



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

29 | 2017

**Les femmes en Russie : parcours, mythes et
représentations**

Quand Cendrillon prend la porte... Le motif de la révolte dans le répertoire de Vera Komissarjevskaja (1902-1906)

КОГДА ЗОЛУШКА ПОКИДАЕТ СКАЗКУ... ЛЕЙТМОТИВ БУНТА В РЕПЕРТУАРЕ

В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ (1902-1906)

Lucie Kempf



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/4233>

DOI : 10.4000/ilcea.4233

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-007-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Lucie Kempf, « Quand Cendrillon prend la porte... Le motif de la révolte dans le répertoire de Vera Komissarjevskaja (1902-1906) », *ILCEA* [En ligne], 29 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/4233> ; DOI : 10.4000/ilcea.4233

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© ILCEA

Quand Cendrillon prend la porte... Le motif de la révolte dans le répertoire de Vera Komissarjevskaja (1902-1906)

*КОГДА ЗОЛУШКА ПОКИДАЕТ СКАЗКУ... ЛЕЙТМОТИВ БУНТА В РЕПЕРТУАРЕ
В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ (1902-1906)*

Lucie Kempf

- 1 Vera Komissarjevskaja (1864-1910) a été l'une des icônes du théâtre russe de la première décennie du xx^e siècle, une période particulièrement intense tant sur le plan artistique que sur le plan social : alors que Stanislavski et Meyerhold inventaient la mise en scène moderne, le théâtre devint une véritable tribune politique. Les spectateurs, très nombreux et souvent très jeunes¹, s'y rendaient pour contester les « soutiens de la société ² » et s'identifier aux personnages d'Ibsen ou de Gorki et de ses épigones. Komissarjevskaja était alors l'égérie des étudiants et suscitait, partout où elle jouait, l'amour inconditionnel du public ; lors de ses obsèques en février 1910, les rues de Saint-Pétersbourg furent envahies par une foule de 100 000 personnes. Jamais la mort d'une comédienne n'avait suscité autant d'émotion en Russie, jamais le phénomène ne se reproduira par la suite.
- 2 Durant toute sa carrière, Komissarjevskaja a essentiellement interprété ses contemporaines : dès qu'elle tentait de s'éloigner du répertoire de son époque, son jeu avait tendance à pâlir. Elle a donc incarné, au fil de ses rôles, une certaine image de la femme moderne, et proposé à ses admiratrices des modèles d'identification : lesquels ? pourquoi ont-ils eu autant d'impact ? Les réponses à de telles interrogations sont aussi complexes que multiples et vont nous amener à approfondir la question du statut des actrices en Russie à l'époque de Komissarjevskaja. Nous envisagerons ensuite son parcours, en mettant l'accent sur la période 1902-1906.

- 3 Nous laisserons volontairement de côté la fin de son parcours scénique, à partir du moment où elle fit appel à Meyerhold³. Cette collaboration amorça en effet un tournant dans sa carrière : elle privilégia désormais, dans le répertoire de son théâtre, dans ses propres rôles et dans le choix des metteurs en scène⁴, une approche symboliste. Si cette période de son travail est assez bien connue par le biais des études meyerholdiennes, les années précédentes le sont beaucoup moins. Or, elles sont particulièrement intéressantes, dans la mesure où c'est à ce moment que sa popularité et la résonance sociale de son jeu atteignirent leur apogée, notamment au sein de la jeunesse estudiantine. Si Komissarjevskaja rencontra encore ultérieurement un grand succès dans le rôle de Sœur Béatrice⁵, elle eut personnellement des difficultés à trouver sa place dans le répertoire symboliste.
- 4 Nous focaliserons notre attention sur six personnages particulièrement subversifs. Notre hypothèse est en effet que le leitmotiv de son jeu durant cette période a été celui de la révolte. Alors que la Russie plongeait dans l'agitation sociale, puis la révolution, elle a incarné des personnages qui, chacun à leur manière, faisaient voler en éclat stéréotypes et systèmes de valeur et suggéraient que l'impulsion révolutionnaire pouvait aussi être l'affaire des femmes.
- 5 La carrière de Komissarjevskaja a été brève, mais fulgurante : elle n'a duré que 16 ans, entre 1894 et 1910, mais s'est déroulée à un moment très particulier de l'histoire du théâtre, où, parallèlement à l'avènement de la mise en scène et juste avant celui du cinéma, certaines comédiennes devinrent de véritables stars : Sarah Bernhardt et Eleonora Duse à l'échelle européenne, puis mondiale, Maria Ermolova, Maria Savina et Vera Komissarjevskaja en Russie. Les unes comme les autres furent l'objet d'une très forte médiatisation. On s'intéressait non seulement à leur jeu et à leurs rôles, qui suscitaient parfois des controverses de nature politique⁶, mais aussi à leur vie privée, à leurs toilettes, à leurs interventions publiques, etc. Alors que jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les actrices, quelle que soit l'admiration qu'elles pouvaient susciter, n'étaient pas considérées comme socialement fréquentables, vers 1880, les mentalités avaient en effet évolué. Les comédiennes célèbres occupaient désormais une position sociale enviable en tant qu'artistes et leur notoriété leur assurait non seulement l'aisance matérielle, mais aussi une indépendance et une visibilité inédites. À l'époque du féminisme naissant, dont le répertoire se faisait souvent l'écho, elles firent, au-delà de la scène, la conquête de l'espace public.
- 6 Le succès des grandes comédiennes russes de cette époque fut nettement moins tapageur que celui de Sarah Bernhardt. Ni Ermolova, ni Savina, ni Komissarjevskaja ne défrayèrent la chronique par un mode de vie provocateur. Elles n'auraient sans doute pas pu se le permettre en Russie, où les structures patriarcales de la société étaient encore très fortes. Pourtant, la « question de la femme⁷ » s'y posait avec une acuité particulière. Ainsi que le souligne Catherine Schuler (1996 : 19-20), dès les années 1860, l'abolition du servage avait suscité, par un effet de vases communicants, celle du statut d'une autre catégorie d'opprimés, les femmes. Dans un contexte général de remise en question de l'autorité, que ce soit celle du tsar sur ses sujets, du propriétaire terrien sur ses paysans ou de l'homme sur sa famille, à partir des années 1860, la « question de la femme » se posa de manière récurrente au sein de l'intelligentsia, ainsi que le reflète largement la littérature russe. Le tragique destin d'Anna Karenine, par exemple, montre à quel point la condition féminine était désormais perçue comme problématique. Cette question traverse en effet le roman du début à la fin. Lors d'un dîner chez le prince Chtcherbatski, par exemple, les

