

Deux actrices de talent et leurs admirateurs dans les bouleversements de la modernité

Marie-Christine Autant-Mathieu

«Quand Duse voyage avec sa troupe, on regarde Duse. Quand le Théâtre d'Art voyage, on regarde et on perçoit non seulement Moskvine, mais tout le théâtre». E. Vakhtangov, 4 nov. 1916¹

En mai 1905, cherchant un nom et une devise au studio expérimental *Na Povarskoï* qui allait naître de la collaboration entre Stanislavski et Meyerhold, les membres de la petite communauté citent le roman semi-biographique de D'Annunzio, *Le Feu*, où le poète italien transpose de façon romantique ses aventures avec la Duse. Ils en extraient deux devises: «Créer avec joie»; «Vivre passionnément et ne pas sentir la douleur»².

Il est symptomatique que le poète et l'actrice italiens soient évoqués sur le berceau de l'éphémère premier studio du Théâtre d'Art (il fermera six mois plus tard, à l'automne 1905). Au moment des expérimentations avec le répertoire symboliste, Meyerhold et Stanislavski considèrent que le travail sur des textes poétiques (D'Annunzio, mais aussi Dante et Baudelaire sont cités) ainsi qu'un certain type de jeu passionné, dévoué, créatif, voire sacrificiel sont nécessaires pour renouveler l'approche de l'art théâtral, un type de jeu que Duse³ et Vera Komissarjevskaja incarnent à merveille.

Je n'insisterai pas ici sur les nombreux rôles que Duse partage avec Vera Komissarjevskaja, de six ans sa cadette⁴. Je dirai simplement que leur triomphe respectif dans le rôle de Nora est révélateur à plusieurs titres: d'abord, les deux artistes exposent là leur style de jeu en osmose avec leur personnage. Il ne s'agit pas de rôles de composition mais d'incarnation de femmes-enfants, opprimées, révoltées et somme toute impuissantes dans la société de leur temps. Il s'agit aussi d'affronter un répertoire nouveau, Ibsen après Dumas-fils ou Sardou, Ibsen entre réalisme et symbolisme: toutes deux vont en être les interprètes de prédilection pour toucher au cœur un public qui lit sur leur visage les émotions du personnage au lieu d'admirer les

«clous» de scènes à effets. Le public noue avec ces actrices des relations de connivence et de compassion, bien éloignées des éloges complaisants et souvent cyniques des spectateurs-consommateurs qu'Ostrovski décrit dans *Talents et admirateurs*.

Un jeu qui les distingue des autres artistes de leur temps

Toutes deux ont été au cœur de la vie artistique de leur temps. Tchekhov aimait Komissarjevskaja et Duse, mais détestait Sarah Bernhardt. Blok fait de Komissarjevskaja l'égérie des symbolistes: «[...] je me souviens de sa silhouette légère et rapide dans la semi-pénombre des couloirs théâtraux, de son bonjour rapide avant d'entrer en scène, de sa petite poignée de main dans sa loge claire, de ses yeux entourés de bleu, tristes et rieurs, de son discours scrutateur, exigeant, attachant»⁵.

Komissarjevskaja n'a que 34 ans lorsque paraissent les premiers livres sur elle⁶ et sa foule d'admirateurs la porte en triomphe après les spectacles, envahissant régulièrement l'entrée de son immeuble et son escalier. Pour sa part, Duse a ses «fans», les Dusettes, et ses imitatrices sont nombreuses. Pourquoi cette popularité? Leur charme vient de leur fragilité qui contraste avec leur énergie à combattre la vulgarité, l'injustice. Elles sont perçues comme les avocates des faibles et des opprimés. Leur art teinté de spiritualité, leur jeu tout en demi-tons, très loin du pathos des actrices cabotines, se sont faits l'écho de leur génération.

