

Fausto Malcovati
UN ÉPISODE ITALIEN RESTÉ
CONFIDENTIEL.
LES MISES EN SCÈNE
DE NEMIROVITCH-DANTCHENKO
EN ITALIE, 1931-1933

L'une de mes devises favorites, [...] c'est que le metteur en scène doit mourir dans l'acteur.
(VLADIMIR NEMIROVITCH-DANTCHENKO, 1936)¹

Le 18 juin 1931, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko quittait Moscou pour Berlin où il allait se reposer et se soigner. Ce séjour, qui ne devait durer que quelques mois, se prolongera jusqu'au début juillet 1933.

C'est seulement à la toute fin des années 1990 que ces deux années d'absence seront étudiées – par Olga Radichtcheva, dans un ouvrage consacré aux rapports entre Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko –, cette période étant, au mieux, simplement évoquée par les biographes précédents². La prolongation anormale du séjour de Nemirovitch – qui posera de sérieux problèmes diplomatiques au MKhAT – est due à un cruel manque d'argent. Cette histoire «financière» complexe, dont il ne sera pas question ici, implique Stanislavski, Gorki et quelques personnalités de premier plan du gouvernement soviétique comme Avel Enoukidze, Andreï Boubnov, Kliment Vorochilov et Staline lui-même³. Dès le départ, il est clair que la

¹ Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo*, in *Roždenie teatra*, Moskva, Pravda, 1989, p. 141.

² Ol'ga Radiščeva, *Stanislavskij i Nemirovič-Dančenko. Istorija teatral'nyh otnošenij. 1917-1938*, Moskva, Artist. Rečisser. Teatr, t. 3, 1999, pp. 301-317. Même Angelo Maria Ripellino ne mentionne pas l'activité italienne du metteur en scène russe dans l'article sur Nemirovitch-Dantchenko publié dans le volume VII de l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1975, pp. 1085-1090.

³ Avel Enoukidze (1877-1937), membre du Parti, dirige la commission du Comité central exécutif de 1932 à 1935. Andreï Boubnov (1883-1940), chef du département politique de l'Armée rouge, remplace, de 1929 à 1935, Anatoli Lounatcharski au commissariat à l'Instruction publique. Kliment Vorochilov (1881-1969) est à l'époque président de la commission du Politburo pour les théâtres académiques.

somme attribuée au directeur du Théâtre d'Art par les autorités moscovites ne lui permettra pas de faire face à ses frais de séjour ni surtout de couvrir ses dettes de jeu. Nemirovitch doit rapidement trouver d'autres sources de revenus. Les contrats avec la maison d'édition américaine Little, Brown and Co., que lui a obtenus son ami, le critique Oliver Saylor, pour un volume de mémoires et pour quelques manuels destinés aux écoles de théâtre, sont tout à fait insuffisants⁴.

Premiers contacts avec Tatiana Pavlova

La rencontre avec Tatiana Pavlova, une actrice russe qui, avant la révolution, avait commencé une carrière provinciale prometteuse aux côtés de Pavel Orlenev⁵, puis joué à Moscou, au Théâtre dramatique, est d'autant plus providentielle. Émigrée en Italie dès 1921, elle y avait créé sa propre compagnie en 1923 où elle était à la fois metteur en scène et *prima attrice*. Elle avait introduit nombre de textes du répertoire russe (Gorki, Andreïev, Lev et Alekseï Tolstoï, Ostrovski, Gogol), s'imposant avec talent et courage comme l'une des personnalités théâtrales les plus intéressantes de l'entre-deux-guerres. Même si son accent slave gênait certains critiques, le sérieux de son travail avec les comédiens et les décorateurs faisait l'unanimité.

Voici comment Pavlova évoque, dans ses mémoires écrits à un âge avancé et pas toujours fiables⁶, son expérience avec Nemirovitch:

Lorsque j'eus conquis le public italien, je demandai à mon maître Nemirovitch-Dantchenko⁷ de venir en Italie, à mes frais, pour mettre en scène *La Cerisaie* de Tchekhov. Pour toute l'Italie théâtrale, l'arrivée du

Konstantin Stanislavski alla même jusqu'à écrire en mai 1933 à Staline pour lui demander une aide financière de 1.500 dollars. Voir Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, Moskva, Iskusstvo, t. 9, 1999, pp. 532-533.

⁴ Ol'ga Radiščeva, *op. cit.*, pp. 302-303.

⁵ Pavel Orlenev, pseudonyme pour Orlov (1869-1932), débute comme acteur à Moscou au Maly, au Théâtre Korch, et tourne dans de nombreux théâtres de province et à l'étranger (Allemagne, Amérique, Norvège). Après la révolution, il participe au théâtre auto-actif et se fait remarquer dans des rôles de comiques et de neurasthéniques, travaillés selon le principe du contraste d'humeur.

⁶ Elle confond, entre autres, l'ordre des spectacles: *Le Prix de la vie* précède, et ne suit pas *La Cerisaie*.

⁷ Le nom sera homogénéisé sous cette orthographe, à la fois dans le texte et

maître et fondateur du Théâtre d'Art de Moscou représenta un grand événement. En effet, de nombreux acteurs appartenant à d'autres compagnies voulurent suivre de près les méthodes et le mode de travail de notre Théâtre d'Art et demandèrent à assister aux répétitions intensives, longues et formidables que Nemirovitch-Dantchenko menait avec mes acteurs. Après des mois de préparation soignée et, je dirais presque, minutieuse, le spectacle – vraiment exemplaire autant dans la forme que dans le fond – connut un succès retentissant. Pendant des mois et des mois dans toute l'Italie, nous avons emmené en tournée *La Cerisaie* que des foules de spectateurs émus applaudirent. Nemirovitch-Dantchenko accorda des interviews et, avec sa cordialité aimable, conquit de nombreux cœurs; il conserva toujours la considération et le respect de tous ceux qui l'avaient vu travailler et mettre en scène. Les profonds souvenirs qu'il laissa et l'affectueuse admiration qu'il suscita en moi me poussèrent à l'inviter à nouveau l'année suivante pour mettre en scène sa pièce *Le Prix de la vie*. Je voudrais, s'agissant de notre travail théâtral, raconter comment il savait choisir, coordonner les acteurs, – italiens et non pas russes – qui se fondaient admirablement dans [son] projet original [...] ⁸.

Nemirovitch parle de ses contacts avec Tatiana Pavlova à Olga Bokchanskaïa, sa secrétaire au Théâtre d'Art – une collaboratrice attentive, une confidente précieuse pendant toute sa période à l'étranger ⁹. Il fait part de cette rencontre également à son ami Sergueï Bertenson, qui avait travaillé au Théâtre de 1918 à 1928, exercé la fonc-

tion dans les citations. Toutefois dans les notes, l'orthographe de l'original italien est respectée.

⁸ Sur Tatiana Pavlova une intéressante monographie avec de nombreuses informations inédites a été récemment publiée en Italie par Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000. Voir pp. 233-234. Née en 1890 en Ukraine, elle débute très jeune sur les scènes provinciales où elle interprète des rôles importants (Grouchenka dans *Les Frères Karamazov*; Sonia dans *Crime et Châtiment*). En Italie, elle se fera connaître aussi comme pédagogue, enseignant à l'Académie d'art dramatique de Rome dès sa fondation, en 1935. Mariée à l'écrivain Nino D'Aroma, lié au parti fasciste, elle fut un temps écartée de la scène. Mais Luchino Visconti l'invite en 1946 dans sa compagnie du Teatro Eliseo où elle va jouer, entre autres, la mère dans *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams. Elle meurt à Rome en 1975.

