

armenia

N°88

DECEMBRE 84

17 F



*Special
Theater*



Le plaisir de conduire



BMW Série 3, 4 portes : la nouvelle grande compacte.

Venez la découvrir chez votre concessionnaire.
4 MODÈLES À PARTIR DE 8 CV : 316, 318i, 320i, 323i.

GARAGE CONTINENTAL ALBERT DEPPOYAN

Concessionnaire exclusif **BMW**

<i>COMMERCIAL</i>	<i>SERVICE APRES-VENTE</i>	<i>PIECES DETACHEES</i>
• 8, av. de Lattre de Tassigny	• Les Platrières Celony	• Les Platrières Celony
(42) 23.24.33	(42) 21.19.14	(42) 21.05.04

13090 AIX-EN-PROVENCE

MOTEL MONT ARARAT

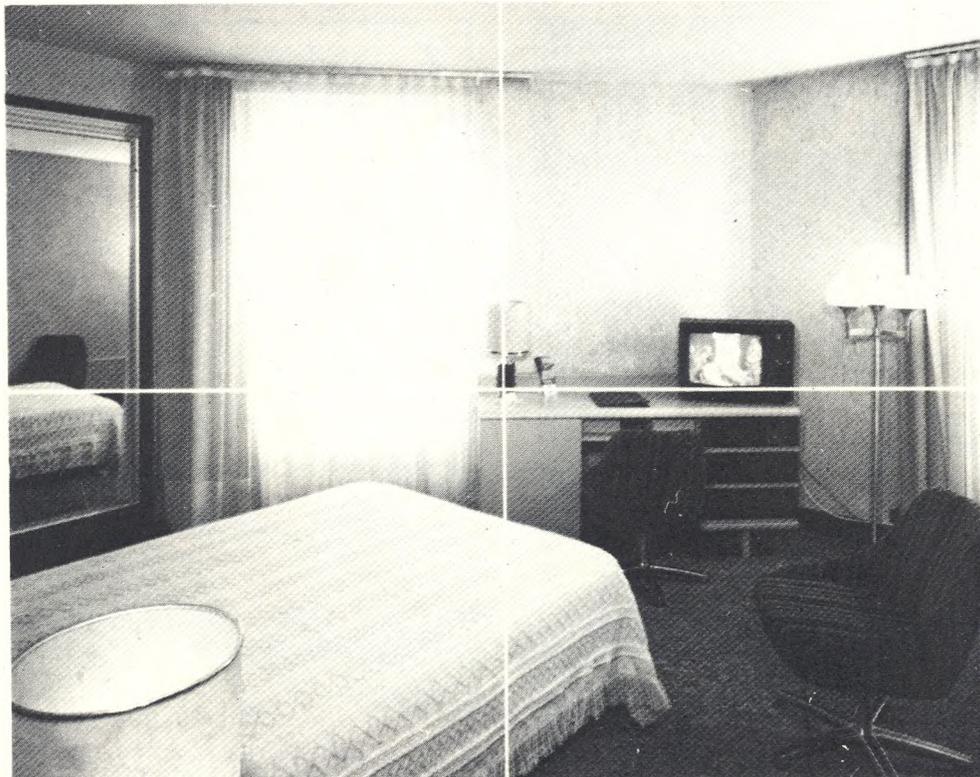
Situé sur l'Autoroute de l'Aéroport

Mr YEZEGUELIAN

ABIDJAN COTE D'IVOIRE

LOCATIONS MEUBLEES AU MOIS

avec: Refrigerateur Televiseur Climatiseur Kitchnette Mobilier moderne Telephone



Appartement: 3500 F (PAR MOIS)

Studios: 2800 F

Electricité comprise

2 Restaurants - Night Club -

Banque - Pharmacie

TEL direct (225) 35 26 13 - 35 49 94

NOMBREUX VOLS QUOTIDIENS : AIR AFRIQUE - UTA - SWISSAIR - SABENA - ALITALIA

ABIDJAN LA PERLE DE L'AFRIQUE NOIRE

Henri DABANIAN

Toutes Assurances — Crédit

TARIFS AUTO MUTUELLE

Exemple : R18 - Bonus 50 % - Promenade, Trajet
Responsabilité Civile - Vol - Incendie - Défense Recours
Personnes transportées. **Prime annuelle TTC : 1.760 F**

Salariés - Commerçants - Artisans

Professions Libérales :

*maintenez vos revenus en cas d'arrêt de travail,
maladie, accident...*

par nos contrats adaptés aux besoins de chacun.

11, BOULEVARD SAKAKINI

13004 MARSEILLE. ☎ 49.81.89 / 49.86.88

COIFFURE

ROBERT & IRENE GULEMIRIAN

MEILLEUR OUVRIER DE FRANCE



5, bd Emy

Saint-Jérôme

Tél. (91) 66.18.53

13013 MARSEILLE

HASBANIAN



ROLAND SAULT

OPTIQUE. SURDITÉ

60, rue Madier-de-Montjau. Valence. 43.56.23

STEPANIAN



l'optique

RAYMOND STEPANIAN

Opticien diplômé d'état

30, rue Paradis, 13001 Marseille
Tél. (91) 33.82.51

LES
BOUCHERIES
DU MIDI



Centre Bonneveine

MARSEILLE. ☎ (91) 72.41.32

BALAMANIAN

Diane Décors

LISTE DE MARIAGE

TAPISSIER - DECORATEUR

Tissus et quincaillerie d'ameublement 180, Avenue Jean Jaurès

Voilages, installation (Devis gratuit)

92140 CLAMART

Linge de table et de maison

tél. 645.71.11

Fonds A.R.A.M

armenia
N°88 DECEMBRE 84 17 F

Fondateur 1^{re} série
André GUIRNONNET
Fondateur 2^e série
M. E. L. C. A. (Mouvement
pour l'Enseignement de
la Langue et de la Culture
Arménienne)
Association régie
par la loi de 1901
Bouches du Rhône
N° 4 943

ABONNEMENTS
B.P. 2 116
Marseille Cédex 1
Tél. : 67.46.74
C.C.P. 116659 T Marseille
Commission paritaire :
CPPAP 59 023

IMPRIMERIE J. ARAKEL
103. Av. Roger Salengro
13003 Marseille

Président
Grégoire TAVITIAN
Directeur de la publication
Ohan HEKIMIAN

THEATRE ARMENIEN

- 8** Ce brouillard qui flotte autour de notre passé
- 9** Cantique des Cantiques
- 15** Mystère et messe

EN RUSSIE

- 16** Nemirovitch-Dantchenko
- 22** Vardgues Sourienians
- 25** Le théâtre de la Chauve-Souris
- 26** Baliev-Bourdjalov
- 28** Demirtchian, Bourdjalian et Katch Nazar
- 30** Vakhtangov et le dibbouk
- 34** Georges Yakoulov

EN FRANCE

- 38** Les trouvères Arméniens
- 39** ... Et Tel fut Pitoëff
- 42** Qui suis-je, d'où je viens ou les origines d'Antonin Artaud
- 44** Antonin Artaud sur Arthur Adamov

AUX ETATS-UNIS

- 48** William Saroyan et l'expérience ethnique arménienne
- 51** Rouben Mamoulian

THEATRE ARMENIEN

- 54** Le grain de riz (Vardguès Atchemian)



