâce à de riches mécènes, créer un studio à Dartington Hall en Grande-Bretagne, studio qu'il transporta à Ridgefield, près de New York en 1938. Čehov continua de correspondre avec Stanislavskij, Mejerhol'd, Knipper-Čehova, Zinaïda Rajh, conserva son passeport soviétique jusqu'en 1946 et, au grand dam des fon-

dateurs du Théâtre d'Art, usurpa la marque de la maison mère en 1935 lors de sa tournée aux États-Unis avec le Moscow Art Players...¹⁵

Enfin, dans la liste des disciples transfuges, il faudrait ajouter Nikolaj Massalitinov qui quitta le groupe de Prague en 1925 pour prendre la direction artistique du Théâtre national de Sofia. Il restera jusqu'à la fin de sa vie en Bulgarie, diffusant le Système et formant les comédiens bulgares au travail d'ensemble.

Grigorij Hmara, Georgij Serov, Marija Germanova, Marija Kryžanovskaja, Polikarp Pavlov et Vera Greč, après la dissolution du Groupe de Prague s'installèrent en France. Andrej Žilinskij (Jilinskas de son vrai nom) et Vera Solov'eva collaborèrent avec Mihaïl Čehov à Paris, en Lettonie et Lituanie, puis fondèrent une petite compagnie aux États-Unis.

Ainsi, soit par contamination directe, à l'occasion de tournées ou de stages (celui de Stella Adler auprès de Stanislavskij en 1934 est resté fameux), soit en passant par le relais des membres du premier Studio pour l'essentiel, la vieille Europe et le Nouveau monde furent infiltrés par les méthodes, l'esthétique, l'esprit communautaire du Théâtre d'Art. Le paradoxe est qu'en période soviétique les panégyristes de cette compagnie devenue le fleuron du réalisme socialiste ne pouvaient mentionner la nébuleuse dans sa totalité sans toucher à la question taboue de l'émigration. D'où la difficulté aujourd'hui à reconstituer le puzzle, et la nécessité de reconsidérer certaines affirmations ou filiations.

La « marque » du Théâtre d'Art

Je voudrais maintenant m'arrêter sur trois exemples révélateurs, me semble-t-il, du « destin » du comédien émigré, quittant sa patrie au moment où le cinéma devient parlant (ce qui réduit ou même supprime ses chances de jouer dans des films), du comédien investi d'une

15. La tournée fut organisée par l'entrepreneur Sol Hurok au Majestic Theatre de New York. Voir mon étude « Le Théâtre d'Art de Moscou en exil : le Groupe de Prague à Paris dans les années 1920 et 1930 », *Revue d'histoire du théâtre*, 2003, n° 2, p. 119.

mission et formé à un système pédagogique nouveau, dont il prend vraiment conscience de la valeur en travaillant sur les scènes européennes et en voyant répéter et jouer ses collègues étrangers.

La variante torturée et tragique : Marija Germanova

Avant de quitter la Russie pour raison personnelle en avril 1919, Marija Germanova était une figure majeure de la troupe moscovite. De seize ans plus jeune qu'Ol'ga Knipper-Čehova, elle annonçait la relève, son talent inné de tragédienne la prédisposant à un répertoire peu accessible aux comédiens de la première génération. Incarnant comme Ol'ga Gzovskaja le style moderne, elle était à l'aise dans des mises en scène expérimentales de textes difficiles (Knut Hamsun, Gabriele d'Annunzio, Rabindranâth Tagore) et Vladimir Nemirovič-Dančenko la pressa jusqu'en 1923 à s'associer à son projet de théâtre synthétique, composé d'acteurs danseurs et chanteurs. Dans des mémoires restés en partie inédits, écrits en 1938 alors qu'elle ne jouait presque plus, Germanova revendique et définit le qualificatif de « membre du Théâtre d'Art » :