⁹ «Tatiana Pavlova, avec sa troupe italienne monte *Le Prix de la vie* et me demande de venir pour quelques jours, sans lésiner sur le remboursement de mes dépenses. Je pars demain pour Milan. J'espère là-bas profiter du bon soleil» (25 oct. 1931). La correspondance avec Olga Bokchanskaïa est conservée dans le fonds Nemirovitch-Dantchenko au musée du MKhAT: chaque lettre est enregistrée sous l'abréviation ND, suivie du numéro d'archives correspondant. Dans le cas présent, il s'agit de ND 439.

tion de vice-directeur du Studio musical avant de s'installer définitivement aux États-Unis:

L'année dernière, à Salzbourg, j'avais rencontré par hasard Tatiana Pavlova qui, à l'époque déjà, avait eu l'idée d'inclure dans son répertoire *Le Prix de la vie*. Et voilà qu'elle arrive à Berlin et veut y réaliser son idée. Nous avons parlé des conditions sans signer de contrat, mais elle a tout accepté avec beaucoup d'enthousiasme – elle et les amis qui l'accompagnaient. Parmi eux, il y avait le critique d'Amico qui passe pour être le meilleur. Il est venu me voir, m'a interviewé. C'est Charov¹⁰ qui fera la mise en scène. Je lui ai déjà écrit. Mais pour avoir du succès et pour recevoir une substantielle avance, je devrai diriger les dernières répétitions à Gênes. Cela doit avoir lieu la première semaine de novembre. Ces prochains jours, l'avance va arriver...¹¹

Silvio d'Amico, célèbre critique et essayiste, responsable de la rubrique théâtrale du quotidien romain «La Tribuna», fait paraître son article en novembre 1931 dans la revue mensuelle «Comœdia»¹². Pour la première fois, la conception que Nemirovitch a du théâtre est exposée au public italien, en détail et avec finesse. D'Amico souligne le credo du metteur en scène russe, sa certitude que, si on peut imaginer un théâtre sans équipement scénique, sans scène; si on peut l'imaginer sans *régisseur*¹³; si on peut, à la rigueur, l'imaginer sans auteur, il est impossible de le concevoir sans acteur. Pour Nemirovitch-Dantchenko, l'auteur fournit la matière première, mais «au centre de la scène, il y a l'acteur» qui constitue «l'essence du théâtre». Celui-ci a besoin d'une formation technique générale (pla-

¹⁰ Piotr Charov (1886-1969), acteur et metteur en scène russe, débute dans la compagnie du Théâtre d'Art, et fait partie en 1919 du groupe de Katchalov qui tourne en Europe jusqu'en 1922. Il émigre et s'installe à l'étranger, d'abord à Prague, à Berlin, puis en Italie, où Tatiana Pavlova l'invite à mettre en scène *L'Orage* d'Ostrovski (1929).

¹¹ K. Arenskij, *Pis'ma v Hollivud. Po materialam S.L. Bertensona*, Monterey (Californie), K. Arensburger, 1968, p. 146.

¹² Silvio d'Amico (1887-1955), écrivain, le plus important historien de théâtre et journaliste des années 1920-1950. Il collabore aux quotidiens «La Tribuna», «Il Giornale d'Italia», et aux revues «Il Tempo», «La Festa», «La Fiera Letteraria», «L'Illustrazione Italiana», «L'Approdo». Il dirige une émission de radio, *Chi è di scena*, écrit plusieurs ouvrages, y compris une monumentale *Storia del teatro drammatico* en trois volumes. Il est aussi l'initiateur et le coordinateur de l'*Enciclopedia dello Spettacolo* en dix volumes et le fondateur de l'Académie d'art dramatique de Rome qui porte son nom.

¹³ Dans l'entre-deux-guerres, les Italiens utilisent le mot français *régisseur* au sens de metteur en scène.

gement de la voix, danse, gymnastique, sport, etc.) et d'une certaine préparation culturelle. Tout le reste, il le trouve au plus intime de lui-même. Il adapte son personnage à sa personnalité mais sans jamais la forcer. Le vrai metteur en scène est celui qui sait «mourir dans l'acteur» dont il est le miroir, l'ami, le serviteur. Le vrai metteur en scène, c'est aussi celui qui sait s'effacer derrière le spectacle au point qu'on ne puisse deviner qu'il en est l'auteur. Il reste dans l'ombre mais il lui appartient de faire vibrer le public dans l'atmosphère qu'il a créée. Il est chargé d'extraire les grandes lignes du texte et se réserve le droit de ne pas tenir compte des didascalies, ou encore d'adapter certains dialogues. Il ne s'agit pas de fidélité à la lettre, mais de fidélité à l'esprit. Le but est de traduire scéniquement un texte quel qu'il soit: un roman, un opéra, une pièce de théâtre, sans pour autant le réduire¹⁴. Sur le plan esthétique, ni le décor, ni l'éclairage, ni la musique ne doivent être d'un réalisme brut. La «vérité» nue est l'ennemie jurée du théâtre, elle est trop éloignée des multiples suggestions dont il se nourrit. Le travail de préparation des spectacles, au Théâtre d'Art, est long et minutieux, la période de répétitions peut durer six mois, un an, parfois plus. Le texte est étudié, analysé par le metteur en scène qui confie ensuite le travail à des assistants. Ceux-ci discutent avec les comédiens de manière individuelle puis collective. On commence par lire en silence, ensuite on essaie de dire les répliques à haute voix, puis on travaille un premier tableau en essayant de respecter les lignes directrices données par le *maestro* qui intervient tard, pour approuver ou corriger ce qui a été préparé¹⁵.

On trouve, dans les archives moscovites de Nemirovitch, une copie dactylographiée – en italien, traduite en allemand – du contrat qu'il a passé avec Tatiana Pavlova pour *Le Prix de la vie* (dans le contrat, le titre est au pluriel, mais dans la presse, il figure toujours au singulier). Y sont stipulés le début du travail de mise en scène (le 25 octobre 1931) et le lieu de la première représentation (au Théâtre Odeon de Milan, mais elle eut lieu en réalité au Théâtre Vittorio Emanuele de Turin)¹⁶. Le contrat prévoit également que la traduc-

¹⁴ En italien, adapter se traduit par *ridurre*, «réduire». C'est dans ce sens-là que Nemirovitch-Dantchenko parle d'adaptation.

¹⁵ Silvio d'Amico, *Dancencko e l'arte dell'attore*, «Comœdia», 15 novembre-15 décembre 1931, pp. 5-9.

¹⁶ Musée du MKhAT, fonds Nemirovitch-Dantchenko, ND 11184/1-2.

tion sera prise en charge par Nemirovitch: cette astuce lui permettant de percevoir des droits d'auteur, puisque, dans les années 1930, l'Union soviétique n'avait signé aucune convention avec les pays occidentaux et que les droits étaient alors perçus le plus souvent par le traducteur¹⁷. La même question se posera deux ans plus tard pour *La Cerisaie*: Nemirovitch essaiera, outre sa rémunération, d'obtenir pour les héritiers de Tchekhov (sa sœur et son épouse, Olga Knipper-Tchekhova) une compensation même minimale¹⁸.

Toujours dans les archives, une lettre dactylographiée de Tatiana Pavlova, en russe, énumère les conditions contractuelles exigées par Nemirovitch, à la suite d'un accord verbal du 12 septembre 1931:

1. L'auteur autorise la représentation du texte au cours de la saison 1931-1932 et des saisons suivantes, si le spectacle a du succès.

2. L'auteur perçoit le montant des droits d'auteur qui a été fixé, à condition de fournir la traduction et de verser le pourcentage prévu à la Société italienne des auteurs et éditeurs¹⁹.

3. Le montant de l'avance est fixé à 15.000 liras italiennes à condition que Nemirovitch dirige les dernières répétitions en Italie (en dans ce cas, Tatiana Pavlova s'engage à couvrir tous les frais de voyage et de séjour, et à verser une indemnité journalière de 200 liras par jour). Au cas où Nemirovitch ne pourrait pas diriger les répétitions, il s'engage à restituer la somme de 6.000 liras.

4. L'auteur s'engage à exécuter le travail de préparation à Berlin avec Piotr Charov, qui terminera le travail avec les acteurs, au cas où Nemirovitch ne pourrait pas le faire lui-même²⁰.

¹⁷ La pièce avait été créée au Théâtre Quirino de Rome le 10 février 1919 par Irma Gramatica dans une traduction que Pavlova trouvait mauvaise. Un traducteur anonyme en refit une pour Nemirovitch-Dantchenko qui put, ainsi, partager les droits d'auteur.

¹⁸ Il écrira à ce propos à sa secrétaire en janvier 1933: «*La Cerisaie* a déjà été traduite, mais [...] le traducteur a reçu une somme dérisoire. Le nouveau [traducteur] a estimé à juste titre que, si j'étais l'auteur de la mise en scène, même s'il me donnait la part du lion, il toucherait quand même beaucoup plus que son prédécesseur. Et comme la troupe italienne elle-même ne peut pas me payer d'honoraires, alors elle a imaginé ce stratagème d'une rémunération en défraitements journaliers et en droits d'auteur. Étant donné que j'ai payé les auteurs lors de la tournée avec le Studio musical en Amérique, je ne voudrais pas faire ici comme si Tchekhov n'avait rien à voir avec *La Cerisaie*. N'ayant aucune information sur les pourcentages pratiqués, je voudrais simplement aider Maria Pavlovna en tant qu'héritière d'Anton Pavlovitch en lui envoyant par votre intermédiaire mille roubles prélevés sur ma rémunération» (ND 469).

