

DEUX TRANSITIONS DU THÉÂTRE RUSSE :
LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE, 1917-1921, ET LA PERESTROÏKA, 1985-1991. ¹

Gaïané SPACH ²

École des Hautes Études en Sciences Sociales

54 boulevard Raspail 75006 Paris

Le théâtre a la capacité de façonner l'opinion publique ce qui laisse le pouvoir d'autant moins indifférent qu'il est autoritaire. Par ailleurs, l'art dramatique reflète la vie et cette qualité est particulièrement sensible aux bouleversements sociaux. En Russie plus qu'ailleurs, précisément, le théâtre occupe une position privilégiée dans la société et ce pays a vécu deux mutations, les premières et les dernières années du régime communiste. L'objectif de la thèse est de dégager les traits caractéristiques des relations du théâtre russe avec la société et de jeter un regard sur son avenir. L'étude a donc porté sur le cadre institutionnel du théâtre, politique et juridique, et sur la vie théâtrale, esthétique et artistique, pendant ces deux périodes troubles.

Les tendances des metteurs en scène et des dramaturges, les pièces représentatives, les goûts et les réactions du public, les opinions des critiques ont été relevés et analysés. Des archives inédites ont permis d'éclairer des épisodes de l'histoire

¹ Résumé de la Thèse de Doctorat en Histoire et Civilisations soutenue le 3 décembre 2005. Le jury était composé de J. Scherrer, Directeur d'Études, présidente, M.-C. Autant-Mathieu, Directeur de recherche au CNRS, G. Abensour, Professeur émérite des Universités et Marc Ferro, Directeur d'Études, directeur de la thèse. 450 pages, deux tomes, 600 références.

² École Supérieure de Commerce de Rouen, Département Langues et Civilisation. 1, rue du Maréchal Juin. BP 215 - 76825 Mont Saint Aignan. Courriel : gaiane.spach@groupe-esc-rouen.fr

du théâtre. Les conceptions divergentes de personnalités contemporaines ont été révélées par une série d'entretiens.

Première partie.

La politique théâtrale du parti bolchevique fut définie par Lénine et mise en œuvre par le commissaire du peuple à l'instruction, Lounatcharski, dès novembre 1917. Elle visait à garder, tout en les faisant évoluer, les meilleurs théâtres du pays et à soutenir ce qui naîtrait de neuf sous l'influence de la révolution. Les studios se multiplièrent grâce à un afflux d'amateurs. Les théâtres d'agitation et de propagande visaient tous, malgré des identités artistiques différentes, à diffuser les idées communistes, à mettre la culture à la portée des masses populaires, à glorifier la révolution et à prêcher un avenir radieux.

Ceux des opposants qui n'émigrèrent pas furent amadoués par Lounatcharski et ses promesses de non-ingérence. Les mouvements, comme le Proletkult, hostiles à la mainmise de l'État sur la culture furent mis au pas par Lénine. Les futuristes cédèrent la place aux réalistes. Le théâtre devint un instrument au service de l'idéologie et un nouveau critère d'appréciation apparut, la conviction idéologique. Le décret *sur l'unification du domaine théâtral* d'août 1919 nationalisa les théâtres dont la valeur culturelle était reconnue. Ils furent subventionnés et gérés par un organisme central aux attributions sans cesse élargies. Ces théâtres reçurent des instructions pour le répertoire, prémices de la censure, afin de les "rapprocher des masses populaires et de l'idéal socialiste". Les théâtres ex-impériaux et quelques autres bénéficièrent du statut privilégié de "théâtres académiques" placés sous la tutelle du commissaire.

En ce temps du communisme de guerre, la Direction politique de l'Armée rouge orchestra l'activité théâtrale révolutionnaire. Elle entretenait les théâtres de campagne et de l'arrière de l'Armée, organisait des spectacles de masse où l'Armée déléguait ses

hommes et son matériel, patronnait les théâtres satiriques (Terevsat), recevait les théâtres prolétariens en tournées sur les divers fronts, envoyait les soldats assister à des spectacles d'avant-garde.

On doit au théâtre d'agit-prop plus d'innovations scéniques que d'apports en dramaturgie. Il enrichit l'art dramatique par son côté subversif et même voyou. Caractérisé par le symbolique et l'allégorie tout en aspirant à une grande expressivité, il privilégiait la communion entre salle et scène et l'improvisation. La foule, le nouveau héros, s'exprimait par le chœur. Des scénarios au style emphatique, des intrigues mani-chéennes étaient proposés à un public sensibilisé au messianisme par la religion orthodoxe. La présence de thèmes bibliques dans les pièces ne manque pas de surprendre. L'impact fut particulièrement efficace sur les jeunes recrues, les paysans illettrés qui avaient soif de justice et de considération promises par le nouveau régime. Ce public avait un comportement étonnant par sa spontanéité. Les représentations prenaient l'allure de meetings ; spectateurs et comédiens, idéologiquement complices, étaient emportés, dans cette période de guerre et de famine, par un enthousiasme révolutionnaire et l'aspiration à une vie meilleure.

