

# Sur la question du système théâtral de Solomon Mixoëls

Ada Kolganova

(traduction du russe de Pascale Melani)

Ce n'est que récemment que les études « mikhoëlsiennes » se sont constituées, avec la publication non seulement de mémoires, mais aussi de travaux de recherche sur ce metteur en scène exceptionnel, avec les premières manifestations scientifiques et la constitution d'un réseau de chercheurs spécialisés dans les questions du théâtre juif. Toutefois, même si l'œuvre et l'esthétique du GOSET de Moscou (*Gosudarstvennyj evrejski teatr*, Théâtre d'État juif) et de sa figure tutélaire sont à présent assez bien étudiées, il subsiste de nombreuses « zones d'ombre » dans la connaissance du système théâtral de Solomon Mixoëls<sup>1</sup> lui-même. L'histoire de la fondation du théâtre, la période Granovskij<sup>2</sup>, est décrite de manière circonstanciée ; le parcours d'acteur de « Solomon le grand » a bien été mis en lumière, ses rôles les plus remarquables et ses activités publiques ont été analysés, on a même procédé à une analyse comparative des deux théâtres fondateurs de la « norme théâtrale juive » : le Habimah<sup>3</sup> et le GOSET<sup>4</sup>.

S'est progressivement élaboré un faisceau de représentations convenues sur le GOSET en tant que théâtre juif national, si bien que, sans leur révision et sans une remise en cause de certains stéréotypes dans la perception de ce théâtre, toute avancée de la recherche sur ce sujet semble vouée à l'échec. Le matériel factuel accumulé par les chercheurs a donné naissance à plusieurs théories bien établies, mais selon nous en aucun cas prouvées. Nous mentionnerons ici quelques-uns de ces « mythes ».

Ainsi, le public national, euphorique à l'idée même que puisse exister cet établissement dirigé par un acteur brillant, a engendré la légende d'un théâtre dont tous les spectacles étaient exceptionnels.

Les historiens de la scène ont soutenu la thèse d'un GOSET qui aurait été le temple du théâtre officiel, flatté par le régime totalitaire, certains voyant dans le prix Staline attribué en 1946 à la pièce *Freilekhs* la confirmation que l'esthétique du réalisme socialiste y aurait prospéré. Le GOSET aurait cessé d'être un théâtre d'avant-garde, abandonnant l'esthétique de ses débuts et les vues théâtrales de son premier directeur (Granovskij) demeuré à l'étranger. « Le théâtre avait adopté pour style le réalisme psychologique du Théâtre d'art » (Šedrin : 8).



La méthode controversée du système Mixoëls — celle du « théâtre synthétique » — est interprétée comme une sorte de romantisme scénique.

À propos de Mixoëls lui-même s'est forgé le mythe d'un acteur exceptionnel, mais dont le talent de metteur en scène était beaucoup plus faible.

Sur le sort du théâtre : le GOSET a subi des persécutions pour des motifs antisémites et a été fermé en tant que théâtre juif *national*, pour des raisons idéologiques, pendant la période totalitaire de l'art soviétique.

Tentant de synthétiser les connaissances accumulées sur le GOSET et conscients de l'ampleur des tâches à venir, les spécialistes estiment indispensable une révision critique des sources déjà examinées par la communauté des chercheurs.

Vasilij Ščedrin insiste sur le fait que la recherche, qui semblait avoir été achevée par « les chroniqueurs factuels de l'histoire de GOSET, peut et doit être poursuivie à un nouveau niveau de compréhension du sujet » (*Ibidem*). Cela nécessitera « non seulement la mise en œuvre d'une nouvelle approche théorique, mais aussi la recherche de nouveaux matériaux factuels ». Pour une évaluation objective de l'évolution du GOSET et de son rôle dans le mouvement des strates culturelles du XX<sup>e</sup> siècle, il semble nécessaire de démythifier son esthétique et son histoire.

L'étude du système théâtral du GOSET de la période Mixoëls devrait contribuer à une plus large compréhension du sujet. L'école artistique de Mixoëls est un vaste problème, et à ce jour c'est la question de la mise en scène qui est la moins étudiée.

Il est généralement admis que Mixoëls n'a pas formulé de doctrine esthétique. Dans les principes qu'il a mis en œuvre au GOSET, les parts qui échoient à l'acteur et

au metteur en scène ne sont pas dissociées. La pluridimensionnalité de son système théâtral ne permet pas de se limiter uniquement à l'analyse de son talent et de sa pratique d'acteur. Son expérience théâtrale s'est formée non seulement à partir de son propre jeu et de ses propres spectacles, mais elle est également liée à son enseignement, elle s'est étoffée dans les cours et les conférences qu'il a donnés. À notre avis, certains partis-pris dans l'interprétation de l'esthétique du jeu d'acteur de Mixoëls découlent du nombre limité de sources prises en considération. Mais toutes les sources ne sont pas non plus prises en compte pour l'analyse de son système théâtral. On se fonde généralement sur les textes du célèbre recueil *Mixoëls. Articles, conférences, discours* (Mixoëls 1981). Afin d'examiner les principes du théâtre juif construit par Mixoëls en allant au fond des choses, il est nécessaire de considérer toute la gamme des sources, qu'elles soient publiées ou archivistiques. Les enregistrements de cours à l'Institut théâtral, les mémoires des acteurs, les transcriptions de répétitions, les procès-verbaux de réunions, les sténogrammes de discussions à propos des spectacles — tous ces matériaux sans exception sont nécessaires pour documenter les idées artistiques de Mixoëls.

Cet article ne se veut pas une étude complète du système théâtral de « Solomon le grand ». Notre tâche principale sera de définir dans les grandes lignes la pratique de la mise en scène de Mixoëls et de clarifier certains aspects de son système artistique, en prêtant attention à des documents jusqu'alors inutilisés.

