

Les tournées du Théâtre d'Art de Moscou en Amérique du Nord (1923-1927) : Messianisme et pragmatisme

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

Au moment où éclate la révolution bolchevique, le Théâtre d'Art est au sommet de sa gloire, tant en Russie (où ses fondateurs ont inventé un nouveau type de communauté artistique) que sur le plan international. En effet, depuis la première tournée européenne de 1906, la gloire du théâtre n'a cessé de se répandre dans le monde et les artistes français (Aurélien Lugné-Poe, Réjane), anglais (Gordon Craig), suisse (Émile Jaques-Dalcroze) américains (Isadora Duncan, Oliver Saylor) se rendent à Moscou comme à La Mecque, pour y voir les créations de Tchekhov, Gorki, Maeterlinck ou Shakespeare et visiter les fameux studios, pépinières des futurs acteurs et metteurs en scène russes. La nationalisation, en 1918¹, de ce théâtre exemplaire est considérée comme un privilège dans une période de pénurie et de chaos, mais elle choque les directeurs d'une compagnie privée, fondée sur la base de l'actionnariat justement pour empêcher les pressions inévitables en cas de dotation impériale².

1. La nationalisation, dans la « nov-langue », est qualifiée « d'union des entreprises théâtrales ».

2. Le 5 mai 1919, dans une lettre adressée à Anatoli Lounatcharski, Nemirovitch-Dantchenko se plaint de la réquisition des biens du théâtre.

Le premier voyage à l'étranger sous le nouveau régime est dû à un malheureux concours de circonstances : en juin 1919, une partie de la troupe, en tournée à Kharkov, se retrouve coupée de Moscou par l'avancée de l'armée blanche de Denikine et va être condamnée à l'errance en Europe, sous le nom de « Groupe de Katchalov » jusqu'au printemps 1922. Stanislavski parlera de « catastrophe » dans son autobiographie *Ma Vie dans l'art*³. Scindée de force, attaquée par la gauche en tant que bastion du théâtre bourgeois tenté par l'émigration, en proie comme tous les autres collectifs artistiques aux affres de la faim et du froid, la compagnie fera deux demandes de départ en tournée aux printemps 1920 et 1921, toutes deux refusées par les autorités culturelles et politiques. Or, deux actrices sont mortes d'épuisement, les comédiens les plus âgés survivent à grand-peine et le théâtre n'a aucun fonds de roulement pour l'hiver. Mais le gouvernement ne les laissera pas quitter le territoire tant que le « Groupe de Katchalov » ne sera pas rentré ; sans doute craint-il un regroupement à l'étranger et une désertion en masse. La partie de la troupe restée à Moscou sert d'otage pour le retour de ceux qui ont été contraints à l'exil.

En septembre 1922, c'est une troupe tout juste ressoudée que Stanislavski va emmener pour un long voyage à destination des États-Unis (l'Amérique, selon la terminologie de l'époque) en passant par les grandes capitales européennes (Berlin, Prague, Paris, Vienne). Si, en 1906, la compagnie avait eu à cœur de montrer son art accompli du jeu d'ensemble aux publics européens qui le découvrirent avec enthousiasme, en 1922, il s'agit de survivre aux bouleversements révolutionnaires grâce à la mise en place d'une « pompe à dollars⁴ » : « En dehors de l'Amérique, il n'y a nulle part

« C'est un théâtre dont la forme d'organisation est vraiment associative (*tovariščeskoj*). [...] limiter la liberté peut couper les ailes, avoir même un impact sur la créativité et si le collectif doit se « transformer » politiquement dans un esprit plus actuel, il le fera d'autant mieux qu'il aura les coudées franches. » Cité in Z. Udal'cova (éd.), *Xudožestvennyj Teatr. Tvorčeskie ponedel'niki i drugie dokumenty (1916-1919)* [Le Théâtre d'Art. Les Lundis créateurs et autres documents (1916-1919)], M., Moskovskij Xudožestvennyj Teatr, 2006, p. 593 et 595.