convives, essentiellement des hommes, s'interrogent non seulement sur le mariage et l'inégalité des droits de l'épouse et de l'époux, mais aussi sur la capacité des femmes à exercer les mêmes professions que les hommes⁸.

- 7 À l'étude du répertoire des principaux théâtres russes dans les années 1880-1890, on constate que cette thématique de la condition féminine hantait également la dramaturgie : parallèlement à la vogue des vaudevilles, les pièces du répertoire, qu'elles soient russes ou étrangères, mettaient en scène un grand nombre de femmes dont le comportement interrogeait les valeurs de la famille traditionnelle. Il n'est donc guère étonnant que Ermolova, Savina, puis Komissarjevskaia, aient suscité de véritables cultes. Dans la mesure où elles représentaient des modèles d'identification pour les femmes, elles cristallisèrent toutes les interrogations et tous les fantasmes du public sur leur personne.
- 8 Mais si ces comédiennes ont incontestablement favorisé la promotion, ne serait-ce que sous la forme d'un questionnement, d'une nouvelle image de la femme, leur réussite fut au départ liée à la mise en œuvre d'atouts traditionnellement associés à la féminité : la beauté, la grâce, la présence physique. En effet, dans la plupart des théâtres, en particulier en province, les actrices étaient d'abord recrutées en fonction de leur pouvoir de séduction ; tout comme les jeunes filles à marier, elles devaient faire la preuve de leur charme. Elles jouaient donc dans un registre considéré comme spécifiquement féminin et leur présence dans l'espace public ne remettait pas directement en cause l'image traditionnelle de la femme, dont on considérait que la vocation première était de trouver un mari et d'avoir des enfants.
- 9 Cette conception essentialiste du genre était renforcée en Russie d'une part par une mentalité patriarcale très marquée et d'autre part par la crainte qu'une remise en cause des rapports de pouvoir au sein de la famille ait pour conséquence une déstabilisation de l'autocratie (Schuler, 1996 : 23). La « question de la femme » s'inscrivait donc dans une logique de contestation de l'ordre établi et était, en fin de compte, sous-tendue par des enjeux politiques. La scène était donc, par rapport à ces questions, un lieu très particulier : les femmes y étaient beaucoup plus visibles et médiatisées que partout ailleurs dans la société. Elles réussissaient grâce à des qualités connotées comme traditionnellement « féminines », mais les déployaient au service de personnages qui, souvent, remettaient en cause les modèles de comportement traditionnels.
- 10 Bien évidemment, leurs créations étaient jugées essentiellement par des hommes⁹, qui analysaient souvent leur jeu en fonction du degré de féminité que, selon eux, elles y déployaient. On le sent notamment dans les analyses que les critiques russes ont fait du jeu de la Duse (Schuler, 1996 : 26-29). Plusieurs d'entre eux, par exemple Alexandre Kougel¹⁰, ont évoqué longuement sa féminité :

Même dans un rôle aussi clairement tendancieux [que Nora dans *Maison de poupée*, L. K.], elle reste femme avant tout. Un minimum de raisonnement, un maximum d'intuition féminine et de vérité du cœur. [...] De par leur nature, les femmes de Duse sont les plus féminines des femmes¹¹. (1923 : 91-92)

- 11 Kougel oppose très clairement les sphères masculines et féminines : aux hommes le domaine de l'intelligence rationnelle, aux femmes l'univers des sentiments. S'il perçoit la Duse comme la représentante d'une forme de « féminisme¹² », il s'empresse de préciser qu'il n'entend pas par cela la revendication de droits. Selon lui, la force de la comédienne italienne était de susciter l'empathie du public pour ses personnages, en prenant fait et cause pour eux, en mettant à nu leurs souffrances. En dévoilant, en quelque sorte, une vérité « féminine », celle des tourments du cœur, car être femme signifiait, pour lui,

aimer et souffrir. Et les thématiques féministes du répertoire de la Duse devenaient acceptables précisément parce qu'elles étaient justifiées par les souffrances de ses personnages, que son jeu soulignait avec une grande force. Il n'est dès lors guère étonnant qu'elle ait eu en Russie davantage de succès que Sarah Bernhardt, dont le comportement, sur scène comme à la ville, était nettement plus sulfureux (voir Kempf, 2012).

