

## Le théâtre en Russie soviétique<sup>1</sup>

### 1.

On lutte, en Russie, pour la conquête du théâtre, comme on a lutté pour la conquête du Kremlin. Comme la prise du Kremlin a toujours consacré les victoires politiques, de même on croit que, sans la conquête du théâtre, tous les efforts pour créer une culture doivent demeurer fragmentaires. Les scènes deviendront des tribunes, des chaires et des plates-formes pour toutes les fanfares. Il n'y a que deux petits groupes qui protestent contre une telle réquisition du théâtre, mais ils sont impuissants.

### 2.

Il est surprenant qu'on doive encore lutter pour les théâtres, que les théâtres ne soient pas encore entre les mains des groupements révolutionnaires. Je l'avais cru. Mais c'est presque le contraire qui est la vérité : « Le théâtre est la forteresse de la réaction », m'a dit quelqu'un.

Comme presque tous les théâtres sont nationalisés et qu'en Russie, cela ne signifie pas du tout être réactionnaires, j'étais très surpris de cette persistance. Plus tard, je me suis aperçu que ce phénomène n'était pas exprimé par le vieux mot de « réaction ». Il est néanmoins vrai que (comme dans tous les autres secteurs intellectuels) il n'y a qu'un très petit nombre de communistes parmi les directeurs et les acteurs, mais ce facteur n'est pas décisif.

Ce qui est décisif, c'est la caisse.

### 3.

L'argent n'a pas encore été écarté de la vie sociale en Russie. Nous sommes dans une période d'évolution. Les théâtres, dès lors, ont des intérêts à soigner. Aussi ne jouent-ils, comme chez nous, que des pièces capables de remporter un succès pécuniaire. On peut voir, à Moscou comme ailleurs, *L'habit bien porté* et la *Princesse des Czardas*. Naturellement pas aux théâtres d'Etat, — mais tous les théâtres ne sont pas nationalisés.

Il y a trois catégories.

Les théâtres privés : quelques théâtres sont restés, qui jouaient des pièces françaises ou des opérettes. Leurs jours sont strictement comptés. Mais ils existent encore.

Les théâtres autonomes : on y compte tous les théâtres autrefois privés, qui étaient importants au point de vue artistique, comme par exemple le Théâtre de [Stanislavsky](#). Ils ont le privilège de l'immovibilité de leurs directeurs. Et même, quand l'ancien directeur vient à mourir, le nouveau n'est pas nommé, comme pour les scènes nationales, par la Direction dramatique du Commissariat de l'Instruction publique, mais par le Collège des régisseurs.

Les théâtres nationaux : ce sont tous les anciens théâtres impériaux et quelques scènes à Moscou et Petrograd qui n'appartiennent ni à la première ni à la deuxième catégorie. Toutes les autres scènes — toutes celles des provinces — sont communales.

Les théâtres nationaux ou communaux reçoivent des subsides (les théâtres autonomes peuvent aussi en obtenir sur demande) ; or, comme ces subsides ont atteint, pendant ces dernières années, deux milliards de marks, la Direction du Théâtre au Commissariat de l'Instruction publique n'a aucun intérêt à pousser les scènes dans des entreprises hasardeuses, dont les pertes seraient pour elle une charge plus lourde encore.

Les subsides sont comptés sur le barème suivant. On accorde, en moyenne, sur la base de la comptabilité, un versement de 40 à 50 %, quand le bénéfice est moindre que 60 %, — quand le bénéfice dépasse 100 %, les théâtres peuvent garder pour eux jusqu'à 40 %. Comme un bénéfice de 100 % est modéré pour une entreprise russe, les théâtres ont tout intérêt à gagner davantage, pour pouvoir conserver ces 40 %.

### 4.

La caisse est une chose sérieuse. Le répertoire aussi. Car, que jouera-t-on ? Cette question a une énorme importance. Que jouera-t-on ? Des pièces révolutionnaires ? Bien ! Mais quelles sont les pièces révolutionnaires ?

Il n'y a là-dessus aucun avis unanime, pas même dans le camp radical. Quand on voulut jouer *Revanche !*, de [Cladel](#), par exemple, [Lounatcharsky](#), Commissaire à l'Instruction publique, prit position contre la pièce et [Boukharine](#), chef de l'aile gauche politique, fut si furieux de cette hostilité qu'il attaqua ouvertement Lounatcharsky.