¹⁹ L'attestation d'admission à la Société avec le versement correspondant au montant de l'inscription est conservée dans les archives (ND 7902).

²⁰ ND 11190.

La situation du théâtre italien à l'arrivée de Nemirovitch-Dantchenko

Nemirovitch connaît peu la situation politique du pays dans lequel il va devoir travailler: d'amères surprises l'attendent.

Il ne faut pas oublier que, depuis 1926, le poids du fascisme désormais au pouvoir se fait de plus en plus sentir, y compris dans le milieu théâtral²¹. Tout d'abord, la censure s'est renforcée, sous la forme de contrôles préventifs ou répressifs: à cette époque, en Italie, les textes sont visés par les préfets de chaque ville, qui détiennent donc un pouvoir très étendu et arbitraire et causent, entre autres, de nombreuses difficultés aux compagnies, contraintes de leur demander la permission de jouer partout où elles vont. *Le Prix de la vie* sera d'abord interdit de représentation, puis autorisé sous condition²². La disparité des mesures vient évidemment de la volonté délibérée des fonctionnaires fascistes de la capitale d'appuyer les directives catholiques (en 1929, Mussolini avait signé les accords du Latran, qui ratifiaient le concordat entre l'Église et l'État). Ainsi, les scènes de suicide sont-elles interdites, ce qui amène à modifier certains textes. Or, dès la première scène du *Prix de la vie*, un personnage se donne la mort²³.

Autre cause de difficulté: la xénophobie de plus en plus répandue dans les milieux littéraires et artistiques profascistes. Non seulement on favorise le répertoire italien (on en viendra au fameux «contingentement», qui établit un quota de nouveautés italiennes au détriment des pièces étrangères dans le répertoire des compagnies),

²¹ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1989.

²² Cfr. lettre à S. Bertenson, 9 et 15 janvier 1932: «Cher Sergueï Lvovitch! Quelle surprise! L'homme propose et Dieu dispose! Qui aurait pu penser que *Le Prix de la vie*, cette pièce si inoffensive, optimiste, serait interdite par le ministre lui-même! Parce qu'elle défend l'idée du suicide!». «Mussolini a autorisé *Le Prix de la vie*, mais pas à Rome, et avec des coupures. Je ne sais toujours pas ce qui se passe» (K. Arenskij, *op. cit.*, pp. 162 et 165).

²³ La pièce, créée en 1896 au Théâtre Maly, fut interprétée par les prestigieux comédiens Maria Ermolova, Aleksandr Lenski, Olga Sadovskaïa, Aleksandr Ioujine et reçut le prix Griboïedov. Elle fut beaucoup jouée en Russie et à l'étranger. Résumé: Anna a épousé l'industriel Danilo, de vingt ans son aîné, avec lequel elle s'ennuie. Par désespoir, elle flirte avec un jeune homme qui se suicide, désespéré de ne pouvoir obtenir son amour et qui laisse une lettre d'explication. Anna révèle la vérité à son mari, déclare que sa vie la dégoûte, à commencer par son mariage qui l'a transformée en femme-objet. Danilo lui pardonne, révélant ainsi sa générosité et son attachement à Anna, qui décide de rester avec lui.

mais l'intolérance devient manifeste à l'égard des acteurs ou metteurs en scène étrangers. Nemirovitch lui-même, on le verra, sera durement attaqué à Rome. Pour comprendre l'atmosphère de ces années, il suffit de lire la presse. Dans l'hebdomadaire «L'Arte Drammatica», le 14 mai 1932, le directeur Polese Santarnecchi, en parlant d'un spectacle signé Scharoff (Charov), fait ouvertement allusion à Tatiana Pavlova:

Je comprends que dans les pays nordiques, les habitudes théâtrales soient différentes, mais nous sommes latins et nous ne pouvons modifier nos goûts. Je comprends que l'on invite des artistes étrangers lorsqu'il y a des atmosphères particulières à mettre en scène, mais freinons le mauvais penchant qu'a Pavlova de recourir à des étrangers pour des représentations qui n'ont rien d'extraordinaire, puisque nos metteurs en scène travaillent magnifiquement, peut-être avec moins de précision mais certainement avec plus de cœur²⁴.

Dans «Il Giornale d'Italia», quotidien d'orientation fasciste, le critique Antonelli, le 5 avril 1934, attaque un spectacle signé par le metteur en scène allemand Schmidt, intitulant son article «Mais quand en aurons-nous fini avec ces metteurs en scène étrangers?».

Le système théâtral italien était alors organisé sur la base du *capocomicato*: un(e) comédien(enne) ou exceptionnellement un auteur (Pirandello fut dans ce cas) prenait la direction d'une compagnie théâtrale, choisissait le répertoire (trois à cinq textes par saison), ses partenaires (qui figuraient sur l'affiche), engageait des collaborateurs, le cas échéant un administrateur, et portait la responsabilité légale de la troupe devant les théâtres qui les accueillait. Le *capocomicato* organisait ses tournées avec l'administrateur en début de saison: l'absence de théâtres permanents obligeait les compagnies à voyager de ville en ville. Si à Milan, Turin, Florence, Rome, elles pouvaient rester une ou deux semaines, elles passaient ailleurs un ou deux jours. Les répétitions pouvaient avoir lieu dans le théâtre où se donnaient les représentations ou dans un autre lieu, plus ou moins proche. C'est pour cette raison que Nemirovitch répéta *Le Prix de la vie* d'abord à Milan, puis à Turin et que, pour *La Chatte*, il travaillera à Trieste et à Rome.

²⁴ «L'Arte Drammatica», 14 mai 1932, p. 2. (Les articles qui annoncent la première d'un spectacle comportent un titre, mais pas ceux qui font un compte rendu des représentations).

Nemirovitch-Dantchenko, «roi du théâtre»

La plupart des critiques qui suivirent le travail du metteur en scène russe étaient souvent aussi d'éminents hommes de théâtre, des écrivains, des metteurs en scène. Leurs articles, lus très largement et régulièrement puisqu'ils paraissaient dans les hebdomadaires et les quotidiens, étaient très bien écrits et manifestaient une vraie connaissance du travail théâtral. Non seulement d'Amico, mais Simoni²⁵, Bertuetti, Bernardi, Bragaglia²⁶ faisaient l'opinion et certains d'entre eux formèrent, sur plusieurs décennies, les goûts du public. C'est pourquoi la presse qui fait état du travail de Nemirovitch-Dantchenko est intéressante et de qualité. Elle est aussi l'unique source dont nous disposons aujourd'hui pour reconstituer cet épisode italien.

Les répétitions: Nemirovitch-Dantchenko metteur en scène et pédagogue

Le public italien ne sait presque rien de Nemirovitch. La presse quotidienne en profite pour faire courir des bruits, pour divulguer de façon pittoresque ses idées sur le théâtre. Les répétitions du *Prix de la vie* commencent à Milan, au Théâtre du Convegno, puis se poursuivent à Turin. Dans «L'Ambrosiano» du 28 octobre 1931 paraît un entretien intitulé *Un roi du théâtre* où Nemirovitch est défini comme «l'une des autorités les plus éminentes de Russie». Et le journaliste ne cesse pas d'insister sur le respect absolu qu'il inspire:

à le voir, avec sa barbiche blanche qui encadre un visage rougeaud et débonnaire dans lequel brillent deux yeux tout petits mais très vifs, on le

²⁵ Renato Simoni (1875-1952), auteur dramatique, metteur en scène, journaliste. Il débuta très jeune comme critique de théâtre de «L'Adige», puis de «Il Tempo» et du «Corriere della Sera» (de 1914 à 1952). Son opinion faisait le succès ou l'échec d'un spectacle. Il fut metteur en scène à la Biennale de Venise, au Théâtre romain de Vérone, et scénariste pour le cinéma.

²⁶ Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), metteur en scène de théâtre et de cinéma, essayiste, journaliste. Très proche du mouvement futuriste, de 1916 à 1922 il dirige les revues d'art et de théâtre «La Ruota», «Cronache d'attualità». Entre 1922 et 1931, il est à la tête du Teatro degli Indipendenti, compagnie expérimentale où il met en scène des textes de Jarry, Brecht, Unamuno, Apollinaire etc. De 1931 à 1937, il collabore comme critique théâtral à plusieurs quotidiens et revues. Fidèle au parti fasciste, il devient directeur du Teatro delle Arti jusqu'en 1943. Après la guerre, il reprend son activité de metteur en scène, mais de façon ponctuelle.

prendrait pour un bourgeois placide, pour un propriétaire aisé, plutôt que pour l'artiste qu'il est. Si le nom de Nemirovitch-Dantchenko laisse le profane indifférent, ce n'est pas le cas du spécialiste de théâtre qui se mettra au garde-à-vous comme un caporal devant un officier supérieur. C'est l'un des grands magiciens du théâtre russe, et par conséquent du théâtre mondial aussi [...].