Raki DUZE

Le plus réputé
depuis 1933

DALAKUPEIAN Fils Aîné

2, rue Scaramelli 13012 MARSEILLE

MAHIKIAN Henri

votre agent général

TARIF AUTO

Réduction 25 % en sus de votre Bonus actuel
sous certaines conditions

NOUVEAU

Remboursement Indemnité Journalière
pour couvrir toutes vos dépenses hospitalières
qui restent à votre charge

205, av. du 24-Avril-1915. 13012 MARSEILLE. Tél. (91) 93.50.85

Grégoire
Joaillier-Horloger

Marseille - 5, Rue de la République - 13002 - Tél. (91) 91.12.16
Le Lavandou - Av. Général-de-Gaulle - 83980 - Tél. (94) 71.00.36

ARARAT



SPÉCIALITÉS ORIENTALES

FRUITS SECS
GRILLÉS SALÉS
SOUDJOUKH - BASTEURMA
LOKOUM - HALVA - TAHIN
ENCENS - HENNÉS

LÉGUMES SECS
COUSCOUS
ÉPICES
THÉ - CAFÉ
OLIVES - CONDIMENTS

36, av. Camille-Pelletan. 13003 MARSEILLE. ☎ 62.19.21

OPTIQUE PHOTO CINÉ LE CONFORT VISUEL



12, av. Marcel-Cachin
92320
CHÂTILLON-sous-BAGNEUX
Tél. 657.39.31

SILVY et FLORENCE

client Roi



chausseurs

43 et 57, cours Mirabeau
13100 AIX-EN-PROVENCE. Tél. (42) 27.54.77

BRANDY ARMÉNIEN

3 ans d'âge 40°

IMPORTATEUR EXCLUSIF :
Restaurant « LE CAUCASE »
62, cours Julien. 13006 Marseille
☎ (91) 48.36.30

Vente aux particuliers
PRIX SPÉCIAUX POUR
REVENDEURS et RESTAURANTS



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Bablet Denis, (réunies et présentées par), *Les voies de la création théâtrale* (vol. 7). Mise en scène des années 20 et 30, Ed. du CNRS, 1979.

Calonne D.S., *William Saroyan, My Real Work Is Being*, The University of North Carolina, Chapel Hill and London, 1983.
Gortchakov N., *Vakhtangov, metteur en scène*, Ed. en langues étrangères, Moscou, 1964.

Goyan G., *2000 let armianskovo teatra* (Deux mille ans de théâtre arménien), 2 vol., Moscou, 1952, (en russe).
Hovhannissian H., *Tatrone midjatarian Hayastanoum* (Le théâtre dans l'Arménie médiévale), Erevan, 1978, (en arménien).
Jomaron J., *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Ed. L'âge d'homme, Paris, 1979.
Kalantar L., *Haï sovetakan tatrone pat-*

moutioum (Histoire du théâtre arménien soviétique), Erevan, 1967, (en arménien).
Khalatian L., *Sariane ev tatrone* (Sarian et le théâtre), Erevan, 1960, (en arménien).
Khalatian L., *Evg. Vakhtangov, G. Yakoulov ev ourichnèr* (Evg. Vakhtangov, G. Yakoulov et les autres), (recueil), Ed. Sovetakan Grogh, Erevan, (en arménien, en préparation).

Lévonian G., *Tatrone hin Hayastanoum* (Le théâtre dans l'Arménie ancienne), Erevan, 1942, (en arménien).
Méliketian S., *Hovhannès Abelian*, Erevan, 1954, (en arménien).
Pitoëff G. *Notre théâtre*, Lib. Bonaparte, collection « Messages », Paris, 1949.
Simonov R. (avec Vakhtangov) *Stanislavski's protégé : Eugene Vakhtangov*, D 13S Publication, New York, 1969.
Stépanian G., *Ouvaguits arevmtahay*

tatrone patmoutian (Essai d'histoire du théâtre arménien occidental), 3 vol., Erevan, 1962-1975, (en arménien).

Stépanian G., *Aknarknèr spiourkahay tatrone patmoutian* (Essai d'histoire du théâtre de la diaspora arménienne), Vol. 1, (Le théâtre arménien en France), Erevan, 1982, (en arménien).

Terzibachian V., *Hay dramaturguiayi patmoutioum* (Histoire de la dramaturgie arménienne), 2 vol., Erevan 1959-1964, (en arménien).

Zakhava B., *Evguèni Vakhtangov et son école*, Ed. du Progrès, Moscou, 1973.

Zekiyan L., *Hay tatrone skzbnakaylère ev hay veratsnoundi charjoume* (Les premiers pas du théâtre arménien et le mouvement de la renaissance arménienne), (aperçu sommaire), Venise/Saint-Lazare, 1975, (en arménien).

Même la flamme la plus modeste est justifiable. La lumière apportée par le moindre travail qui fouille notre passé mérite au moins un soupçon de respect. Sur ce passé nous avons bien peu de chose, sur ce passé qu'entoure un épais brouillard. Nos connaissances sont pour ainsi dire infimes, surtout en ce qui concerne la période païenne. Ce n'est pas seulement l'histoire de nos mœurs ou de notre culture, mais aussi celle de la vie politique dont le visage a sombré dans l'abîme. En fait nous ne connaissons ni l'origine de notre écriture, ni celle de notre langue, ni même celle de notre race. Nous ne voulons pas mettre à nu, sous le bistouri des scientifiques, notre vanité et les fables dont notre âme se berce. Tout se passe comme si nous avions peur que le brouillard se dissipe.

Le peuple arménien ne se connaît pas lui-même, et ce sont encore les étran-

gers qui tentent de nous révéler notre propre visage. C'est un savant allemand, Hübschmann, qui le premier a cherché l'origine de notre langue et a essayé de trouver une place pour elle et notre peuple parmi les autres. C'est un Géorgien, Nicolas Marr, qui a fait parler nos vestiges car c'est bien à lui que nous devons l'explication des ruines d'Ani. C'est un Autrichien, Strzygowski, qui nous a appris l'influence de notre génie architectural sur les siècles et sur les peuples. C'est un Russe, Valery Brioussov, qui a su synthétiser la valeur et la puissance de notre poésie.

Et nous ? Les siècles nous ont nourris de fables. Nous avons cru qu'il suffisait de savoir que Haïk est notre ancêtre, descendant de Noé et d'Adam et vainqueur de Bel, que la langue arménienne vient du paradis et que Dieu lui-même l'a parlée à ses créatures, que nos

ancêtres ont régné sur les mers et les peuples. La lumière de la science nous a fait peur. Mieux encore, nous avons estimé honteux de renoncer à nos gloires et d'amoindrir notre renommée. Le joug et la force de l'étranger nous ont irrités, son influence sur nos mœurs, notre culture, nos lettres et nos arts nous a indisposés.

Celui qui étudie le théâtre arménien doit être très modeste. Payer son tribut à l'étranger et donner la gloire au reste. Il nous faut bien reconnaître qu'au cours de l'histoire, notre peuple et sa culture ont bien souvent été tributaires de l'étranger, que c'est lui qui, bien souvent, nous a donné la subsistance et la lumière, même si la terre et l'eau d'Arménie s'y sont mêlées en y apportant un trait spécifique. Quel bonheur pour un chercheur de trouver parfois ce trait authentique !

H. Dj. SIROUNI



Vezelay (bas-relief)

CANTIQUE des CANTIQUES



Bas-relief (Théâtre Soundoukian)

Sur la scène la tête de Marcus Crassus...

