

Le couple originaire : Nemirovitch-Dantchenko et Stanislavski, co-fondateurs et directeurs du Théâtre d'Art de Moscou

Marie-Christine Autant-Mathieu

« Deux ours dans une même tanière. » Nemirovitch-Dantchenko¹

« Ils étaient si utiles, si nécessaires l'un à l'autre et – que cela reste entre nous –, ils se détestaient ! » M. Tchekhov²

« I have one wish for him [Stanislavski]... that in time to come he shall work *alone*. It is the best wish I have to give for he is a great being » G. Craig à Lilina³

DANS LE PAYSAGE THÉÂTRAL européen dominé, depuis la fin du XIX^e siècle par la figure du metteur en scène qui, par son travail d'interprétation de l'œuvre et de composition scénique, a tendance à éclipser l'auteur et à donner son identité à la compagnie qu'il dirige, le Théâtre d'Art de Moscou tient une place à part. Il affiche, dès sa création en 1898, une direction bicéphale qui durera quarante-et-un ans, traversant des crises internes, des drames individuels, la première guerre mondiale et deux révolutions... De juin 1897 (rencontre au restaurant Le Bazar slave) jusqu'à août 1938 (mort de Stanislavski), les deux timoniers ont navigué dans l'histoire du théâtre russe-soviétique et mondial, de concert, en alternance, seuls ou avec leur « clan », sans toujours pouvoir maintenir le cap artistique, éthique qu'ils s'étaient fixé, mais toujours solidaires en cas d'attaques extérieures contre l'œuvre de leur vie : le Théâtre d'Art.

L'histoire de leurs alliances-divergences fait partie de ces sujets tabous que l'URSS a longtemps écartés de la vulgate officielle alors qu'elle avait été relayée dans la presse pré-révolutionnaire aux moments de forte crise, en 1902, 1906, 1916. Puis elle fut instrumentalisée en 1921, au moment des combats idéologiques contre l'art bourgeois. Dans le feu de la polémique, Meyerhold et Beboutov déclarèrent que le Théâtre d'Art était un repaire d'émigrés en puissance mais qu'il fallait « sauver » Stanislavski, soumis, selon eux, à la mauvaise influence de Nemirovitch-Dantchenko et incapable de suivre sa véritable voie de chercheur-créateur imaginaire et intrépide, s'il ne se soustrayait pas à ce partenariat nocif.⁴

Au début des années trente, lorsque le Théâtre d'Art fut choisi comme vitrine du pouvoir stalinien, les désaccords furent masqués, niés, au profit de l'image d'un théâtre d'union créatrice géré par des compagnons d'arme aux relations idylliques. Au moment du Dégel, l'édition en huit volumes des œuvres de Stanislavski (1954-1961) fut amputée des documents compromettant la légende de l'entente cordiale. Le mensonge s'avéra tenace. En 1962, le numéro 2 de la revue *Archives historiques* publia la correspondance censurée de Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko et souleva un tollé. Le secrétariat du Parti communiste suspendit la revue, malgré les protestations d'Ehrenbourg, Chostakovitch et de quelques autres artistes éminents auprès de Khrouchtchev. Lorsque paraît trois ans plus tard LE ROMAN THÉÂTRAL de Boulgakov, Vassili Toporkov, le grand acteur qui a travaillé avec Stanislavski dans LES ÂMES MORTES, MOLIÈRE et LE TARTUFFE, se porte garant, en postface, que l'œuvre de fiction posthume ne peut faire de tort au Théâtre. Boulgakov avait parodié la direction bicéphale, ironisé sur les deux bureaux : supérieur et inférieur occupés par deux secrétaires cerbères défendant becs et ongles les intérêts divergents de leurs patrons. Sous les traits du personnage de Maksoudov, Boulgakov racontait ses propres déboires et pérégrinations d'auteur confronté aux manigances des clans, soumis aux caprices du despote Ivan Vassilievitch le Terrible (alias Stanislavski) qui ne fréquente plus le théâtre et reçoit à domicile. Il affronte aussi le majestueux Aristarque Platonovitch (alias Nemirovitch), à la tactique de direction mystérieuse, surtout lorsqu'il se trouve en Inde⁵...