En dépit de leur caractère bureaucratique, les réunions consacrées à la production des

spectacles donnaient lieu à des discussions enflammées qui duraient de longues heures. Mixoëls les orientait dans une direction créative même quand les bureaucrates de l'art, missionnés pour serrer les vis idéologiques, émettaient de sérieuses réserves. Ces discussions comportaient des analyses détaillées, des développements oraux ; étaient analysés les rôles et les mises en scène, les réussites et les erreurs de calcul des différents spectacles.

Lors de ces séances, Mixoëls présentait officiellement ses principes directeurs. Lors des répétitions et discussions des spectacles *Le Roi Lear*, *Tévié le Laitier*, *Soulamith*, *Le Brigand Boïtré*, Mixoëls-metteur en scène était inséparable de Mixoëls-acteur et conduisait une sorte d'ateliers, ou, dans le vocabulaire d'aujourd'hui, de *master class*. Cependant, parmi toutes les composantes de son système théâtral, c'est généralement l'interprétation de Mixoëls comme acteur qui est étudiée (ou du moins décrite) avec force détails, qui a retenu l'attention des critiques et spécialistes du théâtre.

Il existe peu de travaux consacrés aux postulats artistiques de Mixoëls, de sorte que l'analyse de Svetlana Murza, qui compare les écoles de Solomon Mixoëls et Mixail Čexov, présente une certaine utilité. Mais son interprétation n'est pas dénuée de contradictions dans la mesure où, tout en considérant la méthode interprétative de Mixoëls comme une voie originale, la chercheuse rejoint en même temps ceux qui estiment que cette présentation par le metteur en scène de son expérience théâtrale constitue une réflexion intéressante, mais non systématique, dénuée de « solidité et d'unité méthodologique » (Murza 1999: 45). La tentative de comparaison des

systèmes de Čexov et de Mixoëls est originale. En même temps, il y est question de méthode d'*interprétation*, et bien que l'analyse prenne en compte les postulats de direction d'acteurs mis en œuvre au GOSET, cet aspect du système théâtral de Mixoëls n'est pas bien précisé. Contrairement aux opinions établies, le successeur de Granovskij n'a pas abandonné la technique d'acteur adoptée par le fondateur du théâtre. Grâce à l'analyse des mises en scène de Mixoëls, il est possible de démontrer que le GOSET a été persécuté non pas en tant que théâtre national, mais en tant que théâtre incarnant les principes de l'art expressif, c'est-à-dire non pas pour des raisons idéologiques, mais pour des raisons *esthétiques*. L'idée du caractère éphémère du théâtre national d'avant-garde n'est pas nouvelle. Les chercheurs ont commencé à comprendre que « le théâtre de Granovskij était condamné par le système totalitaire soviétique non pas en tant que juif (ce qu'il était réellement), mais en tant que théâtre 'de gauche' » (Šedrin : 25). Cependant, les collisions dramatiques du GOSET de Granovskij ne doivent pas occulter le destin tragique du GOSET de Mixoëls, né dans les années 1930.

Tout au long de son existence, le GOSET est resté un théâtre 'de gauche' et d'avant-garde. Pour prouver son engagement en faveur d'une esthétique indépendante, il est essentiel de prendre en compte la controverse dans laquelle la troupe, qui développait et défendait ses propres critères théâtraux, a été entraînée. En élaborant les principes d'un nouvel art national, le collectif a dû résister à des attaques de nature à la fois politique et esthétique.

Pendant les réunions sur les « méthodes de travail », lors des répétitions de *Tévié le*



*Laitier* et surtout lors des discussions sur *Le Brigand Boïtré*<sup>5</sup> (c'est-à-dire dans les années 1936 – 1938), le Comité d'État aux affaires artistiques, représenté par Ja. O. Bojarskij, son président, a accusé le théâtre de violer les principes de l'art soviétique qui s'étaient institués à cette époque.

On a reproché au théâtre des « relents d'expressionnisme », l'absence d'images héroïques du peuple juif, un esprit petit-bourgeois. On a exigé une nécessaire « refonte » du collectif, une « révision des méthodes du théâtre » et des « changements qualitatifs dans le travail », au nom des principes strictement réglementés du réalisme officiel et du psychologisme autorisé (RGALI, 2307, 2, 343 « Réunion »: 52).

Il est significatif qu'au cours de ces discussions analytiques âpres, franches et tendues, les acteurs n'aient pas renié leur point de vue, aussi menaçants que pussent paraître les avertissements des autorités. Il s'agissait de défendre un répertoire en butte aux attaques de 'formalisme', un théâtre et une scénographie très éloignés du principe héroïque qui, selon les fonctionnaires, devait gouverner l'art soviétique. Ces discussions non seulement écrivent des pages particulières de l'histoire du GOSET, mais elles nous permettent également de comprendre quelle résistance Mixoëls — qui incarnait une vision particulière des orientations artistiques, organiques pour tout théâtre national — a dû surmonter en tant que metteur en scène.

En donnant l'ordre de retirer les œuvres d'Aleksandr Tyšler<sup>6</sup> et Marc Chagall, Ja. O. Bojarskij a prévenu que le comité ne validerait pas les maquettes de la pièce *Le Brigand Boïtré*, n'accepterait pas « un spectacle avec des caractéristiques