Leur jeu est marqué par une grande nervosité, presque malade, à la limite de la crise de nerfs. Lorsqu'elles sortent de scène, leur corps



tremble, leur visage est exsangue. Parfois, il faut les soutenir jusqu'à leur loge. Les rôles qu'elles se choisissent, y compris ceux d'ingénues, débordent du cadre des emplois. Leur sensibilité à vif, proche du déséquilibre ou de la fièvre, suit les fluctuations de leur vie intérieure, leurs sautes d'humeur, leur tendance à l'exaltation. Ce jeu repose sur une grande concentration, un entraînement de l'imagination, bref un travail intérieur intense. Ce qui se traduit sur la scène par une maîtrise expressive des silences, des pauses, de l'immobilité. Duse répète assise, elle a le plan du rôle en tête et invente en scène ce que Stanislavski appellera les «adaptations» (*prisposoblenia*), c'est-à-dire d'infimes improvisations dans les détails qui rafraîchisse son jeu à chaque fois. Proches de la nature sans être terre à terre (Isadora Duncan, que les deux actrices ont rencontrée, a marqué son époque de ses danses naturelles), elles évitent les costumes luxuriants, les perruques, les postiches et le grimage. Duse joue sans maquillage, porte des robes fluides, sans corset, de façon à ce que ses mouvements souples épousent les méandres de ses pensées. Si elles jouent les femmes-enfants à leurs débuts dans les rôles d'ingénues, leur jeu évolue sans renoncer à la simplicité, à l'impulsivité⁷. Elles approchent le rôle de l'intérieur et le recrée dans un ressenti immédiat⁸. Elles ne sont pas belles mais charismatiques, inadaptées au monumentalisme des rôles tragiques⁹ mais taillées pour jouer un répertoire contemporain. A sa première apparition à l'Alexandrinski, Komissarjevskaja déçoit: on la trouve un peu terne. Elle mettra un an à conquérir le public. De même, lorsque le public parisien découvre Duse dans le rôle de Marguerite Gautier, il lui faudra s'habituer à sa simplicité, après les effets et le brio de Sarah Bernhardt¹⁰. Toutes deux prennent des libertés avec leur personnage, les fragilisent, les noient dans la tristesse par leur physique torturé, leur visage blême, leur jeu nerveux, leurs gestes saccadés, leur voix gémissante. Savina se moquait du visage de poupée de Komissarjevskaja, asymétrique, gros comme le poing. Les mains de Duse sont quelconques au repos, mais vivantes en scène. Ce sont elles qui retiennent l'attention des spectateurs quand ils se remémorent son jeu. Alexandra

Kollontai se souvient du timbre de la voix, des intonations de Komissarjevskaja. «Aucune des grandes actrices internationales que j'ai eu l'occasion d'entendre et de voir, ni Sarah Bernhardt, ni Ellen Terry, ni même Duse, n'avait la richesse expressive et la finesse de Komissarjevskaja [...]»¹¹.

De son père, le ténor Fiodor Komissarjevski, Vera hérita une voix ensorcelante et chaude qu'elle utilisait en s'accompagnant à la guitare ou au piano pour chanter une réplique¹². Lorsque Stanislavski rencontra Duse en 1923 à New York, l'actrice vieillie, affaiblie, asthmatique au dernier degré pouvait à peine jouer et pourtant, dans *La Dame de la mer*, «il y a une musique en elle»¹³, assura-t-il. Elle était pour lui une artiste romantique qui sentait la beauté de la phrase, sculptait le sentiment avec le son¹⁴.

Pourtant, les deux actrices ont une conception du jeu subjective et personnelle qui les rattache au théâtre de vedettes, et non au théâtre d'ensemble dont Stanislavski s'est fait le promoteur. A travers les rôles, elles parlent d'elles-mêmes. Elles sont leur propre style. Duse cherche ses points communs avec Hedda Gabler et refait le personnage pour qu'il lui ressemble. Elle tire le rôle à elle¹⁵. Stanislavski ne l'aimait pas dans le rôle de Mirandoline, car elle abusait de ses charmes. Certes, elle séduisait le public mais avec un personnage qui, selon lui, n'avait rien à voir avec *La locandiera* de Goldoni¹⁶. A force de jouer des personnages qui leur ressemblent (des femmes opprimées, malheureuses, révoltées contre la vie et la société), et en les justifiant de la même façon, elles rétrécissent leur diapason¹⁷.