Bien des spécialistes savent qu'il y a deux mille ans, il y avait à Artachat un théâtre où l'on jouait les œuvres d'auteurs grecs et arméniens et qu'au cours de la représentation d'une de ces pièces, la tête du général romain Crassus parut sur scène...

Mais pourquoi les mêmes spécialistes ne sauraient-ils pas aussi que s'il y a deux mille ans nous avons un théâtre, en 1920...

Mais retournons à Artachat, à l'époque où le héros principal du christianisme, de cette tragédie du « Nouveau Testament » qui se joue depuis vingt siècles, Jésus-Christ, n'était pas encore né.

Ainsi donc, il y a deux mille ans, on vit la tête du fameux général romain Marcus Crassus sur la scène du théâtre d'Artachat. Oui, vous avez bien compris : la tête du fier Marcus Crassus, celui qui, un certain temps auparavant, avait écrasé le soulèvement de Spartacus et fait crucifier le long de la Voie Appienne des milliers de gladiateurs révoltés.

C'était le temps où Rome combattait en Mésopotamie les forces unies des Parthes et des Arméniens. Le roi arménien Artavazd II, lui-même dramaturge et grand amateur de culture et de théâtre hellénistiques, avait organisé dans sa capitale une grande fête en l'honneur de son allié, le roi parthe Orodès 1^{er}. Afin de renforcer l'alliance arméno-parthe, Artavazd II marie sa fille au fils d'Orodès, Bakour. Et ce jour-là, sur le théâtre d'Artachat, on donne *les Bacchantes* d'Euripide. L'étoile de la représentation est le fameux acteur grec Jason. Le rôle voulait que celui-ci entrât en scène portant sur un plateau la tête lacérée de Penthée qu'y avaient placée les Bacchantes et qu'il déclame son fameux monologue :

Signe d'une chasse bénéfique
Nous apportons au logis
La dépouille du lion
Abattu dans la montagne.

Au moment même où l'acteur allait entrer en scène, un nuage de poussière se leva sur la route et on vit paraître un courrier du général parthe Sourén qui, du champ de

bataille proche de la ville de Carres, apportait la tête coupée du fier guerrier et triomvir Marcus Crassus.

Aussitôt, l'habile Jason arracha des mains du courrier le chef de Crassus, le posa sur son plateau et, salué par les exclamations étonnées et enthousiastes des souverains et de la cour, déclama son monologue, franchissant ainsi la frontière qui sépare le théâtre de la réalité et donnant à la pièce d'Euripide un sens nouveau.

En fait, étant donné la signification et la portée de la grande victoire remportée par l'Orient sur Rome à Carres, il est probable

selon Plutarque, avait invité à Tigranakert des acteurs et des mimes grecs afin d'inaugurer dans sa capitale le théâtre qu'il venait d'y faire construire.

En réalité, les mimes, à l'époque, étaient aussi *goussans*, c'est-à-dire en même temps chanteurs, musiciens et animateurs de fêtes populaires.

Le théâtre hellénistique a été florissant en Arménie pendant quatre ou cinq siècles, jusque vers les III^e-IV^e siècles de notre ère. Par la suite, à partir du IV^e siècle, le christianisme a radicalement détruit la danse, le chant et en général l'art païen, en particu-



Bas-relief (Théâtre Soundoukian)

que si tout s'était passé chronologiquement à l'inverse et qu'Artavazd eût été informé plus tôt de cette victoire et qu'on eût reçu plus tôt la tête de Crassus à Artachat, le roi se serait improvisé metteur en scène, aurait choisi précisément cette pièce d'Euripide et aurait dirigé Jason dans cette fameuse scène.

Quoi qu'il en soit, l'orgueilleux Crassus, qui avait conduit au cirque Spartacus vaincu, récoltait ce qu'il avait semé et se trouvait réduit à l'état de bouffon de théâtre dans cette lointaine capitale que les Romains avaient surnommée la « Carthagène de l'Arménie ».

Cette représentation théâtrale à Artachat est la première que l'histoire mentionne en Arménie ; elle eut lieu en 53 avant notre ère, le 7 ou le 8 mai. Mais il existe des documents prouvant que d'autres l'avaient précédée, aux jours de Tigrane le Grand qui,

liant le théâtre qui, durant le moyen âge, ne subsista en Arménie que sous la forme de représentations de mystères religieux.

Sur ce théâtre arménien médiéval, peu de renseignements nous sont parvenus, mais en revanche on ne compte plus les anathèmes de la part des ministres chrétiens qui y voyaient du « paganisme », une « abomination » et une manifestation de l'« Antéchrist ». Dans ces conditions, il est normal qu'historiens et chroniqueurs n'aient rien dit en particulier du théâtre populaire, qui sans aucun doute exista sous des formes diverses, dont l'« opéra-fable » qui fut une création des goussans.

Jusqu'à ces derniers temps — et j'en ait été personnellement témoin dans les années 30 et 40 — des goussans-achoughs, seuls ou en petits groupes, représentaient de ces opéras-fables dans les rues, sur les places et les marchés de nos villes et de nos villages.



Les Bacchantes (bas-relief)

Ce n'est qu'à partir des XVII^e-XVIII^e siècles que l'on recommence à parler vraiment de théâtre arménien : il existe alors aux Indes, à Lvov, à Constantinople, à Venise, à Erevan. On le verra par la suite à Tiflis, à Bakou, à Nor-Nakhitchévan, à Ispahan, à Alexandropol et ailleurs.

Le voyageur français Chardin rapporte que lui-même eut à Erevan, en 1664, l'occasion d'assister à une représentation théâtrale en arménien. En 1668, c'est à Lvov que les élèves de l'école arménienne de la ville jouent le *Martyre de Sainte Hripsimé*. Désormais, les informations sur le théâtre se feront de plus en plus sûres et nombreuses.

Aux XIX^e et XX^e siècles, on verra maintes troupes itinérantes d'acteurs professionnels de talent présenter un répertoire classique national établi avec goût. Elles se produiront à Venise, Lvov, Calcutta, Ispahan, Constantinople, Bakou, Tiflis, Moscou, Odessa, Rostov, Saint-Petersbourg, Vienne, Paris et Genève.

Les représentations données par les troupes comprenant des acteurs comme Martiros Mnakian, Petros Adamian, Siranouche, Vahram Papazian, Hovhannès Abelian et



Monnaie à l'effigie d'Artavazd II

d'autres remportèrent des succès marqués, non seulement en Arménie, mais aussi en Russie et en France, en Italie et en Amérique, en Turquie et en Perse.

Grâce à ces troupes, Shakespeare est entré depuis bien longtemps et profondément dans l'intimité de notre peuple et il est en fait devenu si familier que beaucoup de paysans et d'artisans s'imaginaient naïvement qu'*Hamlet* et *Othello* étaient des pièces d'auteur arménien. Il faut dire d'ailleurs que cette réussite est due en grande partie à la qualité des traductions d'Hovhannès Masseian.

