

LUCIE KEMPF

Stylisation et XVIII^{ème} siècle.
Etude de deux spectacles de F. Komissarževskij

Nous nous proposons d'étudier les deux premiers spectacles dans lesquels F. Komissarževskij obtint du succès en tant que metteur en scène: *La reine de mai*, un opéra-pastorale de Glück¹, dont la première eut lieu le 30 octobre 1908 à St Pétersbourg² et la *Locandiera* de Goldoni, dont il réalisa la mise en scène pour la dernière tournée de sa sœur, la comédienne V.F. Komissarževskaja, à l'automne 1909³. Le point commun de ces deux spectacles est d'avoir proposé aux spectateurs une vision stylisée du XVIII^{ème} siècle.

La représentation du XVIII^{ème} siècle est un thème que le théâtre russe du début du XX^{ème} siècle avait hérité de la peinture. Les artistes du "Monde de l'art" en avaient en effet fait l'un de leurs sujets de prédilection. En particulier, le tout début du XVIII^{ème} siècle occidental – l'univers de Versailles – inspira Benois et Somov.

Les spécialistes⁴ expliquent cette fascination par la nostalgie qu'auraient éprouvée ces peintres pour un univers harmonieux et réglé: dans les jardins de Versailles, rien n'échappe au «monde de l'art»; la nature est domestiquée, les promenades du roi sont régies par un rituel extrêmement strict, la vie se modèle sur l'étiquette et ni les bosquets taillés ni les perruques poudrées n'échappent à son contrôle. Par ailleurs, les tableaux suggèrent un univers insouciant, léger et oisif, dans lequel l'unique préoccupation est de se distraire et de profiter des plaisirs de l'existence. Somov en particulier ne représente que des fêtes, des bals masqués, des feux d'artifice et des baisers volés sous les tonnelles. Ainsi, à première vue, le XVIII^{ème} siècle constituerait dans l'imaginaire du "Monde de l'art" une sorte de paradis perdu, un univers idyllique qui permettrait d'échapper à un présent beaucoup plus inquiétant.

Ceci dit, par delà la légèreté des sujets, l'univers représenté a un caractère incontestablement angoissant. Dans les tableaux de Benois, le roi et ses courtisans ne sont que des silhouettes, des fantômes qui traversent le parc sans le moindre bruit; derrière les masques de Somov, c'est le plus souvent la mort qui grimace; la végétation, si elle est parfaitement domestiquée, envahit souvent tout l'espace au point de ne plus laisser voir le ciel; dans d'autres tableaux, un ciel le plus souvent nocturne semble au contraire écraser de ténèbres insondables de minuscules personnages colorés. Ce monde *a priori* idyllique est en effet rongé par la mort, représenté juste avant qu'il ne disparaisse irrémédiablement, emporté par la révolution française. Comme si les peintres du

¹ Titre original: *Les amours champêtres* 1755.

² Théâtre dramatique de Vera Komissarževskaja.

³ Première à Moscou le 16 septembre 1909, au théâtre de l'Ermitage.

⁴ Sarabianov en Russie, John Bowlt en Occident.

“Monde de l’art” avaient tenté de fixer les derniers feux de la fête, l’ultime moment d’insouciance avant la destruction définitive. Dans cette perspective, le parallèle avec l’atmosphère qui régnait à St Pétersbourg durant les premières années du XX^{ème} siècle est évident. Le thème du XVIII^{ème} siècle et de ses fêtes galantes était pour ces peintres un moyen d’évoquer leur époque à eux, elle aussi à la veille d’un cataclysme ressenti comme inéluctable.

Il nous semble par ailleurs que cette émergence du XVIII^{ème} siècle comme sujet pictural est intrinsèquement liée à l’intérêt grandissant qu’éprouvaient alors la plupart des artistes russes, et en particulier les membres du “Monde de l’art”, pour les arts de la scène. Sans même évoquer le fait que bon nombre d’entre eux réalisèrent des décors, le théâtre est omniprésent dans leurs tableaux. D’une part, la composition de nombreux tableaux est très souvent elle-même théâtrale: les courtisans de Benois, par exemple, donnent l’impression de se déplacer sur une scène, telles des marionnettes ou des ombres chinoises. D’autre part, l’univers du théâtre entre dans le sujet des tableaux, avec le thème du bal masqué qui permet de mêler les marquises poudrées à des Arlequins directement issus de la *commedia dell’arte*, comme si la vie n’était qu’un jeu de rôles, avec des comportements strictement préétablis et codés.

