

Marie-Christine Autant-Mathieu  
STANISLAVSKI ET NEMIROVITCH-DANTCHENKO  
À L'ÉCOLE DES MEININGER

A l'occasion des deux tournées qu'elle fit en Russie, en 1885 et en 1890<sup>1</sup>, la troupe des Meininger, conduite par l'intendant Ludwig Chronegk, suscita l'enthousiasme et la curiosité. Mais Moscou se montra plus prompte à réagir aux nouveautés que la capitale impériale St-Pétersbourg, corsetée dans les usages et surtout très attachée à la tradition de jeu française. Une troupe permanente française, installée depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle au Théâtre Mikhaïlovski, entretenait le goût pour la déclamation et la copie de stéréotypes dans la gestuelle, le style des costumes et des décors.

L'admiration fut, en Russie comme ailleurs, assortie de réserves, voire de reproches<sup>2</sup>. Le grand dramaturge et réformateur Aleksandr Ostrovski loua l'admirable précision historique mais se demanda si elle était bien mise au service de l'auteur et de la pièce: «Hier j'ai fait la découverte des Meininger. Je suis allé voir *Jules César* de Shakespeare, mais je n'ai vu ni César, ni Shakespeare [...]». Il estima que les scènes de foule, inégales dans le pittoresque, la dis-

<sup>1</sup> En 1885, les Meininger se produisirent à St-Pétersbourg (39 représentations) et à Moscou (29 représentations). En 1890, 38 et 28 représentations furent données respectivement dans ces deux villes, puis la tournée se poursuivit à Kiev et Odessa. Pour la liste des spectacles présentés lors des tournées, voir John Osborne, *The Meininger Court Theatre, 1866-1890*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, appendix I, ainsi que les annexes de l'ouvrage *Max Grube's The Story of the Meininger*, 1926, trad. Ann Marie Koller, Coral Gables, University of Miami Press, 1963.

<sup>2</sup> Il rejoignit certains reproches formulés par les critiques anglais ou français comme Paul Porel, directeur de l'Odéon, Jules Clarétie, administrateur de la Comédie-Française et André Antoine, fondateur du Théâtre-Libre, qui firent le voyage à Bruxelles en 1888 pour assister aux spectacles. Denis Bablet, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1974*, Paris, CNRS, 1975, pp. 48-49.

position, l'animation, écrasait l'acteur dont la médiocrité était cachée par le faste du spectaculaire. Il considéra la mise en scène comme une simple technique, un savoir-faire et non un art, car la discipline de la troupe, comparable à celle d'une armée qui exécute les ordres de son chef, brisait, selon lui, la créativité: «Chronegk est un homme cultivé, qui a du goût, mais justement, le problème [...], c'est qu'on ne voit que lui»<sup>3</sup>.

Dans les ouvrages russes consacrés aux tournées des artistes étrangers, l'absence d'étude synthétique sur la troupe des Meininger est révélatrice des attentes du public au XIX<sup>es.</sup>, fasciné par les vedettes, surtout celles du théâtre français ou italien<sup>4</sup>. Puis les théâtrologues soviétiques répugneront à évoquer l'influence sur les scènes nationales d'une troupe privée, dirigée par un aristocrate, le Duc de Saxe-Meiningen. Mais il y a une exception à la règle: le Théâtre d'Art de Moscou et Konstantin Stanislavski. Immuablement, la tournée des Meininger est mise en relation avec les débuts de l'artiste russe<sup>5</sup>. Et en effet, le modèle «meiningerien» va fonctionner comme un paradigme dans son parcours, le chapitre consacré aux

<sup>3</sup> Aleksandr Ostrovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 16 t.* [Œuvres complètes en 16 tomes], t. 12, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1952, p. 280. D'autres réactions de critiques et d'hommes de lettres sont citées par Boleslav Rostockij et Nikolaj Čuškin dans "*Julij Cezar*" na scene Moskovskogo Hudožestvennogo teatra ["Jules César" sur la scène du Théâtre d'Art de Moscou], in "*Julij Cezar*". *Režisserskij plan Vl. I. Nemiroviča-Dančenko, MKhT, 1903 g.* ["Jules César". Le plan de la mise en scène de Vladimir I. Nemirovitch-Dantchenko, Théâtre d'Art de Moscou, 1903], Moskva, Iskusstvo, 1964, pp. 18-28. J'utilise, dans le texte, la transcription phonétique et dans les notes, la translittération internationale.

<sup>4</sup> Beaucoup d'articles furent consacrés aux tournées de Sarah Bernhardt, Benoît Constant Coquelin, La Duse, Ernesto Rossi ou Tommaso Salvini: leur jeu fut jugé non seulement digne d'admiration mais aussi d'enseignement.

<sup>5</sup> Pendant la période stalinienne et jusqu'aux années 1970, l'influence des Meininger sera considérée comme une erreur, un faux pas. Vladimir Nemirovitch-Dantchenko dans ses mémoires (1938), «oublie» sa propre tentative de rivaliser avec la troupe allemande et ironise sur l'étiquette «d'imitateur des Meininger» longtemps associée à son compagnon de route. Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo* [Extraits du passé], 1938, in *Tvorčeskoe nasledie* [Héritage créateur], t. 4, Moskva, M.Kh.T., 2003, p. 272. Voir aussi Marianna Stroeva, *Režisserskie iskanija Stanislavskogo, 1898-1917* [Les recherches de Stanislavski dans le domaine de la mise en scène 1898-1917], Moskva, Nauka, 1973, p. 14.

artistes allemands dans son autobiographie *Ma vie dans l'art* (1928) le prouve. Près de trente ans plus tard, Stanislavski réfutera l'opinion selon laquelle la troupe manquait d'acteurs de talent et rapportera la réaction de Chronegk au reproche des Russes de tout focaliser sur le spectaculaire: «Je leur ai apporté Shakespeare et Schiller, mais ils ne s'intéressent qu'aux meubles! Quel drôle de goût ont ces gens-là!»<sup>6</sup>.

Cependant, tel un arbre qui cache la forêt, l'exemple de Stanislavski occulte l'impact des tournées sur l'ensemble de la vie théâtrale russe: Moscou, dira un critique, «est devenue une seconde Meiningen»<sup>7</sup>. Et il fait oublier la réaction de l'autre directeur du Théâtre d'Art de Moscou, impressionné lui-aussi par la découverte de la troupe de Georges II.

Dans une première partie de cette étude, appuyée sur des documents d'archives provenant du Théâtre d'Art de Moscou, je présenterai l'enseignement que Stanislavski a tiré de la tournée de 1890. Je soulignerai les emprunts et les traces de cet apprentissage à travers quelques spectacles qui ont suivi. La découverte des pièces d'Anton Tchekhov puis des symbolistes l'amènera à abandonner «la ligne du réalisme historique»: 1903 marquant un tournant dans son parcours.

Dans un second temps, je montrerai l'évolution de l'attitude de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko face aux Meiningen: très critique en 1885, il reprendra près de vingt ans plus tard l'un de leurs spectacles phares, *Jules César* de Shakespeare, pour en améliorer la vérité historique et en modifier l'interprétation.