N'est-ce pas pour la même raison que jusqu'aujourd'hui, dans les villages les plus reculés de notre pays, on peut rencontrer des Hamlet et des Laerte, sans parler des innombrables Ophélie et autre Desdemone. J'ignore dans combien de pays il existe un Centre et Bibliothèque Shakespeare, mais il est bien évident que cela ne peut exister que dans des pays qui se sentent authentiquement proches et familiers du grand dramaturge. En Arménie, ce Centre, créé par le directeur de l'Institut d'Art Rouben Zarian, réunit des traductions de Shakes-

peare en toutes langues, publie des livres sur lui, une *Encyclopédie des héros shakespeariens*, prépare l'édition arménienne des œuvres complètes de Shakespeare, etc. La petite histoire suivante est significative des dispositions de notre peuple à cet égard. On avait en 1944 organisé à Erevan un Festival Shakespeare et des invités étrangers décidèrent d'aller à Etchmiadzine-Ochakan. Mais on était en guerre et, pour se rendre dans cette zone, une autorisation spéciale était nécessaire. Sur le chemin, on arrête donc leurs voitures et on leur dit :

— Sans autorisation spéciale, pas moyen de passer. Et d'abord qui êtes-vous ?

— Nous sommes invités au Festival Shakespeare, répond l'un d'eux. (Je crois que c'était Youzovski, un spécialiste connu des questions théâtrales).

— Ah Shakespeare ! Bon, ça va, vous pouvez passer.

Le nom magique servait de laissez-passer. L'inoubliable création de Petros Adamian dans le rôle d'Hamlet hante jusqu'aujourd'hui les spécialistes arméniens, russes et mêmes les autres. Quant à Mnakian, il passe vraiment pour le fondateur du théâtre en Turquie, et le grand tragédien que fut Vahram Papazian — qui était aussi un écrivain de talent — non seulement fut un grand acteur shakespearien mais aussi un éminent « shakespeareologue ».

Par l'effet malheureux des circonstances historiques, les foyers de l'intelligentsia, de la culture et du théâtre arméniens se sont trouvés en grande partie hors d'Arménie, à Constantinople, Bakou, Tiflis, Nor-Nakhitchévan, Moscou, en Crimée et ailleurs. C'est là que les troupes arméniennes ont travaillé et c'est de là qu'elles sont allées dans notre pays et dans les autres centres de la diaspora. C'est là qu'ont vécu et créé les dramaturges remarquables que furent Hagop Baronian, Gabriel Soundoukian, Lévon Chanth et Chirvanzadé.

Dans l'Arménie d'aujourd'hui, le théâtre s'est développé de façon plus ou moins régulière à partir de 1828, lorsque immédiatement après la libération d'Erevan, on monta pour la première fois au palais du Sardar le *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïedov.

Le second théâtre en Arménie proprement dite fut celui d'Alexandropol (Léninakan) dont on célébrera le centenaire en 1985. Mais quelles que soient l'ancienneté et la richesse de l'histoire et des traditions du théâtre arménien, les spécialistes à venir inscriront indubitablement en lettres d'or l'année 1922, car c'est à partir de cette date que l'Arménie a disposé d'un théâtre durable et stable, d'un *théâtre d'État*, ce théâtre qui a commencé sa carrière avec le *Pepo* de Soundoukian dont il porte fièrement le nom. Il était le premier du genre, mais il n'a pas été le dernier.

Guévorg EMINE

Yot yerg Haiastani massin
Erevan 1980



Esquisse du rideau du Théâtre d'Etat d'Erevan (Martiros Sarian, Erevan,

GRÂCE A MOÏSE DE KHORENE OU LE LIVRE DES NECESSITES

Dans son *Livre des nécessités*, Moïse de Khorène nous fournit des données substantielles sur la littérature dramatique du V^e siècle. L'ouvrage est une entreprise d'art rhétorique dans lequel l'auteur traite certaines questions relatives à la théorie de la littérature et du théâtre. Si on veut parler de l'histoire du théâtre, on ne peut ignorer cette excellente expression de la pensée esthétique arménienne au V^e siècle.

C'est un document du plus haut intérêt, qui offre pour la première fois en langue arménienne une théorie des deux genres de l'art dramatique, la tragédie et la comédie, théorie dans laquelle sont évoqués les deux principaux représentants de ces genres dans le monde antique, Euripide et Ménandre.

Il est certain que l'auteur du *Livre des nécessités* connaît bien la *Poétique* d'Aristote, mais en définissant le genre de la tragédie, il fait preuve d'une grande originalité. Parlant des créateurs (ici, il faut entendre les poètes), et louant la sagesse qui leur fait éviter la prolixité et les passe-temps vains et grossiers et qui leur fait aussi composer en termes convenables et mesurés ce qu'ils ont à dire, le rendant à la fois surprenant, utile et crédible pour l'auditeur, Khorénatsi s'arrête en particulier à cette « classe des dramaturges » qu'il qualifie de « merveilleux », eux qui chantant les louanges des héros antiques, soulagent et consolent ceux que le deuil accable.

Dans sa *Poétique*, Aristote termine sa théorie de la tragédie par la mention de « la terreur et la pitié » (catharsis) qui purifient les émotions et les passions. S'il n'y a chez Aristote aucune démonstration concernant le soulagement et la consolation, on peut néanmoins comprendre aussi la catharsis au sens de « soulagement » ainsi que le fait Khorénatsi dans son *Livre des nécessités*. C'est chez un auteur du VIII^e siècle, Etienne de Siounie, que l'on trouve un exemple de l'interprétation de la tragédie au sens de « consolation ». Lui aussi a laissé une œuvre de grammairien et il compte parmi les exégètes arméniens de Denys de Thrace. Dans sa définition de la tragédie, Etienne de Siounie suit Khorénatsi : « la tragédie console ceux qu'afflige la mort et toutes autres épreuves ».

On voit par là qu'à l'origine, le terme et la conception de la tragédie ne correspondent pas à la tragédie au sens grec mais désignent un genre littéraire et dramatique, celui des œuvres consacrées à des célébrités défuntées ou victimes d'épreuves cruelles. La véritable tragédie, *vorbergoutioun* en arménien, Etienne de Siounie la définit comme une action « stimulante et encourageante » qui se déroule dans un climat haroïque et

représente un panégyrique du défunt.

Le *Livre des nécessités*, ce mémorial littéraire que nous a légué le V^e siècle, est un véritable trésor qui réunit des définitions étonnamment exactes et pertinentes sur l'art arménien antique.

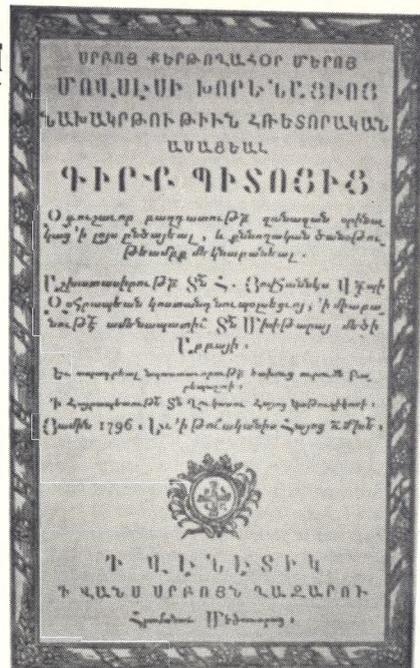
« Euripide, nous dit Quintilien, admirait tout particulièrement Ménandre et, comme il l'a avoué à plusieurs reprises, il l'a souvent imité, bien que dans un autre domaine de création. » Cela a été confirmé avec la découverte de plusieurs de ses œuvres, en particulier *l'Arbitrage*, dont le thème est proche de celui de *l'Auga* d'Euripide que rapporte Moïse de Khorène.