Toutes mes forces, toute mon âme, je les ai données humblement au théâtre. [...] je suis entrée au théâtre comme on entre dans sa famille, comme on entre dans un temple.¹⁶

Coupée de ses racines et de ses pères spirituels moscovites, elle essaiera de continuer à Berlin puis à Prague, leur travail et leur mission. Mais dans le Groupe qu'elle va diriger avec Petr Šarov et Nikolaj Massalitinov, elle souffre de la disparition progressive des valeurs qui faisaient la force et l'originalité de la compagnie. Les dures conditions de l'exil (fatigue du nomadisme, adaptation permanente à de nouveaux lieux de représentation, précarité financière, quasi impossibilité de renouveler le répertoire, en partie à cause de l'absence d'un metteur en scène pédagogue) entraînent une baisse de la discipline dans le Groupe de Prague et nuisent à l'exigence de perfection : « Nous ne conservons pas le MHT, nous spéculons sur le MHT », écrit-elle avec

16. *Moj larec (Mon coffret)* (1938), Musée du Théâtre d'Art, KP 33416, 1 ed. khr., p. 62. Une partie de ces souvenirs a été publiée par I. Solov'eva dans *Diaspora 1. Novye materialy (Diaspora 1. Nouveaux matériaux)*, Paris-Saint-Petersbourg, Athenaeum-Feniks, 2001.

lucidité. « Notre art, notre travail se réduisent à la pauvre reprise de vieilles mises en scène antédiluviennes.¹⁷ »

Germanova a très bien exprimé la frustration et la perturbation psychologique provoquées par le jeu en langue étrangère. Invitée à jouer en allemand en 1922, elle peine à apprendre les rôles et, la nuit, rêve dans un chaos linguistique dont elle a du mal à se remettre au réveil. Venue à plusieurs reprises en France avant de s'y installer en 1927, elle confiera à un journaliste de *Comoedia* : « C'est un malheur d'être Russe et de vivre loin de Russie.¹⁸ »



Figure 3 : Portrait de M. Germanova réalisé à Prague.

-
17. Lettre à V. Nemirovič-Dančenko du 20 septembre 1921. Voir V. Maksimova, in *Mnemozina*, Moscou, vyp.2, sost. V. Ivanov, URSS, 2000, p.161. M. Germanova utilise délibérément l'ancien sigle du Théâtre d'Art : Moskovskij hudožestvennij teatr. À partir de 1919, le Théâtre, nationalisé, étant devenu « académique », le sigle est MHAT.
 18. Interviewée par Jean-Pierre Liausu, *Comoedia*, 8 novembre 1926.

Lorsque Georges Pitoëff lui propose de jouer en français Olga dans *Les Trois Sœurs* afin de donner « un noyau russe » au rôle, elle est très gênée par son accent et souffre de ne pouvoir créer aussi librement que dans sa langue maternelle. Elle restera insatisfaite, solitaire, en France où le poids du protocole, le côté guindé des relations la glace. À New York où, en 1929-1930, elle ne réussit pas à remplacer Boleslawski à l'American Laboratory Theatre. Elle disparaît peu à peu du paysage théâtral parisien. Le 19 novembre 1938, elle crée pour le Nouveau Théâtre russe *La Cerisaie* avec Grigorij Hmara. C'est avec cette pièce emblématique du Théâtre d'Art de Moscou qu'elle réalisera sa dernière mise en scène à Paris pour les Russes, en russe.

