

# Vera Komissarjevskaja, la “petite Duse”?

## Duse et Komissarjevskaja vues par la critique théâtrale péterbourgeoise (A. P. Kougel et I. D. Beliaev)

Lucie Kempf

Les parallèles entre Komissarjevskaja et la Duse sont frappants à tous points de vue: leur répertoire, leur jeu, leur popularité hors du commun, leur recherche fébrile d'un metteur en scène au début du XX<sup>e</sup> siècle, leur renoncement quasi-simultané à la scène et même leur mort en tournée, tout semble les rapprocher. Cependant, la carrière de Komissarjevskaja, entre 1894 et 1910, a été beaucoup plus courte que celle de la Duse; la palette de ses rôles était nettement moins étendue et sa renommée n'a jamais dépassé les frontières de l'empire russe. *A priori*, Komissarjevskaja serait donc un avatar russe de la Divine et le qualificatif de “petite Duse” à la fois un hommage à son talent et une manière de la situer dans la hiérarchie théâtrale de son époque.

Nous nous proposons de nous interroger sur l'attitude paradoxale de la critique théâtrale péterbourgeoise à l'égard des deux comédiennes: alors que la Duse a suscité l'enthousiasme dès ses deux premières tournées en 1891 et 1892, lorsque Komissarjevskaja a fait ses débuts au Théâtre Alexandra cinq ans plus tard, elle a rencontré un accueil nettement plus mitigé: l'engouement du public a été très rapide, mais les critiques lui ont souvent reproché précisément ce qu'ils admiraient chez la Duse, sa simplicité, sa retenue et une approche du rôle qualifiée de subjective. Nous limiterons notre analyse à la période 1896-1902, c'est-à-dire aux années durant lesquelles Komissarjevskaja a travaillé au Théâtre Alexandra, dans la mesure où la critique portait alors uniquement sur son

jeu, et pas sur son entreprise théâtrale ou ses rapports aux metteurs en scène. Autrement dit, dans l'analyse des spectacles, la question centrale était alors celle de l'acteur.

Au tout début de sa carrière internationale, la Duse se rendit à deux reprises en Russie, au printemps 1891, puis durant l'automne et l'hiver suivant<sup>1</sup>. Elle était à ce moment totalement inconnue du public russe, dont elle fit cependant, malgré l'absence de publicité, rapidement la conquête, de St Péterbourg à Moscou, Kharkov, Kiev et Odessa. Son répertoire était varié et passablement hétéroclite, Shakespeare<sup>2</sup> et Goldoni<sup>3</sup> voisinaient avec Ibsen<sup>4</sup>, Alexandre Dumas fils<sup>5</sup>, Victorien Sardou<sup>6</sup> et Eugène Scribe<sup>7</sup>. Les pièces qui remportèrent le plus de succès en Russie furent *La dame aux camélias*, *Maison de poupée*, *Romeo et Juliette* et *Antoine et Cléopâtre*<sup>8</sup>.

Dans la mesure où Sarah Bernhardt effectua également une tournée en Russie à l'automne 1891<sup>9</sup>, les critiques établirent une comparaison entre les deux comédiennes, au bénéfice de la Duse. La *prima donna* française les avaient déjà laissés sceptiques lors de sa première venue en 1881: on lui reprochait de privilégier la virtuosité par rapport à l'authenticité, de produire un jeu froid et artificiel<sup>10</sup>. Ils trouvèrent en revanche d'emblée chez la Duse ce qui leur manquait chez Sarah Bernhardt, l'authenticité dans la construction du personnage et la simplicité dans le jeu. Là où la Française cherchait à produire un effet, l'Italienne vivait sur scène, elle faisait partager au public la révolte de Nora ou la douleur de Marguerite Gauthier. Comme partout ailleurs dans le monde, les Russes furent profondément touchés par son jeu. Ils eurent l'impression de voir évoluer non pas une comédienne, mais un être humain qui ne se contentait pas d'interpréter des personnages, mais les défendait en montrant que leurs actes, quels qu'ils soient, étaient dictés par des émotions que chacun, dans le public, pouvait ressentir et partager.

Cette alchimie fonctionna particulièrement efficacement en Russie. “Notre Duse”, disaient les critiques... Les traditions théâtrales du pays s'y prêtaient: en effet, depuis

Chtchepkine<sup>11</sup>, l'école russe prônait, en opposition avec l'école française, le réalisme scénique, c'est-à-dire un jeu fondé sur une diction naturelle, quotidienne. Le public comme les critiques spécialisés étaient donc en quelque sorte préparés à comprendre d'emblée le jeu retenu de la Duse et à le préférer à l'emphase de Sarah Bernhardt. Ainsi, en prenant position pour la première contre la seconde, les critiques choisirent leur camp et celui de leur théâtre, dont ils défendaient indirectement les orientations.