Ces limites viennent de leur absence de formation suivie, sous la direction d'un maître. Autodidactes, elles se sont formées à l'école de la vie, et leur technique est innée. Guidées par l'instinct, l'impulsion¹⁸, elles travaillent sur leur vécu, avec leurs ressentis. Leur jeu inspiré reste inégal, au croisement de l'ancien et du nouveau théâtre. Leur répertoire hybride illustre leur désir de renoncer aux pièces faciles et médiocres¹⁹ pour jouer des auteurs modernes (Verga, D'Annunzio, Gorki, Tchekhov, Wilde, Schnitzler, Maeterlinck). Elles sont simples dans leur expression scénique. Pourtant, pour jouer la furie ou la mort, elles utilisent des effets convenus, attendus par le public: Lecouvreur interprétée par Duse s'effondre sur le divan, se redresse, crie, rampe, meurt dans des convulsions. On pourrait citer des descriptions similaires pour Komissarjevskaja dans le rôle de Cléopâtre. Leur insatisfaction au terme d'un certain nombre d'expériences, souvent malheureuses, les amènera toutes deux à quitter le théâtre (Duse de 1909 à 1921, Komissarjevskaja en 1910).

Deux stars en porte à faux, entre tradition et modernité

Youri Beliaev divisait les artistes en deux groupes. Ceux qui, comme Savina, considèrent que la scène est leur vie; ceux qui arrivent au théâtre avec un vécu et *qui créent à partir de ce bagage émotionnel*. Komissarjevskaja et Duse appartiennent à cette dernière catégorie²⁰. Les deux actrices ont eu une vie privée difficile, ont dû travailler en province (Komissarjevskaja), en multipliant les tournées (Duse). Or, le rythme imposé par les entrepreneurs est préjudiciable au renouvellement créateur (on suit le système des emplois) et à la santé. Il faut jouer une première tous les deux ou trois jours, une cinquantaine de pièces par saison (des vaudevilles, des comédies légères ou vulgaires). Les spectacles à bénéfice, réalisés pour la recette, encouragent le bricolage et l'à-peu-près. Toutes deux sont les esclaves de leurs rôles à succès qui leur rapportent l'argent dont elles ont besoin pour jouer autre chose et dans d'autres conditions. Le va-et-vient entre la créativité et la rentabilité ne peut être fécond; il conduit à un gaspillage de forces qui peut s'avérer catastrophique comme le prouvèrent les tournées en Amérique de la Russe en 1908²¹ et de l'Italienne en 1923.

Les aléas de la vie les ont rendues sensibles à la misère humaine. Komissarjevskaja sera proche des cercles révolutionnaires, rassemblera des fonds lors des grèves de 1905. A la différence des actrices bien installées qui refusaient de faire des galas de bienfaisance, elle était toujours prête à faire un spectacle pour aider les ouvriers ou les étudiants. Elle détestait l'injustice, la cruauté, «elle était un soleil qui brûlait la résignation» (Kollontai)²². Mais ni l'une ni l'autre ne sont des militantes politiques ou des féministes (Duse coupe les dernières répliques de Nora sur le droit des femmes).

Leur révolution, elles la feront en art, en créant *leur propre théâtre*²³ afin de sortir des sentiers battus où elles s'enlisent et s'ennuient. Duse, en faisant appel à un poète. Komissarjevskaja en se tournant, via Meyerhold, vers le répertoire symboliste. Mais l'entrée dans le XX^e siècle ne s'accompagne pas seulement d'un renouveau dramaturgique. Si en Italie, le *capocomico* (chef de troupe), jusque dans les années 1950, laisse aux acteurs et aux auteurs le soin de régler les spectacles, en Russie, *l'émergence du metteur en scène* depuis les années 1890, et l'importance de l'ensemble que constitue la troupe changent la donne.