- 12 Au début du xx^e siècle, la figure de l'actrice représentait donc pour les femmes russes un idéal d'auto-identification particulièrement séduisant, à la croisée de deux représentations divergentes de la féminité : celle que valorisait la tradition et celle, nettement plus polémique, que mettait en avant la dramaturgie. Nina Zarechnaia, dont Komissarjevskaja fut la première interprète en 1896¹³, en est l'illustration : au début de la pièce de Tchekhov, elle rêve de la scène afin de devenir célèbre. Elle s'enfuit à Moscou non seulement par amour pour Trigorine, mais aussi pour accomplir sa vocation. Elle va perdre toutes ses illusions et découvrir à ses dépens que la réalité du métier n'a rien à voir avec ses rêves. Pourtant, à la fin de la pièce, elle est, vaille que vaille, devenue actrice, au prix d'une immense souffrance, qui nourrit désormais les personnages qu'elle incarne.
- 13 Komissarjevskaja a très vite été considérée comme la Duse russe. La ressemblance était en effet frappante à bien des égards : outre la proximité de leurs répertoires respectifs¹⁴, elles avaient la même approche de leurs personnages, pour qui elles prenaient toujours fait et cause. Autrement dit, elles pratiquaient un type de jeu qui fut qualifié par la critique de « subjectif ». Elles étaient toutes deux adeptes de la sobriété, que ce soit en matière de maquillage¹⁵ et de costume ou en ce qui concernait leur gestuelle. Et surtout, elles mettaient l'accent sur les souffrances de leurs héroïnes.
- 14 Lors de ses débuts en 1894, Komissarjevskaja fut engagée au théâtre de Novotcherkassk comme ingénue comique. Mais dès sa deuxième saison, au théâtre de Vilno, on lui confia également des rôles d'ingénues dramatiques comme celui de Larissa Ogoudaleva dans *Sans dot* d'Ostrovski. À Saint-Petersbourg, où elle fut recrutée par les théâtres impériaux en 1896, les rôles à tonalité dramatique devinrent prépondérants dans son répertoire.
- 15 Les premières années de sa carrière se caractérisent avant tout par l'extrême jeunesse des personnages interprétés, des adolescentes entre 13 et 17 ans. Elle joua entre autres beaucoup de mélodrames allemands, en particulier ceux de Hermann Sudermann, dont la dramaturgie était alors très à la mode dans toute l'Europe¹⁶. La critique théâtrale a évoqué la « dramaturgie de Cendrillon » de Komissarjevskaja (Bruštejn, 1956 : 165-166) : la comédienne reprenait en effet presque systématiquement dans ses rôles l'un des motifs fondamentaux des contes, le passage de l'enfance à l'âge adulte à travers toute une série d'épreuves initiatiques. Elle jouait des jeunes filles naïves et innocentes, d'une vitalité débordante, qui rêvaient du prince charmant. Elle exprimait leur attente fébrile de l'amour et du bonheur par une gaieté communicative et par l'utilisation de la musique : excellente chanteuse, elle interprétait sur scène des romances en s'accompagnant à la guitare. Le chant, autant et davantage que le texte des pièces, était le moyen d'exprimer les états d'âmes de ces jeunes filles, et l'atmosphère ainsi créée par la comédienne prenait alors le pas sur les péripéties de la pièce.
- 16 Mais la comparaison avec Cendrillon ne valait que pour le début des pièces : dès que les héroïnes de Komissarjevskaja étaient confrontées à la réalité, on assistait à une impitoyable déconstruction du conte. Les princes charmants n'étaient jamais à la hauteur de leurs attentes et elles étaient généralement déçues par l'ensemble de leur entourage.

Chez Suderman comme dans le répertoire russe¹⁷, les proches de ces jeunes filles s'avéraient mesquins et intéressés, paralysés par leurs préjugés et incapables de sentiments authentiques. La comédienne jouait de rôle en rôle la même « romance cruelle¹⁸ » : l'innocence bafouée, la souffrance imméritée, l'impitoyable collision entre les rêves de ses personnages et la réalité, la manière dont elles perdaient toutes leurs illusions à l'orée de l'âge adulte. Dans l'une des premières monographies consacrées à Komissarjevskaja (Beljaev, 1898 : 12), le critique Beliaev affirmait que le motif dominant de son jeu était « la jeunesse, la chute et la mort ». Les deux premiers termes sont particulièrement pertinents, le troisième plus discutable dans la mesure où les plus grands rôles de la comédienne se caractérisaient par l'ouverture de leurs dénouements. Elle était une ingénue atypique, totalement dépourvue de la coquetterie attendue dans ce type d'emploi.