3. « La catastrophe » est le titre d'un chapitre de l'ouvrage, paru en 1924 à Boston, puis en russe en 1926. En français *Ma Vie dans l'art*, trad. de Denis Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Th XX », 1999, p. 461.

4. Lettre de K. Stanislavski à V. Nemirovitch-Dantchenko, 14 février 1923, in Konstantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij* [Recueil des œuvres], M.,

où gagner de l'argent », écrit Stanislavski. L'Europe ne peut assurer que « de grands succès et de bonnes critiques ⁵ ».

On ne saurait être plus clair. Ces lettres ne seront rendues publiques qu'en 1999.

Les retombées du succès : la gloire et les gains

En mai 1923, au moment où l'entrepreneur américain Morris Gest obtient de repousser d'une année le retour du Théâtre en URSS – il mise sur le succès d'une seconde tournée –, Stanislavski accorde un entretien à un journaliste du *New York Times* dans lequel il déclare :

Je suis enthousiasmé par New York et subjugué par les Américains. [...] On m'avait raconté tant « d'horreurs » sur New York qu'en me préparant à venir ici, je me sentais comme les Américains s'appêtant à se rendre en « Russie bolchevique » : j'avais peur de l'hiver new-yorkais et je m'y préparais comme pour aller au pôle Nord ; or j'ai été frappé par un climat assez doux⁶.

La version officielle de l'appréciation par Stanislavski de l'une des plus grandes métropoles du monde capitaliste se veut donc dépolitisée et confiante en la possibilité d'échanges culturels faciles et détendus. Le directeur du Théâtre d'Art affirme n'avoir ressenti aucun dépaysement ; New York ressemble, en plus grand, aux villes russes. L'agitation y est intense, mais on y trouve un confort douillet et des gens très accueillants. Le public est réceptif, ouvert, à la différence des Français toujours sur leurs gardes et critiques. Le théâtre américain, conclut-il dans cet entretien, doit cesser d'imiter les modèles européens. Peut-être devrait-il essayer de constituer des troupes permanentes, de lutter contre le *star-system*, de développer un travail sur le long terme, en communauté. Mais « à chacun sa voie ».

Dans un autre article paru à la fin de la tournée, en août 1924, Stanislavski fait un compte rendu des deux saisons américaines (cinquante-deux semaines de représentations) où il réaffirme son admiration pour l'organisation, l'efficacité de la publicité et de

Iskusstvo, 1999, t. 9, p. 83. L'expression avait été censurée lors de la première édition des œuvres en 8 volumes (1954-1961).

5. *Ibid.*, p. 100 et 138.

6. L'article est reproduit dans *Zrelišča*, 34-35, 7-14 mai 1923 et repris dans K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij, op. cit.*, t. 6, 1994, p. 492.

l'information des spectateurs⁷. Il a aussi apprécié les équipements techniques des théâtres (surtout pour l'éclairage) ainsi que le sérieux et l'organisation du personnel dont « la capacité de travail, la patience et l'endurance sont tout à fait étonnantes⁸ ».

Une mission culturelle...

La version privée de ses impressions, exprimée dans sa correspondance avec ses proches et ses collaborateurs, diffère peu dans l'ensemble, mais les intentions qui sous-tendent le voyage y sont expressément développées. Stanislavski assure que New York et ses habitants lui plaisent beaucoup. Les gratte-ciel sont rares, le trafic n'est pas aussi intense qu'on le dit, il n'a pas vu de routes suspendues. Il rassure le co-directeur du Théâtre, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko :

L'Amérique n'est pas ce que vous pensez : de gigantesques bâtiments, des rues étroites comme des couloirs, des courants d'air, l'obscurité, la suie, un trafic étourdissant. Oui, cela existe, mais par endroits, ici et là, dans quelques rues (on peut les éviter) [...] ⁹.