---

1 Source : numéro 9 (troisième année) de *L'Art libre*, septembre 1921. Traduit de l'allemand.

On comprend cette polémique (d'une signification tout à la fois actuelle et éternelle) quand on connaît le contenu de la pièce. Pendant la Commune de Paris : les troupes de [Thiers](#) prennent les dernières barricades. La résistance faiblit. Alors, la femme du chef communiste se précipite sur la position. De ses bras levés, elle montre aux défenseurs son enfant nouveau-né. Ils le baptisent aussitôt « Vengeur » et meurent avec la joyeuse conscience de ressusciter dans l'avenir grâce à ce tragique catéchumène.

La pièce fut jouée avec un grand luxe de mise en scène, « si bien (écrivit un critique communiste) que l'impression ne fut pas profonde ». Si l'on songe que cette pièce n'est pas de Cladel, mais constitue simplement l'affabulation dramatique d'une nouvelle de cet écrivain français, on comprendra la protestation d'artiste de Lounatcharsky. Et peut-être aussi la contre-protestation de politicien de Boukharine.

Qu'on ne se hâte pas de conclure de cette polémique que les deux antagonistes voulaient quelque chose de différent. Ils voulaient, en somme, la même chose, — le drame prolétarien. Comme ce drame n'existe pas encore, — ce qui est de l'art n'engendre pas l'émotion désirée et ce qui engendre l'émotion n'est pas encore de l'art, — on se divise, l'un préférant l'art d'émotion et l'autre l'émotion d'art. Et le résultat est que l'un sera, contre sa volonté, refoulé vers l'art bourgeois, tandis que l'autre soumettra l'art, contre sa volonté aussi, à un souci de propagande.

Le parti Boukharine repousse logiquement tout ce qui a paru jusqu'en 1918, dans la littérature mondiale, même le *Réviseur*, de [Gogol](#). Le parti Lounatcharsky ne repousse pas cette littérature et la conséquence normale de ceci, c'est le conflit qui les divise. Dès lors, sur quelle base va-t-on procéder au classement d'un chaos de milliers de pièces ?

Jouera-t-on, par exemple, *Nora* ? Les uns disent que cette pièce est « animée d'esprit révolutionnaire », les autres qu'elle est trop « individualiste ». Qui l'emporte ? Question insoluble. Insoluble parce que l'émotion née d'une œuvre d'art est multiple, comme est multiple la lumière qui tombe en même temps sous des angles différents : ici elle donne rouge, là grise, ici « révolutionnaire », là « individualiste ».

On a toujours essayé de trouver des lignes de conduite générales. On a unifié souvent les points de vue. Ainsi on écrit dans un manifeste que « le peuple doit être délivré de l'esprit petit-bourgeois ». Mais si on est d'accord pour mettre à l'index toutes ces pièces dont l'esprit est petit-bourgeois, on ne peut pas empêcher que les opinions sur la façon de juger l'esprit petit-bourgeois soient très éloignées l'une de l'autre.

[Ostrovsky](#), par exemple est-il « petit-bourgeois » ?

Mais qui est Ostrovsky ? demandera-t-on.

Ostrovsky est un classique russe. Il a fondé le théâtre national russe. Il est un quelque sorte le [Schiller](#) de là-bas, bien qu'il n'ait absolument rien de commun avec Schiller dans son esprit et son œuvre.

Ses pièces ne sont ni des tragédies, ni des comédies. [Dobrolioubov](#) les appelait des « représentations de la vie ». Il ajoutait : « Les spectateurs ne sont portés ni à rire ni à pleurer... Tous les personnages sont indifférents, ni héroïques, ni infâmes... Ils sont dominés par des événements contre lesquels ils pourraient fort bien s'insurger, s'ils avaient seulement la moindre énergie. Mais ils n'en ont pas... Aussi, le drame ne se joue-t-il pas, pour ainsi dire, entre des hommes, mais entre des circonstances dont ils sont le plus souvent tout à fait inconscients... Une sorte de fatalisme commande toute la conception de la vie, l'idée qu'un homme, qui représente un certain type, ne peut réagir que d'une seule façon, et, pour ainsi dire, déterminée d'avance. De là une conséquence : nos actes ne sont ni bons ni mauvais : ce sont nos actes seulement... Et la vie aussi n'est ni bonne ni mauvaise, elle est ce qu'elle est et voilà tout... Les pièces d'Ostrovsky n'ont généralement ni intrigue, ni dénouement... l'action ne se termine pas, elle se casse tout à coup... Mais il est certain qu'à part [Tolstoï](#), aucun autre écrivain russe n'a créé un aussi grand nombre de types et de milieux différents... Sa langue est vigoureuse et mouvementée... Un trésor de mots imagés et de tournures originales... »