La fusion de ces deux thèmes picturaux est logique dans la mesure où, comme le montre Evreinov dans son *Histoire du théâtre russe*, dans toutes les cours européennes au XVIII^{ème} siècle, la vie elle-même s’était totalement théâtralisée: «Dans la vie et sur la scène, la parole étudiée, autrement dit la rhétorique, régnait, souveraine. Un suprême raffinement de manières, de sourires, de gestes, caractérisait l’une et l’autre. Les costumes étaient décoratifs à l’égard des maisons, des palais et des jardins, construits et aménagés pour l’apparat. Il y eut un excessif emploi de poudre, de rouge, de mouches; le maintien de tous et de chacun, minutieusement transformé en œuvre d’art, n’autorisait à conserver que fort peu de traits naturels. Des perruques invraisemblables détruisaient absolument la proportion de la tête par rapport au corps, et une “courtoisie” plus invraisemblable encore dissimulait entièrement la véritable nature de l’être humain sous d’élégants saluts, révérences, grâces de toutes sortes. Ce n’est pas en vain que les portraits de Fragonard ont été pour la plupart des portraits d’acteurs. Ceux-ci furent [...] les idoles d’une époque où les gens ne vivaient plus ni ne se conduisaient naturellement, mais jouaient et regardaient les autres jouer»⁵.

Cette théâtralisation de la vie dans son ensemble, ce codage de tous les comportements expliquent que les personnages des tableaux ressemblent davantage à des poupées, à des marionnettes qu’à des êtres de chair et de sang. Souvent, ils sont masqués, et derrière le masque ricane un squelette. Par delà la légèreté, la gaieté apparente de la fête, l’angoisse du vide est omniprésente. L’univers représenté par Somov et ses pairs n’est qu’un décor, un monde de carton-pâte, ce qui se traduit picturalement par une absence de profondeur dans la perspective, comme si le

⁵ EVREĪNOV (1947, 182).

paysage aussi bien que les personnages étaient plats, sans épaisseur. Ces personnages en sont réduits à n'être plus que des motifs décoratifs, comme sur les porcelaines de Sèvres.

On comprend dès lors pourquoi ce thème du XVIII^{ème} siècle se prêtait aisément à la stylisation. D'après le *Robert*, styliser consiste en effet à «représenter (un objet naturel) en simplifiant les formes en vue d'un effet décoratif». Or la stylisation, aussi bien celle des décors que celle du jeu de l'acteur, était précisément ce que recherchait l'avant-garde du théâtre russe. En effet, vers 1904-1905, l'évolution du répertoire avait rendu nécessaire un renouvellement de la conception du jeu. Pour pouvoir représenter les pièces d'auteurs comme Maeterlinck⁶, il était nécessaire de pouvoir se détacher de tout contexte concret afin de faire sentir au public que les pièces évoquaient désormais non pas telle ou telle histoire en particulier, mais la condition humaine indépendamment de toute contingence. Il devenait donc indispensable de sortir de l'approche naturaliste du spectacle. Seule une stylisation sur tous les plans pouvait permettre d'atteindre ce résultat.

Stanislavskij lui-même ressentit cette nécessité: en 1905, il créa un Studio rue Povarskaïa, dont il confia la direction à Meyerhold. Le but de l'entreprise était de découvrir des formes nouvelles. La troupe travailla en particulier une œuvre de Hauptmann, *Schluck et Jau*, dont l'action se déroule au XVIII^{ème} siècle. C'est précisément le travail sur la représentation du siècle des "perruques poudrées" qui fournit à Meyerhold l'occasion de définir ce qu'il entendait par stylisation: «Au concept de stylisation est, à mon avis, indissolublement liée l'idée de convention, de généralisation et de symbole. "Styliser" une époque ou un fait signifie rendre par tous les moyens d'expression la synthèse intérieure de telle époque ou tel fait [...]»⁷.