Il décrit le métro automatique, le tramway sans contrôleur, l'usage très répandu des radios, y compris dans les coins les plus reculés du pays, le confort des wagons Pullman, le calme de sa chambre d'hôtel où il peut s'isoler pour écrire ou travailler sa voix, alors qu'à Moscou, la promiscuité l'empêche de jouir de cette intimité¹⁰. Il ajoute que les Américains ont soif de connaissances, qu'ils sont, à la différence de nombre d'Européens, dépourvus de snobisme et que les aristocrates sont « incroyablement gentils », simples : ils ressemblent aux marchands moscovites du temps du tsar [...] mais sans la générosité d'un Morozov, car le mécénat américain se doit d'être rentable¹¹.

À son épouse Lilina, il décrit les toilettes et les bijoux éblouissants que les dames arborent lors des soirées auxquelles il est convié, le gênant baisemain que lui fait une admiratrice (ce doit être une coutume locale !), son repas dans un « self » (bon marché, mais

7. Paru dans *Novaja Rampa*, 11, 26-31 août 1924, reproduit dans K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, t. 6, *op. cit.*, p. 495-501. Une traduction des pièces présentées, les livrets-programmes complets et illustrés furent disponibles avant la tournée.

8. K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, *op. cit.*, t. 9, p. 69.

9. *Ibid.*, p. 83.

10. *Ibid.*, p. 120. Lettre à Kira Alekseïeva, 11 nov 1923.

11. *Ibid.*, p. 88. Lettre à Volodia Alekseïev et Zinaïda Sokolova.

mal commode), les nombreux films qui sont réalisés par Pathé sur leur tournée, les restaurants russes tenus par des princes et des généraux émigrés, les comportements avides des entrepreneurs qui exploitent les artistes.

Mais si l'Amérique surprend les comédiens russes, et si Stanislavski se sent souvent très étranger à la vie quotidienne new-yorkaise, la réciproque est vraie. Le Théâtre d'Art bouleverse profondément la vie artistique américaine, ses spectacles bénéficient d'un accueil unique. La tournée fait événement, le travail de la compagnie est une véritable révélation, alors que les mises en scène présentées sont anciennes, elles ont été créées entre 1898 et 1903. Stanislavski le souligne :

[...] pour montrer dans quel état embryonnaire se trouve l'art ici et avec quel empressement et quelle curiosité on attrape tout ce qui arrive et qui est intéressant¹².

D'où cette conclusion messianique au moment du retour :

Nos tournées en Amérique ne sont pas restées sans trace. Toute l'histoire du théâtre américain aujourd'hui se divise en deux périodes : avant et après l'arrivée du Théâtre d'Art¹³.

...sous-tendue de visées pragmatiques

Dans sa correspondance, Stanislavski insiste sur le caractère exceptionnel de sa compagnie :

Malgré tous ses défauts, la troupe principale du Théâtre d'Art est *unique* au monde. Maintenant que nous avons parcouru le monde, nous pouvons le dire avec certitude, ce n'est pas une belle phrase. Oui, c'est le meilleur théâtre du monde, la meilleure et la plus rare réunion d'individualités artistiques¹⁴.

Mais l'heure n'est pas à l'autosatisfaction. Il faut tirer de cette constatation des conclusions pratiques : sans l'Amérique, on ne peut pas vivre à Moscou.

12. *Ibid.*, p. 69. Lettre à Maria Lilina de janvier 1923.

13. *Ibid.*, t. 6, p. 500. «Xudožestvennyj Teatr za granicej. Beseda s K. Stanislavskim», 1924.

14. *Ibid.*, t. 9, p. 80. Lettre à V. Nemirovitch-Dantchenko, février 1923.

Il faut oublier l'Europe qui n'apporte que des déficits. [...] On ne peut faire des affaires qu'en Amérique.¹⁵

Le théâtre doit gagner suffisamment de dollars pour constituer des réserves : il faut donc prévoir des tournées régulières, créer des liens, par exemple fonder des studios ou se faire inviter par le théâtre international que construit le milliardaire Otto Kahn¹⁶.