En 1902, Komissarjevskaja quitte le prestigieux théâtre impérial Alexandrinski où elle ne peut servir sans la foi²⁴, se détourne des théâtres traditionnels, au lourd appareil bureaucratique²⁵, et postule au Théâtre d'Art... mais avec les exigences d'une «star»: au moins 10 000 roubles de

cachet et 5 rôles intéressants par saison²⁶. Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko ne peuvent accepter ces conditions et renier la devise de leur compagnie: «il n'y a pas de petits rôles, il n'y a que de petits acteurs». L'actrice sent inconsciemment qu'elle ne pourra pas s'intégrer dans une troupe fondée sur le principe communautaire et qui est soumise à l'autorité du metteur en scène.

L'émergence de nouvelles approches pour aborder un nouveau répertoire

A la fin des années 1910, lorsque Komissarjevskaja meurt et que Duse interrompt son activité théâtrale, le metteur en scène s'est imposé dans de nombreux pays d'Europe comme le chef d'orchestre du spectacle. Le jeu brillant d'une ou deux vedettes – organisant leur théâtre en fonction d'un répertoire qui les touchent et les met en valeur, négligeant la qualité des partenaires, la notion de troupe et d'ensemble – ne suffit plus à la gloire d'un théâtre. L'échec de *La Mouette* au Théâtre Alexandrinski et sur nombre de scènes russes provinciales avait prouvé depuis les années 1890 qu'on ne pouvait jouer Tchekhov sans mise en scène²⁷.

Mais le théâtre de metteur en scène, au moment de son émergence, est souvent fort critiqué pour ses tendances à l'instrumentalisation, la marionnettisation des comédiens²⁸. L'évolution de la position de Stanislavski est à cet égard très révélatrice. Après avoir orchestré les spectacles à partir d'un cahier de régie où il invente les jeux de scène et les déplacements à la place des acteurs, il est insatisfait de la place passive qu'il leur accorde et cherche à développer leur initiative créatrice. S'il s'intéresse à Duse, comme à Chaliapine, Salvini ou Rossi, c'est qu'il cherche une grammaire du jeu, des règles que ces acteurs géniaux ont intégrées naturellement. Stanislavski pense que ce qui est inné chez eux peut être acquis par d'autres, grâce à une formation selon un système: l'étude des processus du jeu et l'acquisition progressive d'une technique sûre permettront d'exprimer par le corps ce que ressent leur âme²⁹. Stanislavski est frappé par autre chose dans le jeu de ces grands acteurs:



l'art de se répéter sans se pétrifier ou se mécaniser. En restant juste. En trouvant de manière intuitive l'état créateur et les lois de base de la création. Il apprécie encore leur discipline, leur rigueur, leurs doutes et leur travail quotidien, d'arrache-pied.

Si Duse est une grande admiratrice du Théâtre d'Art (elle écrit à Stanislavski en 1908: «J'ai retrouvé chez Vous *Vérité et Poésie*, ces deux sources profondes pour notre âme d'art, et d'artiste») ³⁰, Komissarjevskaja elle aussi est attirée par ce théâtre novateur qui fait figure de phare depuis la fin du XIX^e siècle. Stanislavski (avec lequel elle a collaboré et joué à la Société d'Art et de littérature) ³¹ et surtout Nemirovitch-Dantchenko ³² examinent sérieusement sa candidature en 1902. Non seulement parce qu'elle remplacerait Andreeva qui vient de partir avec Gorki, ou Knipper-Tchekhova qui est souffrante, mais parce qu'elle pourrait jouer le nouveau drame introduit par Ibsen, Maeterlinck ou Tchekhov. En ouvrant son propre théâtre à Pétersbourg, l'actrice va concurrencer le Théâtre d'Art dans sa quête de nouveaux auteurs, au point de créer un conflit lors de la mise en scène, en 1907, de *La Vie de l'Homme* d'Andreev, montée quasiment en même temps par Stanislavski à Moscou.