Vient ensuite une description du premier contact du Russe avec la troupe de Pavlova:

Il regarde ses acteurs un à un, puis s'assied sur l'accoudoir du fauteuil et invite Madame Pavlova à en faire autant de l'autre côté et, d'un ton qui me rappelle certains discours du proviseur de mon lycée, il adresse quelques mots en russe aux acteurs. Madame Pavlova traduit au fur et à mesure. «Je devrais vous traiter – dit-il à peu près – comme des ennemis parce que vous avez privé la Russie d'une actrice admirable: Tatiana Pavlova. Mais il y a à cela une contre-partie. Madame Pavlova a offert l'art russe à l'Italie [...]».

Nemirovitch-Dantchenko donne des interviews où il insiste sur l'équivalence qu'il pose entre le théâtre et la vie (et non sa reproduction). Devant la toile de fond, sur l'étroit espace de jeu qu'est la scène, ce n'est pas un acteur qui bouge et articule les répliques, ce n'est pas un interprète, mais c'est un homme, «simplement et complètement un homme»²⁷. La question du jeu, imitation de la vie ou expression sincère de l'acteur revivant le personnage, est au centre de sa réflexion et de son travail. Les journalistes suivent de près les répétitions qu'il dirige, sans décors, juste pour tester la diction. Le *maestro* écoute deux acteurs assis qui disent leur texte, en indiquant avec des gestes rapides les phases de l'action. Plus que la phrase, c'est le ton qui l'intéresse: comme un peintre qui ne regarde pas son modèle, mais la couleur. Pendant vingt minutes, il fait répéter la réplique, se penche légèrement en avant, de tout son buste. Il tend l'oreille, comme s'il écoutait un bruit infiniment lointain, murmure quelques mots que l'interprète traduit. «Je sens que quelque chose accroche; cela me surprend car vous êtes un acteur exceptionnellement sincère... Qu'est-ce que c'est? Peut-être est-ce moi, comme auteur, qui ait mal posé la question?». Et la répétition reprend, le vieux *maestro* continue à corriger. «Il a fait ça toute sa vie, luttant désespérément contre son vieil ennemi – le théâtre théâtral – pour que tout

²⁷ Silvio Giovaninetti, *Chi è Danchenko?*, «Il Giornale di Genova», 25 novembre 1931.

ce qui est artifice, convention, mensonge devienne poétique et humain»²⁸.

Le rôle du metteur en scène est de coordonner et d'interpréter le spectacle comme le fait un chef d'orchestre avec la partition. À partir d'une infinie quantité d'éléments différents, il obtient une harmonie presque symphonique. Jusqu'à un certain point, il se superpose à l'acteur pour mettre à nu toutes les intentions, pour mettre en évidence ce qui dans le texte risque de ne pas être exprimé. Certes, une pareille figure omniprésente et exigeante peut faire des dégâts au sein d'un collectif, mais si chaque participant est parfaitement conscient de sa place et de ses attributions, il parviendra à s'intégrer harmonieusement au jeu d'ensemble.

Après avoir brossé le portrait de l'artiste russe, le journaliste de «Il Giornale di Genova» admire sa patience, la qualité et l'intensité de son écoute:

Immobile, le metteur en scène-dramaturge regarde les mots de son imagination prendre forme dans une langue qu'il ne comprend pas, et il tend l'oreille pour reconnaître les mots à leur sonorité. [...] Dix, vingt, trente fois de suite, l'acteur murmure la réplique, la façonne, la creuse, en extrait l'essence. Et calme, automatique, dix fois encore, Dantchenko [...] l'interrompt et corrige. [...] Certes, pour les acteurs italiens, pour ces magnifiques improvisateurs indisciplinés que sont les acteurs italiens, une contrainte de ce genre est lourde. Difficile de plier à cette méthode une nature qui tend à l'intuition géniale en dehors de toute autocritique [...]. Et pourtant ce miracle s'accomplit: parce que l'acteur, dans la conception de Dantchenko, est en définitive le maître absolu du spectacle, c'est celui dont dépend toute chose [...]²⁹.

À Turin, où se déroulent les dernières répétitions et où le spectacle est créé le 10 novembre 1931, Eugenio Bertuetti publie dans «La Gazzetta del Popolo» un entretien avec le metteur en scène précédé d'une description de son comportement au travail: il ne connaît pas la fatigue, peut répéter, répéter, toute la journée, sans faire de pause, sans un moment de repos. Calme, attentif, concentré, il plie l'acteur à sa volonté; il le lime, le fouille, le reprend, le cloue à la réplique pendant des heures, et lorsque la victime croit pouvoir respirer, le *maestro* recommence depuis le début. «Homme implacable. S'il vous

²⁸ Marcello Bernardi, *Dantschenko prova al Vittorio*, «La Stampa», 10 novembre 1931.

²⁹ Silvio Giovaninetti, *Chi è Danchenko?*, cit.

parle de théâtre – sa longue vie n'est faite de rien d'autre – il s'anime peu à peu, il s'enflamme: sa retenue naturelle fait place à des gestes incisifs, son visage s'empourpre aussitôt, ses yeux entrouverts clignent malicieusement»³⁰.

Nemirovitch-Dantchenko expose aux journalistes son parcours de critique, romancier, dramaturge, acteur et assure qu'un parfait *maestro* concentre en lui-même tous les métiers de tous les hommes. Le théâtre étant la vie, qui se recrée de façon évidente et tangible, il en possédera ainsi tous les secrets.

Moi, sur le plateau, je fais la lumière et je crée l'homme, ce qui ne serait rien, si la lumière et l'homme ne portaient dans leur essence les mystérieuses vibrations du divin. En 1897 déjà, je sentais qu'un siècle de théâtre allait mourir, enseveli sous les décors de canon peint, les épées en bois, les phrases toutes faites, les attitudes routinières et écœurantes, les mensonges conventionnels, les poulets en carton, les maquillages standard et un tas d'autres saletés. Le nouveau théâtre doit naître dans un but complètement différent: représenter les âmes. Les objets aussi ont une âme, et un théâtre digne de sa mission peut et doit la révéler³¹.

Cet artiste démiurge est aussi pédagogue. Si de bons comédiens installent un tapis sur une place publique et se mettent à jouer n'importe quoi, cela constituera malgré tout un moment de théâtre. Mais bien jouer suppose un apprentissage qui implique patience et abnégation de la part de l'élève comme du maître. La semence jetée doit mourir dans le disciple pour renaître sous des formes tout à fait personnalisées³². Ce que l'élève fait des mots, des observations, des concepts de son maître, équivaut à ce que l'acteur doit faire des répliques, des scènes et des personnages à interpréter. Il ne suffit pas d'avoir le texte, et d'apprendre le rôle par cœur: il faut encore que l'acteur porte en lui le personnage jusqu'à ce que ce dernier meure et ressuscite en lui, jusqu'à ce qu'il ait pris sa chair et son sang, son regard et sa voix. «Le bon acteur sera celui qui, après avoir vécu et souffert avec les fantômes nés du personnage, des jours durant, croira exprimer sa propre douleur, et non celle d'autrui, sa propre vie et non celle d'autrui. [...] Lorsque, par exemple, un comédien n'a pas la nature qui convient pour revivre – au sens où je l'entends – un mo-

³⁰ «La Gazzetta del Popolo», 10 novembre 1931.

³¹ *Ibidem*.

³² Ici, Nemirovitch-Dantchenko renvoie à l'épigraphe des *Frères Karamazov*, Évangile selon saint Jean, XII, 24, 25.

nologue de Shakespeare, si je ne peux pas changer l'acteur, alors je sacrifie Shakespeare. Toujours. Toujours. Le théâtre, c'est l'acteur»³³.