Il reste à dire un mot des sujets de ses pièces (bien qu'ils soient peu importants). Ils traitent de l'adultère commis par la femme d'un riche marchand de province, de l'enlèvement d'une jeune fille par un croqueur de dot, etc.

Donc, Ostrovsky est-il « petit-bourgeois » ?

Une statistique du mois de juin 1919 montre que sur tous les théâtres russes, même celui des ouvriers et paysans, Ostrovsky a été l'auteur le plus souvent joué. D'autre part, toute la gauche est contre lui. Une partie d'entre elle dit que le sujet de ses pièces « tend à glorifier le vieux système social aboli » ; une autre fraction, qu'elles trahissent dans la forme « un esprit qui manque d'organisation ». Mais l'esprit qui manque d'organisation est-il « petit-bourgeois » ? N'est-il pas plutôt... russe ?

On ne peut pas se rendre compte, en Occident, de l'importance de cette question. Pour la Russie, c'est un problème essentiel. Il n'y a pas une mare, en Russie, qui n'ait été agitée par le souffle de cette discussion.

## 5.

Il ne faut pas croire que la question de savoir si on devait ou non jouer Ostrovsky s'est débattue comme une polémique littéraire. On l'a discutée à la première séance du Congrès des soviets pan-russes des Théâtres, qui, après la clôture du congrès, constituèrent la Fédération pan-russe des théâtres d'ouvriers et paysans.

Au même congrès, le groupe communiste proposa une résolution d'après laquelle : « même la nouvelle formule du théâtre doit être réfutée ; il faut réaliser une cassure radicale avec le passé ; la seule ligne de conduite dans la composition des programmes est l'esprit révolutionnaire. » Cette résolution ne fut même pas mise en discussion. Une

deuxième résolution disant que « la valeur de la vieille culture doit être confirmée sans réserves » fut, par contre, acceptée à l'unanimité à l'exception du groupe communiste.

Ainsi, si même un congrès qui est issu du Congrès des Théâtres d'Ouvriers et Paysans, se prononce pour la valeur de l'ancienne culture, aucun directeur de théâtre, naturellement, ne le mettra en doute, puisqu'ils jouent tous Les « vieilles pièces » pour remplir leurs caisses. Seulement, à les en croire, ils agissent pour « l'idée ». Ils ne feraient rien d'autre que ce que « le peuple » a décidé. C'est pourquoi, s'ils n'ont donné que très peu de nouvelles pièces à la fois révolutionnaires et d'une valeur artistique, ils sont en tous cas couverts et ils ne seraient même pas réprimandés par le Commissariat, à moins qu'un jour il n'y ait dans celui-ci un glissement à gauche.

## 6.

Il se crée seulement très peu de nouvelles pièces. Une raison de cela, c'est la mise à la scène intempestive d'une série de nouvelles et de poèmes. On arrange tout en drames : les nouvelles de [Mérimée](#), de [Maupassant](#), de Cladel, de [Gorky](#), de [Tchékhov](#).

On apprécie surtout en province la mise au théâtre des contes de Tchekhov, que l'on retravaille sous forme de petits vaudevilles. D'après une statistique, ces pièces-là tiennent, devant des ouvriers (on ne les joue presque pas, au contraire, devant les paysans), le deuxième rang derrière les drames d'Ostrovsky. On ne joue seulement que les petites pièces de Tchekhov. Les grands drames, fin-de-siècle, ne sont presque pas représentés. On dit qu'ils dateraient trop ; les bourgeois eux-mêmes parlent à leur sujet d'un art bourgeois.