Cependant, en dépit de leur admiration inconditionnelle, le jeu de la Duse semble leur avoir posé un problème et provoqué un flottement dans leurs critères artistiques. Ils le perçurent en effet comme "subjectif", eurent l'impression que la comédienne restait toujours elle-même sur scène, quel que soit le personnage interprété. Citons par exemple le prince Volkonski:

La Duse est une personnalité, un caractère; c'est une âme, un intelligence. [...] Les uns disent que la Duse se joue toujours elle-même, les autres qu'elle joue de toute son âme, ou bien qu'elle joue avec ses nerfs, etc, etc. Disons-le tout simplement: le jeu de la Duse vient de l'intérieur. [...] Oui, elle dévoile son âme, elle se joue elle-même; mais nous avons vu qui elle est et quelle âme elle a. [...] Oui, la Duse "se joue elle-même", mais elle est elle-même si diverse que c'est à chaque fois différent<sup>12</sup>.

Or, au début des années 1890, on considérait que la marque d'un bon comédien était son aptitude à se métamorphoser. Confronté au jeu de la Duse, dont le naturel les stupéfiaient, les critiques russes furent donc simultanément séduits et déroutés: pouvait-on encore parler d'art, ou bien était-on face à la vie réelle, à la nature à peine transformée? Envoûtés comme n'importe quel autre spectateur, les critiques se retrouvaient en porte-à-faux avec leurs conceptions esthétiques dès qu'ils tentaient d'analyser le jeu de l'Italienne. Pour justifier leur enthousiasme, ils avaient alors en général recours à des arguments "extra-théâtraux": si la Duse pouvait se permettre de ramener ses personnages à elle-même, c'est parce qu'elle-même était exceptionnelle. Autrement dit, dans leurs appréciations, sa personnalité prenait paradoxalement le pas sur ses qualités de comédienne. Il n'est donc guère étonnant qu'après avoir fait son panégérique, S. Vassilev se soit empressé de mettre en garde les comédiennes russes: la Duse était et devait rester une exception, il ne fallait surtout pas chercher à l'imiter<sup>13</sup>. En revanche, la comédienne ne suscita aucune réserve auprès d'artistes comme Tchekhov, Stanislavski ou Nemirovitch-Dantchenko. Son jeu confirmait leurs propres intuitions artistiques; paradoxalement, une prima donna les conforta dans des recherches qui donnèrent naissance, quelques années plus tard, au théâtre de metteur en scène en Russie.

Lorsque Komissarjevskaja débuta sa carrière en province, à Novotcherkassk, puis à Vilnius, les critiques furent rapidement conquis par son talent. Plus tard, il en alla de même à Moscou et dans les nombreuses villes de provinces où elle se produisit. En revanche, la presse pétersbourgeoise se montra beaucoup plus réservée à partir du moment où la comédienne fit ses débuts au Théâtre Alexandra. Précisons à cet égard qu'un engagement par les Théâtres Impériaux représentait alors l'aboutissement d'une carrière théâtrale. Aussi les nouveaux venus étaient-ils attendus par les critiques avec une curiosité qui n'était pas toujours bienveillante. Précédée par la réputation flatteuse qu'elle s'était établie à Vilnius, Komissarjevskaja avait été engagée comme ingénue, un emploi dont le public pétersbourgeois raffolait. Dans ce registre, la favorite du public était Savina, qui interprétait ce type de rôle depuis déjà plus de vingt ans; elle était relayée par Pototskaïa, plus jeune, mais néanmoins cantonnée dans l'ombre de son aînée. Les attentes vis-à-vis de Komissarjevskaja étaient donc importantes et polarisèrent d'emblée les critiques: si la majorité d'entre eux estimaient que Savina était par principe inégalable, certains souhaitaient néanmoins un changement dans les valeurs établies de la scène impériale.

Parmi ces critiques, deux hommes en particulier donnaient le ton, Kougel et, dans une moindre mesure, Beliaev. Alexandre Kougel était publié dans différents quotidiens depuis le début des années 1890 et créa en 1897 la revue «Teatr i iskusstvo», qui joua un rôle de premier plan dans la capitale jusqu'en 1918. Il était considéré comme le chantre des acteurs, dont il défendit par la suite âprement la liberté créatrice face au pouvoir grandissant des metteurs en scène. En matière de dramaturgie, il préférait Ostrovski à tout autre auteur; et pour le jeu, il considérait que personne n'égalait Savina. Iouri Beliaev, lui, travaillait régulièrement pour le quotidien «Novoe Vremia» et collaborait avec de nombreuses revues, dont «Teatr i iskusstvo». Selon lui, le mélodrame était le genre suprême et il considérait la dramaturgie de Tchekhov comme fondamentalement anti-scénique. Il partageait les convictions de Kougel sur la primauté de l'acteur et

était lui aussi un grand admirateur de Savina. Peu ou prou, les idées des deux hommes sur l'acteur étaient partagées par la plupart des critiques pétersbourgeois.