Le résultat s'avéra particulièrement spectaculaire pour le troisième acte de *Schluck et Jau*: «L'atmosphère d'oisiveté et le style alambiqué sont exprimés par une rangée de bosquets en tonnelles pareilles à des paniers et qui s'étire à l'avant-scène. Le rideau de fond (le fond) est un ciel bleu avec des nuages moutonnants, les lignes d'horizon, des roses ponceau sur toute la longueur de la scène. Les crinolines, les perruques blanches, les costumes des personnages sont combinés aux couleurs du décor⁸, et avec lui expriment un seul objectif pictural: une symphonie nacrée, le charme des tableaux de K.A. Somov. Avant le lever du rideau, un duo dans le style du XVIII^{ème} siècle. Le rideau se lève: chaque tonnelle-panier est occupée. Au milieu, Sidselill, sur les côtés, les dames de la Cour. Toutes brodent le même large ruban avec des aiguilles d'ivoire. Toutes en mesure, comme une seule, et, au loin, un duo accompagné d'un clavecin et d'une harpe»⁹.

⁶ En 1904, le Théâtre d'art essaya un échec en montant trois courtes pièces de Maeterlinck: *Les aveugles*, *L'intruse* et *Intérieur*.

⁷ Meyerhold trad. par PICON-VALLIN (1973, 91).

⁸ Première le 22 novembre 1906 au Théâtre dramatique de V. Komissarževskaja, St Pétersbourg.

⁹ Meyerhold trad. par PICON-VALLIN (1973, 91-2).

Durant les deux années qui suivirent, Meyerhold poursuivit ses expériences sur la stylisation, mais ne travailla plus sur le XVIII^{ème} siècle. De manière générale, après *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, il cessa de faire porter la stylisation sur la synthèse d'une époque historique donnée pour mettre l'accent essentiellement sur l'acteur, auquel il demanda de plus en plus nettement un jeu qui imitait celui des marionnettes: pour lui, il s'agissait de montrer que notre monde n'est, en fin de compte, rien d'autre qu'un univers de poupées où les êtres, la plupart du temps, n'ont d'existence que mécanique, ne sont que des fantoches se prenant pour des hommes. La stylisation qui, dans *Schluck et Jau*, exaltait malgré tout le charme d'une époque révolue, se fait beaucoup plus radicale dans la *Baraque de foire*¹⁰ et dans *La vie de l'Homme* de Leonid Andreev¹¹.

Si nous mentionnons ce dernier spectacle, c'est parce que Komissarževskij a collaboré à sa mise en scène. Au théâtre de sa sœur, il s'occupait des questions d'éclairages. Or, pour *La vie de l'Homme*, Meyerhold imagina une mise en scène qui exploitait différents effets de lumière. Komissarževskij fut donc amené à y participer activement, ce qui lui donna envie de s'essayer à la mise en scène. Quelques mois plus tard, il profita du conflit qui opposait sa sœur à Meyerhold pour prendre sa place en tant que metteur en scène.

Dans le *Journal* du théâtre, c'est lui qui a noté la teneur des débats qui opposèrent Meyerhold au camp de Komissarževskaja; c'est lui également qui a formulé les motifs de la rupture: le principal d'entre eux était la place, ou plutôt le manque de place que Meyerhold laissait à l'acteur. La direction du théâtre lui reprochait deux choses: d'une part il avait "marionnettisé" les comédiens, transformé les êtres vivants en pantins, et d'autre part il donnait la priorité au décor, inversant le rapport traditionnel de l'acteur et du peintre sur scène¹².

Komissarževskij se proposait quant à lui de rendre la scène à l'acteur, mais sans pour autant revenir au naturalisme. Il avait l'ambition d'exprimer, au-delà de la réalité concrète une vision philosophique de l'existence, mais il se proposait de le faire à partir de l'acteur et de ses émotions. Tous les autres éléments du spectacle, et en particulier la partie décorative, devaient être subordonnés au jeu. Il qualifiait cette approche de la scène de "réalisme mystique".

Mais dans la pratique, Komissarževskij ne rompit fondamentalement ni avec la prépondérance de l'élément pictural, ni avec les procédés de Meyerhold, ni avec le type de répertoire que pratiquait ce dernier. Entre 1907 et 1909, il monta pour le théâtre de sa sœur un nombre relativement

¹⁰ Première le 30 décembre 1906 au Théâtre dramatique de V. Komissarževskaja, St Pétersbourg.