- 17 Komissarjevskaja a travaillé au théâtre Alexandra entre 1896 et 1902. Elle eut très vite énormément de succès auprès du public, alors que les critiques, déroutés par son jeu inhabituel, se montrèrent au départ réservés, avant de s'incliner progressivement devant l'évidence de son talent. Au cours de ces six années, son jeu comme ses personnages évoluèrent. Progressivement, ses Cendrillons malchanceuses affichèrent de plus en plus, par-delà leurs souffrances, leur révolte face à l'injustice de leur sort. Lors de sa seconde soirée à bénéfice en 1901, par exemple, la comédienne arrêta son choix sur une pièce de Sudermann, *Les Feux de la Saint-Jean*¹⁹. Elle n'hésita pas à jouer son rôle à contre-texte²⁰, en faisant de son personnage non pas une victime, mais une révoltée : Marikka, fille adoptive d'un couple de riches fermiers en Prusse orientale, a un statut intermédiaire entre la parente pauvre et la servante. La fille légitime de la famille, Trude, va épouser Georg, l'homme que Marikka aime. Ses sentiments sont partagés, mais Georg a contracté une dette morale envers le père de Trude et se sent donc contraint d'épouser cette dernière. La veille du mariage, Marikka passe une unique nuit avec le jeune homme avant de quitter la ferme pour aller s'établir en ville. Dans l'interprétation de Komissarjevskaja, au lieu d'être la victime de son statut social comme le suggérait explicitement le dramaturge, la jeune fille affirmait au contraire haut et fort son droit à l'amour, faisant de cette nuit non pas une chute, mais l'acte d'une légitime affirmation des droits de l'individu face à l'hypocrisie des conventions sociales.
- 18 En 1902, Komissarjevskaja, qui ne s'était jamais sentie totalement intégrée au théâtre Alexandra, décida de démissionner, après avoir constaté que le nombre de rôles intéressants qu'on lui confiait diminuait d'année en année. Elle avait pour projet de créer son propre théâtre. À l'instar de Stanislavski²¹, elle se sentait alors capable de dire son propre mot dans le théâtre russe et voulait fonder un théâtre où les comédiens seraient les maîtres de la scène et pourraient créer en toute liberté, sans dépendre de la pesanteur de l'administration comme aux théâtres impériaux ou de la tyrannie d'un metteur en scène comme au Théâtre d'art²². Entre 1902 et 1904, elle se consacra à d'épuisantes, mais lucratives tournées en province afin de rassembler les fonds nécessaires à la création d'un tel établissement. Le projet vit le jour à l'automne 1904 à Saint-Pétersbourg²³. Durant les deux saisons suivantes, la troupe du Théâtre dramatique tenta de promouvoir un répertoire moderne de qualité dans un contexte très difficile : Komissarjevskaja dut en effet naviguer entre les exigences d'une censure d'autant plus pointilleuse qu'à partir de janvier 1905, le pays plongea dans la révolution, et des difficultés financières dues à l'absence de mécène ainsi qu'à la concurrence pour le répertoire avec le Théâtre d'art.

Malgré tout, le Théâtre dramatique fut très vite considéré comme l'un des meilleurs dans la capitale russe.

- 19 Durant ces quatre années, le jeu et le répertoire de la comédienne, désormais indépendante et maîtresse de ses choix artistiques, évolua de manière significative. Le motif de la révolte supplanta celui de la souffrance, y compris dans ses rôles à succès²⁴. Elle ne jouait désormais plus des victimes comme au début de sa carrière²⁵, mais des femmes qui choisissaient consciemment leur destin, quel que soit le prix à payer.
- 20 Parmi les six personnages que nous nous proposons d'analyser, seul celui de Varvara Mikhaïlovna dans *Les Estivants* de Gorki est issu de la dramaturgie russe. Les cinq autres viennent du monde germanique (Sudermann, Schnitzler, Bahr) et de la Norvège (Ibsen). Il ne faudrait cependant pas en conclure que le thème de la révolte féminine était absent de la dramaturgie russe ; il s'agissait au contraire d'un motif récurrent chez des auteurs tels que Potapenko, Chpajinski, Kossorotov ou, quelques années plus tard, au sein du groupe *Znanie*²⁶. Komissarjevskaja a interprété aussi bien les uns que les autres. Mais elle a eu davantage de succès avec le répertoire occidental, en particulier lorsqu'elle proposa une interprétation novatrice de rôles auxquels s'était essayée la Duse.
- 21 Le premier des six personnages que nous allons étudier est celui de Magda dans *La Patrie*²⁷, une pièce de Sudermann. Lorsque Komissarjevskaja s'y attaque en 1902²⁸, il s'agit presque d'un classique, puisqu'aussi bien Sarah Bernhardt que la Duse y avait triomphé, en Russie comme ailleurs dans le monde. Il s'agissait donc pour elle de se confronter à ses illustres rivales étrangères. La pièce est l'histoire d'une petite bourgeoise allemande devenue cantatrice par nécessité, après avoir été abandonnée avec un enfant illégitime. De retour dans sa ville natale 12 ans plus tard, elle renoue avec sa famille et son ancien amant, qui lui propose le mariage, à condition de renoncer à la fois à sa carrière et à élever leur enfant, afin d'éviter le scandale. Magda, qui était prête à faire des concessions dans le but de permettre le mariage de sa jeune sœur, retrouve sa fierté, refuse et fait éclater la vérité avant de repartir vers sa vie d'artiste. Ce rôle fut un triomphe pour Komissarjevskaja, qui dans son interprétation gomme les détails naturalistes de la pièce et mit l'accent sur la légitimité de la révolte de Magda.
- 22 Un an plus tard²⁹, elle joua le rôle de Fanny Teren dans *Le Conte*³⁰, une œuvre de Schnitzler, un dramaturge alors lui aussi très à la mode. La pièce s'attaque à la morale traditionnelle, qui condamne sans appel les jeunes filles ayant eu une liaison hors mariage. C'est le cas de Fanny, une comédienne pauvre, mais douée, à laquelle un impresario vient de proposer une tournée en Russie. Tout son entourage la pousse à accepter, car son inconduite passée lui interdit d'espérer le mariage. Fanny, elle, refuse de se sentir coupable de son passé. Elle aime l'écrivain Denner, qui partage ses sentiments et affirme par ailleurs publiquement qu'il est immoral de condamner une femme pour son passé... jusqu'au moment où il apprend que Fanny est concernée ! Il n'a pas le courage de passer outre les préjugés de son entourage et finit par traiter la jeune fille de femme facile. Elle choisit alors sa carrière et chasse Denner en lui disant : « Je me suis jetée à tes pieds comme une pécheresse, alors que tu ne vauds pas mieux que moi³¹. » (Šnicler, 1908 : 95)
- 23 Enfin, à partir de 1904³², Komissarjevskaja interprète le personnage de Nora dans *Une Maison de poupée* d'Ibsen. La pièce, écrite en 1879, avait fait scandale partout en Europe, car l'héroïne, femme-enfant et épouse amoureuse, après avoir brutalement compris que son mari était méprisable, choisissait de quitter le domicile conjugal en laissant derrière elle ses enfants. En Allemagne, la comédienne Hedwig Niemann-Raabe n'accepta de jouer