« L'artiste collectif »⁶

Les deux artistes qui se rencontrent au Bazar slave ont en commun un idéal : créer un théâtre nouveau par sa troupe, son éthique, ses choix esthétiques rigoureux. Vladimir Nemirovitch-Dantchenko est un écrivain fameux, joué sur les scènes impériales, qui va même rivaliser avec Tchekhov lorsque sa pièce LE PRIX DE LA VIE

1. V. Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo*, Moskva, Hud. Literatura, 1938, p. 38. Cité par O. Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko. Istorija teatral'nyh otnošenij*, t. 1, Moskva, Artist.Režisser. Teatr, 1997, p. 8.

2. M. Cehov, *Literaturnoe nasledie*, t. 2, Moskva, Iskusstvo, 1995, p. 374.

3. Fonds Craig, EGC, BnF, R 106 291.

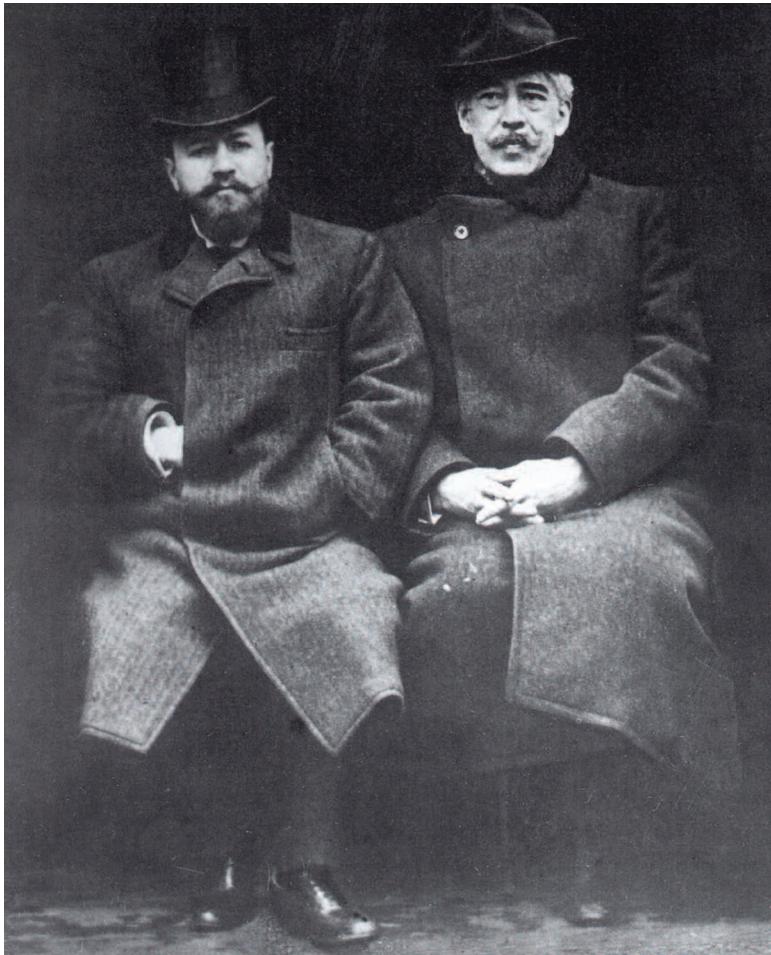
4. *Vestnik teatra* 5 avril 1921, n° 87-88, cité par O. Radiščeva, *op. cit.*, t. 3, 1999, p. 85. Ce passage est coupé dans l'édition russe des écrits de Meyerhold en 1968. Meyerhold

et Beboutov affirmèrent aussi que Stanislavski écrivait son « système » de formation de l'acteur sous les ordres de la direction commerciale du théâtre.