Enfin, j'évoquerai les apports des Meiningen tant à la scène russe en général qu'au Théâtre d'Art de Moscou en particulier: perfectionnement de la technique scénique, maîtrise des scènes de foule, et surtout basculement progressif de la fonction de régisseur à celle de metteur en scène-pédagogue.

<sup>6</sup> Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1999 (réed.), p. 171. Il reprend une remarque consignée dans ses notes de 1908-1913, K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomah* [Œuvres complètes en 9 t.], t. 5/1, Moskva, Iskusstvo, 1993, p. 454.

<sup>7</sup> Nikolaj Efros, *K.S. Stanislavskij, opyt harakteristiki*, [K.S Stanislavski, essai sur ses caractéristiques], Petersburg, Svetozar, 1918, p. 71.

## I. LA TOURNÉE DE 1890, UN TERRAIN D'APPRENTISSAGE POUR STANISLAVSKI

Lors de la seconde tournée des Meininger à Moscou, en 1890, Stanislavski a 27 ans. Il brille par ses talents d'acteur et d'organisateur de spectacles amateurs à la Société d'Art et de Littérature. Ses notes de travail trahissent sa tentation de copier les grands comédiens (russes comme Nikolaï Muzil, Glikeria Fedotova ou Maria Ermolova ou étrangers comme Salvini ou Rossi). A-t-il lu la lettre ouverte très critique que son futur compagnon d'armes, l'écrivain Nemirovitch-Dantchenko, publia dans la presse lors de la première tournée des Meininger en 1885? Ce fut la réaction d'homme de lettres, choqué par les coupures opérées dans *Jules César*, alors que Stanislavski réagira à la tournée suivante en homme de plateau, en comédien. Ce qu'il pressent, à travers l'époustouflante reconstitution archéologique des lieux et des époques, à travers la rigoureuse animation des foules, c'est que la scène n'est plus un fond aux décors stéréotypés devant lesquels évoluent les acteurs en déclamant un texte sur un *ton*<sup>8</sup> plus ou moins juste. Il s'aperçoit que les tableaux historiques présentés par les Meininger doivent leur cohérence à une troupe, soudée par une grande maîtrise technique, un travail constant et assidu et un respect scrupuleux de la discipline.

### *Les Meininger comme objet d'étude*

Cette découverte vient conforter ce que lui a appris la collaboration avec son cousin Savva Mamontov, fondateur d'un opéra privé<sup>9</sup>. La démarche de Georg II qui dessine et compose dans leurs

<sup>8</sup> La justesse du ton a longtemps focalisé l'attention des artistes de théâtre russe qui se sont appuyés sur les recherches d'A. Ostrovski. Celui-ci, aux dires de ses contemporains, préférerait écouter ses pièces plutôt que de les voir jouer et s'intéressait aux réflexes du cerveau pour comprendre ce qui déclenchait l'émission d'une parole juste. Il donnait la priorité à la voix, parlante ou chantante (le *ton*) car elle exprimait l'intimité et pouvait trahir une émotion.

<sup>9</sup> Stanislavski le qualifie de «concurrent» de sa Société d'Art et de Littérature. Cf. Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, cit., pp. 110-113.

moindres détails les parties d'un grand tout (les scènes de l'œuvre à représenter<sup>10</sup>) s'apparente à celle de Mamontov. Celui-ci ne conçoit pas une réforme de l'art lyrique sans une remise en question du cadre et des costumes. Il réunit autour de lui des peintres de tout genre et de tout style et incite les artistes à un travail quotidien, collaboratif. Partie prenante de ces expérimentations en 1886, Stanislavski a déjà pu constater à quel point un décor exécuté par un véritable artiste et non par un barbouilleur défocalisait l'attention sur la seule vedette. Dans *Ma vie dans l'art*, on pourrait même soupçonner, derrière le portrait de son cousin mécène, une allusion au Duc de Saxe-Meiningen, animé de la fièvre créatrice, «distribuant aux artistes toutes sortes d'indications précieuses, sur le maquillage, le costume, les gestes, le chant même, et d'une façon générale sur la manière de créer un type scénique [...]»<sup>11</sup>.

Ce chapitre fait partie des années “d'adolescence artistique” de Stanislavski, période durant laquelle il se cherche comme acteur et où il fait ses débuts de directeur de troupe amateur. La tournée des artistes allemands lui propose un modèle qu'il va s'efforcer moins d'imiter que de déconstruire pour en comprendre l'efficacité et l'originalité: «Leur type de mise en scène était pour Moscou toute nouvelle [...]. Je ne manquais pas une seule représentation; je ne faisais pas que regarder, j'apprenais»<sup>12</sup>.

En effet, les archives de Stanislavski contiennent un album de grand format, cousu dans une reliure en tissu qui se ferme par des boutons.

Ce document imposant et bricolé contient des photographies, des dessins et des notes, consignées sur trois petits carnets qui en disent long sur l'engouement du jeune artiste. Stanislavski a dessiné les plantations de plusieurs tableaux de *La Pucelle d'Orléans*, *La Conjuración de Fiesco*, *La Mort de Wallenstein* de Friedrich Schiller, du

<sup>10</sup> Ce que le *Gesamtkunstwerk* de Wagner déclina avec d'autres paramètres. Voir Alfred Erck, *Das Meininger Theater*, Meiningen, Geschichte des Meininger Theaters, 2006.

<sup>11</sup> Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, cit., p. 110.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 171.

*Marchand de Venise* et des *Noces sanglantes* d'Albert Lindner. Quant aux décors, ils ont été recopiés et dessinés à l'aquarelle par un membre de la Société d'Art et de Littérature, l'architecte Viktor Mazyrine qui a insisté sur les effets de lumière. On trouve aussi vingt-deux photographies des acteurs de la troupe allemande et quarante-deux reproductions de l'album de Christian Wilhelm Allers qui a suivi la troupe dans sa vie quotidienne, ses voyages, ses répétitions<sup>13</sup>.

Cette reconstitution méticuleuse, presque amoureuse, menée au cœur du travail de la troupe allemande rend discutables les affirmations selon lesquelles Stanislavski a simplement copié les effets, les trucages des Meininger. Il s'est intéressé moins aux résultats qu'à la démarche, aux processus qui les ont générés.

Relativisons aussi certains *emprunts*: les Meininger n'ont fait que confirmer Stanislavski dans son exigence de discipline, son expérience d'artiste amateur lui a appris qu'elle est indispensable à la concentration et à la créativité<sup>14</sup>. Les répétitions, il les impose déjà autant de fois que l'exige la qualité du résultat. Sa «Meiningerie»<sup>15</sup> ne se limite pas à la quête d'authenticité historique (des tissus, des armes et du mobilier) ou à l'utilisation en parallèle de décors peints et en relief<sup>16</sup>.