Sur le plan personnel, Stanislavski vit à New York « comme le Chevalier avare » car il y « fait de l'argent » pour assurer ses vieux jours¹⁷. À soixante ans, il est devenu un salarié de l'État, toute sa fortune ayant été réquisitionnée. Il doit assurer des conditions de vie décente à sa famille et surtout faire soigner son fils atteint de tuberculose du fait de l'expulsion de l'appartement familial et du relogement dans des lieux insalubres¹⁸. C'est pour ces raisons qu'il accepte de signer deux contrats avec des éditeurs américains : l'un pour l'écriture de sa biographie (elle paraîtra en 1924 en anglais avant la version russe) et l'autre pour la présentation de son système de formation de l'acteur (le livre est publié en 1936, cette fois encore, avant la version russe). Stanislavski se lance aussi dans un projet de scénario de film, *La Tragédie des peuples*, mais il y renonce bientôt, malgré la somme de vingt mille dollars qui lui est promise, car il ne peut se résoudre à édulcorer l'histoire qu'il a imaginée avec des intrigues amoureuses et un *happy end*, soi-disant nécessaires au public américain.

Le co-directeur du Théâtre d'Art rêve d'établir une dépendance réciproque entre la Russie et l'Amérique. D'un côté : « L'Amérique est [leur] unique source d'argent [...] »¹⁹. De l'autre :

Notre art est si fortement entré dans tous les pores des théâtres [américains] qu'ils ne s'en sortiront pas sans nous, surtout si j'arrive à écrire mon livre de façon à suggérer sans tout dire, à semer des graines²⁰.

15. *Ibid.* Il constate aussi que « quand on a du succès, il est facile d'être millionnaire » car on lui propose trois mille dollars pour un article dans la presse, soit trois fois plus que ce que Gest paye chaque comédien en un mois. Mais il convient aussi qu'en cas d'échec, la chute est terrible, l'Amérique n'aimant pas les perdants.

16. *Ibid.*, p. 83.

17. *Ibid.*, p. 76.

18. *Ibid.*, p. 84. Igor se fera soigner plusieurs années dans un sanatorium suisse.

19. *Ibid.*, p. 138.

20. *Ibid.*, p. 139.

Messianisme et pragmatisme sont associés dans le rôle historique et politique que joue désormais le Théâtre d'Art dans les échanges culturels russo-américains :

Nous sommes les premiers émissaires de Russie, les plus éloquents et les plus convaincants, à avoir apporté en Amérique non pas les clauses sèches d'un contrat commercial, mais l'âme russe vers laquelle l'Amérique a senti une attirance²¹.

Stanislavski joue un jeu dangereux, car il se dit l'émissaire de la *Russie* et de *l'âme russe* et non du pays des soviets et du matérialisme dialectique. Il fait bien la différence quand il souligne l'importance de la neutralité politique dans la réconciliation et le rapprochement des deux Russies, celle de l'émigration et celle du nouveau régime. Or cette neutralité politique affichée et réitérée sera difficile à conserver durant les deux années de tournée où la troupe est sans cesse en butte aux manipulations et aux attaques malveillantes, tant de la part de certains Américains ou émigrés, que de la part des partisans de la gauche révolutionnaire à Moscou²². Les premiers essaient de les faire passer pour des militants bolcheviques (le Canada, d'ailleurs, refusera de les accueillir sous prétexte qu'ils font la gloire de la nouvelle Russie²³), les seconds les disent à la solde des capitalistes.

Stanislavski supporte mal les soupçons de déloyauté dont il fait l'objet dans son propre pays. Jamais l'idée de s'installer définitivement en Amérique ne l'a effleuré. Ce sont des circonstances particulières et passagères (difficultés matérielles, maladie de son fils Igor) qui l'obligent à travailler en Amérique. Il l'affirme :

Je n'ai qu'un rêve : À Moscou ! À Moscou ! [...] Aucune promesse de dollars, aucun bien-être ne m'amèneront à échanger la douloureuse Russie contre la gentille Amérique²⁴.