Nora qu'après avoir contraint Ibsen de remanier le dénouement de la pièce. Dans cette nouvelle version, le personnage renonçait à s'en aller, afin de ne pas priver ses enfants de mère. La Duse popularisa le rôle et le personnage, mais en supprimant les répliques finales de Nora, dans lesquelles elle expliquait les raisons de son départ : devenir enfin elle-même, cesser d'être la poupée de son mari. En Russie, *Une Maison de poupée* avait été monté au théâtre Alexandra dès 1884 avec Savina dans le rôle titre³³. La pièce n'avait alors pas eu de succès. Mais lorsque Komissarjevskaja reprit le rôle en 1904, les temps avaient changé. La dramaturgie d'Ibsen passionnait désormais l'intelligentsia russe, dans la mesure où l'aspiration des héros ibseniens à la libération de l'esprit humain faisait écho à ses propres inquiétudes. Le public était désormais mûr pour Nora, qui fut peut-être le meilleur rôle de Komissarjevskaja.

24 Les trois pièces, comme de nombreux autres rôles de la comédienne, se caractérisent par l'ouverture de leur dénouement : nul ne sait ce qu'il adviendra de Magda, de Fanny et de Nora après leur départ. Quel que puisse être leur destin ultérieur, l'accent est mis sur le seuil qu'elles franchissent. Au moment où elles ont perdu toutes leurs illusions, elles sont également advenues à elles-mêmes ; c'est alors que surgit pour elles la possibilité d'une autre existence, qualitativement différente, où les valeurs suprêmes cessent d'être l'amour et le bonheur, pour devenir la fidélité à soi-même. Elles ne se contentent plus de souffrir, elles s'autorisent à refuser l'ordre établi au nom de valeurs plus hautes. Opposant les droits de l'individu authentique, potentiellement créateur³⁴, au poids d'une société mortifère, elles dénoncent par leur révolte l'hypocrisie des conventions sociales et l'injustice de la condition féminine au sein de la famille traditionnelle.

25 Dans une société électrisée par les prémises de la révolution de 1905, le pouvoir de résonance du jeu de Komissarjevskaja fut immense : tout le monde se reconnaissait dans ses héroïnes dont l'avenir était indéterminé et ouvert à tous les possibles, aussi bien les poètes symbolistes que les futurs dirigeants bolchéviques³⁵, parce que tout le monde rejetait l'ancien monde. Citons par exemple le témoignage d'une étudiante :

Il nous semblait que Komissarjevskaja exprimait ce que nous ressentions, nos doutes, notre élan insatisfait vers quelque chose de meilleur, nos amères déceptions, notre quête de compassion chaleureuse et d'amour ; tout ce qui nous inquiétait, nous troublait, nous torturait dans notre existence grisâtre, tout cela Vera Fedorovna le représentait avec des couleurs vives, comme si elle parlait pour nous qui étions incapables d'exprimer nos sentiments, nos doutes et nos souffrances³⁶.

26 Dans son propre théâtre, à partir de l'automne 1904, la révolte de Komissarjevskaja se radicalisa encore. Elle avait obtenu les droits d'une des pièces de Gorki, *Les Estivants*, qui fit scandale à Saint-Petersbourg en novembre 1904³⁷. Il s'agissait d'une critique au vitriol de l'intelligentsia russe. Komissarjevskaja y interprétait Varvara Mikhailovna, une jeune femme qui, à la fin de la pièce, quittait son milieu après avoir dit à ses proches à quel point elle les trouvait méprisables. Dans cette œuvre, Gorki avait confié à deux personnages féminins, Varvara Mikhailovna et Maria Lvovna, le rôle de détonateur. Il s'inscrivait là dans une tendance de la dramaturgie russe de cette période : les défis lancés à l'ordre établi se cristallisaient très souvent autour des personnages féminins³⁸. Il semblerait que les femmes aient été perçues par les auteurs comme plus susceptibles de se révolter, non seulement parce qu'elles étaient davantage opprimées que les hommes au sein du mariage, mais aussi parce qu'elles étaient appréhendées comme plus authentiques, capables de faire passer leurs sentiments avant leur position sociale. L'émergence des révoltées dans le répertoire russe ne relève donc pas d'une posture

féministe chez les dramaturges, car ces personnages ne se révoltent qu'à titre individuel. Mais, là encore à la croisée de représentations divergentes de la féminité, elles sont investies d'un fort pouvoir de subversion.