Lorsque Meyerhold est licencié par l'actrice en 1907, les directeurs artistiques du Théâtre d'Art resteront convaincus de sa mauvaise influence sur le jeu de Komissarjevskaja. Stanislavski critique durement cette collaboration. Comme beaucoup d'autres spectateurs, il apprécia l'actrice dans le rôle de Sœur Béatrice (dans la pièce éponyme de Maeterlinck), et déplorera qu'elle ait perdu la capacité de vivre sur scène dans tous les autres spectacles où Meyerhold l'a dirigée. Stanislavski ne critique pas les méthodes autoritaires de mise en scène utilisées pour intégrer les acteurs dans une composition picturale ou sculpturale où seules comptent leur voix et leur plasticité. Sans doute considère-t-il ce dirigisme comme inévitable dans le cadre de recherches, d'expérimentation. Mais il s'en prend à l'orientation esthétique de son collègue: «Je suis sûr que toute abstraction, stylisation, impressionnisme peuvent être atteints par un réalisme affiné et approfondi. Toute autre voie est erronée et morte. Meyerhold l'a prouvé» ³³.

Pourtant, Meyerhold a très vite et très bien senti que le répertoire symboliste était à même d'exprimer l'air du temps, la déception, les désillusions socio-politiques, le désarroi des intellectuels après l'échec de la révolution de 1905. L'art devient un refuge, le symbolisme promet des clés universelles, la découverte de secrets. Tournant le dos au réalisme positiviste, au rationalisme qui accompagne le progrès industriel et scientifique, beaucoup d'artistes, notamment des poètes comme Remizov, croient en l'intuition mystique ³⁴ pour s'élever au-dessus de la vulgarité du quotidien. Le théâtre ne doit pas reproduire ou refléter les misères de l'homme. Il est un lieu de culte religieux où l'on trouvera, peut-être, la rédemption. Komissarjevskaja comme Duse sont attirées par le mysticisme, et croient à leur mission devant Dieu ³⁵ en cherchant à atteindre une sorte d'état de grâce en tant qu'élues.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer l'attrance de Duse pour les textes poétiques de D'Annunzio et l'implication de Komissarjevskaja dans les pièces de Maeterlinck, Solougoub ou Przybyszewski ³⁶. Meyerhold a sans doute été attiré par les qualités de voix de Komissarjevskaja – qui en font l'interprète idéale du théâtre de la convention en train de naître –, mais aussi par son credo. Pour elle, les mots n'ont pas d'importance, tout le secret est dans la force de l'âme et le charme de la voix qu'elle sait moduler. Son jeu dans les mises en scène de Meyerhold est surtout vocal, comme en témoigne, dans le rôle de Sœur Béatrice, sa façon de faire précéder la mort de son personnage par un gémissement composé selon différentes hauteurs de ton. C'est une mort non pas théâtralement pathologique, mais artificiellement théâtrale: la figure remplace l'être vivant, la plastique se substitue aux humeurs ³⁷.

Dans le théâtre pictural conçu par Meyerhold pour le répertoire symboliste, la plastique est organisée selon un dessin correspondant à la tension émotionnelle. La plasticité reprend à son compte la fonction du discours. Les mots ne sont que des ornements sur le canevas du mouvement, ils sont froidement scandés et émis par des corps immobiles. L'interprète n'est pas un personnage mais une voix, dont la beauté expressive du ton est l'objet de toutes les attentions ³⁸. Mais si dans *Sœur Béatrice*, la musicalité innée de Komissarjevskaja s'inscrit dans la partition scénique de Meyerhold, dans *Pelléas et Mélisande*, sa belle voix va être comparée par certains critiques à un piaillage d'oiseau... En effet, dans ce dernier spectacle, les acteurs statiques dans un décor et des costumes très sophistiqués ressemblent à des poupées parlantes. Meyerhold obtient de Komissarjevskaja une certaine stabilité dans les mouvements plastiques (même si elle a du mal à suivre un canevas imposé) mais pas dans les rythmes vocaux et les intonations ³⁹. Le symbolisme dans son concret scénique de lignes

et de formes – réduction de l'espace à deux dimensions, expressivité sculpturale, diction chantante – reste inaccessible à Komissarjevskaja. Elle ne réussit pas à se couler dans le projet scénique du metteur en scène et comprend vite que ces expériences où elle apparaît maladroite, artificielle et maniérée, risquent de la couper de son public⁴⁰. Meyerhold a créé une atmosphère où elle étouffe. Elle va s'en dégager et lui écrit le 9 novembre 1907. «Ce que vous cherchez, vous, moi, je ne le cherche pas». Elle précise: «J'ai vu que dans ce théâtre nous, les acteurs, n'avons rien à faire»⁴¹.