purement formalistes » (Ivi: 59). Son intervention suscita une rebuffade à la fois du réalisateur et des acteurs : « ... si nous rejetons un artiste avec qui nous sommes liés, avec qui nous avons remporté des victoires et subi des défaites, quelle issue se présente à nous ?! — Je ne pense pas que ce soit la question. Il s'agit de quelque chose de plus grand », a insisté Mixoëls (Ivi: 46). Contraint, en tant que directeur du théâtre, de mener la discussion de manière rationnelle et prudente, il comprenait la nécessité d'être critique vis-à-vis du répertoire, tout en prévenant qu'une restructuration nécessiterait du temps. Mais l'artiste en lui refusait de faire des concessions sur les principes artistiques, car il voyait que derrière l'injonction de remanier un spectacle déjà prêt se dissimulait l'exigence de changer le répertoire, d'abandonner les classiques juifs. L'ultimatum en faveur de la suppression des décors de Chagall était déjà rigidement idéologique. Ja. O. Bojarskij soulignait que l'« étrange » Juif Chagall déformait l'image du peuple juif soviétique, il proposait d'éliminer du théâtre non seulement l'artiste lui-même, mais aussi ses méthodes de création : « il est impossible d'aller plus loin avec ces formes » (Ivi: 8). Supprimer les « vues » de Tyšler et les « angles brisés » de Chagall, se débarrasser de la manière « impressionniste », qui empêche « le déroulement correct du spectacle », revenait à soulever la question de « l'élimination définitive de l'expressionnisme dans la conception du théâtre juif » (*Ibidem*). Dans l'analyse critique du style du GOSET, une attention particulière était accordée au formalisme, dans lequel était inclus le célèbre geste de Mixoëls, devenu un des

principaux éléments de son système théâtral.



Fig.1 Aleksandr Tyšler. *Esquisse de décor pour Le Roi Lear* de Shakespeare. GOSET, Moscou. 1935

« Nous parlons de la transition du théâtre juif vers un bon réalisme » : c'est ainsi que le président du comité traduisait l'avis des autorités, suggérant que les acteurs atteignent leur propre réalisme, un réalisme particulier, distinct de celui du Théâtre d'art de Moscou ou du théâtre Maly (*Ibidem*). Contraint de maintenir un équilibre constant entre les officiels et la troupe, Mixoëls, d'accord avec la nécessité de reconstruire le théâtre, insistait sur les principes propres au GOSET : « Je veux vous rappeler », déclarait-il lors de ces réunions, « qu'une œuvre d'art est toujours un phénomène organique. Elle est difficile à mutiler, à ébarber » (Ivi: 48). Il suffit de changer « deux ou trois maquillages » et les costumes pour ruiner un spectacle. Évidemment, il était nécessaire de louvoyer. Ceux qui voient en Mixoëls un apologiste fidèle du réalisme socialiste se trompent. Tout en servant sincèrement la patrie soviétique en tant que personnalité publique, il s'est constamment opposé à l'altération des critères de l'art théâtral — et presque personne n'écrit à ce sujet. En adoptant cette tactique, le metteur en

scène a renforcé ses propos sur sa volonté de comprendre les revendications de la « création » par des réflexions sur la nécessité d'une analyse, d'un apprentissage, du travail (Ivi: 39). Même s'il tombait d'accord avec les demandes du Parti et du gouvernement en faveur de la 'reconstruction', le directeur soulignait par ailleurs son attachement à tout ce qui était « sain dans le passé ». Et contraint et forcé d'accepter la nécessité du réalisme sur scène, il insistait : « C'est notre réalisme à nous, le réalisme GOSET » (*Ibidem*). Les dernières paroles de Mixoëls lors de l'examen de la pièce *Le Brigand Boïtré* — « nous avons conservé notre physionomie » (Ivi: 40)<sup>7</sup> — aident à comprendre le profond dramatisme de la situation et les affres du directeur du Théâtre juif soviétique<sup>8</sup>.

Les éloges ponctuels ne peuvent adoucir les sévères critiques qui étaient adressées à Mixoëls, de plus en plus dévastatrices au fur et à mesure que la discussion progresse. Les exigences particulières s'imposant au théâtre juif deviennent toujours plus pressantes et glissent sur le terrain politique : le GOSET est tenu d'être « un pionnier sur le front de l'art juif » en jouant le rôle d'un « NARKOMPROS<sup>9</sup> juif » (RGALI, 2307, 2, 343 « Réunion »: 14).

Le répertoire, dans toute la complexité de son évolution artistique, était une question cruciale pour un art théâtral national. Son choix devenait l'un des facteurs décisifs et finalement inhibiteur du développement du théâtre.

Dans le système de mise en scène de Mixoëls, le répertoire occupait un rôle de premier plan. Le modèle du théâtre qu'il prêchait était centré sur la littérature. Il affirmait : Ce n'est pas Hamlet qu'il faut



jouer, mais Shakespeare. L'objectif principal du spectacle était de transmettre l'intention de l'auteur. Mixoëls insistait sur la primauté du dramaturge parmi tous les acteurs du processus créatif : il voyait *d'abord* Gogol, Shakespeare, Molière, et seulement ensuite l'incarnation de leurs idées. L'attention portée à la dramaturgie était le fondement du théâtre qui mettait en œuvre des critères esthétiques, en premier lieu, à travers la sélection du répertoire.

Les lettres et articles de Mixoëls sont pleins de demandes de nouvelles pièces, de textes de haute qualité.

Le *genre* est devenu un élément déterminant de son système. Dans la terminologie qu'il utilise, le concept de *genre* équivaut à un type de dramaturgie, de texte dramatique. Cela explique pourquoi Mixoëls est si attentif à la pauvreté du genre théâtral, à la crise du genre, une crise qu'il comprend non pas comme une faiblesse des formes individuelles, mais comme une faiblesse de la dramaturgie en tant que *genre* en général, à laquelle il relie directement les problèmes du répertoire : « La crise du théâtre a coïncidé avec l'intemporalité de la dramaturgie... Les dramaturges ne différaient que par leur nom de famille, mais leurs œuvres se ressemblaient comme deux gouttes d'eau » (RGALI, 2693, 2, 1: 3).

Mixoëls a été l'un des rares metteurs en scène à constater une crise du répertoire dont il identifiait l'origine dans la crise du *genre*, faiblesse principale du drame national.