Les grands drames de Tchekhov ne sont même pas joués à Moscou. On évite le plus possible, à Moscou, de monter des pièces modernes. On remonte, au contraire et surtout, aux comédies classiques. On joue [Shakespeare](#), [Molière](#), [Goldoni](#), même [Lope de Vega](#). Shakespeare est joué si fréquemment qu'un jour il était à l'affiche en même temps à cinq théâtres. Assez souvent aussi, on joue *Les Brigands*, de Schiller, et aussi *Don Carlos* ([Goethe](#) presque pas !) Des auteurs russes, outre Ostrovsky et Tchekhov (le Tchekhov des « petites » pièces), Gogol, Gorky et très souvent Tolstoï et [Andreïev](#) (presque pas [Artsybachev](#)). De temps en temps, on joue le *Czar de Judée*, dont l'auteur est le grand-duc [Constantin Romanov](#). (La représentation de ce drame était défendue sous l'empire.)

On joue des drames modernes et on est friand surtout d'auteurs étrangers : [Maeterlinck](#) (*L'Oiseau bleu*), [Ibsen](#) (*Le Constructeur Sollness*), [Oscar Wilde](#) (*Salomé*), [Rostand](#) (*L'Aiglon*), [d'Annunzio](#).

En province, le programme est très identique. On a peu de goût, mais beaucoup d'ambition. Le vieux penchant du provincial vers le « salon », apparaît encore. On joue les œuvres du francolâtre [Tourgueniev](#). Et, à Samara, on joue *Monsieur Wu*.

Le programme, à l'Armée Rouge, est aussi caractéristique. On y donne *La Mort de Danton*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Les Brigands*, *Georges Dandin* et *Pierre et Alexis*, de [Merejkovski](#).

Pour un Européen, le programme des théâtres nationaux est malheureusement d'un intérêt restreint. Tous les auteurs m'étaient ici inconnus. Je dirai seulement que les théâtres juifs jouent surtout [Schalom Asch](#), [Schalem Alechim](#) et [Hirschbein](#).

Et les pièces révolutionnaires ? Le répertoire est petit. On donne, à Moscou, *Danton*, de [Büchner](#), *Les Aubes*, de [Verhaeren](#), *Revanche !*, de Cladel, et trois pièces d'auteurs russes, qui sont insignifiantes. Le drame révolutionnaire manque.

## 7.

Il manque et doit manquer. Car il n'y a qu'une seule chose qui compte pour le bolchevik et une seule qui lui répugne : la lutte pour la révolution et la lutte contre la révolution. Il se trouve dans le même cas que l'apôtre [Paul](#). Lui aussi devait rendre le monde semblable à la lune qui a une face sombre et l'autre claire, et il devait dénoncer chaque modification de cette faible frontière comme un acte antichrétien et contre-révolutionnaire.

Plus tard, quand il eut conquis une partie de l'humanité à sa vision, quand il fut habitué à la lumière nouvelle, il fut possible, il fut souhaitable, il fut nécessaire de créer dans le monde renouvelé, un vrai monde, — c'est-à-dire une chose avec à la fois de la lumière et de l'ombre, avec une autre lumière, et une autre ombre que précédemment. Ceci a été accompli en deux mille ans de travail. Il n'y a plus rien, rien ne survit qui ne soit imprégné de cette théorie nouvelle. Il n'y a plus aucun phénomène qui soit uniquement de la lumière ou uniquement de l'ombre comme dans la lune, mais tout est devenu de la terre, tout est en même temps lumière et ombre. Ce qui ne s'est pas modifié de la sorte, nous ne l'appelons plus de la vie.

Les drames, les univers qu'un homme crée, on peut à peine les donner en Russie, parce que le Russe n'a pas encore d'univers dans le sens que nous y mettons, ne doit pas en avoir et ne peut pas en avoir — tout comme l'apôtre Paul ne pouvait pas. Comme Paul, le Russe doit encore une fois imposer sa vision à l'humanité. Le nouvel univers, dès lors, avec sa nouvelle lumière et ses nouvelles ombres, suivra un jour comme une conséquence. Tout ce qu'on peut faire ici, ne pourrait être qu'un vœu personnel, ou qu'une folie personnelle.

Et ainsi, nous voyons cette situation paradoxale que les drames qui, d'après notre jugement occidental, sont relativement bons, aux yeux des communistes sont mauvais (par exemple, les drames de Lounatcharsky). Tandis que les

mauvais drames — à la vérité ce ne sont presque jamais des drames mais des œuvres qui empruntent la forme dramatique — semblent être farcis de sens (je citerai, par exemple, les sermons dramatiques). Toujours languissants pour les initiés, ils sont nécessaires à la masse.