5. La vérité commence à poindre à la fin des années 1970, lorsque paraît la chronique biographique de Vinogradskaïa et le recueil de lettres choisies de Nemirovitch-Dantchenko. Cependant, toute la lumière ne sera faite qu'à la perestroïka avec la réédition des œuvres de Stanislavski en 9 tomes (1989-1999), de la correspondance et écrits de Nemirovitch-Dantchenko en 4 tomes (2003), de la chronique de Vinogradskaïa (2003) et

surtout grâce au précieux ouvrage en trois tomes de Olga Radichtcheva consacré aux relations des deux directeurs (1997-1999), et qui analyse plus de 500 lettres et télégrammes, des notes, carnets de travail, des comptes rendus de réunions. En France, Claudine Amiard-Chevrel est la première à avoir étudié les divergences des fondateurs du Théâtre d'Art pour la période 1898-1917 dans son ouvrage *Le Théâtre artistique de Moscou*, CNRS, 1979.

6. 1906, *Archives ND*, 7734, cité par O. Radiščeva, t. 1, *op. cit.*, p. 319.



Nemirovitch-Dantchenko et Konstantin Stanislavski à Berlin en 1906 lors de la tournée du Théâtre d'Art.
Photo Musée du Théâtre d'Art de Moscou.

est choisie pour le Prix Griboedov au détriment de LA MOUETTE⁷. Il s'est rapproché de la pédagogie et enseigne à l'Institut philharmonique. Parmi ses élèves, Meyerhold et Koonen, future compagne de Taïrov et égérie du Théâtre de Chambre. Konstantin Alekseev, Stanislavski à la scène, a une longue expérience d'acteur amateur et de directeur de troupe de plus en plus apprécié et reconnu. Il est aussi un fils d'industriel aisé (sa famille possède des usines de fil d'or), très lié au milieu des marchands de Moscou pour les affaires et la politique culturelle, ce qui lui donne un avantage sur Nemirovitch-Dantchenko, provincial issu d'une famille de petits propriétaires appauvris (il dut gagner sa vie à treize ans en donnant des leçons).

Conscients de leurs talents complémentaires, ils se partagent au départ la responsabilité du répertoire et de la partie scénique et se distribuent le droit de veto, littéraire pour Nemirovitch-Dantchenko qui prend en charge aussi la partie administrative, et artistique pour Stanislavski. Ces deux vetos se trouvent très vite inopérants car le goût du pouvoir de Nemirovitch déborde sans cesse sur le terrain de la mise en scène. La co-signature des spectacles au nom de l'idéal « d'artiste collectif » durera huit ans⁸. Cet idéal s'est dessiné au

moment du travail sur Tchekhov. Dans LA MOUETTE, se souvient Nemirovitch-Dantchenko, cette fusion a eu lieu lorsque l'un sentait l'atmosphère de la pièce et sa diction et l'autre devinait comment la monter. « Moi dans mon domaine et vous dans le vôtre, nous étions les porteurs convaincus d'une idée artistique précise. »⁹ Cette fusion, heureuse et fondatrice pour l'avenir et la réputation de leur compagnie, ils croiront possible de la reproduire. En 1905, Nemirovitch essaie encore de proposer un mode de fonctionnement sans rivalité ni conflit. Il dessine deux lignes qui se croisent pour représenter leur rapprochement jusqu'à la fusion par moments puis leur éloignement. Leur but artistique, leur idéal est commun, mais leurs approches divergent¹⁰.

À la révolution, ils réussissent à faire accepter et à maintenir le caractère atypique de la direction bicéphale, bien utile pour pratiquer l'alternance lors des tournées du Théâtre, des maladies et des voyages des deux partenaires. Il passera même pour une marque de solidité des objectifs au fil du temps, la troupe étant renouvelée et formée au sein même de l'organisme, dans ses studios. Les jeunes peuvent apprendre le « système », devenu la méthode officielle, auprès du pédagogue Stanislavski et s'initier à une certaine approche de la dramaturgie et de la mise en scène auprès de Nemirovitch-Dantchenko, organisateur hors pair des restructurations et des adaptations idéologiques désormais nécessaires.

« Notre différend artistique »¹¹

Les différences de caractère, les ambitions hégémoniques de Nemirovitch-Dantchenko mirent fin très vite à une possibilité de collaboration. Ils essayèrent à plusieurs reprises de recoller les morceaux. Nemirovitch-Dantchenko en réaffirmant son bon droit et en rappelant leur idéal¹². Stanislavski en se défaisant peu à peu de ses responsabilités au Théâtre, renonçant à la direction artistique, à la mise en scène et même à la création de nouveaux rôles à partir de 1917.