La variante rocambolesque : Ryszard Boleslawski

Plaise à Dieu que cette lettre ne soit pas la dernière. Mais peut-être le sera-t-elle. [...] Vous avez remarqué, Konstantin Sergeevič, que depuis presque deux ans pas un seul metteur en scène ne réussit à monter de nouvelles pièces [au premier Studio]. Vous ne vous êtes pas demandé pourquoi? [...] L'entreprise chancelle. Et il n'y a pas de salut. Que peut-on faire? Je suis désorienté, perdu. [...] Vahtangov, Suškevič et moi commençons à perdre notre prestige et notre autorité en tant que dirigeants et metteurs en scène du Studio. Et s'il n'y a pas de capitaine, il n'y a pas de navire. [...] Nous avons fait du Studio notre dieu, notre idole, nous l'avons révééré et dieu nous a punis. [...] Voilà, Konstantin Sergeevič, mon opinion sincère et mon analyse de la situation actuelle. Si tout change en mieux, ce que je souhaite, nous en serons heureux. Sinon, que faire.¹⁹

Telle est la lettre d'adieu inédite, comminatoire et insolente, que Boleslawski envoya à Stanislavskij avant de quitter le premier Studio et la Russie au printemps 1919.

19. Lettre à Konstantin Stanislavskij, 22 avril 1919, musée du MHAT, KS 7843.



Figure 4 : Ryszard Boleslawski / Beliaev, Lidija Koreneva / Verotchka dans *Un mois à la campagne* de Ivan Turgenev, 1909.

Après un parcours complexe, qui le conduisit en Pologne²⁰, à Prague, où il réalisa avec ses anciens camarades une mise en scène de *Hamlet*, à Berlin où il reprit *Le Grillon du foyer* et tourna en 1922 dans un film de Carl Dreyer *Pogrom*, il passa en France, jouant dans la revue russe de Marija Kuznecova puis débarqua, début octobre 1922, à New York. Il s'installa définitivement aux États-Unis jusqu'à sa mort en 1937²¹.

Choyé par Stanislavskij qui admirait ses talents d'organisateur et de metteur en scène, Boleslawski accueillit la troupe du Théâtre d'Art à son arrivée à New York, le 4 janvier 1923. Stanislavskij lui pardonna sa lettre de rupture car il lui proposa de rassembler et de diriger des figurants russes pour les scènes de foule des spectacles présentés lors de la tournée²² et surtout de lui servir d'assistant. Boleslawski en profita pour donner, avec l'accord du maître, des conférences sur le Système durant l'hiver 1923. Cette proposition s'avérera lourde de conséquences. C'était la première fois que Stanislavskij autorisait un

20. Il collabore avec Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Mieczyslaw Limanowski, Arnold Szyfman.

21. Sorte de « Monsieur 100 000 volts », il meurt à quarante-neuf ans d'un infarctus.

22. V. Šverubovič, *op. cit.*, p. 513.

de ses élèves à diffuser ses principes de formation (alors qu'il venait tout juste de condamner en Russie Valentin Smyšljaev pour avoir publié une méthode de formation tirée de son enseignement). Et cette divulgation du Système dans sa première période (le travail psychologique intérieur), par Boleslawski, un disciple d'origine polonaise, maîtrisant mal l'anglais, entraînera nombre de malentendus et provoquera des contresens dans la réception, l'interprétation et la traduction des écrits de Stanislavskij aux États-Unis²³.

En outre, auréolé du prestige de porte-parole et même de partenaire scénique de Stanislavskij²⁴, Boleslawski saisit l'occasion de se faire une place dans le paysage théâtral américain. Il crée le 29 juin 1923 le Laboratory Theatre²⁵, sur le modèle des Studios de Moscou où il enseigne la « méthode de jeu russe » à une vingtaine d'élèves (en 1926, Harold Clurman et Stella Adler feront partie des effectifs). Protestant contre le théâtre commercial de Broadway, il forme, à l'écart des critères de succès et de rentabilité, des comédiens à un travail collectif, progressif et « méthodique ». Il insiste sur la notion de laboratoire, de centre d'expérimentation où tous sont égaux : acteurs, costumier, maquilleur, auteur, scénographe et où tous doivent, selon la consigne de Stanislavskij, aimer l'art en soi et non l'inverse. Boleslawski diffuse sa propre interprétation du Système, travaille en particulier sur la mémoire affective qu'il considère comme une courroie de transmission entre le conscient et l'inconscient mais se méfie des dérives névrotiques et insiste sur le contrôle des émotions par l'acquisition de techniques de jeu.