J'ai raconté le thème d'un tel sermon dramatique (*Revanche !*, de Cladel). Les autres drames que je connais, ne sont pas meilleurs. Comme œuvres d'art, ils sont très au-dessous du niveau des drames de la [Roswitha](#).

## 8.

Rien qu'à Moscou, il y a près de trois mille petits théâtres, qui ont été fondés par les ouvriers et les soldats, et qui jouent deux fois, et souvent même une fois par semaine<sup>2</sup>. Les gens du Commissariat de l'Instruction Publique s'échauffent quand ils parlent de ces théâtres, il est cependant indiscutable que ces scènes ne constituent nullement le symptôme d'un nouvel art prolétarien, mais manifestent, au contraire, une volonté qui n'a rien de commun avec une volonté artistique. Il s'agit dans la plupart des cas d'associations communistes où l'on tient des sermons aux membres.

On n'y prêche pas toujours, pourtant, parce qu'il y a là aussi des ouvriers et des paysans non communistes. La statistique de juin 1919 donne, sur les programmes de ces sortes de réunions, d'intéressantes lumières. On constate par exemple que les ouvriers ont joué surtout Ostrovsky, Tchekhov (celui des petites pièces), Gorki, Tolstoï et Andreiev ; se détachent nettement aussi [Hauptmann](#) et [Heijermans](#). Les paysans, par contre, ont joué surtout Ostrovsky (Tchekhov jamais), Gogol et Sofia Belaïa.

Qui est Sofia Belaïa ? Je n'ai jamais rien lu d'elle et même de beaucoup de Russes elle est inconnue. Cependant, d'après les renseignements que j'ai reçus, je crois qu'on peut sans hésitations la comparer à nos romancières pour familles.

C'est un fait significatif que cette sympathie des paysans pour Sofia Belaïa et ses pièces. Car celles-ci sont toutes infiniment compliquées, bourrées d'allusions et profondément religieuses. Le plus souvent elles traitent des questions de morale. On rencontre, par exemple, une pièce avec ce titre : *Péché et Rédemption*. *Péché et Rédemption* et Sofia Belaïa ; — évidemment avec cela, on n'a pas tout le paysan russe, mais on a, néanmoins, un des aspects de cet animal des steppes. Le répertoire des paysans diffère, par ailleurs, essentiellement du répertoire des ouvriers. Ceux-ci s'occupent, presque exclusivement, de l'immoralité de la classe ci-devant dominatrice, et ils sont, ici, en profonde opposition avec les paysans.

Il y a ainsi (en faisant abstraction de tous les mouvements qui existaient déjà avant la révolution), trois groupes dans le théâtre et on peut les symboliser respectivement par *Revanche !*, *Entre nous*, *nous nous arrangerons bien* (Ostrovsky), et *Péché et Rédemption*.

L'esprit de la pièce d'Ostrovsky (*Entre nous, nous nous arrangerons bien*) est l'esprit de la section dramatique du Commissariat de l'Instruction Publique, et donc « l'esprit officiel », — bien que ces deux mots, au point de vue russe, aient un sens un peu confus ; car les théâtres paysans eux-mêmes dépendent de cette section dramatique — tout comme les théâtres qui font exclusivement de la propagande communiste. Cependant, la liaison entre ces théâtres paysans et l'administration centrale est d'un ordre plutôt technique<sup>3</sup>.

## 9.

Le problème de l'opéra est inextricable.

L'opéra est une forme d'art qui n'a pas encore quatre cents ans d'âge. Il ne prit pas naissance comme le drame, pour répondre à un besoin universel qui se serait manifesté vers 1590, mais (semble-t-il) parce qu'on voulut renouveler l'action de la tragédie grecque par des moyens mélodramatiques. Or si, malgré cet assujettissement de ses débuts à des nécessités contemporaines, l'opéra réussit à se développer pendant les siècles suivants jusqu'à atteindre à l'autonomie artistique, c'est qu'il rencontra, peu de temps après sa naissance, des besoins nouveaux et plus profonds dont il sut s'évader en leur donnant une solution. En un mot, l'histoire de l'opéra est l'histoire de presque tous les phénomènes : ils viennent au monde à cause d'une circonstance déterminée ; puis survient une crise qu'il faut surmonter, et qu'on surmonte seulement avec l'aide d'autres circonstances et en se créant de nouveaux besoins. Plus tard, on ne sait plus énumérer les circonstances et les besoins qui ont donné au phénomène son indépendance. Il a des pieds innombrables pour le porter ; il « vit ».