21. *Ibid.*, p. 84.

22. Voir mon étude « Les escales françaises du Théâtre d'Art de Moscou en tournée dans les années 1920 », in M.-C. Autant-Mathieu & H. Henry (éd.), *Les Voyages du théâtre. Russie / France*, Tours, Université François-Rabelais, 2009, p. 45-71.

23. K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, *op. cit.*, t. 9, p. 129.

24. *Ibid.*, p. 117-118. Il est écœuré que soixante ans de loyauté puissent être effacés par une phrase calomnieuse dans la presse.

Le doux chant des rossignols californiens²⁵

Dans sa correspondance avec Nemirovitch-Dantchenko durant la tournée, Stanislavski insiste sur l'intérêt des Américains pour l'opéra, leurs excellents musiciens, le très bon niveau des chanteurs et suggère que la présentation d'un travail d'ensemble dans le cadre d'un théâtre musical d'un genre nouveau pourrait avoir du succès : il encourage très nettement son collègue à venir lui succéder.

Un an et demi après le retour à Moscou de la troupe principale du Théâtre d'Art, Nemirovitch-Dantchenko part en effet aux États-Unis avec son studio musical qui se produit sur la côte Est de décembre 1925 à mai 1926. Mais le groupe de chanteurs et de musiciens rentre en Russie sans son directeur qui a accepté un contrat à Hollywood (il y séjournera qu'en décembre 1927). Les historiens du théâtre, les biographes de Nemirovitch-Dantchenko et le metteur en scène lui-même dans ses mémoires resteront discrets sur ces deux ans d'absence. En effet, l'échec relatif de la tournée n'est rien à côté du honteux fiasco des projets hollywoodiens de Nemirovitch-Dantchenko devenu scénariste.

« Escapism »

Sergueï Bertenson (1885-1962), haut fonctionnaire pétersbourgeois embauché par Stanislavski en 1918 comme secrétaire général au Théâtre, sert d'intermédiaire lors de la signature du contrat avec Joseph Schenck, un producteur d'origine russe, directeur des studios *United Artists*. Maîtrisant le français et l'anglais, Bertenson suit la tournée du studio musical en tant qu'assistant de Nemirovitch-Dantchenko et s'installe avec son patron à Hollywood où il demeurera jusqu'à sa mort, après deux tentatives avortées de rentrer à Moscou.

La correspondance entre les deux hommes, parue en russe aux États-Unis dans deux ouvrages confidentiels²⁶, révèle les ambitions financières de Nemirovitch-Dantchenko : vendre ses scénarios,

25. Lettre du 9 novembre 1926 à Olga Bokchanskaïa, in V. Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe Nasledie, t. 3. Pis'ma* [Héritage créateur. T. 3. Lettres], M., Moskovskij Xudožestvennyj Teatr, 2003, p. 161.

26. Voir S. Bertenson, *V Gollivude s V.I. Nemirovič-Dančenko. Po materialam arxiva S.L. Bertensona 1926-1927* [À Hollywood avec V. I. Nemirovitch-Dantchenko. D'après les archives de S. L. Bertenson 1926-1927], Monterey-Californie, 1964 et K. Arenskij, *Pis'ma v Gollivud. Po materialam arxiva S.L. Bertensona* [Lettres à Hollywood. D'après les archives de S. L. Bertenson], Monterey-Californie, [s. éd.], 1968.

c'est avoir de quoi passer l'été à l'étranger, rembourser les dettes de jeu qu'il y contracte, mais surtout respirer, échapper à l'atmosphère de plus en plus lourde qui infiltre tous les domaines de la vie soviétique. Après son retour en URSS en janvier 1928, et jusqu'en 1936, le co-directeur du Théâtre d'Art ne cessera de harceler Bertenson pour qu'il place ses scénarios à Hollywood et le fasse inviter. En témoignent ces réflexions de Nemirovitch-Dantchenko en mai 1936, après qu'il a proposé le scénario de *Carmen* au producteur d'Hollywood Lewis Milestone :