- 27 Par rapport à Marikka, Magda, Fanny et Nora, Varvara Mikhailovna était nettement plus radicale : elle prenait par elle-même conscience de la médiocrité de son entourage, sans avoir subi d'avaries particulières. Son départ à la fin de la pièce ne lui était pas imposé par des circonstances extérieures, comme c'était le cas pour Magda ou Fanny, mais relevait d'un choix délibéré. On retrouve là le motif du seuil : peu importait ce qu'il y avait derrière, tout valait mieux que de subir la loi de l'entourage familial et social. À cette période de son parcours scénique, les héroïnes de Komissarjevskaja souffraient d'un véritable « syndrome de Tchatski » (Kempf, 2014 : 121) : comme le héros de l'œuvre de Griboïedov, à la fin des pièces, elles quittaient le jeu, prenaient la porte après avoir constaté l'impossibilité de tout compromis avec leur entourage. Quant à celles qui n'y parvenaient pas, comme Lisa dans *Les Enfants du soleil*³⁹ de Gorki, elles semblaient généralement dans la folie, comme si la résignation était désormais impossible.
- 28 À partir de 1905, une nouvelle thématique, que les théâtrologues soviétiques ont quasiment passée sous silence, s'ébaucha dans le jeu de la comédienne, celle de la sexualité féminine⁴⁰. Elle incarna plusieurs héroïnes dont le comportement n'était plus uniquement gouverné par des sentiments ou des idées, mais par des pulsions. Nous évoquerons ici Lida Lindt dans *L'Autre* de Hermann Bahr⁴¹ et Marie dans *L'Appel de la vie* de Schnitzler⁴². Mais il convient de préciser que Komissarjevskaja poursuivra cette ligne par la suite avec plusieurs autres rôles⁴³.
- 29 Dans la pièce de Bahr, Lida Lindt est une jeune violoniste douée, mais également très fragile nerveusement. Elle est prisonnière de son passé, sous l'emprise de son amant, qu'elle méprise, mais ne peut s'empêcher de désirer. Elle finit par mourir en criant son désir, alors qu'une révolution éclate dans la rue⁴⁴. Au-delà de l'aspect clairement pathologique du comportement de l'héroïne, il est significatif de constater qu'à la fin de la pièce, ses pulsions sont malgré tout perçues par deux autres protagonistes comme une force de vie, impitoyablement étouffée par une société malsaine. L'explosion du désir est clairement mise en parallèle par le dramaturge avec l'explosion sociale. Autrement dit, la pièce évoque non seulement la sexualité féminine, en affirmant le droit de Lida Lindt à disposer de son corps, mais en fait une question dont la véritable nature est politique : elle conteste la légitimité d'une société fonctionnant à partir de la répression de toutes les pulsions vitales.
- 30 Enfin, en février 1906, Komissarjevskaja interpréta le rôle de Marie dans *L'Appel de la vie* de Schnitzler. Ce personnage, très ambigu, est franchement inquiétant. La jeune Marie empoisonne en effet son vieux père, certes malade et odieux, afin de passer une unique nuit avec l'homme qu'elle aime et qui est promis à la mort. Là aussi, le motif de la pulsion sexuelle est prépondérant. Marie ne fait qu'obéir à un irrésistible « appel de la vie », qui la fait basculer dans la révolte et rompre avec toutes les valeurs dans lesquelles on l'a élevée. Le dénouement de la pièce, lui aussi ouvert⁴⁵, est à cet égard révélateur : le médecin de la famille comprend que Marie a tué son père, mais ne la dénonce pas et supprime toutes les preuves du crime. Lors d'une ultime conversation avec elle, il parvient même à lui rendre le goût de vivre en la persuadant qu'elle n'a pas mal agi.
- 31 Les deux spectacles furent accueillis avec enthousiasme par un public électrisé par les événements révolutionnaires. Le jeu de la comédienne était régulièrement qualifié de

podvig, le haut fait, au sens religieux du terme, ce qui revenait implicitement à la comparer à une sainte ! L'usage de ce terme, également récurrent dans les nécrologies de Komissarjevskaja en 1910, est symptomatique ; il indique à la fois le degré d'exaspération du public, pour qui même le parricide, dans la pièce de Schnitzler, était perçu comme moralement justifiable, parce que libérateur, et la puissance émotionnelle du jeu de l'actrice, capable d'exprimer en les portant jusqu'à l'incandescence les aspirations de ses contemporains. Peu leur importait désormais pourquoi et comment naissaient les révoltes, l'essentiel était de passer à l'acte.

- 32 Face aux journalistes, Komissarjevskaja se défendit toujours d'être féministe. En effet, si ses personnages se révoltaient, c'était à titre individuel : même Nora ne revendiquait que sa propre libération, et non celles des femmes en général. Quant à Komissarjevskaja, elle aspirait, ainsi qu'en témoigne à la fois sa correspondance (Al'tšuller, 1964) et le projet d'école théâtrale qu'elle élaborait durant la dernière année de sa vie⁴⁶, à l'affirmation de l'individu créateur. Autrement dit, les revendications du féminisme naissant étaient sans doute trop restrictives pour quelqu'un dont la priorité était le développement de l'esprit humain, indépendamment des questions de genre.
- 33 Cependant, les rôles qu'elle choisit d'interpréter racontaient une autre histoire : les unes après les autres, ses héroïnes se libéraient de leurs entraves. Et leur évolution correspondait à celle de la société russe : si en 1895, à ses débuts, la souffrance prédominait, au fur et à mesure que la révolution se rapprocha, ses héroïnes cessèrent de subir leur sort pour basculer dans la révolte. La comédienne proposait désormais à ses contemporaines un nouveau modèle d'identification : non plus des Cendrillons malchanceuses, mais des femmes inquiétantes au comportement subversif. Des femmes qui choisissaient d'être libres, quel que soit le prix à payer.