Leurs désaccords les conduisirent chacun à envisager un départ. Stanislavski fut tenté de fonder avec Gorki un théâtre populaire en province, puis une compagnie à Pétersbourg. Nemirovitch-Dantchenko mena des pourparlers au Théâtre Maly. Mais ils ne purent se séparer, sentant qu'ils n'avaient pas « le droit moral

7. Nemirovitch-Dantchenko se désista au profit de Tchekhov dont il était l'ami et dont il admirait le talent.

8. Jusqu'en 1902, les spectacles répétés ensemble ne porteront pas de nom de metteur en scène, puis ils seront signés par l'un et/ou par l'autre selon leur part de responsabilité, jusqu'en 1906.

9. Cité par O. Radiščeva, t. 1, *op. cit.*, p. 320.

10. V. Nemirovič-Dančenko, Lettre à Stanislavskij du 28 juin 1905, in *Tvorčeskoe nasledie*, t.1, 1879-1907, Moskva, Moskovskij Hudožestvennyj teatr, 2003, p. 573-576.

11. Archives ND 1693 (note de la saison

1914-1915). Cité par O. Radiščeva, *op. cit.*, t. 2, 1999, p. 211.

12. Archives ND 8033/1 les 14-18 février 1916. Idem, *ibidem*, p. 254 : « Il faut croire dans l'importance de notre différence, dans son utilité, l'estimer, conserver notre respect l'un pour l'autre et se garder d'aller trop loin. »

Rencontre l'été 1923 à Waren, Allemagne, pendant la tournée internationale du Théâtre d'Art. Derrière les deux directeurs, de gauche à droite: Olga Knipper-Tchekhova et Ivan Moskvine.
Photo Musée du Théâtre d'Art de Moscou.



de commettre ce crime». ¹³ Leur entreprise n'avait de sens qu'ensemble, pour le meilleur et pour le pire. La métaphore du couple menacé par les crises et les scènes de ménage, qui fit rire l'assistance lors de la célébration du quarantième anniversaire du Théâtre en 1928, n'est pas si oiseuse. L'autorité, le goût du pouvoir et de l'ordre, Nemirovitch-Dantchenko les incarne alors que la fonction pédagogique et génitrice revient à Stanislavski qui se dit trop sensible, capricieux, et brouillon... Nemirovitch-Dantchenko appelait cela « la psychologie d'acteur » ¹⁴ ...

La place manque ici pour une étude détaillée des divergences dans la conception de l'art du théâtre et dans les méthodes de travail. Un rapide survol des notes et des lettres de Stanislavski fait apparaître la principale cause de discordance. « Mon combat avec Nemirovitch, c'est celui du théâtre littéraire contre le théâtre d'action ». ¹⁵ Sa première bataille à la direction du Théâtre d'Art est née du fossé qui s'est vite creusé « entre un artiste en gésine et un homme qui tenait à son programme préparé une fois pour toutes et se prenait pour l'arbitre de la littérature contemporaine, pour un inspecteur de police littéraire comme l'écrivait Gorki. » ¹⁶

Dans la pratique, Nemirovitch-Dantchenko introduit le travail à la table et arrive à la répétition avec un plan et une analyse de l'œuvre toute prête, qu'il présente et discute. Il propose aux acteurs une image détaillée, fouillée, au risque d'intellectualiser le rôle et d'embrouiller l'acteur. Alors que dès 1905, Stanislavski renonce peu à peu aux cahiers de mise en scène, répète systématiquement par improvisations après le travail à la table, et demande aux acteurs de ne pas apprendre par cœur d'avance leur rôle pour laisser plus de place au travail intérieur, Nemirovitch-Dantchenko considère cette approche comme du dilettantisme. Il la combattra au nom du respect des délais et surtout du respect du texte dont il impose au contraire l'apprentissage avant le début du travail scénique. Assurant que l'auteur doit mourir dans l'acteur ¹⁷, Nemirovitch-Dantchenko refuse la tendance à trop privilégier la forme, à exhiber son talent de metteur en scène, au détriment du contenu. Le théâtre n'existe que pour la littérature dramatique.