Conclusions

Nombreux sont ceux qui ont regretté que Meyerhold ait sacrifié le talent de Komissarjevskaja à des «prétentions décoratives»⁴². Actrice émotionnelle, spirituelle, elle est réduite à prendre des poses, à faire des effets de costumes dans des spectacles où Meyerhold transforme en bas-reliefs et sculptures tous les personnages. Pourtant, comme le dira Sologoub, il y a des échecs qui sont plus purs et glorieux que de brillantes victoires⁴³: Komissarjevskaja rompt avec la routine (le système des emplois, les pièces faciles, à but divertissant), elle introduit des accents sociaux dans un répertoire qui fait écho à une actualité brûlante, elle noue d'autres liens avec l'auditoire. En quelques années d'activités et de recherches, elle stimule d'autres attentes.

Mais, au XX^e siècle, un théâtre servant la gloire d'une vedette ne peut être nouveau⁴⁴. La force centrale du spectacle moderne n'est plus la star mais l'acteur intégré à une composition scénique et/ou à ensemble de partenaires. Meyerhold a échoué dans ses expérimentations symbolistes parce que les acteurs, de provenance hétéroclite, n'étaient pas préparés à jouer selon de nouvelles règles. Cette expérience a prouvé les insuffisances de l'action conjuguée des metteurs en scène et des décorateurs pour régénérer le travail théâtral. Il faut former l'acteur sur de tout autres bases, dans une école⁴⁵ comme l'a fait le Théâtre d'Art dès 1901 et comme va le faire Meyerhold dans ses studios.

C'est aussi la conclusion à laquelle est arrivée Komissarjevskaja en 1910. Mais ses rêves pédagogiques sont bien éloignés des entraînements pratiques. Comme Duse (qui elle ne croit pas aux vertus de l'apprentissage du jeu), Komissarjevskaja reste convaincue que le renouvellement du théâtre se fera d'instinct et non par la raison⁴⁶. Elle imagine une université scénique où l'acteur ne serait pas formé à une technique mais serait repéré pour son flair et son sens de l'harmonie et de la beauté.... D'une université qui ressemblerait à un temple, aux vitraux colorés, au silence propre au recueillement.

«Ce sera un lieu où de jeunes âmes apprendront à comprendre et à aimer ce qui est vraiment beau et à approcher de Dieu. C'est Dieu qui le veut. C'est la mission de ma vie»⁴⁷.

Cet idéal reste bien éloigné des aspirations concrètes des novateurs de la fin des années 1910. Au vitalisme qui sous-tend l'élan créateur des deux actrices: «Créer avec joie», «Vivre passionnément et ne pas sentir la douleur», s'opposeront dix ans plus tard le rationalisme des avant-gardes et les prouesses acrobatiques de la biomécanique.

Notes

1 Evgenij Vachtangov, t.1. *Dokumenty i svidetel'stva*, pod red. Ivanova, «Indrik», Moskva 2011, p. 428. Ivan Moskvine était un acteur fameux de la troupe du Théâtre d'Art.

2 Cette citation est empruntée par D'Annunzio à une poétesse de la Renaissance, Gaspara Stampa. Voir V.E. Mejerchol'd, *Nasledie* 3, pod red. O. Fel'dmana, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2010, p. 95.

3 Venue en tournée en Russie en 1891, 1892 et 1908.

4 On mentionnera Larissa dans *Sans dot* d'Ostrovski, Nina dans *La Mouette* de Tchekhov, Hedda Gabler, et Nora d'Ibsen. Iouri Beliaev en 1900 qualifie Komissarjevskaja de «Duse russe». Lorsque Evguéni Karpov lui propose de monter Nora à l'Alexandrinski, Komissarjevskaja s'exclame: «Que dites-vous ? Est-ce possible ? Ce rôle, il y a peu, Duse l'a joué à Saint-Petersbourg et Savina l'a donné à son bénéfice. Non, non, en aucun cas je ne monterai Nora [...].» Cité dans Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1964, p. 221.