«*Le Prix de la vie*»

La première représentation fait un triomphe. Nemirovitch écrit à Olga Bokchanskaïa:

À Turin, ma pièce et moi avons eu un succès étourdissant. Un jour – à Berlin, lors de la tournée du MKhAT – la Duse m'avait dit que le public italien ne supporterait ni les pauses ni le tempo du théâtre russe. Elle s'est bien trompée! Le public de Turin a été aussitôt conquis par la simplicité, les pauses, le rythme, la vitalité. Dès le premier acte! Le second, particulièrement intime et retenu, a été accueilli par des rappels qui tournèrent en ovation, lorsque je suis venu saluer [...]. Je suis resté encore deux jours (la pièce se donne chaque fois à guichets fermés, bien que Zacconi l'ait déjà jouée ainsi que la Gramatica, il n'y a pas si longtemps) et les ovations se sont répétées les deux soirs. [...] La presse est triomphale. Les comédiens italiens sont ordinaires, conventionnels mais très agréables, consciencieux, et ils se sont donnés à moi comme des amoureux (la pièce leur a extraordinairement plu, elle les a séduits), ce qui fait qu'on a pu beaucoup travailler. Le public a perçu les minuscules détails de la psychologie et des caractères, Charov m'a beaucoup aidé en faisant la mise en scène. Pavlova est une excellente actrice. [...] On la considère ici comme la meilleure actrice et sa troupe, comme la meilleure d'Italie³⁴.

On lui offre fleurs et couronnes de laurier. Egisto Olivieri lui adresse un hommage chaleureux et ému au nom de tous les comédiens présents à Turin et Nemirovitch-Dantchenko y répond par un bref discours, traduit au fur et à mesure par Tatiana Pavlova. Les critiques sont enthousiastes. Bertuetti insiste sur «la coloration spirituelle du texte», sur la distribution habile des pauses, la construction méticuleuse des «intérieurs», la création d'ambiances contrastées. Le comédien se fond dans le personnage. Le spectateur oublie la fiction dramatique et, sous le charme, participe «au merveilleux mystère *de la vie qui se crée*»³⁵.

Bernardi note que tous les comédiens de la compagnie Pavlova,

³³ «La Gazzetta del Popolo», 10 novembre 1931.

³⁴ ND 439.

³⁵ «La Gazzetta del Popolo», 11 novembre 1931.

même ceux que l'on dit «secondaires», ont très bien joué. Il souligne la maîtrise incomparable, l'équilibre, la beauté tranquille du spectacle et l'incroyable jubilation qui découle de l'expressivité émotionnelle, de la permanente stimulation de la curiosité: «on adhère à la pièce, mais encore et surtout à cette scène-là, à ce dialogue-là, à cette réplique-là, et ensuite à toutes les répliques, à tous les dialogues, à toutes les scènes; et l'on aime les personnages, parce qu'ils sont vivants, imprévus, différents, transfigurés»³⁶.

Eligio Possenti admire l'orchestration de l'ensemble sans heurts ni passages brusques, mais suivant une sorte de développement symphonique³⁷. Renato Simoni, après la première à Milan quelques mois plus tard, insistera sur le rythme, «un rythme sombre, palpitant, diversifié et pourtant fait de superbes concordances entre les mots, un rythme qui transforme les silences en moments de vie [...]. Par d'admirables nuances, le dialogue se fait silence, un silence qui a quelque chose de magique; puis le discours reprend, plus densément intime et mystérieusement humain»³⁸.

Déjà sacré «roi du théâtre», Nemirovitch-Dantchenko est comparé à un prophète, à un messie, venant donner une leçon aux comédiens italiens. Le lien avec les grands artistes du passé est fait par le journaliste de «Il Tevere», indiquant que ce «Dante de la préparation du spectacle» a transformé l'actrice Tatiana Pavlova en une héroïne d'Eschyle³⁹.

À Rome: censure et critiques

Nemirovitch s'attend à un nouveau triomphe à Rome, mais il se heurte à des difficultés inattendues. Sa pièce, finalement autorisée par Mussolini à Turin, à condition de subir un certain nombre de coupures, reste interdite dans la capitale. En réalité, *Le Prix de la vie* sera représenté à Rome trois fois, mais tant la pièce que le jeu de Pavlova subiront des attaques en règle. Le texte «vieux de plus de trente ans» paraît «terriblement vieilli, terriblement dépassé, plate-ment académique dans son propos». Les deux derniers actes surtout, «rhétoriques et lourds», n'intéressent pas le public de 1932.

³⁶ «La Stampa», 12 novembre 1931.

³⁷ «Les termes musicaux sont d'un grand secours pour ce spectacle» («Corriere della Sera», 11 novembre 1931).

³⁸ «Corriere della Sera», 23 février 1932.

³⁹ Alberto Cecchi, «Il Tevere», 11 février 1932.

Quant à Pavlova, elle passe d'un jeu monotone pour exprimer le côté perdu, rêveur, refermé et presque taciturne de son personnage à une explosion de rage au troisième acte, en voulant rendre, par la voix et les cris, l'excessive fureur rhétorique de l'auteur⁴⁰.

Polese Santarnecchi est cinglant:

J'ai entendu dire merveilles à propos de l'art et de la valeur de l'auteur comme metteur en scène. [...] J]e ne lui ai pas trouvé un si grand mérite, bien au contraire, j'ai trouvé que dans les trois premiers actes il avait forcé tout le monde à dire le texte beaucoup trop fort. [...] Si c'est ce que l'auteur-metteur en scène a voulu, il faut en conclure qu'il ne vaut pas grand-chose comme metteur en scène⁴¹.

Mais l'attaque la plus féroce vient d'Anton Giulio Bragaglia, journaliste brillant qui écrit dans le quotidien fasciste «Oggi e domani» (à partir du 19 janvier 1932 il s'appellera sans équivoque «L'Impero»):

La soirée d'hier a été une commémoration solennelle – cérémonie parfaite, funérailles de première classe, messe chantée, assistance portant les décorations obligatoires, clergé abondant et dames en deuil. Le seul fait curieux était que le mort, personnalité importante, se trouvait parmi nous, bon pied bon œil, en train d'ériger son propre monument, ce qui n'étonne plus au théâtre, depuis que la statue du Commandeur a pris la parole. Il s'agissait, hier soir, d'une représentation sacrée, d'un rituel russe, comme cela arrive souvent, et légitimement, avec Madame Pavlova: sa fibre patriotique est tout à son honneur et pour notre plaisir. Il s'agissait des noces d'or, édition pour l'Italie, de Nemirovitch-Dantchenko. C'est pour toutes ces sacrosaintes raisons que le public s'est rendu à l'Argentina, en foule – celle des grandes occasions. Il s'est assis d'un air respectueux comme cela arrive rarement, s'appêtant à recevoir d'un air contrit le *panettone* spirituel qui lui était offert avec *Le Prix de la vie*. [...] Face à un tel travail, nous aurions tous les droits aujourd'hui de nous montrer sévères, si nous n'avions pas la prudence de le prendre pour ce qu'il est: une exhumation⁴².

Puis il insiste sur l'impossibilité foncière, pour un metteur en scène étranger, de diriger des comédiens parlant une autre langue:

⁴⁰ «L'Arte Drammatica», 9 janvier 1932. Pavlova, dans cet accès de fureur tragique, a déchiré sa belle robe de tulle...

⁴¹ «L'Arte Drammatica», 27 février 1932. Polese Santarnecchi est le directeur du journal.

⁴² «Il Giornale d'Italia», 7 janvier 1932 (après la première à Rome).

Je me suis toujours demandé comment un metteur en scène de cette école russe, féru de précision, de méticulosité et, disons-le, de pédanterie, pouvait, en accord avec ses propres règles qui sont loin d'être souples, diriger des comédiens dont il ignore la langue, alors que mettre en scène signifie contrôler les moindres nuances, le sens caché de certains tons, les inflexions du sens, réplique par réplique; ces couleurs appartiennent non seulement à la langue, mais aussi à la race, à la civilisation et à la perception du temps dans un pays précis.

Enfin, il se lance dans l'éloge du théâtre et du jeu en Italie, «un pays où l'on joue d'une tout autre façon et où l'on joue très bien, avec élan, vigueur»:

Nous savons bien que l'artiste italien est esprit et non méthode: il en a toujours été ainsi et il ne pourra jamais en être autrement. Comme tout, cette méthode présente des avantages et des inconvénients, mais elle a le défaut d'écraser l'esprit. [...] Après ce préambule, nous dirons que les comédiens de la compagnie de Pavlova ont joué comme ils en ont la réputation. J'ai eu l'impression que chacun d'eux aurait pu mieux jouer s'il n'avait dû suivre ces maudits modèles imposés [...]. Le ton montait ou baissait soudain [...], comme si la baguette invisible d'un chef d'orchestre réglait les modulations. Mais on sentait l'effort fait pour suivre ces commandes. [...] Nous ne sommes pas habitués à cette méthode et c'est pour cela que nous l'apercevons d'autant mieux, et pour le pire. Et il ne faut pas oublier qu'en Russie l'on répète pendant trois mois et que, après, toute trace de méthode disparaît car, très vite, l'acteur entre dans le système de l'orchestration. Nous le croyons. Mais nous croyons aussi que l'on ne peut appliquer cette méthode en Italie, non pas parce que notre race et notre caractère s'y refusent, mais parce que nous avons, chez nous, la contrainte immuable d'un renouvellement de l'affiche tous les dix jours, au plus. Par conséquent, un système basé sur des mois de répétitions ne peut exister chez nous. Mais surtout, en Italie, les Italiens vrais et sincères préfèrent la spontanéité de l'esprit au raffinement de la méthode.