Ainsi, le contenu d'une des tragédies perdues d'Euripide, dont le *Livre des nécessités* nous donne le résumé, est connu du monde savant grâce à Khorénatsi. Le sujet est le suivant : Au cours d'une célébration en l'honneur de Pallas Athéna qui a lieu dans une ville d'Arcadie, Héraclès prend de force la prêtresse Auga et, en souvenir des relations qu'ils ont eues, lui laisse un anneau. Auga met au monde un fils. Furieux, le père de la prêtresse ordonne que le bâtard soit jeté dans le désert. Là, une biche le nourrit. De retour en Arcadie, Héraclès, voyant son anneau, reconnaît son fils et les sauve, lui et sa mère, de la mort qui les menace.

Moïse de Khorène et les exégètes arméniens de Denys de Thrace ont traité de façon toute particulière les questions théoriques relatives à la création littéraire et mis au point une terminologie nationale propre pour la prosodie, l'art dramatique et la poétique en général.

L'intérêt constant pour l'art dramatique que nous rencontrons dans la littérature théorique du moyen âge arménien ne peut pas être fortuit : il est forcément lié à la présence de cet art dans la réalité nationale. Quant à savoir de quelle façon et par quelles expressions concrètes, voilà une des questions essentielles de l'histoire de notre théâtre, questions sur lesquelles travaillent les spécialistes, et en particulier le Pr. G. Goyan ; il est certain que celui-ci a fait une tentative réussie pour écrire une histoire du théâtre arménien qui pour l'instant va des origines au X^e siècle. Son travail comprend des données extrêmement intéressantes qui sortent parfois du domaine proprement dit du théâtre pour toucher à d'autres branches de la culture et de l'art arméniens tels que l'architecture, la peinture, la sculpture et surtout la miniature dont il donne dans son ouvrage de nombreux échantillons.

Malheureusement, il ne nous est parvenu que fort peu de noms de ces artistes de la



Première page du *Livre des nécessités* (Venise, 1796)

scène, *goussans* et *vardzaks* (danseuses-comédiennes), comme la vardzak Nazinik dont Khorénatsi dit qu'elle « chantait avec ses mains ».

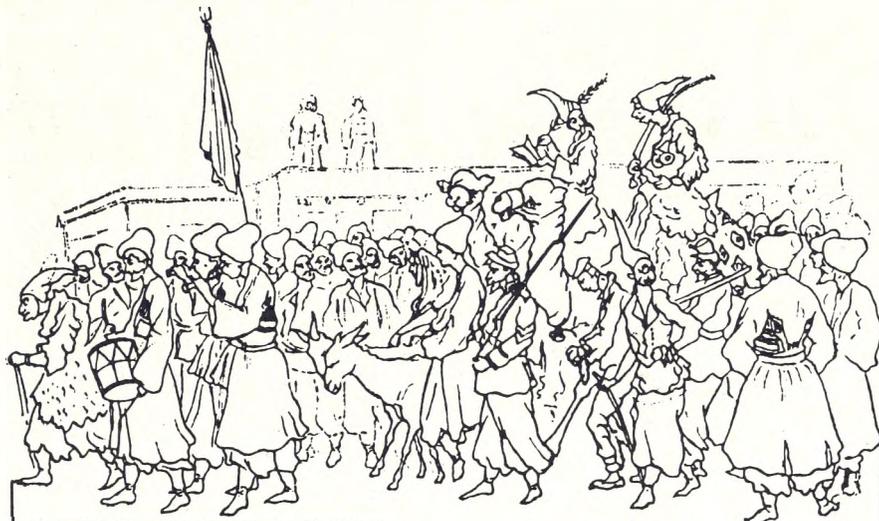
Il faut observer que l'art de l'acteur conservait alors un caractère syncrétique, l'acteur devant à la fois savoir chanter, danser, déclamer et jouer d'un instrument. Un document fort intéressant du XIII^e siècle nous montre bien que l'art des goussans avait atteint un niveau de qualité qui provoquait même l'admiration des Européens. En 1248, un chevalier français du nom de Joinville, qui accompagna saint-Louis à la Croisade, raconte qu'il a vu quatre goussans venus d'Arménie et qui se rendaient en pèlerinage à Jérusalem : « Avec le prince d'Antioche vinrent trois ménestriers de la grande Arménie ; et ils étaient frères, et s'en allaient à Jérusalem en pèlerinage et avaient trois cors... et ils faisaient les plus douces mélodies et les plus gracieuses, en sorte que c'était merveille de l'ouïr. » Quand ils se mettaient à jouer, on aurait dit le chant du cygne et ils faisaient entendre des sons si mélodieux qu'on en était émerveillé. Ensuite, Joinville décrit les prouesses de ces quatre frères goussans qui exécutaient une danse étrange. On leur mettait une planchette sous les pieds et ils tournoyaient de telle sorte que leurs pieds retombaient toujours sur la planchette.

Il ressort de ce récit que les quatre goussans étaient des jongleurs et acrobates fort experts. Deux d'entre eux arrivaient à toucher leurs reins avec leur tête, puis ils se mettaient à tourner. Quant au frère aîné, quand il penchait la tête en avant, avant de commencer à tournoyer, il se signait « de peur de se rompre le cou ».

Ce qui retient en particulier l'attention dans cette intéressante description, c'est la comparaison entre le son des « cors » et le chant du cygne, encore que le cygne, paraît-il, ne chante qu'au moment de sa mort...

V. TERZIBACHIAN

Haï dramaturguiahi patmoutioun 1668-1868
(Histoire de la dramaturgie arménienne)
Erevan, 1959



Esquisse (Vano Khodjabekian) « Zeynoba »

THEATRE POPULAIRE ARMENIEN

Des mentions directes relatives à l'histoire du théâtre arménien au moyen âge apparaissent jusqu'aux XIII^e - XIV^e siècles. Le spécialiste du sujet ne peut négliger ces preuves qui, bien que ne se rapportant pas directement au théâtre dramatique, lui sont cependant intimement liées. Jusqu'à la fin du XVIII^e et même jusqu'au début du XIX^e siècle, l'art dramatique dans la réalité arménienne n'a pas été assujéti à une différenciation et à une cristallisation rigoureuses, et le théâtre a paru peut-être le lieu artistique naturel où s'unissait le chant, la danse et surtout l'art du cirque (funambulisme, acrobatie, athlétisme).

Le funambulisme a formé dans le passé une des composantes, au sens large, du théâtre, lequel comprenait des éléments clownesques. Le funambule s'associait toujours au bouffon dénommé yalant-

chi qui entrait parfois dans un bref dialogue avec le héros principal, le funambule, dont il parodiait les figures.

Le païlantchon arménien est l'équivalent du polichinelle du théâtre populaire italien, le colporteur qui se trouve devant ou derrière, avec son long nez et sa voix criarde, gai, goguenard, perturbateur, buveur et querelleur. Le païlantchon avec son visage enfariné, affublé d'une longue queue accrochée aux reins, divertissait fort les spectateurs par son esprit et ses gesticulations.

On trouve dans l'histoire du théâtre arménien un exemple d'art composé cirque-théâtre. C'est le Théâtre Aramian qui tournait à Constantinople dans les années 40 du siècle dernier et dont le répertoire comprenait des numéros de cirque, des ballets, des scènes clownesques et de pantomime au cours desquelles on montrait des épisodes de la vie d'Alexandre de Macédoine, de Napoléon ou des rois d'Arménie.