Stanislavski est séduit par l'impact sur le spectateur des effets lumineux et sonores, comme en témoignent ses notes sur *La Pucelle d'Orléans* (II, 3):

<sup>13</sup> Musée du Théâtre d'Art, Fonds Stanislavski KC37. Voir aussi Olga Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Istorija teatral'nyh otnošenija 1897-1908* [Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko. Histoire de leurs relations théâtrales 1897-1908], Moskva, «A.R.T.», 1997, pp. 37-38. L'album de C.W. Allers est paru en 1890.

<sup>14</sup> Lettre à V. Korolev et F. Ščerbakov du 5 août 1894, in Constantin Stanislavski, *Correspondance*, éd. par Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'ORBEM, 2018, pp. 27-30.

<sup>15</sup> Nikolaj Efros, *K.S. Stanislavskij, opyt harakteristiki*, cit., p. 46; Olga Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Istorija teatral'nyh otnošenija 1897-1908*, cit., p. 38; Elena Poljakova, *Stanislavskij*, Moskva, Iskusstvo, 1977, p. 101.

<sup>16</sup> Voir la légende de son dessin pour *La Pucelle d'Orléans*, acte III, scène 5, reproduit dans Irina. *Vinogradskaja, Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, t. 1 [La vie et l'œuvre de K.S. Stanislavski, t. 1], Moskva, M.Kh.T., 2003, p. 123.

Sur des praticables, dans une totale obscurité, les bataillons avancent en silence. On distingue les cuirasses et on entend le bruit des plaques. Grâce à l'obscurité, l'illusion est totale. Dans la bataille, ce sont les trompettes au loin qui créent le mieux l'illusion: sur scène il n'y a que deux ou trois combattants<sup>17</sup>.

D'autres exemples tirés du *Marchand de Venise* (II, 4) ou de *La Conjuration de Fiesco* (IV, 7) confirment sa fascination pour les bruits de pas, de voix, de portes, de chaînes, de cloches et pour les jeux d'ombres et lumières.

Dans son combat intuitif contre la convention, et son souci d'être vrai et sincère lorsqu'il joue, Stanislavski admire les potentialités de la scène illusionniste. Le quatrième mur que les Meiningers imposent (il n'y a ni tirades adressées au public ni éclairage à la rampe, les acteurs tournent le dos dans les scènes de foule<sup>18</sup>), il le reprendra de manière systématique et radicale, notamment dans *La Mouette*<sup>19</sup>.

Stanislavski observe aussi que, chez les Meiningers, l'action scénique a des échos dans le off. Les images débordent du cadre. Le théâtre devient un lieu de passage qui s'ouvre sur le dehors, à l'horizontale, dans l'invisible des coulisses, et à la verticale, grâce à des cintres rendus «naturels» (par des frondaisons, de hauts portiques réhaussés d'étendards). Des dénivelés (rochers, praticables, escaliers) créent des perspectives et multiplient les points de vue<sup>20</sup>.

Stanislavski étudie la maîtrise des scènes de foule que Chronogk orchestre à partir de petits groupes. Le système des *décuries* que l'intendant allemand met au point en déléguant ses responsabilités à des chefs de groupe, trouvera une application immédiate dans la mise en scène d'*Uriel Acosta*<sup>21</sup> puis resurgira dans les années 1930

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> John Osborne, *The Meiningen Court Theatre, 1866-1890*, cit., p. 170 et Max Grube's *The Story of the Meiningers*, cit., p. 46.

<sup>19</sup> Rappelons qu'Antoine, qui a précédé le Théâtre d'Art dans l'emploi du jeu de dos, avait vu les Meiningers à Bruxelles en 1888.

<sup>20</sup> Inna Solov'eva, Vera Šitova, *K.S. Stanislavskij*, Moskva, Iskusstvo, 1985, pp. 29-30.

<sup>21</sup> Olga Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Istorija teatral'nyh ot-nošenija 1897-1908*, cit., p. 39.

lorsque le vieux maître devra, en raison de sa maladie, déléguer ses pouvoirs en répétition<sup>22</sup>.

Plus important encore, l'artiste russe relie la technique, le savoir-faire (ce qu'Ostrovski désigne dédaigneusement par le terme de «métier») avec l'émotion artistique, qu'il ne confond pas avec l'admiration pour le spectaculaire. Le public fut non seulement stupéfait mais bouleversé par certaines scènes, comme en témoigne ce critique à la vue de la scène 3 de l'acte III de *Guillaume Tell* en 1885:

Une énorme foule, dos au public. Tell (Barnay) vise avec son arc. Silence de mort. Pause. La flèche vole, la pomme tombe de la tête de l'enfant. La réaction de la foule est indescriptible: de pétrifiée elle devient tumultueuse, frénétique, elle acclame Guillaume Tell que l'on perd de vue. Puis l'enfant apparaît, porté par la foule qui avance vers le public. Vous êtes saisis. Soudain, vous entendez le cri du père qui vous vrille les nerfs. Tell attrape l'enfant, l'embrasse et vous pleurez. Le rideau tombe, c'est une ovation<sup>23</sup>.

Stanislavski, quant à lui, a été bouleversé en 1890 par une scène de *La Pucelle d'Orléans* qu'il décrit dans *Ma vie dans l'art*:

[...] malingre, pitoyable, perdu, le roi est assis sur un énorme trône trop haut pour lui; ses jambes grêles se balancent sans pouvoir atteindre le coussin. [...] le prestige du roi se meurt. C'est dans cette atmosphère qu'apparaissent les ambassadeurs anglais: grands, décidés, pleins d'allure, d'audace et d'une insolence inouïe. [...] Lorsque le malheureux roi donne un ordre qui humilie sa dignité royale, le courtisan [...] reste les yeux baissés; ses larmes jaillissent, il ne peut les retenir et, oubliant tout protocole, il s'enfuit pour ne pas pleurer devant tout le monde. Avec lui pleuraient tous les spectateurs, moi compris, tant était poignante l'*ambiance* créée par cette trouvaille du metteur en scène<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Constantin Stanislavski, lettre à Nikolai Egorov et Vassili Sahnovski du 5 sept. 1932, in *Correspondance*, cit., pp. 544-545.

<sup>23</sup> Cité sans référence par Elena Poljakova, *Stanislavskij*, cit., p. 103. Ludwig Barnay (1842-1924) a travaillé sur les scènes allemandes et autrichiennes, visité Londres avec les Meininger et tourné aux Etats-Unis. Il excellait dans la tragédie.

<sup>24</sup> Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, cit., p. 172. J'ai retouché la traduction et souligné le mot *ambiance*.

Ce terme d'ambiance (*nastroenie*) crée un lien avec les futures créations des pièces de Tchekhov, qui illustrent, dans l'autobiographie de Stanislavski, «la ligne de l'intuition et du sentiment»<sup>25</sup>.

### *Les Meininger comme source d'inspiration*

De 1890 à 1903, l'influence des Meininger sur le travail de Stanislavski est indéniable tant à la Société d'Art et de Littérature qu'au Théâtre d'Art<sup>26</sup>.