Les grands maîtres de la scène réagirent aux événements chacun à sa façon. Stanislavski était réticent à l'égard du nouveau pouvoir ; sa qualité de réaliste lui valut les sarcasmes de l'avant-garde et l'estime du régime. Il dut s'accommoder du comportement du nouveau public qui occupait les places gratuites du théâtre. Ses jeunes collègues, Vakhtangov, Taïrov, surent trouver les tonalités scéniques adaptées à la situation et transmettre la tradition. Meyerhold, en plus de ses recherches avant-gardistes, s'impliqua dans le mouvement révolutionnaire et dans la gestion du domaine théâtral avec une ferveur excessive. Comme lui, de nombreux artistes participèrent au processus décisionnel.

La première période de cette étude s'achève à l'arrivée de la NEP. À l'ère stalinienne (1922-1953) le totalitarisme atteint son apogée. Les successeurs de Lounatcharski imposent l'idéologie. Les théâtres sont dotés de commissaires politiques. La censure affecte le jeu même des comédiens. Ces aléas n'ont pas empêché la création de chefs-d'œuvre. Après la mort de Staline, la contestation théâtrale se manifeste...

Deuxième partie.

Mikhaïl Gorbatchev introduisit la perestroïka en 1985 pour tenter d'améliorer le fonctionnement du régime sans remettre en cause les dogmes. Il en résulta un bouleversement imprévu de la société, aggravé par une crise financière. Le système étatisé et centralisé de l'institution théâtrale fut graduellement démantelé sous la poussée du milieu artistique. L'Union des gens de théâtre (STD) collabora sur un pied d'égalité avec le Ministère de la Culture pour élaborer les décisions et en suivre l'application.

L'État abandonna le 1^{er} janvier 1987 le monopole de la parole. Il invita les théâtres à entreprendre une *Expérience théâtrale* visant à stimuler une activité artistique désormais non censurée, à assouplir le mode de financement et à introduire le mérite dans la rémunération des comédiens. Un conseil artistique avec des membres élus devint obligatoire. Une démarche analogue fut entreprise par la municipalité moscovite avec les studios (*Èkho*). L'Union prit en septembre 1987 une initiative d'un autre caractère. Elle accorda des subventions aux *Ateliers de création*, de petites troupes animées par un metteur en scène. Il s'agissait d'encourager l'expérimentation et de soutenir la recherche de nouvelles techniques artistiques.

La fin du monopole financier (1989) rendit possible l'exercice du mécénat et la gestion des théâtres d'État par les collectivités locales. L'abandon du monopole de la

propriété (1991) rétablit la fonction d'imprésario et introduisit l'engagement sur contrat des artistes qui en majorité s'opposèrent à ce système.

Au début du processus de la perestroïka, des expériences de théâtre autogéré, nées du mythe de la désétatisation absolue, échouèrent rapidement. L'autofinancement, c'était la mort ! Il fallait apprendre à user de la liberté. Les gens de théâtre durent réaliser leur perestroïka psychologique, admettre que l'art dramatique ne peut vivre sans aide financière, que la position d'un théâtre et celle des comédiens ne sont pas immuables, que la démocratisation interne est compatible avec l'existence d'un directeur doté du pouvoir de décision, que la survie d'un artiste dépend de son talent et de ses facultés d'adaptation.

Malgré la disparition de la censure, ni le théâtre, ni la dramaturgie ne surent traduire rapidement dans un langage scénique adéquat l'esprit de l'instant. Au début, les pièces qui critiquaient le régime en vigueur sans pour autant proposer d'autres voies attirèrent les spectateurs qui s'en lassèrent vite et se détournèrent vers les débats politiques télévisés. Puis, dans sa soif de connaître la vérité, le public s'intéressa aux pièces qui révélaient l'histoire occultée du pays. Enfin, les nouvelles tendances de la vie sociale apparurent sur scène, la sexualité refoulée fit explosion, les croyances religieuses refirent surface et la langue devint plus riche, mais aussi plus grossière. Sur le plan esthétique, la tonalité principale consista à sortir du carcan national et à s'inspirer des réalisations occidentales. En faisant revivre des œuvres littéraires ensevelies, on renouait avec la culture russe traditionnelle et on l'intégrait dans la culture mondiale.

Parmi les metteurs en scène, Roman Viktiouk pratiqua l'esthétique de l'amour et en particulier de l'homosexualité, Piotr Fomenko s'entoura de ses disciples et transmit l'œuvre de sa vie dans la tradition russe, Anatoli Vassiliev s'adonna à ses recherches

inspirées de la pensée philosophique et religieuse, retiré dans son laboratoire, Lev Dodine parcourut le monde et triompha en Occident.