V. TERZIBACHIAN

Histoire de la dramaturgie arménienne

LA DRAMATURGIE

La dramaturgie arménienne a commencé avec l'avancée du théâtre national. Le premier dramaturge arménien, Artavazd II, a écrit des pièces dès le 1^{er} siècle avant notre ère. On a également produit au moyen âge des pièces dont l'existence est attestée par Moïse de Khorène, les exégètes de Denys de Thrace, Grégoire de Tatev et d'autres. Cependant, aucun recueil complet des œuvres du haut moyen âge ne nous est parvenu. La première tragédie que nous connaissons appartient à la seconde moitié du XVII^e siècle (le Martyre de sainte Hripsimé, 1668). C'est à cette époque, et plus tard jusqu'au milieu du XIX^e siècle, que ce genre de drame historique règne sur le théâtre arménien et se prolonge jusqu'au recueil dramatique de M. Bechiktachlian, P. Dourian et le Rouzan de Mouratsan (1881). Au cours du siècle dernier, le vaudeville, avec sa large diffusion, introduit les premiers éléments du réalisme.

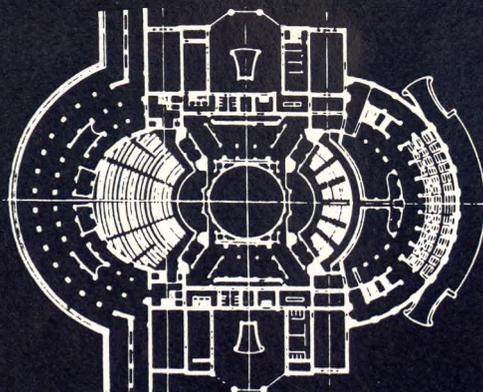
Le fondateur de la dramaturgie réaliste arménienne est Gabriel Soundoukian, dont les meilleures pièces datent des années 1860-1870 (Khatabela, Eli mek zoh (Encore une victime), Pepo, Kandats odjakh (le foyer détruit), etc.). L'établissement du réalisme dans le théâtre arménien occidental est lié au nom de H. Baronian (Baghtasar aghbar, Frère Balthazar). C'est dans les œuvres de Chirvanzadé, de V. Papazian et d'autres que s'exprime la nouvelle

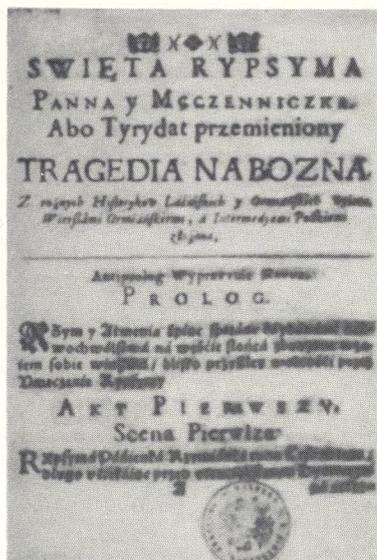
ARCHITECTURE THEATRALE

Les sources historiques grecques, latines et arméniennes nous apprennent que le premier ensemble théâtral arménien a été construit en 69 av. J.-C. dans la capitale Tigranakert. Il est probable que la capitale Artachat a aussi eu un théâtre où on donna, en 53 av. J.-C., la tragédie d'Euripide les Bacchantes. Les caractéristiques architecturales de ces ensembles ne sont pas connues, mais il suffit d'étudier les particularités de l'époque dans ce domaine pour penser qu'ils s'apparentaient au type grec. Le Théâtre de Ballet et d'Opéra d'Erevan, qui fut conçu par Tamanian en 1926, concrétisait de nouvelles idées dans le domaine de l'architecture théâtrale. (L'édifice mérita le grand prix de l'Exposition Internationale de Paris en 1937). Les deux salles (amphithéâtre de

1500 places permanentes et de 2 000 places à ciel ouvert pour l'été qui, au cours de sa construction, fut transformée en salle de concert) entourent la grande scène principale avec quatre scènes annexes aménagées dans l'axe des angles.

La composition de l'ensemble offre entre autre la possibilité d'utiliser les salles séparément ou ensemble, ou encore de rattacher le parterre à la scène en déplaçant celle-ci vers l'avant. Les autres constructions théâtrales d'Arménie sont le Théâtre Soundoukian d'Erevan (1966, architectes R. Alaverdian, R. Balalian, S. Bourkhadjian, G. Mnatsakanian) et le Théâtre Dramatique Mravian de Léninakan (1972, architectes S. Safarian et R. Baghdassarian, constructeur S. Baghdassarian). (D'après l'Encyclopédie arménienne soviétique).





Première page du manuscrit de la pièce *Le Martyre de Sainte-Hripsimé* en polonais, 1668).

forme de la dramaturgie réaliste au début du XX^e siècle. Au même moment, les principes symbolistes et néo-romantiques apparaissent dans les pièces de Lévon Chanth (*Hin Astvatsner*, les anciens dieux). La dramaturgie arménienne soviétique apparaît dans les années 20 avec les comédies politiques (*Kapkaz-Tamacha* de E. Tcharents, *Morgani Khnami*, le parent de *Morgan*, de A. Chirvanzadé, et *Katch Nazar*, *Nazar le Brave*, de D. Démirtchian). Plus tard, elle s'est enrichie de plusieurs comédies et drames tels que des tragédies historiques et mythologico-historiques (*Yerkir Haïreni*, *La terre ancestrale*, de D. Démirtchian, *Ara le Beau* de N. Zarian).

Dans la diaspora, les pièces de Chanth (*Kaïsr*, l'empereur), de H. Ochakan (*Etienne de Siunie*) et bien d'autres dramaturges brillants et connus exigeraient des mises en scène adaptées.

D'après E. Djerbachian



LA SCENOGRAPHIE

En Orient, les représentations théâtrales sont en grande partie fondées sur des principes symboliques formels. Dans l'ancienne Arménie, on utilisait des masques et des costumes. Les années 1840 virent la naissance à Constantinople du cirque-théâtre Aramian qui employa deux peintres en permanence : H. Baghdalian et H. Hékimian. Ces hommes aimables étaient aussi des scénographes parfaits pour leur époque, et ils surprenaient par les aspects très divers de leur travail. Ce théâtre fonctionna vingt ans sans obstacle et pendant deux ans, avec sa troupe au complet, il donna des représentations à Tflis, à Erevan et à Etchmiadzine. C'est à la même époque que connurent un certain renom les scénographes S. Chichedjian de Constantinople et S. Abamélikian de Tiflis.

Quelques figures connues de l'art plastique arménien ont consacré leur talent au domaine théâtral où ils ont atteint des résultats appréciables. Dans l'ordre chronologique, on citera d'abord Hovhannés Aïvazovski (1817-1900) qui dans sa maison de Féodossia avait fait installer, attendant à son atelier, un théâtre à décors fixes qu'Adamian eut l'occasion de voir.

Dans ce domaine de la scénographie, le premier maître arménien reconnu fut V. Sourenians qui travailla essentiellement dans les théâtres de Moscou et de Saint-Pétersbourg. C'est lui qui, au Théâtre Komissarjevskaja, monta avec Meyerhold le drame de H. Heyborg *La Tragédie d'amour*.