5 Souvenir d'A. Blok, 11 février 1910, Ivi, p. 295.

6 En 1898. Il s'agit du livre de I. Zabrežnev, *Vpečatlenija*, Sankt Petersburg 1898. Le second, de Jurij Beljaev, paraît l'année suivante. Voir Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, Iskusstvo, Leningrad 1971.

7 *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, iz. Perekhodnyj teatr P. Gajdeburova i N. Skarskoj, Sankt Petersburg 1911, kn. 1, p. 90 et suiv.

8 L. Gurevič, «Na putjach obnovlenija teatra», in *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 177.

9 Selon Gourevitch, (cit., p. 178), Komissarjevskaja n'a pas assez d'imagination pour se transporter dans un pays, une époque et saisir le style d'une existence qui lui est étrangère.

10 Duse, qui voit Sarah en tournée en Italie, veut s'émanciper de ce type de jeu cabotin. Elle se mesurera à elle à Paris en 1897 et montrera sa force d'attraction avec de petits moyens: elle n'a pas une voix d'actrice mais parle comme un être humain.

11 Cité dans Vera Fedorovna Komissarževskaja,

Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy, cit., pp. 248-249 (première publication dans le recueil paru pour le 20^e anniversaire de la mort de Komissarjevskaja en 1931).

12 Ivi, p. 227.

13 K. Stanislavskij, Lettre à K. Alekseeva, 11 novembre 1923, in I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, t. 3, «M.H.T.», Moskva 2003, p. 305.

14 K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomach*, t.6, Iskusstvo, Moskva 1994, p. 488.

15 A. Gornfel'd, «Duze, Vagner, Stanislavskij», in *Teatr. Kniga o novom teatre*, sb. Statej, Šipovnik, Sankt Peterburg 1908, p. 70.

16 K. Stanislavskij, septembre 1913, in I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, cit., t. 2, 2003, p. 399.

17 V. Černjavskij, «Pamjati Very Fedorovny», in *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 93.

18 Dans un accès de colère, Duse déchira le décor de Craig pour *Rosmersholm*.

19 De Potapenko, Sudermann, Boborykine, Dumas fils, Naïdionov, Tchirikov, par exemple.

20 Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 225.

21 F. Komissarževskij, «O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku», in V. F. Komissarževskaja. *Al'bom solnca Rossii*, sd. Sl, [1911], pp. 13-18.

22 Alexandra Kollontai, citée dans Vera Fedorovna Komissarževskaja, cit., p. 251.

23 Komissarjevskaja en 1904 ouvre un théâtre dramatique du Passage (direction artistique de Popov, Tikhomirov, Bravitch). En 1906-1907, elle fonde un nouveau théâtre rue des Officiers. Elle accueille les pièces engagées de Gorki: *Les Estivants* (refusés au Théâtre d'Art) et *Les Enfants du soleil*; elle joue Tchekhov: Nina dans *La Mouette*, Sonia dans *Oncle Vania*; elle accueille les symbolistes russes: Andreev, Sologoub. Elle monte des auteurs occidentaux: Ibsen, Hauptmann, Heijermans, Schnitzler, Maeterlinck. Après le départ de Meyerhold, elle le monte D'Annunzio.

24 Pour elle, comme pour La Duse, l'artiste est un magicien capable de s'immerger dans les profondeurs spirituelles. L'art est au-dessus du quotidien, il exige des sacrifices. Lettre à V. Teliakovski depuis San Remo autour du 8 août 1902, in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 119.

25 Comme le Théâtre Maly de Souvorine à Pétersbourg.

26 Lettre à K. Stanislavskij, le 26 juin 1902, in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., pp.116-117. Il lui faut satisfaire «son moi artistique».

27 K. Rudnickij, *Russkoe režisserskoe iskusstvo, 1898-1907*, Iskusstvo, Moskva 1989, p. 301.

28 Mais Craig, qui détestait l'émotivité des acteurs, estimait que si tous les acteurs ressemblaient à Ermolova ou à La Duse, on n'aurait pas besoin de marion-

nettes, parce que ces acteurs non théâtraux jouent avec simplicité, sans affect ni pathos, avec une économie de moyens qui leur permet d'être au service de l'œuvre. C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1999, p. 416.