En sortira-t-il quelque chose ? Est-ce qu'il ne s'agit pas, à nouveau, d'un intérêt platonique à mon égard ? En tout cas, j'apprécie vivement l'entêtement et l'insistance dont vous faites preuve au nom de l'amitié. [Il décrit alors son projet, le travail les acteurs]. Maintenant, l'essentiel : ma participation. Où suis-je le plus utile ? En quoi suis-je utile ? Pour travailler avec les chanteurs ? Comme metteur en scène ? Comme consultant ? Comme scénariste ? [il va partir se reposer à l'étranger début juin et pourrait rencontrer des producteurs]. Peut-être pourrais-je aller... Où ? Peut-être pas en Amérique, mais disons à Paris ? Mais pourquoi pas à New York ? La rencontre pourrait être longue, ce serait une rencontre de travail²⁷.

Avant d'en arriver à ces calculs humiliants, Nemirovitch-Dantchenko, dix ans auparavant (en septembre 1926) s'était installé à Hollywood et y avait trouvé la vie si douce qu'il ne s'était pas empressé de revenir à Moscou. Mais ses déboires avec les studios de cinéma californiens vont créer une situation financière de plus en plus tendue. Alors, il va envisager un retour, mais à condition que l'État soviétique subventionne son Studio musical. Le 1^{er} novembre 1927, Anatoli Lounatcharski, Commissaire à l'Instruction publique, va lui adresser une lettre restée inédite, lui reprochant l'abandon de sa compagnie et l'invitant à rentrer en URSS mais sans rien promettre de précis. Il a même cette phrase ambiguë :

En tout cas, puisque vous êtes installé en Amérique, pesez le pour et le contre de votre retour ici²⁸.

27. Lettre de mai 1936 in K. Arenskij, *Pis'ma v Gollivud*, op. cit., p. 237 et 238.

28. Fonds ND 4774/3, archives du Théâtre d'Art de Moscou. Cité par Olga Radiščeva, *Stanislavskij. Nemirovič-Dančenko. Istorija Teatral'nyx Otnošenij. 1917-1938* [Stanislavski. Nemirovitch-Dantchenko. Histoire des relations théâtrales], M., Art. Režisser. Teatr, 1999, p. 225.

Le co-directeur du Théâtre d'Art rentrera le 22 janvier 1928, mais Bertenson note dans son journal que si Nemirovitch-Dantchenko ne reçoit pas d'argent pour son Studio, il repartira travailler à la Metro-Goldwyn-Meyer²⁹. La tentation de l'émigration peut surprendre de la part d'un artiste qui s'est très manifestement soviétisé³⁰ et qui va maintenir des contacts étroits avec Staline et ses délégués à la culture. Pourtant, un an plus tard, passant l'été 1929 à Karlsbad, Nemirovitch-Dantchenko se plaint à son assistant des pressions idéologiques « écœurantes comme les punaises et les moustiques³¹ ». L'idéal auquel il s'était voué n'existe plus. Pour rester en poste, il faut accepter les compromis, étouffer dans son âme les griefs, les offenses.

Vous croyez que je ne me demande pas si j'ai bien fait de partir d'Amérique ? J'ai beau me répéter : "tu as tout bien pesé et réfléchi, tu n'as pas à y revenir", je garde un sentiment d'insatisfaction déchirant³².

Il a beau, comme son collègue Stanislavski, avoir compris qu'« on ne peut créer qu'en Russie ; en Amérique, il faut vendre et en Europe, se reposer³³ », il aspire à rester, puis à revenir dans l'éternel été californien, dans sa villa avec terrasses et gazon, ornée de cyprès, de palmiers et de fleurs, où des oiseaux inconnus chantent dans une luxuriante verdure³⁴.