¹¹ Première le 22 février 1907, même théâtre.

¹² «Dans notre théâtre, l'aspect décoratif a pris le pas sur l'acteur, l'entrave, limite son œuvre. Les gestes contraints et non ressentis, le rythme sévère jusqu'à la monotonie, jusqu'à être mécanique conduisent le théâtre vers le théâtre de marionnettes, dans une impasse où l'attend la mort. [...] l'acteur est la première unité de grandeur: la place d'honneur doit être donnée à son individualité, à son esprit. Le décor n'est qu'un fond, libéré de tout ce qui est extérieur et fruit du hasard, qui ne doit ni déranger l'acteur, ni séparer le spectateur de lui». (KOMISSARŽEVSKIJ [1913, 239]).

important de pièces, mais elles n'eurent aucun succès, sauf précisément *La reine de mai* et la *Locandiera*.

Il est frappant de constater que Komissarževskij n'attachait d'importance ni à l'une, ni à l'autre de ces deux pièces: elles ne relevaient ni l'une ni l'autre du registre du "réalisme mystique". *La reine de mai* en particulier était conçue comme un simple divertissement, un clin d'oeil que le théâtre offrit au public pour compléter une soirée (durant laquelle avait été montée la *Tragédie florentine*, d'Oscar Wilde, une œuvre trop courte pour être représentée toute seule). L'idée de monter cet opéra-pastorale peu connu de Gluck était venue aux deux Komissarževskij lors d'un séjour en Europe durant l'été 1908: ils avaient assisté à ce spectacle dans un théâtre allemand, sans doute à Munich¹³ et avaient été charmés aussi bien par la musique que par l'idée de se lancer dans un genre nouveau pour eux, un spectacle chanté et dansé. Komissarževskaja elle-même y interprétait un rôle de travesti, celui d'un pâtre. Les autres personnages de la pastorale étaient joués par des comédiens du Théâtre dramatique¹⁴ et par une chanteuse¹⁵.

Quant à la *Locandiera*, Komissarževskij en réalisa la mise en scène et les décors pour la dernière tournée de sa sœur à l'automne 1909. A ce moment-là, le théâtre de Komissarževskaja avait déjà fait faillite et Komissarževskij volait de ses propres ailes: resté à St Pétersbourg, il travaillait avec Evreinov au *Vesely teatr*. Cette mise en scène représentait donc avant tout un dernier service qu'il rendait à sa sœur avant que leurs routes ne se séparent¹⁶. Là encore, le choix de la pièce peut étonner, parce que Komissarževskaja avait depuis plusieurs années renoncé à jouer des comédies pour se spécialiser dans des rôles à connotation beaucoup plus dramatique. Il nous semble que ce choix s'explique essentiellement par le fait qu'en janvier 1908, la Duse, en tournée à St Pétersbourg, avait obtenu un grand succès dans le rôle de Mirandoline dans la *Locandiera*. Or Komissarževskaja, considérée par certains critiques comme la Duse russe, avait souvent interprété les mêmes rôles que la comédienne italienne.

Les deux pièces eurent l'une comme l'autre un succès éclatant: les critiques louèrent à la fois la qualité du jeu et le sens du style des deux mises en scène: «Et voilà qu'on a redonné vie à une ancienne pastorale musicale dans les tons de Somov et de Mousatov. Gluck en a écrit la musique [...] Et sur cette musique les couples se faisaient et se défaisaient, tombaient à genoux les uns devant les autres, se déclaraient leur flamme à deux voix [...] Et le spectateur, confortablement installé dans son fauteuil, avait l'impression de jouer avec de superbes poupées costumées; loin de la rampe, il était loin de la vie avec ses problèmes de sexe, l'interdiction de *Salomé*, les exploits de

¹³ Les Komissarževskij y avaient passé plus de 15 jours en juillet 1908.

¹⁴ V. Tizengauzen, V. Podgorny, A. Feona.

¹⁵ A. Vorotynskaïa, l'épouse de F. Komissarževskij.

¹⁶ Il semblerait que le frère et la sœur se soient brouillés à la fin de l'été 1909; en témoigne le fait que Komissarževskaja, qui vivait auparavant avec son frère, ait brutalement décidé de déménager à la fin du mois d'août.