Autrement dit, Komissarjevskaja fut exposée au verdict d'une critique conservatrice, dans un contexte dominé par la figure de Savina et par le théâtre de mœurs russe (*byt*). Tout en lui reconnaissant du talent, Kougel se montra rapidement très critique, puis franchement agacé par le succès spectaculaire de la nouvelle venue. Beliaev, lui, en dépit d'un certain nombre de réserves que nous évoquerons plus bas, fut séduit. En 1899, il publia l'une des premières monographies sur la comédienne<sup>14</sup>; il y prenait sa défense et tentait de montrer que les reproches récurrents qu'elle essuyait n'étaient pas fondés. Les deux hommes ont ultérieurement publiés leurs souvenirs, dans lesquels ils évoquent un certain nombre de grands comédiens de la période préévolutionnaire, dont, bien évidemment, la Duse<sup>15</sup>. Or, il est frappant de constater que les termes qu'ils emploient pour caractériser son style de jeu sont exactement les mêmes que ceux auxquels ils ont recours à propos de Komissarjevskaja.

Ils insistent tous deux sur le "subjectivisme" du jeu des deux comédiennes. Kougel affirme qu'il s'agit là du style propre de la Duse:

Tous les personnages créés par la Duse portent la marque de ce style. Magda dans *La Patrie*, Marguerite Gauthier, *La deuxième épouse*, et ensuite la *Locandiera* et *Cléopâtre* — en fin de compte, elles sont toutes des variations autour d'une seule et même figure féminine. Je ne veux pas dire par là que la Duse se répète, qu'elle est monotone [...] Son subjectivisme constitue son génie<sup>16</sup>.

Pour définir ce style, Kougel s'appuie sur une remarque de Sarcey qui avait affirmé lors de la première tournée de la Duse en France que la comédienne en était totalement dépourvue. Le critique russe, qui rédige son article en 1918, a le recul nécessaire pour pouvoir conclure que l'Italienne a en réalité créé son propre style, immédiatement perçu par le public bien avant de pouvoir être analysé et compris: «Ce style, c'est nous-même. Ce style, c'est notre époque, notre siècle tendu, fatigué, déchiré, agité, inquiet»<sup>17</sup>.

De Komissarjevskaja, il commence par affirmer... qu'elle n'avait pas de style<sup>18</sup>, avant de se contredire quelques pages plus loin en reprenant le terme de subjectivisme: «Sa vie était tout aussi subjective, si je puis dire, que son jeu. [...] Sa tâche, sa vocation, que je m'autorise à qualifier de providentielle, était de chercher à créer un nouveau style [...]»<sup>19</sup>. Style qu'il rattache de la même manière à la modernité: «L'âme malheureuse de notre époque, voilà ce qui séduisait avant tout chez Komissarjevskaja. [...] Elle était entièrement comme nous, moderne»<sup>20</sup>. Beliaev formule la même idée en qualifiant les deux comédiennes d'artistes venues de la vie (*aktrisy ot jizni*). À propos de la Russe, il explique qu'elle a commencé par vivre et souffrir avant de monter sur scène et d'utiliser son vécu pour nourrir son travail<sup>21</sup>; mais il utilise les mêmes termes pour l'Italienne, pourtant enfant de la balle. Cela revient à dire que, comme la plupart de ses contemporains, il voyait toujours la femme transparaître à travers l'actrice, autant chez l'une que chez l'autre. On retrouve là l'idée du prince Volkonski et de nombreux autres critiques: les deux comédiennes se seraient systématiquement "jouées elles-même".