Sollicité par Broadway et par Hollywood où il réalisera une quinzaine de films avec des « stars » : Greta Garbo, John Barrimore, Marlène Dietrich, Charles Laughton, Garry Cooper, Clark Gable, Boleslawski s'absente de plus en plus du Lab qu'il finit par quitter en 1929 se fai-

-
23. Voir S. M. Carnicke, *Stanislavski in focus*, Londres, Harwood/Routledge, 1998, p. 56-57. Elle relève la confusion entre *affective* et *effective memory* (« mémoire affective et efficace »); *bits* (« morceaux »), *beads* (« grains ») ou *beats* (« battements »). Les auditeurs filtrèrent les idées russes à travers leur propre bagage social.
 24. Dans *Tsar Fiodor Ioannovitch* de A. K. Tolstoj (le Prince Chakhovskoï) et *La Provinciale* de Turgenev (le serviteur du Comte).
 25. Devenu en 1925 l'American Laboratory Theatre.

sant remplacer par Marija Uspenskaja, Francis Fergusson et Marija Germanova. Il faudra attendre près de dix ans pour qu'un autre brillant disciple de Stanislavskij, Mihail Čehov, installe son Studio à quelques miles de New York et y mène à son tour un travail pédagogique à partir de son interprétation du Système de Stanislavskij.

Le « charme slave » de Grigorij Hmara

Le parcours de Grigorij Hmara, en l'état actuel des recherches et au vu de la documentation disponible, est loin d'être reconstitué. Des bribes de commentaires sur son jeu au Théâtre d'Art et au premier Studio se trouvent dans les mémoires de ses anciens camarades Sof'ja Giacintova, Serafima Birman, Aleksej Dikij, dans une étude de l'historien du théâtre Pavel Markov, dans la chronique de Vadim Šverubovič, et dans quelques articles de journaux étrangers. Sa troisième épouse, qui a publié en 1979 un livre de souvenirs et de témoignages, hésite sur sa date de naissance (1882 selon les sources russes), et les théâtrologues russes se demandent quand et où il est mort (en 1970, à Paris, selon sa veuve). On suppose qu'il quitte son pays natal en 1921, mais il est sûr qu'il n'a pas fait partie du groupe de Kačalov et que ce sont des raisons personnelles, sentimentales, qui l'ont amené à franchir la frontière.

Hmara était entré en 1910 au Théâtre d'Art où il était employé dans des scènes de foules ou des rôles secondaires, mais il se distinguera surtout dès la création du premier Studio, fin 1912, en jouant des rôles importants dans la plupart des spectacles (*Le Naufrage de L'Espérance, Le Déluge, La Fête de la Paix, Le Grillon du foyer*).



Figure 5 : Grigorij Hmara interprète O'Neill dans *Le Déluge* de Henning Berger, premier Studio du Théâtre d'Art, 1916.

Naturellement porté à un jeu concentré, où la mimique l'emportait sur la gestuelle, certains le classèrent dans la catégorie des acteurs sombres et ironiques. Hmara va dès 1915 tourner dans des films, interpréter en particulier le rôle de Raskolnikov en 1918, qu'il reprendra en 1922 à Berlin dans le film éponyme de Robert Wiene avec d'autres ressortissants du Théâtre d'Art de Moscou, noyau du futur Groupe de Prague²⁶. Robert Wiene qui l'invite à jouer le Christ dans *I.N.R.I.*, Georg Pabst, Willi Wolff, Nikolaj Larin, Max Nosseck, Max Neufeld²⁷ apprécient son jeu expressif sans fioritures ni emphase, qui détonne dans le contexte du cinéma expressionniste. Séduisant, très prisé en société pour ses chansons tziganes qu'il interprète en s'accompagnant à la guitare, Hmara conquiert, lors de ces soirées musicales, « la

26. Voir *Iz istorii kino, dokumenty i materialy* (De l'histoire du cinéma, documents et matériaux), Moscou, vyp.6, Iskusstvo, 1965.