29. K. Arenskij, *op. cit.*, p. 8.

30. Voir la lettre de Nemirovitch-Dantchenko à Vassili Katchalov du 24 août 1926 : « La révolution a donné une extraordinaire impulsion ou même une série d'impulsions pour nous faire sortir de l'impasse où nous tous, vous, moi, Moskvine, Stanislavski, les artistes, les auteurs, les critiques, étions bloqués. Moi peut-être mieux que les autres j'avais vu ces blocages ». V. Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe Nasledie, t. 3., op. cit.*, p. 15. En toile de fond, il ne faut pas oublier l'émigration de nombreux artistes du Théâtre d'Art : une partie du Groupe de Katchalov entre 1919 et 1924, des membres du premier Studio tels Maria Ouspenskaïa, Richard Boleslavski et Mikhaïl Tchekhov. Olga Baklanova, la célèbre actrice-cantatrice du Studio musical de Nemirovitch-Dantchenko, est restée, elle aussi, à New York.

31. K. Arenskij, *Pis'ma v Gollivud, op. cit.*, p.46.

32. *Ibid.*, p.47.

33. Lettre à A. Lounatcharski du 23 février 1927, in V. Nemirovič-Dančenko, *Tvorčeskoe Nasledie, t. 3., op. cit.*, p. 188.

34. *Ibid.*, p. 156, 157 et 165. Dans la lettre citée à A. Lounatcharski du 23 février 1927 (p. 187-190), il raconte sa vie en Californie, décrit les maisons qui l'entourent, « coquettes comme des jouets », le calme, la propreté ambiante, les visages toujours souriants des Californiens.

Le choc des cultures

Pourtant, l'année qu'il a passée à Hollywood dans les studios de cinéma aurait dû le dissuader à tout jamais d'y revenir, tant il y a été maltraité et ridiculisé.

Tout d'abord, la signature du contrat initial a reposé sur un malentendu. Nemirovitch-Dantchenko est un écrivain, un dramaturge très apprécié avant la révolution, et c'est en mettant en avant son talent d'écriture qu'il se lie à la *United Artists*. Or le cinéma dans ces années-là passe au parlant, ce qui change les attentes à l'égard du style et de la qualité des dialogues. En outre, la très haute considération qu'accordent les intellectuels russes à la littérature et l'importance qu'ils donnent au « contenu » de l'histoire, à sa philosophie, à ses retombées historiques et sociales, à la profondeur psychologique des personnages, se heurtent à l'esprit pratique des studios américains qui veulent des histoires légères et bien faites pour divertir le public. Enfin, la question de la propriété intellectuelle ne se pose pas à Hollywood : ce sont les studios qui possèdent les scripts et non leurs auteurs, ou plus exactement les équipes de scénaristes qui contribuent à l'écriture. Ce qui explique que le scénario *Rodina* (La Patrie) écrit par Nemirovitch-Dantchenko lui ait été volé après son départ, et que, modifié et réécrit, il ait servi de base au film *The Tempest* où triomphera John Barrymore...³⁵ Enfin, et c'est peut-être ce contexte qui explique l'ampleur du malentendu, l'artiste russe se trouve complètement dérouteré face aux comportements, au mode de vie de la côte ouest-américaine, où l'on emporte les maisons sur des camions, où les piétons sont moins nombreux que les voitures. L'attitude des *stars* qu'il fréquente (Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Norma Talmadge, Gloria Swanson, Lilian Gisch, Charlie Chaplin, Harold Lloyd), richissimes et capricieuses, facilement enthousiastes et méprisantes, le stupéfie : à Moscou, il était une figure de la vie artistique soviétique ; à Hollywood, il n'est rien qu'un petit homme très convenable en costume sombre, nœud papillon et chapeau mou qui détonne dans ce milieu d'artistes jeunes, minces et beaux, en tenues de sport, de plage ou de cocktail. Il passe rapidement pour un donneur de leçons d'un autre âge... Accueilli en grande pompe comme Stanislavski, qualifié par

35. Voir à ce propos l'étude de Sharon Carnicke, « Nemirovitch-Dantchenko aux États-Unis. Un héritage oublié et occulté », in M.-C. Autant-Mathieu (éd.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 255-274.