Beliaev rattache par ailleurs dès 1899 leur style à une forme de "neurasthénie": «On compare Mme Komissarjevskaja à la Duse. C'est en partie justifié. Elles ont effectivement beaucoup de choses en commun, en particulier leur style, qui représente l'une des formes de la neurasthénie»<sup>22</sup>. Or, en 1918, Kougel emploie le même terme pour qualifier celui de la Duse: «La Duse incarne avant tout un modèle de géniale neurasthénie»<sup>23</sup>. Il voit là une des spécificités de la modernité, que la comédienne a su percevoir et transcrire dans ses créations scéniques. L'un des procédés qu'elle utilisait pour le faire était selon lui l'alternance entre des moments d'apathie, où une grande lassitude transparaisait à travers le moindre de ses gestes, et des élans (*poryvy*) où toute son énergie semblait au contraire se décharger<sup>24</sup>. Il a recours à ce même terme d'élan à propos de Vera Fedorovna: «Elle était dans la quête, l'élan, l'inspiration, l'inquiétude»<sup>25</sup>. De même, lorsqu'il décrit la manière dont les deux comédiennes avaient l'habitude de terminer leurs monologues, le parallèle saute aux yeux:

- la Duse «[les] termine tout doucement, par des mots isolés, saccadés»<sup>26</sup>.

- Komissarjevskaja «terminait (surtout durant les dernières années) ses monologues par des notes douces, descendantes, par des phrases en mineur, saccadées et impuissantes»<sup>27</sup>.

Les deux critiques insistent par ailleurs sur le motif de la souffrance, omniprésent selon eux chez les deux comédiennes. Kougel explique d'une part que les héroïnes de la Duse apparaissaient sur scène comme vouées d'emblée à la douleur et qu'aucune d'entre elles n'était capable de

rire sans une secrète amertume<sup>28</sup>, et d'autre part que celles de Komissarjevskaja étaient toutes marquées par la fatalité, destinées au malheur<sup>29</sup>. Beliaev, lui, affirme dès 1899 que les différents personnages de Komissarjevskaja représentaient des variations sur un thème identique, à savoir la jeunesse, la chute et la mort<sup>30</sup>. Les deux critiques sont en cela fidèle à une vision spécifiquement russe de la féminité, dans laquelle, ainsi que le fait remarquer Catherine Schuler, la dimension du sacrifice de soi est primordiale<sup>31</sup>.

Enfin, les deux hommes insistent également sur la thématique féministe qu'ils discernent aussi bien chez la Duse que chez Komissarjevskaja. Beliaev l'évoque comme un point commun aux deux artistes: «Ma comparaison serait incomplète si je passais sous silence une ressemblance importante entre la Duse et Komissarjevskaja; elle n'a rien à voir avec les questions purement artistiques, mais a valu à Mme Komissarjevskaja le qualificatif de "Duse russe". Il s'agit de leur féminisme»<sup>32</sup>. Il voit ce féminisme dans la manière dont elles n'hésitaient ni l'une ni l'autre à interpréter certains de leurs personnages à contre-texte pour mieux les défendre; il évoque Cléopâtre pour la Duse et Larissa<sup>33</sup> chez Komissarjevskaja. Kougel, lui, explique que la Duse prenait fait et cause pour ses héroïnes, et, quoi qu'elles fassent, suscitait toujours la compassion du public. Même le comportement de la Nora d'Ibsen, qui n'avait eu aucun succès en Russie avant la venue de la Duse, devient compréhensible, dans la mesure où il était en quelque sorte racheté par les souffrances du personnage. Faut-il vraiment s'étonner de le voir affirmer que Komissarjevskaja, elle aussi, touchait le public en suscitant la pitié pour ses personnages?<sup>34</sup>

Ainsi, si l'on compare les écrits de Kougel et Beliaev sur les deux comédiennes, on est frappé par la similitude des termes employés pour caractériser leur jeu; incontestablement, ils les ont perçues comme très proches sur tous les plans. Comment expliquer, dès lors, que cette proximité ne soit pas réellement assumée? Dès 1899, après avoir recensé les ressemblances entre Komissarjevskaja et la Duse, Beliaev s'empressait de préciser: «Mme Komissarjevskaja n'est que le reflet de la Duse, pour ainsi dire "l'ombre de son ombre". Les deux comédiennes n'ont pas le même talent. Celui de la Duse est plus frappant, plus expressif»<sup>35</sup>. Quant à Kougel, dans ses critiques de spectacles entre 1896 et 1902, il reprochait systématiquement à Komissarjevskaja ce qu'il dit en 1918 dans *Teatral'nye portrety* avoir admiré chez la Duse. Nous nous proposons donc d'étudier maintenant ce que les deux hommes, ainsi que leurs confrères, reprochaient à Vera Fedorovna, en concentrant notre attention sur leurs écrits de la période 1896-1902.