Il est actuellement impossible de déterminer à quels besoins l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle doit son équilibre. Certainement pas au désir de renouveler l'action de la tragédie grecque par des moyens mélodramatiques. Comme la seule base sérieuse qui nous était connue s'effondre, alors on peut « pousser la chose où on veut », comme on ferait d'une sphère dépourvue, comme chacun sait, de pieds. On roula donc, en Russie, le phénomène opéra si loin, qu'on finit par en faire

---

2 Comme curiosité, nous dirons que le plus souvent les rôles des femmes sont tenus par des hommes, — parce que les femmes exigent de telles rations de pain qu'il est impossible de les satisfaire.

3 De la section dramatique dépend aussi le cirque. Mais ici il n'y a plus rien d'intéressant. La plus grande partie des artistes de café-concert ou de « Variétés » ont quitté le pays, car il n'y a plus de cafés-concerts et bien peu de variétés seulement en Russie. D'autres ont, d'un saut courageux, franchi l'espace qui les séparait du théâtre et ils ont pris pied sur les grandes scènes. C'est ainsi qu'il y a un bon théâtre, à Moscou, dont les membres sont presque tous des acrobates. Les pantomimes qui se jouent au cirque ont toutes un caractère révolutionnaire. Très nombreuses aussi sont les mises à la scène de légendes bibliques.

une « création bourgeoise », une entreprise qui répondait aux seuls besoins de la bourgeoisie. Il est aussi impossible, bien entendu, de prouver cette conception et que vraiment l'opéra est né des besoins d'une époque déterminée (l'épithète de « bourgeoise » n'est qu'un symbole pour désigner cette époque), que de prouver n'importe quelle autre thèse à ce sujet. Même la puissance d'un dieu serait vaine ici ; car s'il lui était possible, à ce dieu, de nous dire que l'opéra dans sa forme actuelle est un « opéra bourgeois », demain, cependant, quelqu'un pourrait venir et, sous l'empire de nécessités qui ne seraient pas bourgeoises, conférer à l'opéra une nouvelle forme, tirée des profondeurs inaccessibles où elle était restée endormie jusqu'ici, et dont le nom et l'aspect nous sont totalement inconnus.

Qu'on ne sous-évalue pas la valeur de telles réflexions. Il est tout à fait indubitable que certaines formes d'art sont susceptibles d'avoir certaines conséquences et, par la suite, on ne peut écarter ces conséquences que si on écarte les dites formes de création. Tous les législateurs dont l'histoire du monde nous apprend la vie, étaient pénétrés de cette vérité. Je songe à Moïse, qui défendit les statues et, par là, empêcha qu'un art juif existât jamais en Palestine. Je songe à [Mohammed](#), qui avait une antipathie marquée contre la poésie et surtout contre les contes. Pourquoi ? Goethe dit dans les *Notes et Dissertations du Divan oriental et occidental* : Le caractère propre des contes, c'est « qu'ils n'ont aucun but moral, et, par là, conduisent et portent l'homme non pas en lui-même, mais en dehors de lui, dans le Libre Infini. C'est précisément l'antithèse que Mohammed poursuivait ». Mohammed défendit donc les contes — bien qu'il s'en soit servi dans le Coran. Il leur donna même une nouvelle forme et, de cette façon, rencontra, à la fois, un ancien besoin et un nouveau — un besoin « bourgeois » et un besoin « prolétarien » (car les noms n'ont ici aucune importance).

L'art à double expression, n'est cependant pas toujours possible. (Moïse devait être plus rigoureux.) Et l'est-il, qu'il exige du génie.