«Il Giornale d'Italia» qui, on l'a dit, suit rigoureusement la ligne du parti fasciste, reprend l'argument de l'incompatibilité des cultures. La pièce a échoué parce qu'elle est «typiquement russe», c'est-à-dire qu'elle manque de clarté et qu'elle comporte «tous les éléments dissolvants de ce nihilisme spirituel qui mena la Russie à sa perte»⁴³.

Mais la compagnie de Tatiana Pavlova a beaucoup apprécié le travail sous la direction de Nemirovitch: le 3 décembre 1931, tous les

⁴³ *Ibidem*.

comédiens lui envoient de Gênes une carte postale où ils lui expriment leur reconnaissance⁴⁴.

Une nouvelle «Cerisaie» avec Tatiana Pavlova

La compagnie espère travailler à nouveau avec Nemirovitch-Dantchenko, ce qui se réalisera la saison suivante. Rentré à Berlin après la malheureuse expérience romaine, le metteur en scène n'a qu'un désir: revenir en Italie et y écrire ses mémoires en paix. En septembre 1932, il est à Sanremo, au climat doux et au casino célèbre. Ses problèmes financiers restent entiers. De Moscou, les sommes promises ne lui parviennent pas, il lui faut trouver du travail. Tatiana Pavlova lui offre de reprendre un vieux spectacle, *Les Frères Karamazov*, créé en deux soirées au MKhAT en 1910. Le 22 septembre, il demande à Olga Bokchanskaïa un nouvel exemplaire de la pièce, «c'est-à-dire mon adaptation telle qu'elle a été jouée à la dernière générale»⁴⁵. Mais, à l'occasion du quarantième anniversaire de l'activité littéraire de Gorki, le gouvernement soviétique a décidé de donner le nom de l'écrivain au Théâtre d'Art, où il avait fait ses débuts comme auteur dramatique. Nemirovitch en est informé et annule aussitôt sa demande d'envoi du texte, car l'allergie de Gorki à Dostoïevski est de notoriété publique⁴⁶. Et il écrit au nouveau «parrain» du Théâtre une lettre chaleureuse, où, taisant les désaccords, il évoque leur amitié très ancienne et la place qu'occupe l'écrivain dans les mémoires qu'il est en train d'écrire⁴⁷.

⁴⁴ «Nous sommes vraiment flattés et heureux, cher Maestro, que dans votre lettre à notre bien-aimée Madame Pavlova vous vous souveniez aussi de vos disciples italiens. Maestro, nous espérons tous sincèrement et ardemment vous voir revenir très vite ensemencer notre petit champ. En attendant, recevez notre pensée reconnaissante et notre dévotion émue, en rien refroidies par la distance» (ND 6675).

⁴⁵ ND 449.

⁴⁶ «Ne m'envoyez pas *Les Karamazov*. Tout le monde se souvient des attaques de Gorki contre Dostoïevski au Théâtre d'Art. Maintenant qu'on a donné son nom au Théâtre, j'ai trouvé plus diplomatique de refuser de monter [les textes de Dostoïevski] à l'étranger. Bien que, sur le plan matériel, cela me coûte très cher» (lettre à Olga Bokchanskaïa, 11 octobre 1932, ND 451. Mais ensuite il y repense et le 19 octobre, il lui écrit: «Envoyez-moi quand même *Les Karamazov*. Je fais peut-être le généreux pour rien. Personne n'appréciera, ni même ne comprendra! Et j'y perds beaucoup» (ND 452).

⁴⁷ «Je suis en train d'écrire un livre de souvenirs, sous contrat avec une maison d'édition américaine. Ce ne sont pas simplement des "mémoires", ce sont des pans de l'histoire du Théâtre d'Art, des morceaux dans lesquels mes propres souvenirs se

Le projet *Karamazov* pourrait être remplacé par la mise en scène d'une pièce de Rino Alessi, *La Chatte*, ou par celle d'un texte de d'Annunzio, ou encore par la représentation de *La Cerisaie*. Nemirovitch présente ses projets dans une lettre à Stanislavski, où il les associe très étroitement à ses difficultés financières: malgré les avances qu'il a reçues, il n'a pu rembourser qu'une partie de ses dettes⁴⁸. Le 10 décembre 1932, cédant aux incitations de Moscou, il projette de rentrer si on lui en donne les moyens. Il est prêt à renoncer à tout, sauf à la représentation de *La Cerisaie*.

Tchekhov à l'italienne

La première mise en scène italienne d'une pièce de Tchekhov date de 1922: la compagnie Palmarini-Campa-Capodaglio présente *Oncle Vania*, italianisé en *Zio Giovanni*, avec un succès moyen du fait de l'interprétation monotone et plate. Deux ans plus tard, la compagnie Capodaglio-Calò-Olivieri-Campa crée *La Mouette* (Nina est interprétée par Marta Abba, la future Muse de Pirandello). La critique est féroce: «Nombre de soi-disant chefs-d'œuvre russes nous paraissent bien insignifiants, et *La Mouette* est de ceux-là... Poésie? Oui, je l'admets, mais elle manque de sublime, elle ne nous touche pas, elle ne nous fait ni penser, ni rêver»⁴⁹. Le vrai succès arrive cette même année 1924 avec *La Cerisaie* au Théâtre Manzoni de Milan, dont le texte est jugé admirable de simplicité, de vérité profonde, et où Maria Melato, l'une des meilleures actrices de l'époque, donne la pleine mesure de son talent dans le rôle de Ranevskaja⁵⁰.

La reprise, près de dix ans plus tard, de cette pièce de Tchekhov,

mêlent aux atmosphères et aux orientations caractéristiques du Théâtre: Tchekhov et le nouveau théâtre; Gorki; Tolstoï; les actionnaires et la société par actions; la censure. [...] J'ai interrompu l'écriture du chapitre sur Tchekhov pour écrire la partie sur Maksim Gorki à l'occasion de votre anniversaire. Je viens de l'achever» (lettre du 23 octobre 1932 in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie. Pisma 1923-1937*, Moskva, Moskovskij Hudožestvennyj teatr, t. 3, 2003, p. 361).

⁴⁸ «J'ai bien sûr refusé l'offre de d'Annunzio [elle était moins avantageuse pour lui sur le plan financier car il n'aurait pas été rémunéré comme auteur-traducteur]. Peut-être réussirai-je aussi à décliner la proposition de l'auteur italien, en rendant l'avance (près de 500 dollars). Mais, tout d'abord, il est impossible de renoncer à la mise en scène de *La Cerisaie* car cela ferait du tort à Pavlova, et ensuite, où trouverai-je ailleurs de l'argent?» (ND 461).

⁴⁹ Marco Praga, «L'Illustrazione Italiana», novembre 1924, p. 30.

⁵⁰ Renato Simoni, «Corriere della Sera», 17 mai 1924.

cette fois sous la direction d'un metteur en scène russe, se déroule sous les meilleurs auspices. Nemirovitch-Dantchenko dans sa correspondance en parle dans des termes enthousiastes: «J'ai commencé les répétitions à Bologne; de là, la compagnie s'est transportée à Milan. [...] La troupe me porte aux nues et manifeste de grandes aptitudes pour jouer Tchekhov. Ils sont tombés amoureux de la pièce. Ah, les Italiens!»⁵¹.

Les comédiens, passionnés par le texte, en ont très vite senti la simplicité et le lyrisme. Quant à Pavlova, qui doit jouer Ranevskaïa, Nemirovitch lui trouve de la séduction, un beau tempérament, bien qu'elle soit un peu gâtée par les clichés et par le fait qu'elle joue trois cents jours par an, parfois deux fois par jour, sans relâche⁵². C'est Nikolaï Benois – le fils d'Aleksandr Benois, un proche collaborateur et décorateur du Théâtre d'Art de 1908 à 1914 – qui est pressenti pour réaliser les décors. Le jeune homme a du succès en Italie, notamment à l'opéra⁵³. Le travail se déroule intensément, et le plaisir de la rencontre est réciproque. Nemirovitch va jusqu'à parler d'une version meilleure que celle de Moscou: il a «accompli un vrai miracle».