27. 1928 : *Der Dornenweg einer Fürstin* (Le chemin d'épines de la princesse) de N. Larin ; 1931 : *Der Schlemihl* (Le malchanceux) de Max Nosseck ; 1932 : *Peter Voss, Der Milliondieb* (Peter Voss, le voleur de million) de E. A. Dupont, *Strafsache van Geldern* (Le procès de l'argent) de W. Wolff, *Der Schwarze Husar* (Le hussard noir) de G. Lamprecht, *Der Orlow* (Le diamant des tsars) de M. Neufeld.

Duse » du muet, Asta Nielsen et l'épouse²⁸. Sans doute entre 1923 et 1933 réside-t-il en Allemagne où il joue dans plusieurs films tout en participant aux tournées du Groupe de Prague en Europe et aux États-Unis. Mais on ignore de quelles tournées exactement il a fait partie et quels rôles il a interprétés²⁹. C'est à Paris où il accompagne le groupe en mai 1933 qu'il rencontre Lila Kedrova³⁰ qui sera, de 1933 à 1940, sa nouvelle compagne et qu'il initie au Système de Stanislavskij dans son Studio de Montparnasse³¹. Mais, handicapé par sa méconnaissance du français, il végète comme acteur (le cinéma est devenu parlant) et survit en chantant dans les cabarets russes. En décembre 1940, il fait la connaissance de Vera Volmane, journaliste de cinéma et passera le reste de ses jours à ses côtés, s'entêtant dans son refus de parler la langue de son pays d'accueil³². Vera Volmane écrit pour lui des sketches (*Le roi ne s'amuse pas*, Folies-Bergères, 1943), des adaptations pour les spectacles qu'il réalise de 1945 à 1970 et dont nous ne disposons pas pour l'instant de la liste exacte³³. Hmara du fait de son accent est

-
28. Voir le livre de souvenirs d'A. Nielsen paru en danois en 1945, traduit en russe sous le titre : *Bezmolvnaia muza (La Muse silencieuse)*, Leningrad, Iskusstvo, 1971, p. 243 et suiv.
 29. En 1929, il joue avec le Groupe dans une adaptation de *Crime et Châtiment*, *Raskolnikov*, à Belgrade. En 1933, à Paris, il met en scène *Les Ennemis* (où il interprète Fiodor Chakhovskoi), puis *David Golder* (il interprète le rôle titre) d'après le roman d'Irène Nemirovsky, et joue dans *La Pensée* de Leonid Andreev.
 30. Lila Kedrova a joué dans *Le Barbier de Séville* qu'il monte au théâtre expérimental de l'Exposition universelle en 1937. Elle a travaillé avec les directeurs du Groupe de Prague après la scission de 1927 : Vera Greč et Polikarp Pavlov ainsi qu'avec Nikolaj Evrejnov.
 31. De 1933 à 1938 selon M. Litavrina, *Russkij teatral'nyj Pariž (Le Paris théâtral russe)*, Saint-Pétersbourg, Aleteja, 2003, p. 79.
 32. En 1960, lorsqu'il retourne en URSS après presque quarante ans, il est frappé par le changement de la langue : « C'est à se demander si le russe d'aujourd'hui ne va pas devenir, par rapport à la langue d'autrefois ce que l'américain est devenu par rapport à l'anglais. » Voir V. Volmane, C. Ford, *Gregory Chmara. L'Homme expressif*, Paris, La Table ronde, 1979, p. 55. « Sa » Russie est bien morte, et peut-être cette résistance à parler français s'explique-t-elle par un obscur désir de s'affirmer comme Russe, par l'accent, l'intonation, par une nonchalance aussi dans le parler comme dans le comportement. Un responsable des dramatiques à la radio lui fit remarquer : « Monsieur Chmara, apprenez mieux le français. Ce n'est pas votre accent qui nous gêne. Il faut apprendre à assimiler le texte au même rythme que les autres. » *Ibid.*, p. 35.
 33. Selon les souvenirs de Vera Volmane (V. Volmane, C. Ford, *Gregory Chmara. L'Homme expressif, op. cit.*) : *Les Bas-Fonds*, Théâtre Pigalle (acteur et metteur en scène) ; adaptation des nouvelles de Tchekhov sous le titre : *Fidélité conjugale*,