Pour *Uriel Acosta* (1895), une pièce de Karl Gutzkow qui se déroule en Hollande au XVII<sup>e</sup> s., il reconstitue le milieu de riches marchands juifs en recourant à la peinture flamande (tableaux de Rembrandt et d'Antoine Van Dyck). Il dirige les scènes de foule en essayant d'obtenir non une reproduction mécanique de ce qu'il montre, mais une création collective. Il enseigne à tous la manière de porter le costume, il donne à chacun des répliques, il utilise des dénivelés pour créer des effets de gros plans. La scène où Acosta est agressé par la foule montre de fortes ressemblances avec la représentation, par les Meininger, des réactions de l'auditoire au discours de Brutus et de Marc Antoine devant le cadavre de César (photo 1).

Pour *Othello* (1896), Stanislavski se rend à Venise, arpente les palais et les canaux:

Du matin au soir, je courais avec ma femme les musées [...]; nous faisons des esquisses de costumes d'après les fresques, achetions des pièces de décors, des brocarts, des broderies et même des meubles<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Titre d'un chapitre de *Ma vie dans l'art*.

<sup>26</sup> Elle est plus ou moins marquée selon les spectacles. A la Société, on mentionnera *Les Fruits de l'instruction* de Lev Tolstoï, 1891, *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow, 1895, *Le Juif polonais* d'Erckmann-Chatrian, 1896 et *Othello*, 1896. Au Théâtre d'Art entre 1898 et 1903: *Tsar Fiodor Ioannovitch*, *La Mort d'Ivan le Terrible* d'Alekseï Tolstoï, *Shylock/Le Marchand de Venise*, *La Fille des neiges* d'A. Ostrovski et *La Puissance des ténèbres* de Lev Tolstoï.

<sup>27</sup> Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, cit., p. 214.

A Paris, au retour, il découvre un prototype du Maure à qui il emprunte ses habits. Ainsi costumé, il s'entraîne devant le miroir, pendant des heures. L'artiste russe s'inspire d'une trouvaille des Meininger pour *Le Marchand de Venise* lorsqu'il imagine les déplacements en gondoles, la nuit, à la lueur des torches<sup>28</sup>. Outre les effets de lumière (flamme vacillante des bougies, silhouettes se dessinant aux fenêtres), il soigne aussi la partition sonore d'*Othello*. Pour la première scène, Stanislavski dessine un canal, un pont et note: «Rideau. Dix secondes. Bruit lointain d'une cloche ou d'une horloge, égrènement de sons. Cinq secondes. Clapotis d'une barque à l'approche. Côté cour, Rodrigo et Iago arrivent en gondole. Rodrigo godille en poupe»<sup>29</sup>.

Le procédé utilisé par le Duc pour recadrer les tableaux et accélérer les changements de décors, le «Meininger Zimmer»<sup>30</sup> a été utilisé par Stanislavski en 1903, lorsqu'il collabore à la mise en scène de *Jules César*, officiellement signée par Nemirovitch-Dantchenko. Les difficultés qu'il rencontre à ce moment-là, à la fois comme acteur et comme co-directeur du Théâtre, l'amèneront à renoncer à son projet<sup>31</sup>.

Pour Stanislavski, le travail de la troupe allemande, en amont et durant les spectacles, a constitué un modèle qu'il a minutieusement analysé pour en comprendre les rouages. Mais la "jeunesse artistique" de l'artiste russe coïncide avec la fin des tournées des Meininger. Juste après la fondation du Théâtre d'Art le 14 octobre 1898, l'entrée dans le XX<sup>e</sup> siècle font évoluer ses objectifs car le contexte est bien différent de celui qui entoure la troupe allemande entre 1874 et 1890<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> *Režiserskie ekzempljary K.S. Stanislavskogo. P'esa V. Šekspira "Otello"* [Les Cahiers de mise en scène de K.S. Stanislavski. La pièce de Shakespeare "Othello"], Moskva, Iskusstvo, 1994, p. 361.

<sup>29</sup> Elena Poljakova, *Stanislavskij*, cit., p. 112.

<sup>30</sup> Ann Marie Koller, *The Theatre Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German stage*, Stanford University Press, 1984, p. 98; 'Julij Cezar'. *Režiserskij plan VI. I. Nemiroviča-Dančenko*, cit., p. 66.

<sup>31</sup> Marianna Stroevea, *Režiserskie iskanija Stanislavskogo, 1898-1917*, cit., p. 117; *Režiserskie ekzempljary K.S. Stanislavskogo*, cit., p. 66.

<sup>32</sup> Georg II, militaire et homme d'Etat autant qu'artiste peintre et musicien, avait pour ambition de servir les grands auteurs, classiques, romantiques ou tra-

## II. NEMIROVITCH-DANTCHENKO DEFIE LES MEININGER: *JULES CÉSAR* (1903)

En 1885, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, alors connu pour ses travaux littéraires et critiques, fait paraître dans le journal *Teatr i žin'* (Le Théâtre et la vie) une lettre ouverte dans laquelle, avec un certain pédantisme, il souhaite aider le public russe à comprendre la signification de la première tournée des Meininger à Moscou.

Personne ne contestera que, sur le plan extérieur, l'interprétation de *Jules César* par les Meininger est totalement éblouissante; mais plus sérieuse est la question du comment la troupe transmet le sens intérieur de cette tragédie, la plus majestueuse de Shakespeare<sup>33</sup>.

Nemirovitch regrette que les artistes allemands aient idéalisé Marc Antoine, Cassius et Brutus en pratiquant de nombreuses coupures dans le texte: «Tout ce qui nuit à l'idéalisation, tout ce qu'a sélectionné Shakespeare avec son immense connaissance du cœur humain a été supprimé»<sup>34</sup>. Ont été retirées aussi les scènes qui nuisaient au faste de la représentation.

Si, au vu de l'interprétation par les Meininger de *Jules César*, Moscou n'avait admiré que la merveilleuse mise en valeur, toute en surface, de toutes les beautés scéniques dont regorge la tragédie, je ne vous aurais

giques. Il voyait le théâtre comme un art éducatif pouvant cimenter une nation et réunir les peuples. Stanislavski, lui, associa dès le départ la mission éducative à une mise en question radicale des conventions théâtrales. Dans une lettre au critique français Lucien Besnard en 1897, il loua la mise en scène du *Malade imaginaire* présentée par les Meininger à Moscou car les comédiens allemands avaient abordé la pièce sans recourir aux clichés du «comment jouer Molière», à la différence des français qui ne faisaient plus rire en jouant cette comédie selon la tradition. Lettre à Lucien Besnard du 20 juillet 1897, dans Constantin Stanislavski, *Correspondance*, cit., p. 43.

<sup>33</sup> *Otkrytoe pis'mo v redakciju gazety «Teatr i žizn'» po povodu “Julija Cezarja” u Mejningencev* [Lettre ouverte à la rédaction du journal «Teatr et vie», à propos de “Jules César” par les Meininger], in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie. Pis'ma 1879-1907* [Héritage créateur. Lettres 1879-1907], t. 1, Moskva, M.Kh.T., 2003, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

pas demander de publier cette lettre mais, hélas, Moscou affirme que cette troupe a transmis pleinement et extraordinairement l'œuvre immortelle de Shakespeare<sup>35</sup>.