BIBLIOGRAPHIE

AL'TŠULLER Anatolij Jakovlevič (dir.) (1964), *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy*, Léningrad-Moscou : Iskusstvo.

BELJAEV Ju. D., V. F. (1898), *Komissarževskaja. Artistka Imperatorskix teatrov. Kritičeskij etjud*, Saint-Pétersbourg : Trud.

BRUŠTEJN Aleksandra (1956), *Stranicy prošlogo*, Moscou : Soveckij pisatel'.

KEMPF Lucie (2012), « Les tournées d'Eleonora Duse en Russie en 1891 et 1892 », *P.R.I.S.M.I. – Revue d'études italiennes*, 10, 146-159.

KEMPF Lucie (2014), « La figure de la révoltée dans le répertoire des théâtres russes du début du XX^e siècle : l'émergence d'un 3^e archétype ? », L. Chvedova et S. Maire (dir.), *L'image de la femme russe dans la littérature européenne du XX^e et du XXI^e siècles*, Nancy : PUN – Éditions universitaires de Lorraine, 115-124.

KUGEL' Aleksandr (1923), *Teatral'nye portrety*, Pétrograd-Moscou : Petrograd izd.

RUDNICKIJ Konstantin L. (dir.) (1965), *O Komissarževskoj. Zabytoe i novoe. Vospominanija, stat'i, pis'ma*, Moscou : Vserossijskoe teatral'noe obščestvo.

SCHULER Catherine (1996), *Women in Russian Theatre, The Actress in the Silver Age*, New York : Routledge.

ŠNICLER A. (1908), *Skazka*, trad. Z. M. Mejerovič, Moscou : Universal'naja biblioteka, 16.

TITOVA Galina Vladimirovna (2006), *Mejerhol'd i Komissarževskaja: modern na puti k uslovnomu teatru*, Saint-Pétersbourg : Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii teatral'nogo iskusstva.

NOTES

1. Voir les travaux de I. Petrovskaja, en particulier *Teatr i zritel' rossijskix stolic, 1895-1917*, Léninegrad, éd. Iskusstvo, 1990.
2. Il s'agit d'une pièce d'Ibsen (1877) qui critiquait avec virulence les notables d'une ville de province, en montrant que les « soutiens de la société » étaient en réalité construits sur un marécage. Ibsen était alors très à la mode en Russie.
3. Il fut embauché comme metteur en scène à partir de la saison 1906-1907.
4. Après le renvoi de Meyerhold à l'automne 1907, elle fit appel à son frère Fedor Komissarjevski et à Evreinov.
5. Maeterlinck, première le 22 novembre 1906, mise en scène : Meyerhold.
6. Ainsi, Polina Strepetova devint l'égérie des populistes après avoir interprété le rôle de Katerina Kabakova dans *L'Orage* d'Ostrovski.
7. « Ženskij vopros ».
8. *Anna Karenine*, 4^e partie, chapitres 10-12.
9. Il y avait très peu de femmes parmi les critiques de théâtre.
10. Il fonda en 1897 la revue *Teatr i iskusstvo*.
11. Nous traduisons.
12. « Duse représente une forme de féminisme [...] » (Kugel', 1923 : 88) [Nous traduisons.]
13. Première le 17 octobre 1896 au théâtre Alexandra.
14. Celle-ci s'explique en partie par l'extraordinaire popularité de la Duse en Russie : Komissarjevskaja s'est essayée à ses rôles à chaque fois qu'elle en a eu la possibilité.
15. Elles jouaient toutes les deux sans maquillage.
16. La comédienne avait beaucoup plus de succès dans ce type de pièce que dans le théâtre de mœurs russe.
17. Nemirovitch-Dantchenko, Potapenko, etc.
18. En 1984, le film éponyme de Riazanov, une adaptation de *Sans dot*, s'est explicitement inspiré de la manière dont Komissarjevskaja avait construit le rôle de Larissa à partir de motifs musicaux.
19. *Johannisfeuer*, 1900.
20. Quitte à supprimer certaines répliques.
21. Ce dernier lui proposa à l'été 1902 de l'engager au Théâtre d'art, mais elle déclina l'invitation.
22. Le pouvoir grandissant des metteurs en scène était perçu par de nombreux comédiens et critiques de théâtre comme une violence faite aux acteurs.
23. Le Théâtre dramatique du « Passage », direction V. F. Komissarjevskaja.
24. Au fil des années, son interprétation de Larissa dans *Sans dot* devint de plus en plus véhémente.
25. Nous pensons en particulier aux personnages de Klärchen dans *La Chute de Sodome* (*Sodoms Ende*, 1894) de Sudermann et d'Annchen dans *La Jeunesse* (*Jugend*, 1893) de Max Halbe.