Pourichkevitch et les événements d'Extrême-Orient. Et Komissarževskaja n'était pas une actrice, mais un pâtre jeune et gracieux, sorti d'une collection de porcelaines anciennes»¹⁷.

Il est intéressant de constater que quelques mois plus tard, les critiques moscovites reprirent spontanément la métaphore des porcelaines de Sèvres pour évoquer la *Locandiera*: «La *Locandiera* a été montrée chez Komissarževskaja dans le ton des précieux bibelots du XVIII^{ème} siècle. Les costumes et le décor ont reproduit les images caractéristiques, toujours appréciées, mais en même temps naïves, des porcelaines du XVIII^{ème} siècle. L'interprétation elle-même a été donnée sur le même ton affecté, de façon élégante, maniérée, animée [...]»¹⁸.

Ce double succès était aussi inattendu pour Komissarževskij que pour sa sœur. Le metteur en scène, après avoir vu échouer auprès du public tous les spectacles qui lui tenaient réellement à cœur, y réussissait subitement à remplir la mission qu'il s'était fixée: rendre la scène aux acteurs. La comédienne qui, en dépit de tous ses efforts, s'était avérée incapable de styliser son jeu dans les mises en scène de Meyerhold et Evreinov, et à qui les rôles non contemporains ne réussissaient guère, renouait soudain avec le succès dans un genre pour le moins surprenant.

Mais ce succès s'explique pleinement si l'on tient compte du fait que les deux spectacles allaient dans le sens d'une évolution du théâtre. Depuis 1905, metteurs en scène et comédiens d'avant-garde cherchaient à renouveler le jeu, à sortir de l'impasse où les avaient successivement plongés le naturalisme, puis le symbolisme. A partir de 1907, ils se tournèrent progressivement vers des formes de théâtre d'avant le naturalisme, vers des traditions oubliées: le théâtre du Moyen-Age comme Evreinov au Théâtre ancien¹⁹, un peu plus tard le théâtre espagnol du Siècle d'Or²⁰ et, de manière plus générale, la *commedia dell'arte*. L'idée était de sortir de l'impasse en cherchant l'inspiration aux sources du théâtre occidental, en renouant avec un héritage authentiquement théâtral. Dans cette optique, aussi bien la comédie de Goldoni que l'opéra de Gluck avaient pour intérêt de permettre l'étude de types de jeu spécifiques, s'insérant dans des traditions bien définies.

Par ailleurs, ces deux pièces avaient pour point commun de permettre au spectateur de se divertir réellement, de rire et de sourire, d'oublier aussi bien son quotidien que les pesantes questions métaphysiques que posait le répertoire symboliste: cela faisait très longtemps qu'un théâtre "sérieux" comme celui de Komissarževskaja n'avait pas proposé de divertissement, et encore moins de comédie. La *Reine de mai* aussi bien que la *Locandiera* constituaient une sorte de

¹⁷ Arbiter, *Речь*, 1/XI/1908.

¹⁸ *Голос Москвы*, 17/IX/1909.

¹⁹ *Le jeu de Robin et de Marion*, 1907-1908.

²⁰ Evreinov, 1911-1912, Théâtre ancien.

contrepoids à la tonalité générale du répertoire et permirent de se souvenir qu'on pouvait aussi aller au théâtre pour y rire, sans pour autant tomber dans la vulgarité²¹.

Enfin, et c'est peut-être là le point le plus important, ces deux spectacles constituèrent une ébauche de solution au principal problème auquel s'était heurté le théâtre symboliste: comment styliser le jeu sans paralyser la créativité de l'acteur? Dans la *Reine de mai*, les comédiens furent obligés d'entrer dans des formes toutes faites. La stylisation était en quelque sorte d'emblée donnée par le genre: l'œuvre était chantée et dansée, tenait à la fois de l'opéra et du ballet et les règles du jeu étaient aussi strictes et complexes que les pas du menuet par lequel s'achevait la pastorale. Or, les rares photos de la *Locandiera* donnent nettement l'impression que là aussi, le spectacle fut conçu à la manière d'un ballet du XVIII^{ème} siècle.