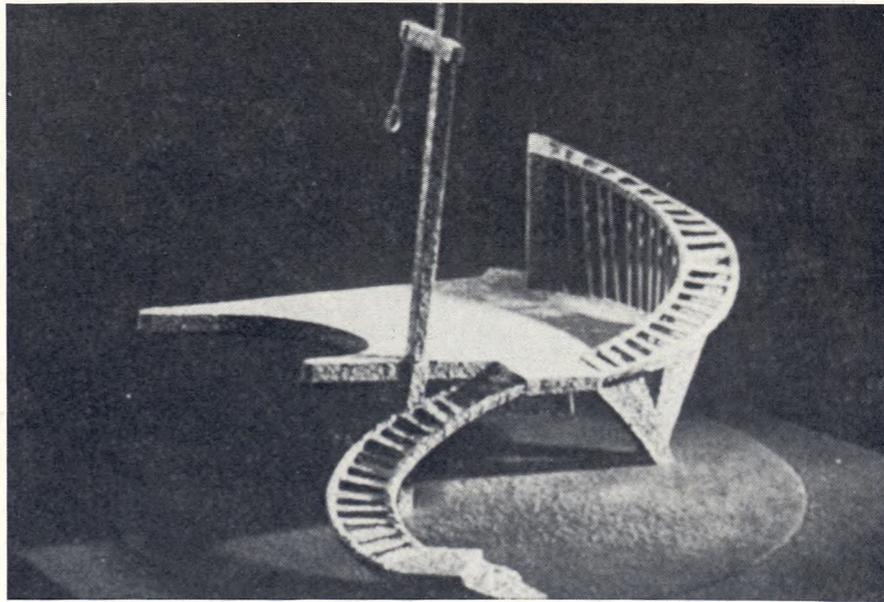
E. Tadéovssian fit lui aussi preuve d'un talent scénographique remarquable. Ses réalisations au Théâtre impérial de Tiflis pour l'opéra pour enfants *l'Arbre de Noël* et pour *Antigone* que monta la troupe

russe « Icare » attirèrent l'attention du public. Il en fut de même pour A. Tamarian qui, grâce aux efforts de Gorki, monta *Macbeth* avec la collaboration de l'illustre scénographe M. Doboujinski au Théâtre d'Art dramatique de Saint-Pétersbourg. Il travailla également, avec la collaboration du même peintre, à *la Rose et la croix* d'Alexandre Blok pour le Théâtre artistique mais finalement la pièce ne fut pas montée.

Dans le théâtre arménien, G. Bachindjaghian et H. Chamchinian se sont livrés à des expériences particulières. C'est le peintre G. Charbachtchian qui, avec les *Hin Astvatsner* (Les anciens dieux) de Lévon Chanth, mis en scène à Tiflis en 1913 par A. Armenian, fit le premier des décors correspondant vraiment à l'esprit d'une pièce. C'est à Tiflis encore qu'en 1917, à l'initiative du metteur en scène O. Sévoumian, furent réalisés le *Kaïsr* (César) de Chanth et le *Jugement* de Démirtchian, deux pièces dont les décors furent exécutés suivant les esquisses de A. Fetvatchian. Dans le premier théâtre d'Etat d'Arménie (qui porte aujourd'hui le nom de Soudoukian), puis au Théâtre d'Opéra et de Ballet, le niveau de la scénographie ne cessa de s'élever pour atteindre une réputation que lui valurent les réalisations de M. Sarian et M. Arouttchian. C'est à cette époque qu'apparaît Georges Yakoulov, scénographe de renom international.

Dans la diaspora, les Arméniens qui se sont distingués dans cette discipline sont G. Pitoëff et Carzou, qui travaillèrent à Paris, G. Cheldian à la Scala de Milan et Rouben Ter-Haroutiounian aux Etats-Unis et dans d'autres pays.

(D'après l'Encyclopédie arménienne soviétique)





Saint-Grégoire entouré du roi Tiridate II avec son épouse Achkhen, et sa sœur la princesse Khosrovidonkhi (tableau dans l'église du Saint Sepulchre de Marie, Jérusalem). **Fonds A.R.A.M**

MYSTERE

et

MESSE

Le christianisme a emprisonné les âmes et il lui a fallu des siècles pour créer une nouvelle réalité ; la culture chrétienne a commencé très tard.

L'ancien théâtre ayant été condamné à l'étiollement, il fallut passer par de grandes douleurs pour qu'il s'en crée un nouveau. Et le premier noyau de ce théâtre chrétien furent les mystères dont l'unique objectif était d'emplir l'âme du souffle évangélique, et si souvent la vie s'y mêlait, leur souci fondamental restait l'utilisation de l'art comme véhicule du Nouveau Testament.

Aucune piste digne d'être suivie ne nous mène à la conclusion que les Arméniens ont eux aussi eu leurs mystères, du moins du genre de ceux que connut et cultiva l'Europe médiévale. Ces siècles furent des siècles de peine, de souffrance et de malheur pour notre peuple qui resta bien loin du souci des spectacles, des distractions et des festivités. Dans les cours des couvents, les grands rassemblements ne dépassaient pas le stade de la musique, du chant, de la danse et de l'acrobatie, et il en a été ainsi jusqu'à nos jours. Ceux même qui ont tiré leur tradition du paganisme et l'ont conservée sous un masque chrétien, comme les fêtes votives annuelles du Saint Précurseur à Mouch, qui viennent du temps de Navasard, ont conservé leur caractère profane de foire sous les dehors du pèlerinage religieux.

C'étaient là des fêtes où le peuple pouvait unir le paganisme et la religion du Christ, le profane et le sacré, l'âme et le corps. Et c'est l'Illuminateur lui-même qui, interdisant les réjouissances et les libations païennes, conserva au peuple quelques fêtes favorites en les mêlant au christianisme, transformant Navasard en Vartavar. Que ce fût le temple des Neuf Sources ou le pèlerinage au Saint Précurseur, cela était assez égal au peuple auquel importait avant tout ses agapes annuelles. Il est bien évident qu'à ces manifestations se mêlaient des jeux corporels. Il y avait des lutteurs, des jongleurs, des danseurs, des musiciens, on jouait des scènes. Soulignons seulement que le « Sultan Saint Précurseur de Mouch » était une sorte de saint patron pour le peuple en général mais en particulier pour les lutteurs et les chanteurs. Avant de commencer sa vie errante, l'achough y allait en pèlerinage et implorait de lui l'inspiration. Et chaque année, le Saint Précurseur écoutait ses chants nouveaux.

C'est ainsi que se créait dans la cour des monastères les festivités de notre peuple, ses chants et ses danses, sa musique et ses spectacles. Mais la pensée arménienne, elle, restait à l'intérieur des monastères.

C'est là que restaient réunis les intellec-

tuels, tous en robe de bure. C'est là aussi qu'étaient nos artistes, cloîtrés dans leurs cellules, l'un harmonisant les couleurs sur un parchemin, l'autre imaginant une sainte vierge pour un cantique. Des monastères sortaient les paroles et la musique des chants et des hymnes.

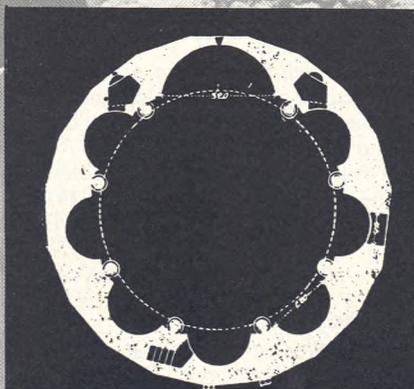
Il est difficile dans ces conditions de chercher des mystères en Arménie. Mais si l'Eglise n'a pas créé de mystères à jouer dans les lieux publics, elle a eu dans ses temples son impressionnant mystère : la messe. Pour celui qui étudie le théâtre arménien, il y a là un champ fertile d'investigations. En fait, dans de nombreux pays chrétiens, la messe, qui donne de la vie et du sacrifice du Christ une représentation scénique, offre une variante du mystère joué en public. Et il faut tout de suite reconnaître que c'est à l'étranger que notre Eglise a emprunté cet élément de sa vie. Et de l'étranger aussi sont venus au cours des siècles maintes nouveautés que l'Eglise a intégrées dans ses rites. Tout cela est normal ; un peuple dont la culture doit beaucoup à l'étranger ne pouvait maintenir son Eglise à l'abri des influences extérieures.