Le Prix de la vie pouvait avoir du succès, du fait de l'intrigue dramatique, mais *La Cerisaie*, c'est le lyrisme russe le plus pur. [... E]n entreprenant cette mise en scène, j'ai décidé de travailler conformément à ce que je pensais de la pièce et à ce que souhaitait Tchekhov. J'ai toujours trouvé que Olga Leonardovna [Knipper], malgré tout son charme, sa simplicité et son côté touchant, ne jouait pas tout à fait, voire pas du tout ce qu'il fallait. Elle dramatise trop son personnage. Tchekhov me disait: «Ranevskaïa a une taille de guêpe». Étant donné sa façon lapidaire de s'exprimer, il indiquait clairement une légèreté inhabituelle, une frivolité extrême. Je suis parti de cela, mon flair de metteur en scène me suggérant qu'une telle transformation du personnage donnerait à l'ensemble du spectacle une grande légèreté, une grande grâce, un ton de comédie. «Permettez, mais j'ai écrit un vaudeville!». Ce qui est arrivé a dépassé toutes mes espérances. Le public, dès les premières répliques,

⁵¹ Lettre à S. Bertenson, 28 décembre 1932 (in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 373).

⁵² Lettre à Olga Bokchanskaïa, 29 décembre 1932 (*Ivi*, p. 376).

⁵³ Nikolaï (Nikola en italien) Benois travailla quarante ans à la Scala. Enfant, il s'était passionné pour le Théâtre d'Art qu'il avait vu en tournée à Saint-Pétersbourg. Nemirovitch écrivit à Bokchanskaïa: «J'essaie de le convaincre de venir à Moscou pour y faire ses classes et peut-être pour y réaliser quelque chose. Il est prêt. Il va rassembler un peu d'argent et partir. Il est agréable, cultivé, a du goût, il rappelle incroyablement son père par sa façon de bouger, mais il est plus beau, plus mince» (*Ibidem*).

a accepté la Ranevskaïa de Pavlova, si charmante, gentille, touchante, mais incroyablement frivole. Sans exagérer, chacune de ses répliques a été accompagnée de rires complices. Toute la pièce a brillé par son comique pétillant et léger, mais quand Ranevskaïa pleurait, le public pleurait avec elle. C'est une actrice comique dotée d'un côté émouvant russe. En aucun cas le personnage n'a été rabaissé. Toutes les critiques parlent d'une Ranevskaïa à la fois légère, profonde et complexe. Et comme, dans mon spectacle, Petia Trofimov – dont je n'ai jamais approuvé l'interprétation chez nous – est aussi modifié: ce n'est plus un farfelu mais un militant convaincu, la résonance sociale de la pièce a, du coup, pris plus de relief aussi. Même chose pour Ania.

Nemirovitch insiste sur l'énergie débordante dont il a fait preuve (il a à l'époque soixante-quatorze ans) lors des répétitions avec la troupe de Pavlova:

J'ai travaillé cinq semaines sans aucun assistant, sans même une aide à la mise en scène, j'ai travaillé d'une heure de l'après-midi jusqu'à 19 ou 20 heures et les derniers jours de 11 heures à 23 heures avec une coupure d'une heure. J'ai travaillé, c'est-à-dire que j'ai joué tous les rôles plusieurs fois. J'ai été jusqu'à montrer les danses, sautiller comme Pichtchik, faire les tours de Charlotte (cela a donné un personnage merveilleux). Et malgré cet effort physique, mon organisme n'a connu aucune défaillance. Je n'ai même pas éprouvé de grosse fatigue. Cela m'a beaucoup stimulé. Est-ce parce que j'ai passé trois mois à Sanremo, est-ce parce que je suis coupé de la difficile vie moscovite depuis un an et demi? Ou bien est-ce l'un et l'autre?⁵⁴

Autour du spectacle

La presse suit à nouveau attentivement son travail, rappelle l'importance primordiale que Nemirovitch accorde à l'acteur mais souligne aussi son souci du public: il passe des heures entières à s'assurer que chaque personnage, chaque détail scénique est visible par tous les spectateurs. Le public doit tout voir et tout entendre. Si un acteur reste inaudible, il trahit l'auteur. Mais si le spectateur a des droits, il a aussi des devoirs: et tout d'abord, celui d'être ponctuel⁵⁵. Nemirovitch se montre choqué par la fréquente négligence des spectateurs italiens. Il rapporte son étonnement à la vue d'une ouvreuse traversant la salle au milieu du premier acte, tenant une chaise à bout de bras. Le monsieur qu'elle cherchait à placer n'avait pas ôté son cha-

⁵⁴ Cité par K. Arenskij, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁵ Pio De Flaviis, *Asterischi su Danchenko*, «L'Ambrosiano», 18 janvier 1933.

peau, continuait de fumer le cigare et se souciait peu du grincement de ses chaussures... À la Scala, il était interdit d'entrer pendant la représentation. Pourquoi cette règle existait-elle à l'opéra et pas au théâtre? Le metteur en scène russe obtiendra, pour *La Cerisaie*, l'application de la règle moscovite: personne ne sera admis une fois que le spectacle aura commencé.

Le succès de *La Cerisaie*, énorme, unanime, a le caractère d'un grand événement théâtral. Le spectacle se donne à guichets fermés. Tous les journaux (à Milan) regorgent d'échos enthousiastes sur l'extraordinaire harmonie de tous les détails, sur l'extraordinaire simplicité de l'interprétation, sur «la main de fer» du metteur en scène⁵⁶ etc. Nemirovitch s'en réjouit d'autant plus que, comme pour *Le Prix de la vie*, il a exclu tout «folklore».

Certains journalistes filent la métaphore d'un spectacle sacré, où les participants ont communiqué dans une espèce de ferveur mystique:

Un miracle d'entente, d'intelligence, d'harmonie. Les jours précédents, on avait dit merveilles de Nemirovitch-Dantchenko, le créateur du Théâtre d'Art de Moscou, l'ami intime de Tchekhov. [...] Les acteurs de la compagnie Pavlova [...], qui avaient vécu avec lui pendant presque un mois en ne parlant que de la pièce, baissaient la voix et levaient les yeux en entendant prononcer son nom. J'avoue que je ne crois pas aux saints au théâtre. Et surtout, je ne crois pas, au théâtre ou ailleurs, aux exorcistes et aux magiciens. [...] Mais, après la représentation de jeudi soir, j'avoue que, si j'avais pu, j'aurais moi aussi embrassé cet hôte illustre, parce qu'il a vraiment accompli un miracle: jusqu'alors les acteurs italiens qui s'étaient aventurés à jouer Tchekhov semblaient s'être donné le mot pour entrer en scène dans le rôle de martyrs, avec des mines et des attitudes de condamnés à mort. Quel ennui, vous pouvez l'imaginer! Dès que les acteurs sur scène disaient deux mots, la voix traînante, le sanglot dans la gorge, les yeux au ciel, le parterre se transformait en dortoir public. Quel soupir de soulagement, en revanche, jeudi, en entendant jouer Tchekhov avec un naturel et une vivacité inhabituels, en voyant comment ces dialogues, simples jusqu'à en paraître pauvres, étaient transfigurés par un jeu agile et profond [...] ⁵⁷.

Même le plus célèbre critique milanais, Renato Simoni, admire le tour de force: la pièce ne possède pas de développements aboutis. Elle se présente comme une succession de moments de vie, de rencontres et de dialogues. Le cours normal de l'existence ne s'interrompt jamais, les faits les moins significatifs s'entremêlent aux plus

⁵⁶ Cfr. K. Arenskij, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁷ Adolfo Franci, «L'Ambrosiano», 21 janvier 1933.

importants et aux plus graves. «Il faut rendre tout ceci, créer des tableaux de la vie russe, suffisamment désinvoltés et simples pour dissiper toute idée de construction théâtrale, de “situations”, de “crise”. C’est dans ce sens que Nemirovitch-Dantchenko a accompli un véritable miracle»⁵⁸.

Plus pragmatique, Silvio d’Amico admire le travail de composition du metteur en scène, qui a ressuscité le sens de la tragédie à partir d’un texte insaisissable, fait de signes informes et de sons indistincts⁵⁹.

«*La Chatte*»: une création controversée

La Chatte – que l’auteur lui-même avait soumise à Nemirovitch-Dantchenko dès décembre 1932 à Sanremo⁶⁰ – est le dernier travail du metteur en scène avec la compagnie de Tatiana Pavlova. Auteur dramatique à succès (Copeau mit en scène *Savonarola* sur la place de la Signoria à Florence en 1935), Rino Alessi⁶¹ est aussi un directeur de quotidiens et un personnage très influent tant au parti fasciste que dans le monde théâtral de l’époque. Nemirovitch n’a aucune envie de s’attaquer à un texte médiocre, un mélodrame⁶², mais, étant

⁵⁸ «Corriere della Sera», 20 janvier 1933.