voué aux rôles exotiques et excelle dans les genres légers (*Le Bal des pompiers* de Jean Nohain, Théâtre de la rue Rochechouart ; *Vous ne l'emporterez pas avec vous*, Comédie des Champs-Élysées, *Le Charme slave*, créé à la radio puis joué en 1958 à La Comédie de Paris), entre cabaret, variétés et boulevard. Mais il monte aussi Čehov, Gorkij, Dostoïevskij, Shakespeare, Strindberg. Dans *La Sonate des spectres* (mise en scène de Jean Gillibert) il a comme partenaire Tanja Balašova, futur professeur d'Antoine Vitez, et dans *Les Humiliés et les offensés*, il joue avec Loley Bellon qu'il a formée dans son studio de Montparnasse.

Peu soucieux de rejoindre la colonie de ses compatriotes ou de chercher un mécène pour financer son travail (Mihail Čehov eut la chance de rencontrer dès sa sortie d'URSS de riches sponsors), Hmara fait partie de ces artistes dont le théâtre et le cinéma de l'après-guerre se sont détournés sous prétexte d'hyperréalisme, d'art engagé, de cinéma vérité.

Hmara a transmis un peu de sa Russie par des témoignages et des créations radiophoniques (sur Gor'kij, Šaljapin, Stanislavskij³⁴), et surtout à travers son travail de pédagogue, en enseignant le Système de Stanislavskij, un « maître » resté pour lui exemplaire. Dans le *Vade me cum* qu'il remet à ceux qui sont venus travailler avec lui il affirme, péremptoire : « Je suis pour le comédien, contre le metteur en scène »³⁵ : car il refuse la manipulation des acteurs par un maître

Théâtre de poche de Montparnasse (acteur et metteur en scène) ; *Le Déluge* de Henning Berger, Studio Vendôme, sorte de café-théâtre dont il est le directeur (mise en scène) ; *Les Petits-bourgeois*, Théâtre de l'Œuvre (mise en scène) ; *Le Marchand de Venise*, Théâtre des Noctambules, puis Théâtre de Poche Montparnasse (metteur en scène et interprète de Shylock ; Silvia Monfort joue Portia) ; *Les Créanciers* de Strindberg, au Poche Rochechouart, puis à La Comédie de Paris (mise en scène) ; *Le Père* de Strindberg, Théâtre de l'Alliance française (mise en scène) ; *La Sonate des spectres*, de Strindberg (acteur), *Les Humiliés et les offensés*, Théâtre de l'Alliance française, puis Nouveau Théâtre de Poche (acteur et metteur en scène), *La Ligne de sang* de Paul Arnold, Théâtre de l'Alliance française (mise en scène).

34. Voir ses émissions conservées aux archives de Radio France à l'Inathèque : *Notre ami Chaliapine*, 1953 ; *Mon Maître Stanislavsky*, 1963 ; *Mon ami Gorki*, 1956. Je remercie Christelle Rousseau de m'avoir facilité l'écoute des enregistrements sonores de Grigorij Hmara et d'avoir permis la restauration de certains d'entre eux.

35. *Ibid.*, p. 87.

d'œuvre dictateur qui n'a besoin que de fidèles exécutants. Le metteur en scène, comme Stanislavskij, Vahtangov, Čehov, est moins un chef d'orchestre tout puissant qu'un « maître » entouré d'élèves, de disciples.