26. Par exemple *La Vie d'Avdotia* [Avdot'ina žizn'] de Naïdenov.
 27. *Heimat*, 1893.
 28. Première du spectacle le 23 septembre 1902 à Kharkov.
 29. Première le 17 septembre 1903 à Saint-Pétersbourg.
 30. *Das Märchen*, 1893.
 31. Nous traduisons.
 32. Première le 20 février 1904 à Moscou.
 33. Lors de l'une de ses soirées à bénéfice.
 34. Magda et Nora s'en vont pour se consacrer à une carrière scénique.
 35. Voir les souvenirs de Lounatcharski dans Al'tšuller (1964 : 181-185) et de Kollontai dans Rudnickij (1965 : 61-63).
 36. Archives, Bibliothèque Saltykov-Ščedrin, Saint-Pétersbourg, fond 63, N. V. Drizen, n° 374, Kolokol'cova Aleksandra Aleksandrovna, *Vospominanija o V. F. Komissarževskoj*, 1910.
 37. Première le 10 novembre 1904.
 38. Voir par exemple les pièces du groupe *Znanie*.
 39. Première le 12 octobre 1905.
 40. Cette thématique a été évoquée dans un ouvrage récent : voir Titova (2006 : 35-37).
 41. Première le 24 novembre 1905.
 42. Première le 6 février 1906.
 43. Karen dans *La Tragédie de l'amour*, Heiberg, première le 8 janvier 1907 ; Elina Kareno dans *Aux portes du royaume*, Knut Hamsun, première le 1^{er} octobre 1908. Elle monta également dans son théâtre *L'Éveil du printemps*, Wedekind, première le 15 septembre 1907.
 44. Toutes les allusions à cette révolution furent censurées !
 45. Marie, seule et libre, accepte de vivre sans payer pour son crime et envisage de devenir infirmière de guerre.
 46. Elle fit appel à de nombreux artistes, en particulier Bely ; l'objectif de la comédienne était moins de former des comédiens que des personnes accomplies, capables de développer toutes leurs potentialités créatrices. Le projet évoque, par de nombreux aspects, les idées de R. Steiner.
-

RÉSUMÉS

Entre 1902 et 1906, au moment de la première révolution russe, la popularité de la comédienne Vera Komissarjevskaja fut immense en Russie. Au fil de ses rôles, essentiellement dans le répertoire contemporain, elle incarna une certaine image de la femme moderne, offrant ainsi à ses innombrables admiratrices des modèles d'identification que nous nous proposons d'analyser. Nous serons préalablement amenés à nous interroger sur le statut très particulier des comédiennes célèbres en Russie : elles avaient en effet, à une époque où la « question de la femme » se posait de manière toujours plus aiguë, réussi à occuper une place significative dans l'espace public, où, à travers le choix de leur répertoire, elles pouvaient faire entendre leur voix. Nous analyserons ensuite six personnages interprétés par Komissarjevskaja entre 1902 et 1906, au moment où, après avoir démissionné du théâtre Alexandra, elle était devenue maîtresse de ses choix artistiques. Ces héroïnes étaient en effet en rupture avec les personnages de Cendrillons malchanceuses qui avaient assuré son succès au début de sa carrière. Elles imposaient l'image d'une femme révoltée, prête à faire voler en éclat les structures familiales et sociales pour

affirmer ses droits en tant qu'individu. Les œuvres interprétées se caractérisaient par l'ouverture de leur dénouement, comme si l'unique issue pour les femmes était désormais de prendre la porte. Alors que dans la rue l'agitation sociale grandissait, à partir de 1905, ces personnages devinrent encore plus subversifs : si elles prenaient leur liberté, c'était désormais au nom de désirs sexuels. Les choix artistiques de Komissarjevskaja pendant la révolution établirent avec une grande force un parallèle, certes, avant tout suggéré dans la dramaturgie occidentale, mais particulièrement pertinent en Russie, celui de la pulsion vitale et de l'élan révolutionnaire.

С 1902 до 1906 года, в эпоху первой русской революции, актриса В. Ф. Комиссаржевская пользовалась громадным успехом. Играя в основном своих современниц, она воплощала определённый образ современной женщины, о которой в данной статье будет идти речь, и предлагала женской части публики новые модели идентификации. В первую очередь нам придётся задать себе вопрос об особенном статусе известных актрис в тогдашней России: в эпоху, когда женский вопрос становился всё острее и острее, они занимали значительное общественное место и, выбирая репертуар, они имели возможность принимать активное участие в определении новых моделей поведения. В 1902 году Комиссаржевская покинула Александринский театр и стала самостоятельно выбирать свои роли. Мы будем изучать шесть персонажей, которых она играла с 1902 года до 1906 года. Эти героини значительно отличались от прежних ею сыгранных «несчастных Золушек», обеспечивавших её успех в Александринке. Они стали уже настоящими бунтарками и оспаривали семейные и общественные порядки во имя права личности. В развязке пьес они обычно уходили, оставляя позади себя старый мир и старую мораль. С 1905 года, когда на улицах гремела революция, протест героинь Комиссаржевской ещё более усилился: они теперь освобождались во имя пожеланий сексуального характера. Роли Комиссаржевской в это время определили убедительное сопоставление жизненных сил основного инстинкта и революционного подъёма. Хотя эти персонажи чаще всего исходили из зарубежного репертуара, они оказались особенно созвучными стремлениям тогдашней русской публики.

INDEX

motsclesru КОМИССАРЖЕВСКАЯ, РУССКИЙ ТЕАТР, БУНТ, ЗОЛУШКА, ФЕМИНИЗМ, РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПОДЪЁМ, ЖИЗНЕННЫЕ СИЛЫ, ЭМАНСИПАЦИЯ

Mots-clés : Komissarjevskaja, théâtre russe, Duse russe, révolte, cendrillon, féminisme, élan révolutionnaire, pulsion vitale, émancipation

AUTEUR

LUCIE KEMPF

Université de Lorraine, Centre de recherche sur les littératures et cultures européennes