29 Ivi, pp. 375-376.

30 En français, lettre de Duse à Stanislavski, du 16 février 1908. Stanislavski 2239. Citée dans I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, cit., p. 109.

31 Stanislavski a joué avec Komissarjevskaja à La Société d'Art et de Littérature en 1890: elle remplaçait une actrice malade dans *Les Lettres brûlantes* de Gneditch. L'année suivante elle joue Betsy dans *Les Fruits de l'instruction*, pièce de L. Tolstoï montée par Stanislavski. Plus tard, en 1902, elle demandera à Stanislavski ce qu'il pense du choix de Meyerhold comme metteur en scène dans le théâtre qu'elle veut fonder.

32 Nemirovitch-Dantchenko écrit à Komissarjevskaja en 1903 pour l'inciter à rejoindre le Théâtre d'Art. Il souligne le rôle unique de ce théâtre en Russie et dans le monde pour sa quête de vérité artistique. Il ajoute qu'il est faux de dire que les metteurs en scène tuent la personnalité des acteurs et bafouent leur talent. V. Nemirovič-Dančenko, Lettre vers le 6 avril 1903, in *Tvorčeskoe nasledie*, t.1, «MHT», Moskva 2003, pp. 466-468.

33 Stanislavski en 1908, cité par O. Radiščeva, *Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko. Istorija teatral'nyh otnošenij, 1909-1917*, t. 2, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 1999, p. 42. Voir aussi sa condamnation de Meyerhold le 6 oct. 1907, in I. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo*, t. 2, cit., pp. 84-85.

34 A. Remizov, 1904, cité par O. Feld'man, «Predislovie», in Mejerchol'd. *Nasledie 2*, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2006, p. 18 et p. 313.

35 Lettre de Komissarjevskaja à O. F. Komissarjevskaja, fin 1909-début 1910, in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 177. Voir aussi Eva Le Gallienne, *The Mystic in the Theatre: Eleonora Duse*, The Bodley Head Ltd, London 1966.

36 A. Zonov, «Letopis' Teatra na Oficerskoj», in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., pp. 59-85.

37 V. Verigina, *Vospominanija*, Iskusstvo, Leningrad 1974, p. 93.

38 G. Titova, *Mejerchol'd i Komissarževskaja. Modern na puti k uslovnomu teatru*, Sankt Petersburggati, Sankt Peterburg 2006, pp.138-140.

39 A la différence des musiciens, les acteurs n'avaient pas de partition graphique et vocale. Meyerhold, après cette expérience, va travailler avec Gnossine qui fonde la théorie de la lecture musicale du drame («napevnoe čtenie»).


40 Pour les jeunes artistes réunis par Meyerhold, elle restera une diva liée à l'ancienne culture.

41 A. Zonov, «Letopis' Teatra na Oficerskoj», in Vera Fedorovna Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., pp. 71 et 73. André Bely témoignera: «L'ensemble scénique de Stanislavski a mis l'individualité au second plan, permettant à l'artiste de se manifester dans des limites modestes. La méthode du théâtre de Komissarjevskaja, la stylisation, écarte complètement la touche personnelle de l'artiste.» Cité dans *Moris Meterlink v Rossii Serebrjanogo Veka*, sost. Lindstrem, Rudnimo, Moskva 2001, p. 259.

42 A. Kougel, cité par Zonov, cit., p. 61.

43 *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 2.

44 K. Rudnickij, *Russkoe režisserskoe iskusstvo, 1898-1907*, cit., p. 301.



45 A. Zonov, «Letopis' Teatra na Oficerskoj», in *Vera Fedorovna Komissarževskaja, Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 83 et «Vera Fedorovna o svoem obrečenii», *ivi*, p. 119.

46 L. Gurevič, «Na putjach obnovlenija teatra», in *Sbornik pamjati V.F. Komissarževskoj*, cit., p. 171.

47 «Vera Fedorovna o svoem obrečenii», in *Vera Fedorovna Komissarževskaja, Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, cit., p. 119.