Engagée comme ingénue, Komissarjevskaja dérouta les critiques dès sa première prestation dans le rôle de Rosi (*Le*

*combat des papillons*, Sudermann), ainsi qu'en témoigne Kougel: «De plus, pour jouer les ingénues, il manque à Mme Komissarjevskaja la véritable jeunesse»<sup>36</sup>. Outre son âge, on lui reprocha de manière récurrente le manque d'éclat de son jeu. Citons à nouveau Kougel: «Il n'y avait ni éclat, ni brillant. En revanche, il y avait une bonne comédienne, avec de l'expérience»<sup>37</sup>. Cette "pâleur" du jeu, relevée en particulier lorsque la comédienne interprétait des rôles du répertoire russe<sup>38</sup>, sera analysée quelques années plus tard comme une qualité par Beliaev, qui emploie l'expression "en mineur" (*minornost'*), dont la connotation musicale est nettement plus positive. Le critique a en effet expliqué que l'une des caractéristiques principales du jeu de l'actrice était sa retenue et sa capacité à exprimer les moindres nuances des sentiments du personnage. Autrement dit, non pas un manque d'éclat, mais un art des demi-tons, un travail d'aquarelliste. Cependant, Beliaev remarque par ailleurs la difficulté qu'avait l'actrice à incarner les héroïnes russes. Il note à propos de son interprétation de Maria Vassilevna dans *Le Célibataire* de Tourgueniev: «[...] il manquait à l'artiste ces intonations russes indispensables pour incarner une "simple jeune fille russe", comme Tourgueniev lui-même décrit Macha»<sup>39</sup>. Un autre critique le souligne également: «Pour jouer le rôle de Dachenka, Mme Komissarjevskaja est en quelque sorte une actrice "étrangère"»<sup>40</sup>. Kougel suggérait de son côté, dans un article-bilan sur la saison théâtrale 1898-99, que l'actrice aurait dû s'en tenir aux rôles qui lui convenaient, à savoir les jeunes filles allemandes, et, plus généralement, étrangères<sup>41</sup>. Autrement dit, le répertoire russe du Théâtre Alexandra ne s'accordait pas au jeu de la comédienne: elle avait du mal à trouver sa place dans le théâtre de mœurs d'Ostrovski et de ses épigones: «Mme Komissarjevskaja est trop moderne, trop internationale pour Ostrovski»<sup>42</sup>. D'une ingénue dans ce type de pièces, on attendait de la coquetterie, de la vivacité et de la légèreté. Or, le jeu de Komissarjevskaja ne répondait que très partiellement à ces critères d'évaluation. C'est pour cette même raison que certains s'interrogèrent sur son tempérament artistique, ou, plus exactement, sur son manque de tempérament. Là

encore, Beliaev prendra sa défense en 1899:

Est-ce que cela signifie que Mme Komissarjevskaja est une nature froide? Au contraire. Je veux dire par là que son tempérament n'est pas flamboyant, mais frappe en particulier dans les moments de refroidissement. Ces étincelles isolées, ces notes nerveuses qui transparaissent ici et là sous la retenue générale du ton valent tous les procédés routiniers et toutes les astuces [...] <sup>43</sup>

Revenons sur la simplicité et le naturel du jeu de Komissarjevskaja: même lorsqu'ils étaient touchés par son interprétation, les critiques étaient déroutés par l'impression de non-théâtralité que donnait la comédienne. «La frontière entre le jeu et la vie s'efface» <sup>44</sup>, affirmait par exemple un journaliste de Varsovie à son propos. Zabrejnev, l'auteur de la première monographie sur elle, s'inquiétait: «Son naturel et son absence totale de surexitation sont si frappants que le spectateur qui la voit jouer pour la première fois craint malgré lui qu'une telle simplicité nuise à la création de l'illusion artistique» <sup>45</sup>.

D'où le reproche de subjectivisme, ou encore de monotonie du jeu. Certains critiques, dont Kougel, en concluaient qu'il ne s'agissait pas d'un jeu, qu'elle manquait de technique, était incapable de construire ses personnages et se contentait de se dénuder psychologiquement sur scène. Ils ne mettaient pas en doute la qualité de son jeu, mais la réalité de sa nature artistique. On lui reprochait de ne séduire que par sa seule personnalité, dont la modernité était à l'unisson de l'humeur du public. Les critiques pétersbourgeois, rappelons-le, admiraient inconditionnellement l'aptitude à la métamorphose de Savina et la manière dont elle construisait chacun de ses personnages et motivait le moindre de leurs actes. Si Beliaev tenta de montrer que le naturel de Komissarjevskaja était bien un procédé théâtral, Kougel, lui, affirma: «Mme Komissarjevskaja manque d'art, c'est-à-dire de perfection technique et de l'aptitude à illuminer l'œuvre de l'auteur par son idéal artistique» <sup>46</sup>. De même, ses difficultés à interpréter des personnages non contemporains faisaient peser le doute sur la réalité de son talent artistique. Autrement dit, ce que sous-entendait en particulier Kougel, c'est que le séduction de Komissarjevskaja, qu'il ne niait pas, n'était pas celle d'une vraie artiste, mais celle d'une personnalité en phase avec l'air de son temps. Ses procédés de jeu ne furent donc pas vraiment identifiés en tant que tels sur le moment.