Au Commissariat de l'Instruction Publique, il n'y a personne qui ait vu en ceci un problème digne d'attention, et tout est resté tel qu'autrefois dans la province de l'opéra. La gauche accuse, certes, l'opéra d'être une contingence bourgeoise, — mais on ne sait pas très bien si elle combat l'opéra en entier, et en tant que phénomène, ou seulement l'opéra comme il existe aujourd'hui. On doit juger cette obscurité du sentiment à la fois négativement et positivement. Négativement, parce que c'est une obscurité, positivement, parce que c'est un témoignage de probité intellectuelle. La question n'est pas encore urgente, et elle ne commande pas de décisions. Celles-ci qui seront peut-être nécessaires demain, ne le sont pas le moins du monde aujourd'hui. Cependant, bien qu'en dernière analyse le résultat, dans les deux groupes, soit le même, — c'est-à-dire qu'il n'y a rien de changé dans le domaine de l'opéra, — les raisons de l'un et de l'autre sont très différentes.

## 10.

J'ai vu le ballet russe. J'ai vu le *Coq d'Or* de [Rimski-Korsakov](#). J'ai vu le *Prince Igor* de [Borodine](#).

J'ai vu le *Prince Igor* de Borodine. Fanfares, je vous ai entendues ! Non, pas des fanfares ! Mais la musique de la terre, qui est harmonieuse comme le nom de Borodine. Cet art me suffit à oublier toutes les souffrances, toutes les cruautés quotidiennes ! Car là, il y a tout : la nostalgie et la langueur, l'abandon et la nausée, la souffrance et le désespoir, le foyer et l'orgie, la steppe et la ville. Voilà toute la Russie, — peut-être pas la Russie de demain, mais un monde qui agit encore : un monde tragique.

Ce monde tragique est-il « bourgeois » ? Il y a eu des siècles où la tragédie dominait les plus hautes qualités. Et la Russie ne se trouve-t-elle pas au-seuil d'un tel siècle ? Il est surprenant que les bolchevistes n'aient pas encore défendu cette musique. Ne devraient-ils pas l'interdire comme Mohammed interdisait les contes ?

Dans l'ancienne loge impériale, trois hommes étaient assis devant moi, qui, tous trois, dans leurs patries ont été condamnés à mort : [Henry Guilbeaux](#), le capitaine [Sadoul](#) (avec sa femme) et [Bela Kun](#). Tous trois empoignés par cette musique, et prêts, cependant, à rejeter loin d'eux même comme de la poussière, cette chose infiniment magnifique.

## 11.

Le répertoire de l'opéra est large. On joue très souvent le *Prince Igor* de Borodine, *Boris Godounov* de [Moussorgsky](#), *Eugène Oneguine* de [Tchaïkovsky](#) et tous les opéras de Rimsky-Korsakov, qui répondent, d'ailleurs, par leur trame aux sentiments d'un grand public. (*Le Coq d'Or*, par exemple, est une satire du régime czariste.)

Des opéras étrangers, on joue surtout le *Barbier de Séville*, *Carmen*, *Figaro*, *Elektra*, le *Crépuscule des Dieux* et *Parsifal*.

L'ancien Opéra Impérial joue à Moscou tous les soirs. Tous les mercredis et tous les dimanches, on y donne un ballet. j'ai vu la *Mort du Cygne* de Tchaïkovsky. La mimique des premières danseuses est fantastique. Tantôt pleine de sens, quand elles esquissent la stylisation fugitive de l'amour, et tous les hommes, alors, sont conquis ; tantôt, dépourvue de sens, quand il ne s'agit plus d'amour.

## 12.

Le public de l'opéra se compose, comme dans tous les théâtres gouvernementaux, de membres des associations professionnelles (50 %), de membres des associations militaires (30 %), de la section théâtrale (2 %), du commissariat du peuple (1 %), etc. Le pourcentage doit toujours être identique, puisque le même nombre de places est toujours mis

par ordre à la disposition de ces organisations. En dehors de ces places, qu'on peut acheter seulement par la voie des organismes auxquels on appartient, il y a encore des places vendues au contrôle : mais elles sont sensiblement plus chères et leur nombre ne dépasse pas 7 % de l'ensemble. Pour toutes les catégories de billets, les prix sont très élevés quand il s'agit des théâtres gouvernementaux.

Ce qui caractérise la stratégie de toute l'organisation théâtrale, c'est qu'on impose dans certains cas ces prix très élevés aux théâtres autonomes et dans d'autres cas pas. J'ai l'impression qu'on applique à ces théâtres une sorte de tarif politique ; rencontrent-ils les vœux d'en haut, qu'on les laisse libres et tranquilles ; sont-ils récalcitrants, qu'aussitôt on a recours contre eux, s'il le faut, à tous les procédés de la chicane.