Selon lui, le processus théâtral était ralenti par des « substituts de nouveaux genres » ; les pièces contemporaines correspondaient à des « modèles

émasculés ». Ses critiques les plus acerbes s'expriment dans un article intitulé « Sur le répertoire », qui répète pratiquement un autre texte, demeuré dans les archives, intitulé de manière plus explicite « La maladie du genre » (Ivi: 19).

Les classiques constituaient le fondement du concept de construction d'un théâtre juif, au départ c'étaient à travers eux que les acteurs regardaient le monde, le spectateur, leurs propres capacités. Ce sont les mises en scène des classiques nationaux qui sont devenues les réalisations les plus marquantes du GOSET, qui lui ont apporté une véritable renommée.

Pour le collectif du GOSET animé par des idées communes, le recours aux classiques nationaux comportait une signification indéniable. Les œuvres de Cholem Aleïkhem et Peretz<sup>10</sup> avaient une autorité incontestée et ont permis de cimenter une communauté spirituelle, à un moment où les racines des événements théâtraux les plus puissants semblaient germer sur une base purement ethnique — ainsi *Le Roi Lear* ou *Le Prince Reuveni* de Dovid Bergel'son<sup>11</sup>, malheureusement inachevé, *Richard III* de Shakespeare, *Les Espagnols* de Lermontov. Cette attention aux classiques a été récompensée par un succès colossal auprès du public.

Aujourd'hui, les spectacles basés sur Cholem Aleïkhem, Mendele-Moïkher-Sforim<sup>12</sup> sont généralement associés à ces chefs-d'œuvre du GOSET que sont *Le Roi Lear* et *Freilekhs*. Le début de la période Mixoëls a été marqué par une certaine neutralité envers les expériences dans le domaine du patrimoine national, mais avec le tour de vis idéologique et l'édification du réalisme socialiste, le

théâtre a été catégoriquement 'invité' à changer de répertoire.

Au départ, la littérature nationale classique eut du mal à s'imposer dans le jeune théâtre juif. Le succès véritable arriva en 1921 avec le spectacle *Soirée Cholem Aleïkhem*<sup>13</sup>. Lorsque Mixoëls arriva à la direction du théâtre, c'est le nom de l'écrivain qui devint son repère fondamental : sur les quarante-deux spectacles qu'il a mis en scène, cinq l'ont été d'après les œuvres de son classique préféré<sup>14</sup>.

Dans l'univers spirituel de Mixoëls, dans sa vision théâtrale du monde, la littérature classique s'est vu attribuer un rôle majeur en tant que socle du répertoire et base pour l'élaboration de techniques artistiques. C'est dans la littérature classique que le théâtre a trouvé la plus grande concordance entre son désir de faire revivre la culture nationale, de renouveler l'orchestration des motifs d'anthologie et de créer un théâtre de résonance universelle. Travailler avec des textes classiques exigeait des acteurs une grande culture, une flexibilité intellectuelle et un goût raffiné. Ici, le mérite de Mixoëls, de ses conférences, cours, conversations, explications se révéla inestimable. Toute la troupe participait à l'analyse des textes. Les connaissances approfondies de Mixoëls et Zuskin<sup>15</sup>, le raisonnement analytique de Dobrušin<sup>16</sup>, qui a rejoint la troupe en tant que dramaturge-metteur en scène, l'échange de points de vue entre les acteurs de tous âges, depuis les plus âgés jusqu'à ceux qui étaient frais émoulus de l'école de théâtre — tous ces éléments ont joué un rôle capital dans la formation d'une école théâtrale spécifique au GOSET.

Pour *La Sorcière* de A. Gol'dfaden<sup>17</sup>, on

sait que l'ensemble de la mise en scène se fondait sur le jeu virtuose du duo d'acteurs Mixoëls – Zuskin. Les critiques ont perçu dans le spectacle des échos de la voix du bouffon juif et l'inspiration de l'épopée folklorique qui avaient nourri Gol'dfaden, lui-même (Mixoëls 1981: 539). Le Théâtre de chambre juif, en se tournant en 1922 vers le texte de Gol'dfaden, relança l'écrivain qu'il rappela à l'attention du public. Quant au théâtre lui-même, « dans *La Sorcière*, il a révélé ses possibilités, mettant en avant la joie des comédiens libérés » (*Ibidem*).

Cependant, vers la fin des années 1920, la direction du Parti exigea des théâtres une modernité absolue sous toutes ses formes. Comme on le sait, les références classiques furent évincées du canon de l'art soviétique, phénomène qui déborde le cadre de la scène nationale. Le répertoire de tous les théâtres fut nivelé, ce qui confirme selon nous le fait que les attaques contre le GOSET n'étaient pas dirigées contre sa dimension nationale, mais visaient son idéologie artistique. Les décisions de la conférence du Parti sur les questions théâtrales de 1927 et la résolution du collège du NARKOMPROS à la suite du rapport du Comité du répertoire d'État (1930) exigèrent une approche critique des classiques et un réexamen de leur présence sur la scène.

Ces décrets ne commencèrent à être pleinement mis en œuvre que dans les années 1930. Comme l'indiquent les documents officiels, à partir de 1932, la politique du répertoire du Parti s'avance déjà « au-delà du contrôle habituel »<sup>18</sup>.

Dès 1935, Mixoëls a dû motiver son appétence pour les classiques par le manque de pièces contemporaines.

Ce n'est pas un hasard si, après une



recherche difficile et peu fructueuse de textes contemporains, recherche ayant conduit le théâtre à un certain nombre de défaites artistiques sous la forme de spectacles franchement faibles et à une profonde déception du collectif, Mixoëls est revenu aux textes de Cholem Aleïkhem. C'est en eux que s'ancrent les idées théâtrales de Mixoëls en tant que metteur en scène ; la plongée organique au cœur même des œuvres de Cholem Aleïkhem a également inspiré les plus hautes interprétations de Mixoëls l'acteur, au-delà du répertoire des classiques nationaux.