John Barrymore de dieu descendu de l'Olympe³⁶, très vite on le consulte sans l'écouter, puis on l'oublie. Le 9 février 1927, Bertenson note dans son journal :

Quelle absurdité : cela fait déjà cinq mois que Nemirovitch-Dantchenko vit à Hollywood où il a été invité, comme l'écrivent les journaux, "pour améliorer les affaires cinématographiques". Or, on ne lui donne rien à faire. Et il n'a pas son mot à dire lorsque, sous ses yeux, on estropie *Résurrection* et que l'on s'apprête à massacrer *Anna Karénine*. Quel scandale ce serait si Belasco vivait à Moscou et qu'on ne lui demandait pas conseil pour mettre en scène une pièce américaine ?³⁷

Hollywood avait besoin de la présence et de l'image de l'artiste russe, mais pas de son travail.

Les années passées aux États-Unis par les deux directeurs du Théâtre d'Art, entre 1923 et 1927, ont eu des retombées historiques très différentes. Le charisme de Stanislavski et sa renommée sont sortis grandis de cette entreprise. Si l'objectif pragmatique visé (accumuler des réserves pécuniaires pour affronter les difficultés matérielles moscovites) n'a pas été atteint, bien au contraire (le théâtre mettra des années à éponger les dettes), la charge messianique des tournées portera ses fruits. L'enseignement du Système, le modèle du théâtre d'ensemble séduisent toujours et encore les artistes américains, de théâtre et de cinéma. En outre, les ouvrages sur la formation de l'acteur, publiés en anglais, se sont très largement répandus dans le monde. Sur le plan personnel, Stanislavski, grâce aux royalties gagnées en écrivant ses livres, fera soigner en Suisse son fils tuberculeux et le sauvera.

Il en va tout autrement de Nemirovitch-Dantchenko dont le séjour aux États-Unis sera passé sous silence en raison du rôle peu glorieux qu'il y a joué : il a abandonné son Studio, essayé de profiter des dollars américains sans autre objectif que son bien-être per-

36. S. Bertenson, *V Gollivude s V.I. Nemirovič-Dančenko*, op. cit., p. 15. Stanislavski avait été accueilli en grande pompe et avait dû poser devant les photographes de New York ; de même, Nemirovitch-Dantchenko reçoit à son arrivée à Los Angeles les clés de la ville en carton-pâte, puis sa voiture est suivie d'un cortège de policiers en motocyclettes qui klaxonnent pour dégager la route.

37. *Ibid.*, p. 90. David Belasco (1853-1931), une des personnalités les plus importantes du théâtre américain, a écrit, produit et dirigé plus d'une centaine de pièces à Broadway.

sonnel. Son projet artistique (enseigner l'écriture de bons scénarios, former les acteurs de cinéma à un jeu plus profond, sans cabotinage) avait peu de chances d'aboutir dans l'énorme machine à rêves hollywoodienne où bien d'autres artistes russes pullulaient³⁸ et que nombre de créateurs étrangers, contraints de s'y réfugier (Brecht, Reinhardt, Faulkner), détestèrent tout autant. Le cinéma hollywoodien, affirmera Nemirovitch-Dantchenko, est une industrie sans pitié et non un art³⁹.

Mais au fond, qu'ils aient ou non éprouvé la tentation de l'exil, les fondateurs du Théâtre d'Art ont sans doute fait le bon choix. Pour ces deux artistes âgés, directeurs du premier théâtre de l'URSS, il valait mieux rentrer au pays et accumuler les honneurs plutôt que de courir le risque de se laisser séduire en terre étrangère, puis abandonner...

CNRS – ARIAS
(Atelier de recherches sur l'intermédialité
et les arts du spectacle)

38. V. Tourjanski, I. Mosjoukine, Alla Nazimova...

39. Lettre à V. Gaïdarov du 23 février 1927, in V. *Nemirovič-Dančenko, Tvorčeskoe Nasledie, op. cit.*, t. 3, p. 185.