Avec l'apparition du « système » et avec son enseignement admis officiellement au Théâtre d'Art en 1911, Nemirovitch-Dantchenko se sent menacé dans son autorité de metteur en scène. Il admet du bout des lèvres les premiers exercices, utilise à contresens la terminologie et renonce assez vite à mettre en pratique cette approche

qu'il ne comprend pas. Peu à peu, il mettra au point sa propre méthode dont d'illustres élèves, comme Maria Knebel, se sont nourris. Jaloux des studios que crée Stanislavski avec son ex-élève devenu son ennemi Meyerhold, puis avec le fidèle et dévoué Soulerjitski, furieux du pouvoir d'attraction du « système », Nemirovitch-Dantchenko essaie de juguler l'influence de Stanislavski dans le monde théâtral après l'avoir réduite à la portion congrue au Théâtre d'Art. Stanislavski a beau restreindre peu à peu son rôle à la fonction pédagogique : « Je me limite à un rôle modeste d'assistant des artistes, de docteur accoucheur qui aide la nature dans son acte créateur » ¹⁸, c'est encore trop pour Nemirovitch-Dantchenko. Il va prouver à l'auteur du « système » que son approche est fautive en lui retirant un rôle que Stanislavski a engendré pendant toute une année selon ses principes. La tragédie de Stepanchikovo en 1917 (Nemirovitch refuse son analyse du personnage de Rostanev et il doit quitter le spectacle) ¹⁹ sonne le glas de toute possibilité d'entente à l'avenir. Chacun a compris que le salut est dans la cohabitation consentie et dans la création séparée. La révolution d'Octobre, qui menace pendant une décennie l'existence même du Théâtre d'Art « académique », voué aux gémonies par l'avant-garde révolutionnaire, les rapproche. Ils doivent conserver la

13. Stanislavski en mars 1908, cité par O. Radiščeva, t. 1, *op. cit.*, p. 382.

14. *Ibidem*, p. 420.

15. Cité par O. Radiščeva, t. 2, *op. cit.*, p. 13.

16. C. Amiard-Chevrel, *op. cit.* p. 47.

17. Dans les années trente, Nemirovitch-Dantchenko modifie son credo, affirmant désormais que c'est le metteur en scène qui doit mourir dans l'acteur. Voir *Iz prošlogo*, 1938, rééd. dans *Tvorčeskoje nasledie*, t. 4, 2003, p. 326.

18. Carnet de notes du 12 janvier 1916, cité par O. Radiščeva, t. 2, *op. cit.*, p. 292.

19. Il s'agit de l'adaptation et de la mise en scène par Nemirovitch-Dantchenko du *Bourg de Stepanchikovo*, une nouvelle de Dostoïevski.

compagnie qui leur a coûté tant de sacrifices et dont ils sont désormais non plus les libres actionnaires mais les employés fonctionnaires. Ils doivent surtout sauver l'art russe, le patrimoine dont ils sont dépositaires et qu'ils vont enrichir à partir de leurs acquis, de leur savoir-faire, de leur rigueur de professionnels.