⁵⁹ Cfr. «La Tribuna», 16 mars 1933.

⁶⁰ «[...] L’auteur de la pièce que je vais monter en a profité pour venir me voir de loin (18 heures de voyage). Avec le traducteur, j’ai lu, j’ai réfléchi, j’ai indiqué à l’auteur les modifications nécessaires; le directeur du théâtre est venu pour discuter des conditions» (ND 461).

⁶¹ Rino Alessi (1885-1970), auteur dramatique et journaliste. Il dirigea «Il Mattino», quotidien de Bologne et, de 1911 à 1943, «Il Piccolo», quotidien de Trieste dont il devint propriétaire des 1919. Il débute en 1912 avec *La scalata al potere* (L’Ascension du pouvoir). Entre 1925 et 1935, il écrivit plusieurs drames contemporains et historiques, dont *La sete di Dio* (La Soif de Dieu), *La gatta* (La Chatte), *Il Conte Aquila*, *Savonarola*.

⁶² Résumé de la pièce: Roberto et sa femme Anna habitent une villa isolée au milieu d’un parc. Pour l’acheter, ils ont dû promettre à son ancien propriétaire, un ami commerçant, que les deux filles de celui-ci, Flavia et l’infirmes Laura, pourraient continuer d’occuper une partie de la maison. Mais la villa est parcourue de bruits étranges, et une fissure inquiétante apparaît dans un mur. L’architecte consulté est formel, il faut abattre la partie de la maison occupée par les deux sœurs. Le refus de celles-ci provient du drame qui s’est déroulé dans les lieux: Flavia était l’amante du mari de sa sœur, Mario, Laura les a découverts, Mario s’est suicidé, Laura est restée muette et paralysée sous le choc. En outre, Flavia – la Chatte – est devenue l’amante du nouveau propriétaire. La fissure du mur symbolise la fissure des consciences. Au finale, la maison, que les personnages se sont résolus à abandonner, s’écroule.

donné sa situation financière, il accepte car il a déjà reçu une considérable avance et Alessi se montre prêt à payer grassement sa collaboration. Les répétitions commencent à Rome au milieu de difficultés en tout genre: la mauvaise organisation théâtrale, dont il touche un mot à Gorki le 9 mars 1933⁶³; le manque de préparation des comédiens, qu'il évoque dans une lettre à sa femme, le 13 mars: «La Pavlova me met au désespoir. Sa mère est malade, alors elle pleure sans arrêt et oublie tout. À Gênes, déjà, les comédiens auraient dû apprendre deux actes mais ils n'en savent toujours qu'un seul! Il en résulte un incroyable bricolage, du n'importe quoi...»⁶⁴. Georgui Loukomski, incompetent et peu scrupuleux, a fait fabriquer les décors sans lui montrer les esquisses; résultat: le cadre ne ressemble en rien à ce qu'il avait commandé. On dirait les pires décors d'opéra.

La création de *La Chatte* est fixée à la fin du mois de mars 1933 à Rome, mais Nemirovitch, indigné par la négligence dans le travail, exige qu'elle soit repoussée. Il pense même renoncer à la mise en scène. La première à Rome est annulée (ce qui lui occasionne une importante perte financière⁶⁵) et déplacée à Trieste, ville natale de l'auteur, où le triomphe est assuré. Dans son carnet, Nemirovitch note scrupuleusement les déplacements: il part de Rome pour Trieste le 7 avril, arriva le 8, répète sans interruption, hâtivement jusqu'au 12, jour de la première. Le succès est effectivement immédiat et grandiose, mais en toute conscience, il ne peut pas ne pas reconnaître la médiocrité du travail accompli: «De retentissants et nombreux applaudissements après le premier acte. Une mise en scène absolument affreuse»⁶⁶.

De retour à Sanremo le 15 avril, sur un ton amusé, il raconte ses mésaventures à Bertenson: la débâcle financière, parce que le directeur de Pavlova, Manlio Manocci, a refusé de prendre en charge le moindre de ses frais⁶⁷. Et les conditions de travail déplorables: il a

⁶³ Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 386.

⁶⁴ ND 14491/7.

⁶⁵ «Encouragé par le succès sensationnel de [...] *La Cerisaie*, j'ai considéré tout mon travail au théâtre italien comme une grande affaire culturelle. Or la direction du théâtre, dépourvue de scrupules, m'a placé dans des conditions telles que, malgré les perspectives menaçantes, je n'ai pu me résoudre à présenter un spectacle non prêt et j'ai préféré perdre tous les bénéfices matériels [des spectacles qui auraient dû avoir lieu à Rome]» (lettre à Stanislavski, 10 mai 1933, in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 390).

⁶⁶ Musée du MKhAT, KP [Kniga postuplenij] 19949, f. 29.

⁶⁷ Cfr. sa lettre à sa femme, 17 mars 1933. «Le directeur de Pavlova, Manocci,

dû répéter dans un délai extrêmement court, sans avoir le moindre assistant à la mise en scène, et surtout avec des acteurs qui ne croyaient pas dans la pièce (tellement refaite qu'il n'en restait que le squelette), ne se passionnaient pas pour les rôles...⁶⁸ Mais l'autorité de Rino Alessi, en tant que directeur de journal et homme politique, laisse peu de place à d'éventuelles critiques dans la presse. Il suffira de citer les propos très prudents de Vittorio Tranquilli, critique au «Piccolo di Trieste»:

Le grand metteur en scène a su présenter avec beaucoup de sensibilité l'atmosphère familiale déjà compromise par la haine et le péché au premier acte; la passion macabre de la Chatte au second; l'excitation ardente et irrésistible du troisième. Les tonalités, quelquefois appuyées par des accords d'orgue, passent du piano soupire au cri déchirant. Il est clair qu'une accélération du rythme, un discours scénique plus incisif et mieux modulé au deuxième acte, donneraient plus d'expressivité, et permettraient aux spectateurs assis loin de la scène de mieux comprendre. [...] Ce qui pouvait devenir facilement mélodramatique s'est simplifié et humanisé dans la recherche de la vérité intérieure⁶⁹.

Le poids de l'auteur a sûrement empêché un débat normal dans la critique de l'époque, et l'annulation des représentations à Rome a considérablement limité la portée du spectacle.

Rino Alessi, après la première, fête le succès au champagne pendant trois jours avec Nemirovitch-Dantchenko. Mais celui-ci est bien décidé à partir. Car le véritable travail théâtral lui apparaît impossible en Italie, étant donné la précarité des conditions matérielles, le peu d'importance accordée à la fonction de metteur en scène et la superficialité du travail avec les acteurs rendant difficile, voire impossible, toute recherche ou expérimentation dans le cadre d'un projet de réforme à long terme⁷⁰. Pavlova gardera un contact épistolaire avec le metteur en scène russe et le rencontrera à Paris en 1937 lors de la tournée du Théâtre d'Art à laquelle elle viendra assister avec quelques-uns de ses élèves de l'Académie d'art dramatique.

Le séjour italien de Nemirovitch connaît un dernier épisode, re-

n'est qu'un boutiquier malhonnête. Il est le principal responsable de cette situation. Heureusement que je ne m'implique pas beaucoup et que je regarde tout cela en me disant qu'on s'en sortira d'une manière ou d'une autre!» (Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 387).

⁶⁸ Cité par K. Arenskij, *op. cit.*, pp. 196-197.

⁶⁹ «Il Piccolo di Trieste», 13 avril 1933.

⁷⁰ Lettre à Olga Bokchanskaïa, 29 décembre 1932, cit.

sté obscur jusqu'à nos jours: l'édition italienne de ses mémoires. En janvier 1933, il signe un contracte avec la maison d'édition milanaise Mondadori, qui lui verse une avance de 5.000 liras: dans les archives moscovites de Nemirovitch, une abondante correspondance avec l'éditeur italien porte sur l'avancement du travail, les échéances, les relances, les questions relatives à la traduction, les propositions pour la préface (c'est Renato Simoni, le critique théâtral du «Corriere della Sera», cité plusieurs fois déjà en tant qu'auteur de critiques des spectacles de Nemirovitch en Italie, qui aurait dû l'écrire). Comme en témoignent ces nombreuses lettres, le livre était certainement en cours de traduction en 1935, mais il n'y a aucune trace de ce projet dans les archives Arnaldo Mondadori de Milan. Ce qu'il est advenu du manuscrit et pourquoi il n'a jamais été publié reste un mystère qui n'a pu, à ce jour, être élucidé, faute de matériaux du côté italien.