Treize ans avant de prendre la co-direction du Théâtre d'Art et de se lancer lui-même dans la pratique scénique, Nemirovitch met en garde le public moscovite contre les artifices de la théâtralité: l'interprétation doit rester avant tout fidèle à l'auteur.

Toutefois cette représentation va laisser des traces dans son imaginaire. En mettant lui-même en scène la tragédie shakespearienne en 1903, il va lancer *un double défi* aux Meininger<sup>36</sup>: il veut les dépasser «sur le plan extérieur» et corriger leur interprétation.

Un extraordinaire déploiement de moyens est mis en œuvre pour relever le premier défi: les scènes de foules saisissent le peintre réaliste Ivan Kramskoi<sup>37</sup>, les effets lumineux et sonores simulant l'orage sidèrent Serge Diaghilev<sup>38</sup>, la répartition des troupes militaires sur plusieurs niveaux à l'acte V, qui fait entrevoir des profondeurs et des lointains révélés grâce au tout nouvel équipement technique du Théâtre, prouve une parfaite maîtrise des arts de la scène (photo 2). Le censeur Pavel Ptchelnikov qui suivit de près plusieurs représentations de *Jules César* (l'interprétation d'une pièce sur l'assassinat d'un chef politique était placée sous haute surveillance dans la Russie tsariste) écrivit dans son rapport: «Si le but était de démontrer tout ce que l'on

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>36</sup> Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo*, cit., p. 386. Le spectacle, dont il y eut plus de 100 répétitions en 5 mois, fut joué du 2 octobre 1903 au 19 mars 1904 à Moscou, puis à Pétersbourg jusqu'au 27 avril 1904. 84 représentations qui représentèrent 44% du répertoire. Cf. Boleslav Rostockij, Nikolaj Čuškin, '*Julij Cezar*' na scene Moskovskogo Hudožestvennogo teatra, cit., p. 10.

<sup>37</sup> Boleslav Rostockij, Nikolaj Čuškin, '*Julij Cezar*' na scene Moskovskogo Hudožestvennogo teatra, cit., pp. 137-138. Le travail avec la foule fut pris en mains par Stanislavski. Nemirovitch-Dantchenko se montra fier du résultat: «Ce n'étaient pas des figurants obéissants et rémunérés mais des acteurs de second rang, des élèves, des étudiants et des collaborateurs». Mais le côté mécanique du jeu collectif bien répété et bien su apparut au bout de quelques représentations, cf. Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo*, cit., pp. 388-389.

<sup>38</sup> Boleslav Rostockij, Nikolaj Čuškin, '*Julij Cezar*' na scene Moskovskogo Hudožestvennogo teatra, cit., p. 97.

peut faire en montant un classique, c'est réussi. Toutes les mises en scène des théâtres russes et étrangers, y compris celle des Meininger, ont été dépassées»<sup>39</sup>. Son avis fut partagé par plusieurs critiques.

Ce spectacle est un événement dans l'histoire du théâtre, et pas uniquement russe. La mise en scène par les Meininger de cette même tragédie, qui nous avait autrefois stupéfaits, ne peut entrer en ligne de compte: le projet et sa réalisation par nos artistes du Théâtre d'Art ont incontestablement surpassé les Meininger [...]»<sup>40</sup>.

Ou encore:

La mise en scène est vraiment grandiose. Elle a laissé loin derrière tout ce qu'on avait vu jusque-là sur les scènes russes et elle a dépassé les idéaux des Meininger. Impossible d'aller plus loin dans l'art de la présentation extérieure, dans l'art de la scène<sup>41</sup>.

Nemirovitch impose un respect maniaque de la vérité historique, minutieusement recherchée par l'ensemble des participants (plus de 200 personnes). Stanislavski citera *Jules César* comme un exemple de travail collectif impliquant tous les personnels du Théâtre, dans la quête de matériaux documentaires et dans les scènes de foule<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> M. Kunina, *Moskovskij Hudožestvennyj Teatr v donesenijah carskogo cenzora 1901-1905* [Le Théâtre d'Art de Moscou dans les rapports du censeur tsariste], in *Ežegodnik MKhT za 1948 g.* [Annuaire du Théâtre d'Art pour l'année 1948], t. 1, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1950, p. 689.

<sup>40</sup> Nikolaj Rakšanin, 'Julij Cezar', «Moskovskij listok», 4 oct. 1903, repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905* [Le Théâtre d'Art de Moscou dans la critique théâtrale russe 1898-1905], Moskva, Artist.Režisser. Teatr, 2005, pp. 352-353.

<sup>41</sup> Nikolaj Efras, *Julij Cezar' v Hudožestvennom teatre*, «Teatr i iskusstvo», 1903, St-Petersburg, repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905*, cit., p. 357.

<sup>42</sup> Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti t.*, t. 6, Moskva, Iskusstvo, 1994, pp. 35, 438, 478. Le foyer du Théâtre ressemblait à un Etat-major avant la bataille. Partout sur les tables, des matériaux sortis des musées, bibliothèques, collections privées, magasins d'antiquités: des illustrations, photographies, extraits d'albums, pièces de musées, échantillons d'armes et de tissus. Voir aussi Boleslav Rostockij, Nikolaj Čuškin, 'Julij Cezar' na scene Moskovskogo Hudožestvennogo teatra, cit., pp. 34-35.

Le metteur en scène va jusqu'à partir en expédition à Rome, au lieu de se fier, comme l'avait fait Georg II, à des croquis réalisés par des spécialistes<sup>43</sup>. Il relève aussitôt des erreurs dans le dispositif des Allemands et ironise: «Le grand Chronegk n'est resté à Rome que le temps qu'il lui a fallu pour changer de train»<sup>44</sup>.

Le Russe, toutefois, tombe dans les mêmes travers qu'il a condamnés chez les Meininger. Le soin archéologique de reconstitution du cadre et de composition des scènes de foule produit, selon les critiques, «un succès extérieur qui n'a rien à voir avec l'art véritable»<sup>45</sup> et écrase les acteurs<sup>46</sup>. Le public absorbé dans la contemplation des tableaux hauts en couleurs reste à la surface de l'œuvre<sup>47</sup>. Nemirovitch a multiplié les scènes de foule mais l'agitation scénique qui en découle fait oublier le sens profond de la tragédie<sup>48</sup>. Shakespeare, son imaginaire sont oubliés. Un critique déclara qu'au lieu d'aller à Rome, il aurait été plus judicieux de visiter le British Museum à Londres pour se pénétrer de ce qui avait nourri l'imagination de l'auteur<sup>49</sup>.

Le second défi, concernant l'interprétation de l'œuvre shakespearienne, est encore plus audacieux. Il s'agit de monter les pièces historiques avec de nouvelles clés.