Pour les comédiens, il ne s'agissait donc pas de créer la stylisation du jeu *ex nihilo*, mais de la retrouver, de renouer avec des formes que l'engouement du "Monde de l'art" pour cette période avait contribué à rendre familières. Par ailleurs, ces deux spectacles constituaient une sorte de clin d'œil au spectateur, ce qui supposait un jeu au deuxième degré, "à la manière de", en l'occurrence des porcelaines de Sèvres. La distanciation que suppose toute stylisation était, là aussi, d'emblée donnée par le genre.

Reste à savoir si ce genre avait un avenir, autrement dit, s'il faut vraiment prendre ces deux spectacles au sérieux, au risque de leur donner une importance que leur auteur et leurs interprètes ne leur accordaient pas?

Il est impossible de répondre à cette question en ce qui concerne Komissarževskaja, puisqu'elle mourut quelques mois plus tard. On ne peut que constater que ces deux rôles lui permirent de renouer avec un succès qu'elle n'avait plus connu dans aucune création depuis *Sœur Béatrice*. Ils démontrent en tous cas qu'elle était parfaitement capable de styliser son jeu, à condition de ne pas devoir se "marionnettiser". Il est également intéressant de constater que ces rôles lui permirent, en revenant à la comédie et à un rôle de travesti en grande partie chanté, de "boucler la boucle", de revenir à des genres qui avaient assuré son succès lors de ses débuts.

Pour Komissarževskij, on constate qu'avec la *Reine de mai*, il aborde pour la première fois une œuvre qui combine l'opéra et le ballet au théâtre proprement dit. Il va continuer à travailler dans cette direction durant les années qui vont suivre, en montant notamment des opéras et, de manière générale, en essayant de synthétiser dans ses spectacles les différentes formes d'arts scéniques.

Quant à la réaction enthousiaste du public, on y retrouve toute l'ambiguïté de sentiments évoquée à propos de la peinture: est-on dans le registre du pur divertissement, d'une fuite

²¹ A cet égard, la remarque que fit Komissarževskaja à l'un des acteurs du théâtre, A. Feona, est significative: elle lui dit à propos des chanteurs d'opérette: «Comme ils sont heureux. Chez eux, sur scène, tout est lumineux et gai [...] Alors que chez nous, tous ces drames désagréables, ces diableries, cette mystique [...]» (voir FEONA [1964]).

nostalgique du présent vers un passé idyllique? La récurrence de la métaphore des porcelaines de Sèvres semble effectivement l'indiquer: les deux spectacles sont perçus pour ce qu'ils sont: esthétiques, charmants pour l'œil comme pour l'oreille, mais sans prétention à une signification profonde. Il s'agit, pour le spectateur comme pour les artistes, d'un jeu sur le jeu. Cependant, malgré tout le plaisir ressenti, malgré toute la gaieté de la *Locandiera*, certains critiques y perçurent malgré tout, bien qu'en filigrane, les échos des angoisses de l'époque. Lunačarskij écrivait à propos de Komissarževskaja dans le rôle de Mirandoline: «Jamais elle ne réussit à effacer des ailes de son talent la cendre du deuil, et même si en Mirandoline ces ailes brillaient des couleurs de l'arc-en-ciel, elles étaient malgré tout bordées d'un liséré noir. Et Mirandoline elle aussi était semblable à un papillon engagé dans une lutte inégale, qui avait, en cette circonstance précise, remporté la victoire, mais pour lequel – qui sait? – le destin avait cependant préparé un piège»²².

²² LUNACARSKIJ (1964, 185).

Références bibliographiques

Evreïnoff, N. (1947) *Histoire du théâtre russe*. Paris. Editions du Chêne.

Feona, A. (1964) *Teatral'naja žizn'*. In *Žaždavšaja sveta*. 22.

Komissarževskij, F. (1913) Dramatičeskij teatr V. F. Komissarževskoj v Sankt Peterburge i ego gastrol'nye spektakli v Moskve (1904-1909 gg.). In *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*. Sankt Peterburg. Tipografija Glavnogo Upravlenija Udelov. 239.

Lunačarskij, A. (1964) *Artističeskij žanr Very Federovny Komissarževskoj*. In *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materjaly*. Leningrad-Moskva. Iskusstvo. 185.

Picon-Vallin, B. (trad.) (1973) *V. Meyerhold, Ecrits sur le théâtre (1891-1917)*. Lausanne. L'Age d'Homme.