On constate donc que les deux comédiennes ont posé aux critiques russes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le même problème: il était difficile d'analyser la nature de leur jeu à partir des critères traditionnels, auxquels elles ne répondaient ni l'une ni l'autre. Comment expliquer, dès lors, la différence du traitement qui leur a été réservé?

La question de leur répertoire a sans doute été décisive: alors que Komissarjevskaja ne réussissait à incarner que ses contemporaines, la palette de la Duse était nettement plus large: outre Nora et Magda, elle a aussi été Juliette, Mirandoline, Marguerite Gauthier et beaucoup d'autres encore. Komissarjevskaja, elle, s'est avérée médiocre dans Shakespeare comme dans la plupart des pièces d'Ostrovski. Les critiques étaient donc moins déroutées par l'Italienne que par la Russe: même si elle jouait de manière subjective, elle était capable d'endosser des personnages très différents les uns des autres et de jouer les "classiques", elle restait une "actrice". Cependant, là encore, le propos pourrait être nuancé: à la fin de sa carrière, Komissarjevskaja a interprété une Mirandoline très convainquante; quant à la Duse, Kougel lui-même remarquait:

La Duse, dont la personnalité est profondément moderne, a du mal à s'adapter à d'autres époques et n'y parvient pas toujours avec succès. Cléopâtre et Mirandoline sont ses rôles les moins réussis. La Duse rabaisse Cléopâtre, qui ressemble à Odette, à Fernande ou à Francillon, transposées dans un décor différent <sup>47</sup>.

Dans le même ordre d'idées, la variété du répertoire de la Duse lui permettait d'interpréter aussi bien des mélodrames que des tragédies. Chez Komissarjevskaja, le spectre était nettement plus restreint: ingénue comique à ses débuts à Novotcherkassk, elle joua rapidement des rôles d'ingénue dramatique, en particulier la dramaturgie de Sudermann. Tout comme la Duse, elle évolua plus tard vers Ibsen, puis vers le répertoire symboliste. Mais, en dépit de quelques tentatives, elle ne réussit pas plus dans le registre tragique que dans le byt. Elle n'était ni Ermolova, ni Savina... Il était impossible de la classer, elle ne représentait qu'elle-même, ou, peut-être encore... la Duse, la Divine, mais aussi celle qu'il ne fallait surtout pas imiter. Inversement, cette dernière était une étrangère, on n'attendait donc pas d'elle qu'elle fasse ses preuves dans Ostrovski, et il ne serait venu à l'idée de personne de la comparer à Savina. Autrement dit, le problème posé par Komissarjevskaja à la critique tenait sans doute également à sa nationalité: une actrice russe était censée s'inscrire

dans la tradition théâtrale nationale, et, qui plus est, une actrice du Théâtre Alexandra devait pouvoir jouer Ostrovski selon des règles mesurées à l'aune de critères établis par le jeu de Savina. Or, lorsque Komissarjevskaja interpréta les rôles de Larissa dans *La Fille sans dot* et de Varia dans *La Sauvageonne*, elle le fit à sa manière, en donnant aux personnages une tonalité très différente de celle des pièces d'Ostrovski.

Aussi n'est-il guère étonnant, alors même que la proximité entre les deux comédiennes saute aux yeux, que peu de critiques les aient réellement comparées de manière systématique, même lorsqu'elles interprétaient les mêmes rôles. Un peu comme s'ils s'étaient heurtés à une double évidence: d'une part, la ressemblance était tellement évidente qu'il n'était sans doute pas nécessaire de l'évoquer, et d'autre part, dans la mesure où la Divine devait rester inimitable, il allait également de soi que Komissarjevskaja ne pouvait pas vraiment prétendre l'égal.