<sup>43</sup> «Si nous n'étions pas venus ici, nous aurions commis des erreurs en nous fiant aux documents que nous avons» affirmera-t-il. Lettre à Olga Knipper du 10 juin 1903 in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 470.

<sup>44</sup> Lettre à Konstantin Stanislavski vers la mi-juin 1903 in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 472.

<sup>45</sup> Neždanov, *Na 'Julii Cezare'*, «Kur'er», 4 oct. 1903, repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905*, cit., p. 352.

<sup>46</sup> A. Ko-tov, *O zakonah sceničeskoj postanovki* [Des lois de la mise en scène], repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905*, cit., pp. 370-374.

<sup>47</sup> Jurij Beljaev, *Teatr i muzyka. Spektakli Moskovskogo Hudožestvennogo teatra. 'Julij Cezar'* [Le théâtre et la musique. Les spectacles du Théâtre d'Art de Moscou. *Jules César*], «Novoe vremja», 31 mars 1904, repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905*, cit., p. 388.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 391.

<sup>49</sup> Boris Varneke, *Po povodu postanovki 'Julija Cezarja' na scene Moskovskogo hudožestvennogo teatra* [A propos de la mise en scène de Jules César sur la scène du Théâtre d'Art de Moscou], «Teatr i iskusstvo», 1903, repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905*, cit., p. 368.

Stanislavski, associé à l'aventure comme comédien et assistant à la mise en scène, déclare à la troupe au début des répétitions: «Nous devons jouer Shakespeare autrement que les autres théâtres, nous devons le jouer dans les tonalités tchekhoviennes»<sup>50</sup>. Cette surprenante affirmation s'explique par le fait que les répétitions de *Jules César* se déroulent parallèlement à l'écriture de *La Cerisaie* par Tchekhov depuis Yalta. L'échec cruel et cuisant de Stanislavski dans le rôle de Brutus, dont l'analyse lui fut imposée sans discussion par Nemirovitch<sup>51</sup>, traduit son incapacité à incarner un homme politique, lié aux cercles du pouvoir et soucieux d'infléchir le cours de l'histoire<sup>52</sup>. Ses meilleurs rôles: Astrov dans *Oncle Vania*, Satine dans *Les Bas-Fonds* de Gorki ou Stockman dans *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, sont des idéalistes torturés mais dépourvus de grandeur tragique.

Pour Nemirovitch-Dantchenko, la dé-héroïcisation des personnages shakespeariens ne passe pas par la focalisation sur leur mal-être et leurs états d'âme, mais sur le déplacement des accents. Il considère la pièce comme un *drame politique* montrant «Rome au temps de César» et non une tragédie sur le sort de César ou les tergiversations de Brutus, rappelant celles de Hamlet<sup>53</sup>. Il concentre l'attention sur le *peuple* (par le truchement des scènes de foule) et soigne les scènes

<sup>50</sup> Cité par Valentina Verigina, *Vospominanija* [Souvenirs], Leningrad, Iskustvo, 1974, p. 48.

<sup>51</sup> Lettre de V. Nemirovitch-Dantchenko à C. Stanislavski, le 25 juillet 1903, «Je vous prierai de me suivre complètement, aveuglément», Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, cit., p. 478. Cet échec lui causa une blessure profonde car il constata que son approche par l'intérieur du personnage transformait l'habile orateur et conspirateur shakespearien en un doux rêveur, manipulable et faible.

<sup>52</sup> Stanislavski se plaindra à plusieurs reprises à Tchekhov de la torture que représenta pour lui ce rôle qui l'obligea à raser sa moustache, ce qui lui donna un visage inexpressif, à porter un lourd manteau d'apparat et à prononcer d'interminables monologues. Lettres à A. Tchekhov du 22 octobre et du 17 novembre 1903, in Konstantin Stanislavski, *Correspondance*, cit., pp. 111 et 116.

<sup>53</sup> Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo*, cit., p. 388. Voir aussi la lettre d'explication de son projet, adressée au critique Nikolaj Efros le 2 octobre 1903, in *Tvorčeskoe nasledie*, t. 1, cit., pp. 485-486. Il explique que ce n'est pas 'l'âme de Brutus' qui est au centre. Shakespeare ne se focalise pas sur des figures particulières mais sur des événements: le déclin de la république, la dégénérescence de la nation.

d'*extérieur* en travaillant dans le moindre détail les rassemblements et déplacements dans les rues romaines, les rencontres dans le jardin de Brutus et devant le Capitole ou les attroupements sur le champ de bataille de Philippe (photo 3). Plaçant de grands espoirs dans sa réinterprétation de l'œuvre de Shakespeare, Nemirovitch ambitionne d'écrire un traité complet de sa mise en scène<sup>54</sup>, qui pourra servir de modèle<sup>55</sup>. Comment ne pas voir dans ce projet la trace de son ambition de dépasser les Meininger, ces précurseurs de la mise en scène moderne? En prenant comme socle de son traité *Jules César*, leur spectacle phare, Nemirovitch souhaite laisser des traces écrites, et donc durables, d'un de ses premiers travaux de composition où il affirme les principes du réalisme historique pour le décor et les costumes.

Mais le résultat de cette relecture, qui ajoute du pittoresque mais aplatit la motivations politiques des sénateurs complotant le régicide, ne sera pas à la hauteur des efforts déployés. Aux yeux du public, les protagonistes resteront des figures costumées, au jeu intériorisé peu convaincant, soit parce qu'il ne convient pas à une tragédie, soit parce que, n'étant pas comédien, Nemirovitch sera incapable de leur enseigner une technique adéquate. Les héros tragiques se mueront en tribuns dépourvus de panache, au ton souvent trivial, aux voix étouffées. Leur diction «grise, débonnaire, parfois chantante»<sup>56</sup> tendra à transformer les vers en prose<sup>57</sup> (photo 4).

Le spectacle trop complexe, coûteux, épuisant et impossible à réaliser dans un théâtre de répertoire qui ne peut pas mobiliser plusieurs fois par semaine une telle quantité de participants sera retiré de

<sup>54</sup> Lettre à Vassili Loujski du 25 juillet 1903, in Vladimir Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe nasledie*, t. 1, cit., p. 477.

<sup>55</sup> Lorsque la mise en scène sera vendue au Théâtre Solovtsov de Kiev, Nemirovitch transmet son cahier de mise en scène à titre de mode d'emploi mais le 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> actes furent perdus.

<sup>56</sup> Konstantin Arabažin, "Julij Cezar", *tragedija v 5 dejstvijah V. Šekspira* ["Jules César", une tragédie en 5 actes de W. Shakespeare], «Novosti i Birževaja gazeta», Saint Pétersbourg, 31 mars 1904, repris in *Moskovskij Hudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1898-1905*, cit., p. 395.