La transmission de l'héritage de Moscou se fait sans distorsion. On retrouve dans ce *Vade me cum*³⁶, la terminologie stanislavskienne et l'articulation des différentes phases du travail de préparation (objectif et superobjectif, action transversale, découpage du rôle en morceaux ou séquences, volonté, sentiment, action, relation au partenaire, toilette spirituelle, décontraction, recherche de l'état créateur). Hmara, sans le dire ouvertement, se situe contre l'école française de la « représentation » et du côté de l'école russe du « revivre » : « Si on ne [res]sent pas, il ne faut pas jouer »³⁷, « Si on commence par l'extérieur, on n'obtient que des clichés »³⁸. Sous certains aspects, il se montre plus radical que Stanislavskij : « seule l'action compte », le texte n'est qu'un prétexte. Il ajoute cependant que chaque auteur est spécifique, qu'un arbre chez Balzac se distingue d'un arbre chez Čehov³⁹.

Plus étonnante pour un membre du premier Studio, formé au travail intérieur à partir d'un long travail d'étude et d'apprentissage du texte à la table, et ignorant sans doute les dernières recherches de Stanislavskij sur la méthode de l'analyse active, impliquant la mise entre parenthèses du texte afin d'entrer directement dans le feu de l'action, cette consigne donnée par Hmara à ses élèves : il ne faut pas apprendre le texte par cœur tout de suite, afin de ne pas être empoisonné, ligoté par son personnage. Il vaut mieux entrer dans le rôle non pas à partir des mots, des répliques, mais par une incarnation physique et une imprégnation spirituelle.

Autre preuve d'ouverture d'esprit dans l'enseignement du système : la prise en compte des changements esthétiques et des variations des

36. Distribué peut-être avant que ne paraisse en français le premier tome du *Système : La Formation du comédien* en 1958. Le texte de Grigorij Hmara, publié dans le livre de mémoires de Vera Volmane et Charles Ford, n'est pas daté.

37. Cité par V. Volmane et C. Ford, *op. cit.*, p. 81.

38. *Ibid.*, p. 82.

39. *Ibid.*, p. 85.

conventions selon les époques et les pays. « Dans une pièce, si les décors sont naturalistes, il faut vivre son rôle. Si le verre est en carton, alors on peut jouer. Tous les quarante ans, la forme change dans les arts [...]»⁴⁰. »

Claude Roy considérait Hmara comme un héritier authentique de Stanislavskij qui « ne perpétuait pas des recettes ou des styles » :

Son art ne fut jamais celui d'un continuateur ou d'un « reconstituteur ». Il ne jouait pas les grands classiques russes comme les montait Stanislavsky en 1905 mais comme un Stanislavsky les aurait montés s'il avait vécu dans les années 1950-1960 de ce siècle. [...] Mais derrière le rire, la vitalité et le « charme slave » de Gricha, il y avait, éclatant sur la scène, une gravité poétique et une intelligence du cœur qui étaient le secret de son rayonnement.⁴¹

En 1937, lorsque le Théâtre d'Art vint à Paris en tournée officielle, les Russes émigrés et les « Hudožestvenniki » en particulier, remarquèrent l'absence de Stanislavskij et la disparition de la mouette sur le rideau de scène. « Leur » théâtre, devenu un échantillon de l'art soviétique, portait désormais le nom de Gorki. Certains s'en indignèrent, se lancèrent dans des considérations idéologiques ou se laissèrent aller à la nostalgie. Hmara, lui, commenta ainsi la fin du « vieux » Théâtre d'Art :

Blessée par les mains profanes de dilettantes, la mouette s'est envolée pour aller se poser au cimetière du couvent Novodiévitchy, à Moscou, où reposent, côte à côte, Tchekhov et Stanislavsky.⁴²

40. *Ibid.*, p. 86.

41. Cité par V. Volmane et C. Ford, *op. cit.*, p. 140-141.

42. *Ibid.*, p. 103.