Le principe de l'alternance

Nemirovitch-Dantchenko n'a jamais le beau rôle dans cette histoire de rivalité artistique. On l'a souvent comparé à Salieri, et il souffrait au quotidien de sa courte taille et de son allure guindée, à côté de son très grand partenaire à la belle prestance qui, en Russie comme à l'étranger, attirait immédiatement la sympathie. Ulcéré en 1906, lors de la première tournée européenne, d'avoir été souvent oublié dans la presse où l'on parlait du « théâtre de Stanislavski », il évita d'accompagner la troupe en voyage en 1922-24 et vérifia la présence de son nom dans toute la documentation. Dans la Russie bolchevique, où l'apolitisme devint rapidement suspect, puis contrerévolutionnaire, Nemirovitch-Dantchenko n'eut aucun mal à s'adapter. Il géra habilement les attaques idéologiques, résista autant que possible aux injonctions des censeurs. Stanislavski et lui restèrent directeurs, mais ce titre devint de plus en plus honorifique et leur pouvoir décrut proportionnellement à l'augmentation de leurs privilèges. Ils essayèrent toutefois de rester des honnêtes hommes. Ils firent bloc contre les directeurs rouges, négocièrent avec ceux qui leur furent imposés, défendirent les auteurs qu'ils montèrent. Stanislavski écrivit à Staline pour faire autoriser LE SUICIDÉ d'Erdman, et protégea Boulgakov. Nemirovitch-Dantchenko obtint la libération de quelques membres de la compagnie. Le climat délétère qui entourait leur théâtre, rattaché au Comité central en 1931 et rebaptisé du nom de Gorki, les encouragea à s'absenter... Nemirovitch-Dantchenko partit en Amérique avec son studio musical dès que Stanislavski rentra de tournée internationale, puis s'installa à Hollywood où il resta non pas trois mois comme prévu, mais trois ans (1925-28). La tentation d'émigrer le reprit deux ans plus tard, cette fois avec des projets en Italie. Il rentra pourtant à Moscou mais Stanislavski dut demander des devises à Staline pour qu'il puisse payer ses dettes de jeu et son voyage de retour. À partir de 1934, ils se virent et s'écrivirent peu. La maladie avait isolé Stanislavski et le cordon sanitaire qui se forma autour de lui facilita la réalisation, dans un calme relatif, de ses derniers projets pédagogiques autour de la « ligne des actions physiques ». Leur dernière rencontre eut lieu l'été 1937, juste avant la tournée

officielle du Théâtre d'Art à Paris sous la direction de Nemirovitch-Dantchenko. Stanislavski, qui avait été écarté de la mise en scène du MOLIÈRE de Boulgakov deux ans plus tôt, se retira définitivement du Théâtre qu'il confia à son vieil allié. Leur cohabitation cessa mais pas la sollicitude, dans la maladie ou le deuil. Stanislavski avait 75 ans, Nemirovitch-Dantchenko 79...

Deux figures tutélaires

Ils avaient réussi, au prix de sacrifices, d'abnégation, de courage, de travail épuisant, d'habileté diplomatique, de montage de projets, de remises en question, de discussions, seul à seul ou devant le collectif, de curiosité pour la création à l'étranger, d'invitations et de rencontres, à faire de leur théâtre une exception. Leur compagnie privée, souvent renflouée par le riche industriel Morozov, était devenue un théâtre d'État, subventionné, primé et donné en modèle à toute l'URSS. Ils furent conscients du piège que constituait ce théâtre vitrine mais comprirent que c'était le seul moyen de le conserver : la troupe d'origine des « anciens » fut mixée avec la jeune génération qui se fit le relais docile des consignes idéo-politiques imposées par le pouvoir. Stanislavski put peaufiner son « système » et publier ses livres aux États-Unis. Nemirovitch-Dantchenko reçut chaque été son visa pour un repos à l'étranger.

Leurs désaccords furent leur force car ils durent trouver, inventer les moyens de les surmonter. La compagnie qu'ils avaient fondée subit, au fil du temps, des métamorphoses qui les déçurent, les indignèrent, les découragèrent, mais ils s'y dévouèrent, l'un par devoir, l'autre par fanatisme, par passion de l'art.

Lorsque Stanislavski contracta le typhus en octobre 1910 et que ses jours furent en danger, Nemirovitch-Dantchenko écrivit à Lilina son épouse une lettre amicale aux accents prémonitoires :

« Aucune des mesures générales d'amitié, d'amour, de compassion ne nous sont applicables. Nous pouvons être impitoyables l'un envers l'autre, nous pouvons être des ennemis l'un pour l'autre et pourtant le lien qui nous unit ne peut être rompu que par la mort. Et même la mort ne le brisera pas »²⁰.

Ils resteront en effet associés à jamais dans les mémoires et dans l'histoire. Symbolisant leur immortelle association, un monument a été érigé en septembre 2014 entre la rue Kamerguerski, où se dresse leur théâtre, et la rue Tver où était situé le premier Studio. Derrière eux, la statue de Tchekhov rappelle que c'est avec LA MOUETTE qu'ils ont pu commencer leur belle, longue et tumultueuse aventure.

20. Cette lettre, inédite, est citée par O. Radiščeva, t. 2, *op. cit.*, p. 74.