Pour comprendre le rôle de Cholem Aleïkhem dans la formation de l'école de théâtre de Mixoëls, il est nécessaire de se référer aux articles de ce dernier sur l'écrivain : « Tévié le Laitier », « À propos d'un héros de Cholem Aleïkhem », « Cholem Aleïkhem et ses images ». Mixoëls a maintenu ses références aux classiques nationaux et mondiaux en opposition aux directives officielles. Il a également insisté pour que le GOSET se tourne vers l'œuvre de Peretz. « Il est également indispensable de relire Peretz, il ne faut pas renoncer à un écrivain qui, grâce à son énorme talent, a senti les forces colossales qui se cachent dans le peuple », écrivait-il en 1938, une année guère propice à la défense des classiques ! (RGALI, 2693, 1, 40: 18)

Dans le même temps, le rôle de Tévié le laitier est extrêmement important pour la cristallisation de la composante « mise en scène » dans le système de Mixoëls. Toute la troupe a célébré le succès de ce spectacle qui a été perçu, selon V. Zuskin, comme le manifeste artistique du théâtre, l'aboutissement de vingt années de travail d'une équipe de personnes réunies par les mêmes idées : « Ce succès

n'est pas inattendu, mais le résultat de tout le processus de développement de notre théâtre » (RGALI, 2307, 2, 349: 31). *Tévié* marque l'avènement de Mixoëls en tant que metteur en scène. Les principes du style artistique du GOSET y sont enfin fixés, dans le contexte de son propre « réalisme émotionnel » (Ivi: 38), qui conserve la convention, le masque, le geste expressif. « Cholem Aleïkhem est le point de départ de l'interprétation plastique de Mixoëls de tous les classiques juifs, que nous avons découverte sur la scène du GOSET de Moscou » (Mixoëls, 1981 : 350). C'est ce qu'écrivait P. Markish<sup>19</sup>, qui a su deviner la deuxième fonction — implicite — des classiques dans le modèle théâtral de Mixoëls : « Les textes des classiques juifs ont donné la possibilité ... de travailler uniquement avec le sous-texte » (Ivi: 356). Lors de la discussion, les acteurs qui jouaient avec Mixoëls ont reconnu le caractère magistral de son travail et la valeur de manifeste de ce spectacle. *Tévié* a dévoilé le visage du GOSET et de son système — a souligné Fabrikant, dont l'opinion était partagée par Štejmann, Finkel'kraut, Lur'e, Dymnik et d'autres artistes partageant les mêmes idées.

Mais en dépit du succès des productions de classiques et de pièces sur le passé historique des Juifs, la tempête se rapprochait du théâtre. Les accusations sont parfaitement connues d'après les documents du Parti.

Où sont les personnages juifs héroïques ? Pourquoi ignore-t-on sur la scène les personnages issus de la réalité soviétique, aussi remarquables que les héros des classiques juifs ? Où sont les pièces contemporaines ? Dans la bouche des fonctionnaires qui s'exprimaient dans les articles et les critiques, les



thèmes étaient jugés mesquins, bourgeois, et le théâtre devait réfuter ces reproches non pas tant par le jeu des acteurs, mais lors des fréquentes discussions sur les spectacles et les répétitions.

Le théâtre juif avait-t-il besoin de son propre *Ljubov' Jarovaja*<sup>20</sup> ? Mixoëls et sa troupe ne pouvaient affirmer ouvertement l'échec de leurs efforts pour moderniser artificiellement le répertoire. La recherche sur le drame contemporain avait bien lieu. Dans ses lettres, lors des répétitions, dans ses articles, ses conférences, Mixoëls mène une quête obstinée du matériau dramatique moderne, sans lequel, il le savait, son théâtre était condamné.

Une section littéraire fut créée au théâtre, dans l'objectif de constituer un répertoire (RGALI, 2693, 1, 204).

Il était impossible de justifier l'absence d'un héros contemporain. Et des spectacles tels que *Le Spets*, *Le Bruissement de la forêt*, ont été franchement des échecs. Mixoëls l'a compris et a évoqué trois spectacles infructueux sur le thème de la guerre. Dans l'article « Nos problèmes », il se fixe pour but la construction d'un répertoire moderne, car au GOSET ce dernier était rare et « peu artistique ». Le metteur en scène observe de manière significative que la durée de vie des pièces classiques était de dix à quinze ans, tandis que les pièces soviétiques quittaient rapidement le répertoire.

En dépit des reproches de formalisme qui lui étaient adressés, Mixoëls comme acteur et metteur en scène n'a jamais renoncé à effectuer des recherches formelles dans le domaine scénique et a toujours insisté sur l'importance de la forme dans l'image globale du spectacle.

En particulier, Mixoëls incluait dans ses procédés plastiques les célèbres gestes conventionnels et symboliques que les fonctionnaires théâtraux considéraient comme des éléments formalistes. Pendant toute son activité, il a défendu le rôle du geste, justifiant et développant sa théorie.

Dans l'entreprise culturelle de Mixoëls, nous notons un intérêt pour la création d'une forme théâtrale synthétique. Malheureusement, l'interprétation de ce concept dans son esthétique reste unilatérale. « Par « synthétique », Mixoëls entendait un théâtre dans lequel l'imagerie surgit selon les lois de l'imagerie poétique ... », — écrit Svetlana Murza dans l'article déjà cité (Murza 1999: 50).