## Notes

- 1 Entre octobre 1891 et janvier 1892.
- 2 *Roméo et Juliette, Antoine et Cléopâtre*.
- 3 *La Locandiera, Pamela*.
- 4 *Maison de poupée*.
- 5 *La Dame aux camélias, La femme de Claude*.
- 6 *Odette*.
- 7 *Adrienne Lecouvreur*.
- 8 Cfr. N. G. Litvinenko, *Gastroli zarubežnych dramatičeskich artistov v Rossii (XIX — načalo XX vv.)*, URSS, Moskva 2000, pp. 181-224.
- 9 Cfr. Ivi, pp. 158-180
- 10 Tchekhov résuma clairement l'opinion de la plupart des critiques: «Chaque sourire de Sarah Bernhardt, ses larmes, ses convulsions d'agonie, tout son jeu ne sont rien d'autre qu'une leçon parfaitement et intelligemment apprise. Une leçon, ô lecteur, et rien de plus!». Cfr. Ivi, p. 176 («Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра — есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. Урок, читатель, и больше ничего!»).
- 11 Comédien russe, 1788-1863.
- 12 S. Volkonskij, *Moi vospominanija. Lavry. Stranstvija*, «Mednyj vsadnik», München 1923, 3 tomes, t. 1, pp. 77-78 : «Дузе — личность, характер ; это душа, ум. [...] Дузе всегда играет себя самое, говорят одни ; Дузе играет со всей своей душой, говорят другие ; Дузе играет нервами и пр., и пр. Скажем одним словом : игра Дузе — нутро. [...] Да, она показывает свою душу, она играет себя ; но мы видели, что она за человек, что это за душа. [...] Да, Дузе “играет себя”, но она сама так разнообразна, что это никогда не одно и то же.»
- 13 Cfr. N. G. Litvinenko, *Gastroli zarubežnych dramatičeskich artistov v Rossii (XIX — načalo XX vv.)*, cit., p. 78 : «Mais voilà le paradoxe : son aptitude à appréhender la littérature dramatique est une sorte de “malheur”, et c'est également un “malheur” pour les autres comédiennes, qui vont l'imiter avec “bêtise et vulgarité”. [...] C'est une “actrice hors-la-loi”, c'est-à-dire “au-dessus des lois”. La

voie de la Duse au théâtre est celle d'une “comète sans loi”.» («Но вот в чем парадокс : ее талант для восприятия драматической литературы — своего рода “беда”, а для других актрис тоже “беда”, так как ей будут “глупо и пошло” подражать. [...] Она “актриса экстра-легальная”, то есть “сверхзаконная”. Путь Дузе в театре есть путь “беззаконной кометы”.»)

14 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva, “Trud”*, Sankt Peterburg 1899. Une autre monographie avait été publiée quelques mois auparavant: I. I. Zabrejnev, V.F. Komissarževskaja. *Vpečatlenija*, Tipografija M. Merkyševa, Sankt Peterburg 1898.

15 P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, izd. “Petrograd”, Petrograd-Moskva 1923; Ju.D. Beljaev, *Stat'i o teatre*, introduction: Ju.P. Rybakova, Giperion, Sankt Peterburg 2003.

16 A. P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 83, 92: «Все образы, созданные Дузе, носят печать этого стиля. Магда в Родине, Маргарита Готье, Вторая жена, далее Трактирицица и Клеопатра — все они, в сущности, вариацию одного и того же женского облика. Я не хочу этим сказать, что Дузе повторяется, что она однообразна [...] Ее субъективизм есть ее гений.»

17 Ivi, p. 83: «Этот стиль — мы сами. Этот стиль — наша современность, наш напряженный, усталый, надорванный, мятущийся, беспокойный век.»

18 Ivi, p. 147: «Elle n'avait pas de style, [...] elle n'avait pas beaucoup de technique.» («У нее не было стиля, [...] она не обладала высоким мастерством.»)

19 Ivi, p. 150, 152 : «Ее жизнь сплошь субъективна, если можно выразиться, как ее игра. [...] ее задача, ее провиденциальное — позволю себе сказать — назначение было искание и создание нового стиля [...]».

20 Ivi, p. 148 : «Несчастливая душа современности — вот что больше всего привлекало в Комиссаржевской. [...] Она вся была наша, современная.»

21 Ju. D. Beljaev, *O Komissarževskoj*, in E. P. Karpov (a cura di), *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, Tipografija Glavnago Upravlenija Udelov, Sankt Peterburg 1911, p. 108 : «Она принесла драме самое себя.»

22 Ju.D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 5: «Г-жу Комиссаржевскую сравнивают с Дузе. Отчасти это справедливо. Между ними действительно много родственного и главным образом их стиль, представляющий один из видов неврастений.»

23 A.P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 84: «Дузе прежде всего являет собою образец гениальной неврастении.»

24 Ivi, p. 87: «Скачки, апатия, и снова скачки, и снова апатия, как будто в порывах разряжается энергия, а в промежутках апатии она

накапляется.» Le substantif “*poryvystost*” a également été employée pour comparer le jeu de Komissarževskaja à celui de Savina par Elena Kuchta, cfr. V. F. Komissarževskaja, in *Russkoe akterskoe iskusstvo XX<sup>o</sup>veka*, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, vypusk 1, Sankt Peterburg 1992, p. 18.