Les artistes des studios et des Ateliers diversifièrent les formes de la théâtralité en aiguisant la perception des sons et des images. Ils expérimentèrent plusieurs techniques : transformation de textes littéraires, collage d'extraits de différents auteurs, décomposition des pièces. Les Ateliers de création incarnèrent les aspirations et les chimères des artistes trentenaires. Cette génération s'opposa à celle des années 60 en étant plus radicale envers le léninisme et en se réfugiant dans les innovations.

Confrontation des deux époques du Théâtre russe.

a) *Généralités.* La durée comparable des deux époques correspond à l'adaptation spirituelle et matérielle aux nouvelles données sociales. Les événements s'y déroulent symétriquement évoquant un mouvement de spirale. Les deux périodes, comme c'est généralement le cas dans les temps troubles, ont été propices à un renouvellement de l'art dramatique et à son épanouissement grâce à l'implication accrue d'amateurs et à la multiplication des studios. L'État s'assigne un rôle, mécène et patron, acteur et censeur à la révolution, il se désengage et devient libéral et spectateur à la fin de la perestroïka, tandis que le théâtre sort de son rôle d'éducateur et propagandiste pour devenir littéraire et artistique. La vocation du théâtre à influencer l'opinion publique a été exploitée par le régime bolchevique mais la triade – théâtre de propagande, culture de classe et censure – disparaît à la perestroïka.

b) *Artistes et Société.* L'autonomie est une revendication récurrente des comédiens. Elle se heurte aux réalités du temps que sont l'implication de l'État, la source des subventions, les exigences du public. S'agissant du fonctionnement interne du théâtre, l'indiscipline des comédiens tend à faire échec aux expériences de direction

collégiale par élection ; les conflits internes aboutissent, selon le régime, à la nomination d'un directeur tout-puissant ou à des scissions. En ce qui concerne le financement de l'activité théâtrale, le souhait d'autonomie budgétaire engendre des fantasmes induits par l'ignorance des lois de financement du spectacle vivant qui dépend du mécénat. Enfin, le libre choix du répertoire est fonction du rapport de force qui s'instaure entre le metteur en scène et la puissance à laquelle il s'oppose. La question reste ouverte : jusqu'où un artiste peut-il aller dans la soumission au politique, à l'argent, à la mode, pour maintenir la valeur de son art, faire fructifier l'héritage et le transmettre à ses élèves ?

c) *Théâtre et Public.* Au tout début des grands bouleversements sociaux le théâtre est perplexe face à la décomposition d'une société qui vit une sorte de représentation théâtrale. Il se cherche entre l'esthétique traditionnelle et l'avant-garde, entre la popularité et l'élitisme, entre l'intime et le grand espace. Il renaît dès que la société retrouve un certain équilibre. Théâtre et public se rejoignent alors et tendent à communier : dans la période révolutionnaire, *la rue est dans le théâtre et le théâtre est dans la rue*, lors de la perestroïka, *le théâtre littéraire chasse le théâtre social*. Cependant, le grand public boude généralement les innovations des studios qui de leur côté ne recherchent pas la popularité.

d) *Artistes et État.* La nature du dialogue entre les artistes russes et l'État est souvent présentée selon le schéma réducteur *État-oppresseur / artiste-victime*. Or, les gens de théâtre, comme les autres intellectuels, commencèrent par adhérer dans leur majorité à l'idéologie bolchevique et, plus tard, ils partagèrent largement les objectifs de la perestroïka. Mais, tout en étant volontiers frondeurs, ils font souvent preuve de candeur et d'ambiguïté dans leurs relations avec l'État et ils s'inscrivent dans la tradition d'anarchie qui est celle du monde théâtral russe. Ainsi, selon l'époque, les uns rêvent

d'un État-mécène désintéressé et les autres chérissent l'illusion symétrique, un théâtre prospérant sans intervention étatique. Concrètement, pour entreprendre des réformes, le pouvoir fit appel dans les deux périodes au concours de gens de théâtre qui occupèrent des postes importants. Ayant généralement une vision plus progressiste que celle des hommes politiques, ils espèrent sincèrement pouvoir améliorer la situation, influencer le régime alors que celui-ci poursuit ses propres objectifs. Leur désillusion survient rapidement.

Épilogue.

L'art théâtral russe est enraciné dans la culture nationale. Il partage les illusions de la société, ses ambitions, ses déchirures, sa gloire. Il a survécu aux tourmentes politique, économique et sociale, aux contraintes idéologiques du siècle passé. Il se transmet de maître à disciple, que ce soit dans les lourdes structures des théâtres d'État appelés à se pérenniser ou dans les studios plus modestes. Chaque génération apporte sa contribution, les plus jeunes se mouvant plus aisément dans le contexte historique. La plasticité du théâtre russe, son extraordinaire potentiel d'adaptation à son temps lui assure un avenir prometteur dans le cadre d'une culture planétaire.