Un exemple : Stanilavsky demandait pour une première place dans son théâtre, 1 200 roubles. Des mercantis payaient de tels prix, et par là il pouvait vivre sans subsides et jouer ce qui lui passait par la tête, même Wilde et d'Annunzio. Lounatcharsky, le commissaire au peuple, se taisait. Mais quand commencèrent les attaques de la gauche, d'abord contre Stanilavsky, puis contre la personne du commissaire, le vent tourna, Lounatcharsky exigea un théâtre du peuple. Stanilavsky répondit : « C'est très bien d'exiger, mais on n'a pas d'ordre à me donner. » Irrité de cette réponse, Lounatcharsky décida aussitôt que le prix des premières places, dans les théâtres d'art, à Moscou, ne pouvait pas dépasser 250 roubles. Stanilavsky dut fermer son théâtre ou bien demander un subside — ce qui signifiait, d'un côté comme de l'autre, qu'il perdait sa liberté.

« C'est inouï », dira-t-on. Et on dira la même chose du fait que Lounatcharsky organise au théâtre gouvernemental un ballet de style Louis XVI et défend, chez Stanislavsky, « l'art bourgeois ». Mais ceci mis à part, on ne trouvera rien de répréhensible à la méthode qui consiste à donner l'autonomie d'une main, et à la reprendre de l'autre en menaçant la caisse. Car on ne peut pas donner à Stanislavsky une autonomie complète. On doit avoir un moyen de l'influencer, car sinon il jouerait encore Maeterlinck dans dix ans et affirmerait de la sorte un esprit nettement hostile.

### 13.

Cette stratégie commande des nécessités tactiques. Elle est transitoire, mais ferme comme un principe. Je la retrouve partout.

Ainsi, il existe, par exemple, un Conseil du Théâtre. Celui-ci se compose, par moitié, des délégués des acteurs et des délégués du personnel technique, et il est responsable devant la section dramatique du Commissariat du peuple. Comme je demandais si les employés techniques étaient consultés aussi sur le choix des programmes, on me répondit qu'il n'y avait pas encore eu de réunion du dit Conseil du Théâtre.

« Mais, d'après les statuts, doivent-ils être consultés ? »

- Oui.
- Il est insensé qu'une ouvreuse, qui n'a pas embrassé son métier par amour pour le théâtre, soit consultée sur le choix du programme. Les rapports entre une ouvreuse et son théâtre ne sont ce pendant pas les mêmes que ceux entre un ouvrier et son usine.
- Cela est vrai. Mais il n'y a pas encore eu de réunion !
- Il n'y a réellement pas encore eu une seule réunion ?
- Non, une seule, plutôt, mais Lounatcharsky y a parlé en dictateur. Et dans toutes les circonstances il agirait de nouveau en dictateur.
- L'ouvreuse aura donc ainsi dans l'avenir son droit de consultation, bien que vous teniez cela pour insensé ?
- Je le tiens théoriquement pour insensé ! Pratiquement, c'est la seule solution possible. Vous voudriez qu'on prenne ici dès maintenant une décision de principe. Mais c'est impossible. La situation se modifie de jour en jour. Il n'est vraiment pas la peine de faire des lois qu'on devrait rapporter le lendemain. Aujourd'hui nous obéissons à la seule nécessité ; demain nous pourrions obéir à la raison. C'est la révolution. »

Je n'ai pas rapporté ici le discours d'un homme de théâtre ; celui qui parlait ainsi était très apprécié dans la section dramatique du Commissariat du peuple : c'était l'homme moyen d'ici.

Il est très difficile de juger son avis. Car le jugement diffère selon qu'on pense en moraliste ou en politicien, selon qu'on tient pour meilleur de pousser à fond le principe d'égalité, — de le pousser à l'absurde, et alors d'une expérience faite sur tous de tirer la leçon de chaque principe — ou de s'en éloigner.

### 14.

On en vient à de fausses conclusions quand on cherche en Russie les forces créatrices sous les rubriques où, en Occident, on classe la vie intellectuelle. Il n'y a plus de « culture » en Russie. Cependant, il serait faux d'en déduire que tout y va à reculons. Car les forces créatrices sont là, — mais elles revêtent d'autres aspects que chez nous. La figure du Logos n'est plus Apollon.