C'est ici qu'il est risqué de limiter le bagage théorique de Mixoëls aux documents publiés. En plus de l'article bien connu « Où commence le vol d'un oiseau? », le développement du concept de théâtre synthétique peut être retracé dans les discours de Mixoëls devant des collègues, ainsi que dans d'autres sources archivistiques. Par art synthétique, il comprenait un genre de théâtre qui réunissait sur sa palette l'art musical et « verbal » — un art qu'on pourrait de nos jours nommer 'polyphonique'. Constatant la poussée réussie des genres musicaux au GOSET, Mixoëls fixe la tâche suivante au genre « conversationnel », c'est-à-dire aux performances dramatiques. Évoquant le chemin vers le réalisme dans le grand spectacle musical, il souligne que « les questions de méthode et de genre ne peuvent être résolues de manière élémentaire et plate ... ». Suit cette précision : « Nous recherchons un genre issu de la nature du matériau dramatique



concret » (*Iskusstvo i kul'tura v sovetskom sojuze*, 1938).

Du point de vue des perspectives s'offrant au GOSET, cette diversité des genres paraissait beaucoup plus problématique. Encore une fois, la raison en était la faiblesse du répertoire existant, ainsi que la complexité des tâches d'interprétation. Le développement des orientations dramatiques au sein du GOSET était perçu par le metteur en scène comme difficile.

« Le genre conversationnel est le plus complexe, il nécessite beaucoup d'intimité entre la scène et le spectateur », a fait valoir Mixoëls, avertissant que son théâtre ne faisait que se rapprocher de la résolution de ce problème (*Sovetskoe iskusstvo* 1939: 36).



Fig. 2 Photo de scène. Solomon Mixoëls dans le rôle du Roi Lear. GOSET, Moscou. 1935

L'esthétique du GOSET a inclus l'héritage

classique comme orientation principale, comprenant ce dernier au sens large et pas seulement 'juif'. Les références à ce spectacle magistral qu'a été *Le Roi Lear* sont superflues en raison du très grand nombre de travaux qui y ont été consacrés. Il est nécessaire toutefois de mentionner les spectacles qui ont été des échecs pour diverses raisons, comme par exemple le célèbre *Prince Reuveni* de Dovid Bergel'son et *Les Espagnols* de Mixail Lermontov. Ces spectacles ont donné lieu à un travail intense et scrupuleux : soigneusement et consciencieusement préparé, chacun d'eux aurait pu devenir un événement de la vie culturelle du pays. Ils sont importants pour notre sujet car ils éclairent l'approche méthodologique des productions de classiques nationaux chez Mixoëls. Pour lui, la priorité était la représentation de la vie humaine, l'incarnation du personnage, indépendamment de sa nationalité, laquelle se voyait attribuer un rôle plutôt formel. Insistant sur la nécessité d'étudier en profondeur les textes classiques dans le contexte de la culture et du style nationaux, Mixoëls a déclaré dans « Conversations sur le travail sur *Soulamith* et *Tévié le laitier* : « Cela devrait sonner tellement juif que cela en devienne international. Tellement concret que cela devienne abstrait » (RGALI, 2307, 2, 344: 14). Les acteurs étaient frappés de voir à quel point Mixoëls parvenait à faire de Tévié un personnage universel : « Solomon Mikhaïlovitch a tellement réhaussé ce personnage qu'il dépasse l'image du héros national et acquiert des traits humains universels », a déclaré l'actrice Šmaenok lors d'une discussion le 8 décembre 1938 (RGALI, 2307, 2, 349: 6). Comme l'ont noté de

nombreux chercheurs, le national non seulement n'était pas recherché en tant que tel, mais revêtait une dimension ironique.

Selon A. M. Borščagovskij, « Mixoèls est entré par effraction dans la culture mondiale » (Phonogramme). Il a rassemblé en lui-même la personnalité de l'Ancien, du chef spirituel et du brillant novateur théâtral, d'un artiste partageant avec son peuple le même système sanguin. Pour comprendre son véritable rôle dans le développement de l'art mondial, il est important de prendre en compte la thèse selon laquelle le GOSET était voué à disparaître. La démythologisation de la perception publique du théâtre aide à comprendre qu'il était condamné. C'est son système esthétique original — phénomène de l'avant-garde prolongée — qui constitue la véritable raison de la fermeture du GOSET.

## Bibliographie

Documents d'archives :

RGALI, F. 2307. Op. 1., Ed. xr. 344.

RGALI, F. 2307. Op. 2., Ed. xr. 343 (« Réunion »).

RGALI, F. 2307, Op. 2, Ed. xr. 349 (Transcription de la discussion de la pièce *Le Laitier Tévié*).

RGALI, F. 2693, Op. 2., Ed. xr. 1.

RGALI, F. 2693, Op. 1, Ed. xr. 40.

RGALI, F. 2693, Op.1. Ed. xr. 204 (Projet de règlement sur la partie littéraire du GOSET).

Phonogramme (archives de l'auteur).

Documents et ouvrages publiés :

*Iskusstvo i kul'tura v sovetskom sojuze*

(L'art et la culture en Union soviétique), novembre 1938 (source en allemand).

Mixoèls, Solomon, *Stat'i, besedy, reči* (Articles, conversations, discours) Moskva 1981.

Murza S. *Akterskaja sistema Solomona Mixoèlsa* (Le système interprétatif de Solomon Mixoèls), *Solomon Mixoèls: Issledovanija, arxivy, bibliografija* [Solomon Mixoèls : Études, archives, bibliographie], Moskva 1999.

Répertoire du GOSET.

Šedrin, V. *Uravenenie GOSET-a : problemy istorii evrejskogo teatra v SSSR* (L'équation du GOSET : Problèmes de l'histoire du théâtre juif en URSS), p. 8. <http://www.patrimoinejuifhttp://www.jewishheritage.org/prep41.htm/http://www.jewish-heritage.org/prep41.htm/> (Lien inactif le 20/05/2022).

*Sovetskoe iskusstvo* (L'art soviétique), 1939, 16 avril.