<sup>57</sup> Olga Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Istorija teatral'nyh otnošenija 1897-1908*, cit., p. 192. Boleslav Rostockij, Nikolaj Čuškin, *'Julij Cezar' na scene Moskovskogo Hudožestvennogo teatra*, cit., p. 165.

l'affiche au bout d'une saison et vendu à un théâtre de Kiev... Georg II, toujours vivant à l'époque, aurait pu comparer cet échec avec la formidable longévité de "son" *Jules César*. En 1903, le Théâtre d'Art essuie des attaques de plus en plus violentes contre son "naturalisme". En prônant la reproduction illusionniste de la vie et en faisant l'impasse sur la synthèse et la stylisation, ne se trompe-t-il pas sur la fonction de l'art? Cette question, Meyerhold la posera sans ménagements dans un article de 1907 où il constate à quel point la compagnie, après avoir découvert le «théâtre d'états d'âme» de Tchekhov, a du mal à «se libérer des voies naturalistes de l'école des Meininger»<sup>58</sup>.

### III. LES MEININGER COMME MODELE A IMITER, TRANSFORMER ET DEPASSER

Lorsque Chronegk commença les répétitions à Saint-Petersbourg, il se heurta à la barrière linguistique. Aussi, pour limiter le temps des explications, il traça des dessins au sol à la craie, y plaça des numéros et demanda aux figurants de mémoriser leurs déplacements, par groupe de dix. Quelques années plus tard, un metteur en scène du Théâtre impérial Alexandrinski utilisa le procédé en répétition. Un témoin ironisa: «le plateau ressemblait à un manuel de géométrie, c'est tout juste si l'on n'utilisait pas le théorème de Pythagore, il y avait des chiffres, des lettres et toutes sortes d'hiéroglyphes»<sup>59</sup>. Les Meininger ont été pionniers dans l'utilisation des dénivellements du plateau pour représenter montagnes et vallons. Après leurs tournées, les théâtres russes se sont mis à encombrer la scène de praticables, au grand dam des acteurs déplorant qu'on ne puisse plus «marcher sur du plat»<sup>60</sup>. Un dessin montrant Chronegk à Moscou, debout sur une chaise et agitant une clochette pour diriger les figurants de *Jules César*, inspira aussi quelques imitateurs.

<sup>58</sup> Vsevolod Meyerhold, *Histoire et technique du théâtre*, in *Ecrits sur le théâtre*, t. 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001 (rééd.), p. 86. C'est en invitant Gordon Craig quelques années plus tard pour monter *Hamlet* que le Théâtre cherchera à sortir du réalisme historique et à atteindre une dimension monumentale et tragique.

<sup>59</sup> Vladimir Nelidov, *Teatral'naja Moskva* [Le Théâtre à Moscou], Moskva, Materik, 2002, pp. 260-261.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 261.

Ces anecdotes donnent une idée de l'engouement que la troupe allemande suscita. Mais son impact en Russie dépassa de beaucoup la découverte des ressources techniques du plateau et de la maîtrise des foules grâce à une discipline de fer.

*Faire de la mise en scène un art*

Tout d'abord, c'est sur le modèle de la *troupe* qu'en 1897 Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko vont sélectionner les comédiens du futur Théâtre d'Art. Le fameux «ensemble» dépourvu de vedettes<sup>61</sup> qui émerveillera l'Europe et les Etats-Unis entre 1906 et 1924<sup>62</sup> constitua la compagnie *permanente* d'un théâtre privé reposant sur le principe d'une Société à responsabilité limitée (SARL). A Meiningen, lorsque le Duc s'éloigna de son théâtre, celui-ci ferma. A Moscou, tous les acquis, les secrets, les habitudes, les règles implicites de la compagnie, nationalisée après Octobre 1917, se transmirent de génération en génération.

Ensuite, le programme des tournées des Meininger a donné matière à réflexion aux artistes russes qui auront à cœur de composer un *répertoire* correspondant aux préoccupations de leur public au début du XX<sup>e</sup> siècle. Shakespeare, Schiller, Kleist ont été les auteurs phares du Duc car les pièces politiques des classiques proposaient des réflexions sur l'histoire des nations, infléchie par des actes héroïques (Guillaume Tell, Jeanne d'Arc), des complots (Wallenstein) ou des assassinats (Jules César). Le Théâtre d'Art fit ses débuts dans cette direction avec les tragédies de Sophocle, d'A.K. Tolstoï et de Shakespeare. L'échec de *Jules César*, en parallèle au triomphe de *La Cerisaie* le détourna de cette voie. Pour briser les canons de la tradition et combattre la théâtralité, il fallait monter des auteurs mo-

<sup>61</sup> «Il n'y a pas de petits rôles, il n'y a que de petits acteurs», répétait Stanislavski à ses acteurs. Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti t.*, t. 3, Moskva, Iskusstvo, 1990, p. 299. Voir aussi Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>62</sup> Les comédiens russes ont essaimé plus largement que les Meininger qui renoncèrent à leur tournée Outre-Atlantique.

dernes, comme Ibsen, Hauptmann, Tchekhov, Gorki, Andreev, à travers lesquels les spectateurs (et les acteurs) pouvaient s'identifier, projeter leurs émotions.

Enfin, c'est à partir de ce qu'ils ont vu, admiré, contesté, copié et dépassé, que artistes russes ont progressé dans leur conception de *la fonction de la mise en scène*. Peu à peu, une distinction se fait entre le metteur en scène qui orchestre un tout, se soucie de l'harmonie visuelle, sonore, technique et artistique à la manière de Chronégk, et celui qui associe la coordination du tout et la formation des comédiens<sup>63</sup>.

### *L'Instrumentalisation par Stanislavski de la tournée des Meininger*

L'intérêt de Stanislavski pour les Meininger et l'impact qu'a eu leur travail dans son parcours expliquent qu'il leur ait consacré un chapitre entier dans son autobiographie écrite entre 1924 et 1926<sup>64</sup>. Mais une autre raison va l'amener à instrumentaliser la tournée des artistes allemands, trente-quatre ans après.

Le despotisme de Chronégk qu'il met en avant pour se faire le même reproche durant ses années d'apprentissage, n'est pas du tout une caractéristique qui le frappa en 1890. Au milieu des années 1920, mondialement connu après la tournée internationale du Théâtre d'Art, Stanislavski renonce à son autorité de chef d'orchestre car le Système de formation de l'acteur, qu'il a mis au point, vise à donner aux acteurs une pleine autonomie. Il n'a plus besoin des cahiers de mise en scène qui lui permettaient de concentrer les pouvoirs<sup>65</sup> encore davantage que Georg II: celui-ci concevait, dessi-

<sup>63</sup> Stanislavski ne cherche pas seulement à reproduire une réalité authentique, à obtenir une vérité des actions et des discours mais il enseigne comment incarner l'esprit de l'œuvre par le jeu selon son «Système». Cette méthode de travail permet une approche du rôle par «une psychotechnique consciente». Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 322.

<sup>64</sup> Sur ce décalage, voir Maria Ignatieva, *Stanislavsky revisited: the Meiningers*, consulté le 20/1/2019, <<http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/medunarodna-rubrika/ignatieva-m-stanislavski-revisited>>.