25 Ivi, p. 146: «Она была искание, порыв, вдохновение, беспокойство.»

26 Ivi, p. 155: «заканчивала (особенно в прежние годы) свои монологи — тихими, западающими нотами, минорной гаммой обрывистых, бессильно падающих фраз.»

27 Ivi, p. 155: «заканчивала (особенно в прежние годы) свои монологи — тихими, западающими нотами, минорной гаммой обрывистых, бессильно падающих фраз.»

28 Ivi, p. 84: «Aucune des héroïnes de la Duse n'est capable de rire sans une secrète amertume et vivre sans tristesse intérieure.» («Ни одна из героинь Дузэ не умеет смеяться без внутренней горечи и не умеет жить без внутренней печали.»)

29 Ivi, p. 147: «Toutes les héroïnes qu'elle incarnait étaient malheureuses, comme si elles étaient vouées au malheur.» («Все героини, которых она изображала, были несчастны, — от рока, так сказать, несчастны.»)

30 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 12.

31 C. A. Schuler, *Women in Russian Theater: The Actress in the Silver Age*, Routledge, London, New-York 1996, p. 29.

32 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 7: «Мое сравнение было бы не полно, если бы я пропустил одно весьма важное сходство между Дузэ и Комиссаржевской, не имеющее ничего общего с вопросами чистого искусства, но давшее 2-же Комиссаржевской название “русской Дузэ”. Это — их обций феминизм.»

33 Dans la pièce d'Ostrovskij, *La Fille sans dot*.

34 A.P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 147:

«Комиссаржевская вызывала чувство жалости к героиням, которых она изображала, и любовь к ней была в этой жалости.»

35 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 7: «Г-жа Комиссаржевская [...] отражает только Дузэ, и является, так сказать, только “тенью самой тени”. Обе актрисы неравны и по силе дарования. Талант Дузэ более яркий, более экспрессивный.»

36 Cfr. Ju. P. Rybakova, V. F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, Sankt Peterburg, RIII, Sankt Peterburg 1994, p. 75 : «Для молоденьких *ingénies*, кроме того, у 2-жи Комиссаржевской нет истинной молодости.»

37 *Ibidem*: «Ни яркого, ни блестящего (ничего) не было. Но было хорошая и опытная актриса [...]»

38 Par exemple Larisa, dans la pièce d'Ostrovskij, cfr. *ibid.*, p. 63.

39 Ivi, p. 118: «артистку не хватало тех русских интонацией, которые необходимы для изображения

«простой русской девушки», как характеризует Машу сам Тургенев.»

40 Ivi, p. 173, à propos du rôle de Dašenka dans une pièce de Potexin, *Mišura*: «Г-жа Комиссаржевская для роли Дашеньки — актриса “иностранная”, если можно выразиться.»

41 Ivi, p. 114.

42 Ivi, p. 114, critique de Kougel à propos de l'interprétation du rôle de Maria Andreevna dans *Bednaja nevesta*, Ostrovskij: «Г-жа Комиссаржевская слишком современна, слишком международна для Островского.»

43 Ju. D. Beljaev, V. F. Komissarževskaja. *Kritičeskij etjud Ju.D. Beljaeva*, cit., p. 9: «Значит ли это, чтобы 2-жа Комиссаржевская была холодна по своей натуре? Напротив. Я хочу сказать, что темперамент ее горяч, но проявляется наиболее ярко в моменты охлаждения. Эти отдельные вспышки, эти нервные нотки, которые то и дело проскальзывают среди общей сдержанности тона, лучше всяких рутинных приемов и ухищрений [...]»

44 Ju. P. Rybakova, V. F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., p. 159: «Исчезает граница между игрой и жизнью.»

45 I. I. Zabrežnev, V. F. Komissarževskaja. *Vpečatlenija*, cit.: «Простота и отсутствие всякой взвинченности — доходят до того, что видевший ее в первый раз невольно опасается, как бы не повлияла отрицательно такая простота жизни на создание художественной иллюзии.»

46 Ju.P. Rybakova, V. F. Komissarževskaja. *Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., p. 113: «Искусства, т. е. совершенства техники, способности освещать произведение автора лучами своего художественного идеала - у 2-жи Комиссаржевской очень мало.»

47 A.P. Kugel', *Teatral'nye portrety*, cit., p. 91: «Вся насквозь современная Дузэ с большим трудом и далеко не всегда с успехом переносится в другие эпохи. Менее других ей удаются роли Клеопатры и “Трактирищицы”. Дузэ принижает Клеопатру, это — та же Одетта, та же Фернанда, та же Франсильон, но в другой обстановке.»