## Appendice

Répertoire du GOSET

### 1919

*Les Aveugles* de Mæterlinck

*Le Péché* de Sholem Asch

*Amnon et Tamar* de Sholem Asch

*Le constructeur* de Solomon Mixoèls

*Urièl Akosta* de Karl Guckov

### 1921

*Soirée Cholem Aleïkhem*

*Les Agents* de Cholem Aleïkhem

*Mazel tov* de Cholem Aleïkhem

*Avant l'aube* (*Pered rassvetom*) d'A. Vajter

*Le Dieu de la vengeance* (*Bog mesti*) de Sholem Asch

*Urièl Akosta* de Karl Guckov (2<sup>e</sup> version)



*Mystère-bouffe (Misterija-buff)* de Vladimir Majakovskij

**1922**

*La Sorcière (Koldun'ja)* d'après Gol'dfaden. Adaptation d'Aleksej Granovskij

**1923**

*Carnaval des masques juifs (Karnaval evrejskix masok)* d'I. M. Dobrušin, A. D. Kušnirov et N. E. Ojslender.  
200 000 d'après Cholem Aleïkhem.

**1924**

*Trois petits grains de raisin juifs (Tri evrejskie izjuminki)* d'I. M. Dobrušin et N. E. Ojslender.

**1925**

*La Nuit sur le vieux marché (Noč' na starom rynke)* d'I. L. Peretz  
*Le Docteur (Doktor)* de Cholem Aleïkhem

**1926**

*Le dixième commandement (Desjataja zapoved')* d'après Gol'dfaden.  
Adaptation d'I. M. Dobrušin  
*137 orphelinats (137 detskix domov)* d'A. Wiewiórka (Vev'jurk)

**1927 r.**

*Trouhadec* de Jules Romains  
*Le Voyage de Benjamin III (Putešestvie Veniamina III)* d'après Mendele Mocher-Sforim

**1928**

*L'Homme de l'air (Čelovek vozduxa)* d'après Cholem Aleïkhem

**1929**

*Messieurs, la Cour (Sud idet)* d'I. M. Dobrušin

**1930**

*Le Sourd (Gluxoj)* de D. R. Bergel'son

**1931**

*La Terre (Zemlja)* de Perec Markiš  
*Quatre jours [Julis] (Četyre dnja)* de M. N. Daniël'

**1932**

*Le Spets (Spec9 d'I. M. Dobrušin et I. M. Nusinov)*

**1933**

*Mesure de rigueur (Mera strogosti)* de D. R. Bergel'son

**1934**

*Le Millionnaire, le Dentiste et le Sans-le-sou (Millioner, Dantist i bednjak)* d'Eugène Labiche

**1935**

*Le Roi Lear (Korol' Lir)* de Shakespeare

**1936**

*Le Brigand Boïtré (Razbojnik Bojtre)* de Moisej (Moše) Kul'bak

**1937 r.**

*Soulamith (Sulamif')* d'après Gol'dfaden  
*La Famille Ovadis (Sem'ja Ovadis)* de Perec Markiš

**1938 r.**

*Le Laitier Tévié (Tev'e-moločnik)* d'après Cholem Aleïkhem

**1939**

*Le Festin (Pir)* de Perec Markiš

**1940**

*Salomon Maïmon [Solomon Majmon]* de M. N. Daniël'

**1941**

*Les Étoiles filantes (Bluždajušćie zvezdy)* d'après Cholem Aleïkhem

**1943**

*Moukanna (Mukanna)* de Xamid Alimdžan

*Khamza (Xamza)* de K. Jašen et A. Umari

**1945**

*Freilekhs (Frejlexc)* de Z. Šneer

**1946**

*Le Bruissement de la forêt (Les šumjat)* d'A. Brat et G. Lin'kov

<sup>1</sup> Solomon Mixoëls (de son vrai nom, Vovsi) (1890 – 1948), acteur, metteur en scène et directeur de théâtre juif soviétique, directeur du GOSET de

Moscou de 1929 à sa mort, président du Comité antifasciste juif qui joua un rôle important au cours de la Seconde Guerre mondiale. Assassiné sur ordre de Staline en 1948. (NdT)

<sup>2</sup> Aleksej Granovskij (de son vrai nom, Abram Mixajlovič Azarx) (1890 – 1937), metteur en scène de théâtre et de cinéma juif soviétique, fondateur et premier directeur du GOSET de Moscou. Il émigre en France en 1928 à l'occasion d'une tournée à Paris. (NdT)

<sup>3</sup> Le *Habimah* ['Scène' en hébreu] est un théâtre juif en langue hébraïque, fondé en 1913 par Naum Cemax dans les marges de l'empire russe, dans la ville polonaise de Belostok/ Białystok. Ce théâtre, d'abord amateur, devient professionnel à Wilno et se fixe à Moscou. Sa mise en scène du spectacle *Entre deux mondes* (*Le Dibbouk*), de Semen An-skij en 1922 est considérée aujourd'hui comme l'un des dix plus grands spectacles du XX<sup>e</sup> siècle. (NdT)

<sup>4</sup> Une base de données a été créée à la Bibliothèque nationale des arts (RGI), avec un index bibliographique d'un volume de 1200 sources.