<sup>65</sup> Stanislavski ne souhaitait pas l'édition de ses cahiers de mise en scène des

nait la mise en scène mais en délégait l'exécution à son intendant qui la réalisait directement sur le plateau.

Lorsqu'en 1927, Stanislavski situe le Théâtre d'Art dans le paysage théâtral moscovite à la demande du directeur de l'opéra de Breslau Herbert Graf, il part de la distinction entre mise en scène extérieure (à la Meininger) et intérieure (à la Tchekhov)<sup>66</sup>. La période durant laquelle il a essayé de mener en parallèle les deux approches est révolue. Il est persuadé désormais que le travail doit se mener de l'intérieur vers l'extérieur:

La mise en scène extérieure ne nous sert que dans la mesure où la création intérieure de l'acteur l'exige. Les principes de Meyerhold et de Taïrov sont tout autres. Alors que chez nous le metteur en scène est l'accoucheur des créations que l'acteur a fait naître, chez mes camarades en art Meyerhold et Taïrov, le metteur en scène dirige tout, crée tout seul, tandis que l'acteur n'est qu'un matériau dans les mains du principal créateur<sup>67</sup>.

C'est une révolution copernicienne que l'artiste russe a accomplie sur lui-même: de metteur en scène despote à la Chronégk, imposant son interprétation, Stanislavski s'efface désormais derrière l'acteur. En revanche, ce que proposent les représentants de l'avant-garde représente, selon lui, un retour en arrière. Cette déclaration n'est pas seulement polémique (le Théâtre d'Art a été violemment attaqué par la gauche révolutionnaire pour son esthétique réaliste «bourgeoise»): il s'agit bel et bien d'une redéfinition de la fonction de la mise en scène depuis la fondation du Théâtre d'Art.

années 1890-1900, car cette démarche ne correspondait plus à sa pratique. Voir sa lettre à Sergueï Baloukhaty du 14 février 1925, in Constantin Stanislavski, *Correspondance*, cit., p. 377.

<sup>66</sup> Ann Marie Koller (*The Theatre Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German stage*, cit., p. 85) mentionne une remarque du Duc à Paul Lindau en 1879: «Je suis opposé à toute tendance à se concentrer sur l'extérieur». Cette distinction entre intérieur et extérieur, propre au théâtre naturaliste, se retrouve, déclinée un peu autrement chez Antoine qui, en 1903 oppose, lui, les parties matérielle et immatérielle de la mise en scène.

<sup>67</sup> Lettre du 11 octobre 1927, in Constantin Stanislavski, *Correspondance*, cit., p. 424.

## CONCLUSION

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko transformèrent en *art* une technique, un savoir-faire «extérieur». La mise en scène résulta d'une vision, d'une interprétation, d'un partage de valeurs esthétiques, éthiques et civiques. Dans les années 1920, l'avant-garde soviétique, afin de révolutionner la pratique scénique dans le cadre de l'*Octobre théâtral*, fit de cet art une arme entre les mains d'un metteur en scène tout puissant, auteur du spectacle, comme se désignait Meyerhold, désireux d'orienter les réactions du public. Stanislavski, qui depuis vingt ans peaufine son Système, prône dès lors l'effacement du metteur en scène-dictateur au profit d'un acteur créateur. *L'art de la mise en scène et la pédagogie du jeu sont désormais étroitement associés*. La formation de l'acteur est au cœur du travail théâtral. C'est en cela que son projet reste actuel, car il ne se limite pas à une esthétique servie par un type d'organisation. Ce que nous conservons de Stanislavski, disait Antoine Vitez, n'est pas son esthétique (qui a vieilli) «mais ce qui est son invention: l'école de l'acteur»<sup>68</sup>.

Les directeurs du Théâtre d'Art ont fait avec les Meininger ce que Brecht préconisait lors des Journées Stanislavski en 1953: «[...] le mieux pour étudier la méthode d'un autre est qu'on l'introduise dans son propre travail»<sup>69</sup>. Et, après l'avoir assimilée, la contester, l'enrichir, la poursuivre autrement.

<sup>68</sup> Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre, 1, L'Ecole*, Paris, P.O.L., 1994, p. 167.

<sup>69</sup> Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, t. 2, Paris, L'Arche, 1979, p. 176.



Photo 1. *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow, Acte IV, 1895, Société d'Art et de Littérature. Stanislavski, au centre, joue le rôle-titre. © Théâtre d'Art de Moscou. DR.



Photo 2. *Jules César*, Acte IV, 1903, Le champ de bataille de Philippes. Décor de Viktor Simov. © Théâtre d'Art de Moscou. DR.

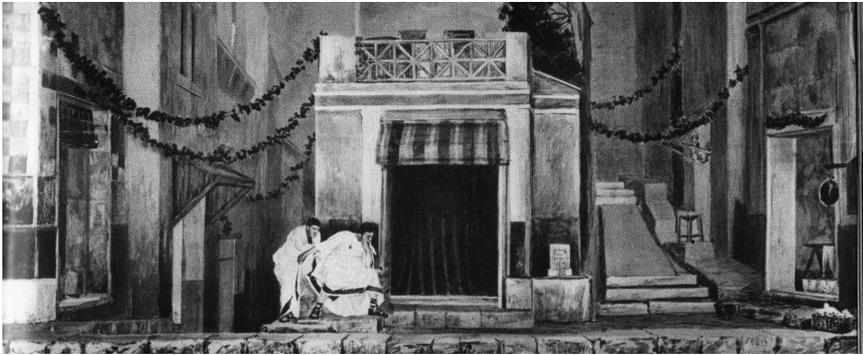


Photo 3. *Jules César*, Acte 1, les rues de Rome. © Théâtre d'Art de Moscou. DR.

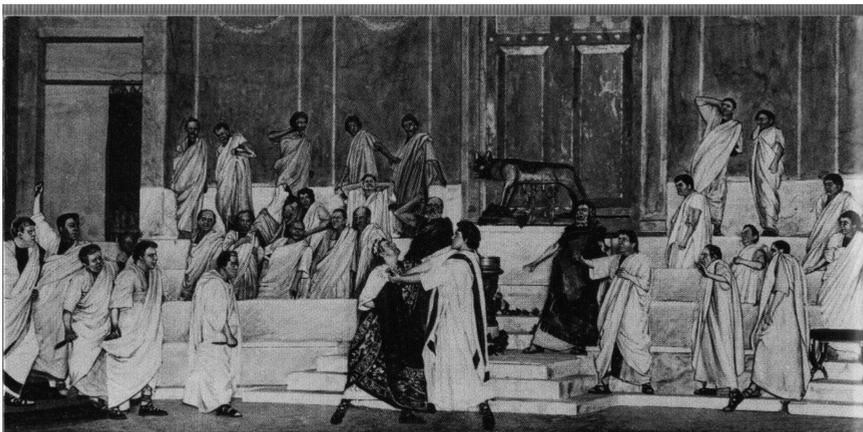


Photo 4. *Jules César*, Acte III, l'assassinat de César. Au centre, Stanislavski dans le rôle de Brutus. © Théâtre d'Art de Moscou. DR.