<sup>5</sup> Voir le Répertoire du GOSET en APPENDICE. *Le Brigand Boïtré est une pièce de Moisej (Moše) Solomonovič Kul'bak* (1896 – 1937), un poète, romancier et dramaturge juif soviétique, membre de l'Union des écrivains biélorusses, victime des Grandes Purges. (NdT)

<sup>6</sup> Aleksandr Tyšler (1898 – 1980), peintre et décorateur de théâtre juif soviétique, célèbre pour ses travaux sur les pièces de Shakespeare. (NdT)

<sup>7</sup> Il existe des témoignages circonstanciés sur le mimétisme forcé de Mixoëls. En règle générale, ce sont des souvenirs publiés ces dernières années. (Il est maintenant douteux que nous recevions des preuves documentaires plus directes des vraies convictions de « Solomon le Sage »). Dans les mémoires de M. Rol'nikaita *Èto bylo potom* (C'était après), dans les chapitres « L'arrivée de Mixoëls » et « La mort de Mixoëls », l'écrivain raconte la perplexité des anciens prisonniers du ghetto de Vilnius, lorsque Mixoëls, après avoir pendant la nuit « avalé deux cahiers de souvenirs du ghetto » et emporté à Moscou la fin de ce journal tragique, avait inopinément « conseillé à l'auteur de ne pas espérer pouvoir être publié ». La phrase « nous ne devrions pas ressasser le passé et construire plutôt une nouvelle vie » intrigua son entourage qui comprit que si Mixoëls conseillait « de ne pas rouvrir les blessures, mais de construire une

nouvelle vie », cela signifiait que « quelque chose [n'allait] pas » (*Neva*, 2000, n. 7, p. 26-27).

<sup>8</sup> Au cours de la controverse, les principaux acteurs ont cherché à renforcer la position de leur théâtre. Veniamin Zuskin et Solomon Mixoëls ont demandé aux autorités d'être attentives et équitables. Dans un débat avec Bojarskij, ils ont attiré l'attention sur les attaques de la *Pravda* qui, selon Mixoëls, tentait d'assigner le théâtre juif à résidence (allusion à la « zone de résidence » (*čerta osedlosti*) instaurée par le gouvernement tsariste afin de limiter l'implantation des Juifs aux territoires périphériques de l'Empire russe, NdT). Le directeur du théâtre a défendu le principe d'égalité avec les autres troupes. Dans ces années-là, peu de gens pouvaient porter des accusations ouvertes contre la *Pravda*. Mixoëls l'a fait: « Pourquoi se souviennent-ils du théâtre juif quand ils veulent dire quelque chose d'offensant ! » s'indignait-il (RGALI, 2307, 2, 343 « Réunion »: 44).

<sup>9</sup> NARKOMPROS: Commissariat du peuple à l'instruction.

<sup>10</sup> Isaac Leib-Peretz (en polonais, Izaak Lejb Perek, 1852 – 1915). Écrivain classique juif, de langue yiddish, né dans la voïvodie de Lublin, dans l'empire russe. (NdT)

<sup>11</sup> Dovid ou David Rafailovič Bergel'son (1884 – 1952), écrivain juif soviétique qui vécut à Berlin et rentra en Union soviétique après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Ses drames (*Le Prince Reouveni*, 1946) et ses romans expriment les espoirs et les désillusions du peuple juif et de la révolution russe (*Justice*, 1929). Membre du Comité antifasciste juif, il meurt fusillé lors de la campagne contre le 'cosmopolitisme'. (NdT)

<sup>12</sup> Mendele Moïkher-Sforim (de son vrai nom Cholem Yankev Abramovitch, en russe Solomon Moisevič Abramovič, 1836 – 1917), écrivain juif russe, considéré comme un des fondateurs de la littérature hébraïque moderne. Il écrit d'abord en hébreu, puis passe au yiddish, la langue vernaculaire des ghettos. (NdT)

<sup>13</sup> Cholem Aleïkhem (en russe Šolom-Alejxem, de son vrai nom Solomon Naumovič Rabinovič, 1859 – 1916), écrivain juif ukrainien, émigré aux États-Unis en 1914. Écrit principalement en yiddish, langue des ghettos qu'il contribue à populariser comme « langue nationale du peuple juif ». (NdT)

<sup>14</sup> Voir le Répertoire du GOSET.

<sup>15</sup> Veniamin L'vovič Zuskin (1899 – 1952). Acteur de théâtre et de cinéma juif soviétique. Membre de la troupe du GOSET dès sa création et directeur artistique en 1948. Membre du Comité antifasciste juif, il est arrêté en 1948 et fusillé quatre ans plus tard. (NdT)

<sup>16</sup> Iexezkel' Moiseevič Dobrušin (1883 – 1953). Critique, poète, dramaturge, traducteur juif soviétique de langue yiddish. (NdT)

<sup>17</sup> Abram Gol'dfaden (1840 – 1908), surnommé le « Shakespeare juif », est un dramaturge et metteur en scène russo-roumain, auteur d'une soixantaine de pièces, fondateur du répertoire dramatique en langue yiddish et du premier théâtre jouant dans cette langue. (NdT)

<sup>18</sup> « Reconnaissant le rôle positif du répertoire classique dans l'éducation culturelle générale du spectateur ouvrier, le Collège du Commissariat du Peuple à l'Instruction estime que l'orientation des théâtres principalement vers le répertoire classique les éloigne du processus de développement de la dramaturgie prolétarienne et pour cette raison commence donc à jouer un rôle réactionnaire... » (p. 5). « Les fondements de cette politique consistent dans la mise en œuvre suivie et résolue de la subordination du théâtre aux intérêts de la politique actuelle et de la construction socialiste, et dans la lutte impitoyable contre les tendances et les influences bourgeoises et anti-parti qui pénètrent dans la dramaturgie soviétique. » (*Index du répertoire*, 2, 1932: 3)

<sup>19</sup> Perec Davidovič Markiš (1895 – 1952). Poète, romancier et dramaturge juif soviétique. Membre du Comité antifasciste juif, il meurt fusillé lors de la campagne contre le 'cosmopolitisme'. (NdT)

<sup>20</sup> *Ljubov' Jarovaja*, pièce de Konstantin Trenev mise en scène par Ivan Efremov au Grand théâtre dramatique (Bol'šoj dramatičeskij teatr) de Leningrad en 1951. Le spectacle connut un immense succès et fut adapté au cinéma. L'action se déroule en Crimée pendant la Guerre civile. L'héroïne est une institutrice qui fait fusiller son mari pour des raisons idéologiques. (NdT)