Mais il est un fait que celui qui étudie la messe ne peut ignorer. Il est vrai que le noyau vient de l'étranger mais c'est l'âme qui en a construit l'intégralité. Et les traits les plus beaux de la liturgie sont là où l'influence étrangère est faible.

Mais qu'est-ce en fait que cette messe ? Une espèce de mystère réel avec toutes les subtilités que la scène exige.

D'abord la forme : un drame en trois actes, incarnation, sacrifice, rédemption, autrement dit introduction, développe-

Khatchar (Etchmiadzine)



Plan de l'Eglise du Redempteur (Ani, 1036)

ment, dénouement, le tout parfaitement harmonisé. Là c'est le Christ qui efface les péchés du monde et attire la miséricorde divine sur les hommes qu'il sauve par son incarnation et sa passion ; c'est la Rédemption et une voie nouvelle qui s'ouvre au genre humain.

Il faut aussi remarquer tout de suite le rôle de séparation physique que joue le rideau, la nécessité des ornements pour transcender le physique, les mouvements, entrées et sorties, des protagonistes. Et tout cela pour rendre plus impressionnant le « mystère » qui se joue.

Remarquons encore que les protagonistes vivent individuellement le physique. Ils ne font pas que parler : ils vivent et mènent réellement le physique vers son terme psychologique.

Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est le dialogue des protagonistes qui transmute le physique dans l'âme des assistants. C'est le dialogue qui est la ligne de communion entre le mystère et les fidèles car, alors que sermons et monologues ne servent qu'à expliquer la messe – et doivent d'ailleurs être d'introduction plus récente – le dialogue, à savoir les échanges, d'une part entre le célébrant et le diacre, d'autre part entre eux et les chantres, c'est-à-dire l'assistance, le dialogue, lui, anime le physique.

N'oublions pas non plus le chant et la musique qui encadrent celui-ci. Ils sont destinés à élever le fidèle, à préparer son âme à accueillir le mystère et à entrer en communion avec lui. Ils ne sont pas indépendants du physique mais l'adoucissent. Mais ce qui distingue notre messe de celle des autres, c'est son caractère éminemment mystique, ce voile mystérieux qui entoure de beauté la réalité physique la plus ordinaire. La plupart des chants introduits dans notre messe sont de cette nature et en premier lieu *Khorhourd Khorin* (Mystère profond) qui constitue une sorte d'introduction préparant les âmes aux transports, à l'exaltation et à la communion.

Cette réalité physique est fort utile à l'étude, surtout quand on sent la nécessité de sonder l'âme arménienne et en particulier de rechercher dans ce domaine les éléments passés du paganisme au christianisme. Notre Eglise est en réalité un terrain encore inexploré. Quel champ d'investigation fertile ! Surtout quand on commence à y découvrir les traces des anciens jours. Quel plaisir d'étudier *Arevagal* (l'Aube) pour y lire dans l'âme de notre peuple qui un jour adora le soleil ! Et d'étudier *Andastan* (le Champ) où la terre d'Arménie unit sa chaleur à la religion de son peuple !

H.D. SIROUNI

Fonds A.R.A.M

NEMIROVITCH DANTCHENKO

(1858-1943)

Un des fondateurs du Théâtre Artistique de Moscou



Un cadavre vivant de Tolstoï, mise en scène de Némirovitch-Dantchenko.

Vladimir Ivanovitch Némirovitch-Dantchenko naquit le 11 décembre 1858 à Ozourguéti (aujourd'hui Makharadzé) en Géorgie, dans une famille de militaires. Son père était ukrainien et sa mère, A. Yaghoubian, arménienne. Il passa toute son enfance à Tiflis où il fit ses études secondaires au gymnase. Durant de nombreuses années, il participa à des représentations d'amateurs. En 1876, sa famille alla s'installer à Moscou et c'est dans cette ville qu'il s'éteindra le 25 avril 1943. Son activité théâtrale commence avec la publication d'une série d'articles sur l'art des grands maîtres de la scène russe, M. Ermolova, G. Fédotova, A. Lenski, et se poursuit en tenant le premier rôle dans une série de pièces nouvelles d'A. Ostrovski où il fait preuve de sa solide connaissance des œuvres littéraires et de son talent d'acteur. Dans les années 1890, il publie une série de romans, de nouvelles et de pièces (La dernière volonté en 1888, Le nouveau travail en 1890, l'Or en 1895, le Prix de la vie en 1896) dont la plupart ont été montées au Malyi Théâtre de Moscou et au Théâtre Alexandre de Saint-Petersbourg avec la participation des meilleurs acteurs. Le Prix de la vie, qui connut un grand succès sur les scènes arméniennes, fut monté dans les années 1900 et 1910 grâce aux efforts de Siranouche, de H. Abelian et de V. Papazian. A Moscou et en différentes occasions, Dantchenko a observé et apprécié l'art des acteurs arméniens tels que P. Adamian, Siranouche, V. Papazian et Hasmik. Les acteurs A. Kha-

razian, S. Khatchatrian, O. Sévoumian, Jasmén, A. Chahkhatouni, H. Zarifian ont eu des contacts directs avec lui et il a suivi leur travail et leurs répétitions.

La fructueuse collaboration de Dantchenko et de Stanislavski a réellement contribué à la rénovation radicale du théâtre russe. C'est grâce à leurs efforts conjugués que fut créé en 1898 à Moscou le Théâtre Artistique où Dantchenko s'engagea dans la voie du théâtre d'idées. Il fut le premier à apprécier les pièces de Tchekhov comme porteuses de valeurs nouvelles. Il monta avec Stanislavski les pièces de Maxime Gorki (les Bas-fonds, les Bourgeois, les Fils du soleil, etc.) avec un grand sens de la profondeur psychologique de chaque aspect scénique. Il fit entrer au répertoire de ce théâtre plusieurs pièces d'Ibsen (Quand nous nous réveillerons d'entre les morts, 1900, Soutiens de la société, 1903, Brand, 1906, Rosmersholm, 1908) ainsi que le Jules César de Shakespeare en 1903.

Némirovitch-Dantchenko a concentré son activité sur le théâtre classique russe en mettant en scène Boris Godounov de Pouchkine en 1907, le Cadavre vivant de Tolstoï en 1911, la Mort de Pozoukhine de Saltykov-Chtchedrine en 1914, auxquels il a donné un souffle nouveau et de nouvelles caractéristiques stylistiques. Absorbé par ses recherches sur le drame russe, Dantchenko a créé à la scène les romans de Dostoïevski : les Frères Karamazov (1910) et les Possédés (1913).

L'art de Dantchenko metteur en scène a atteint son apogée dans l'interprétation théâtrale des romans de Tolstoï : Résurrection (1930) et Anna Karénine (1937), en montant des représentations monumentales atteignant à la profondeur philosophique. Il a également mis en scène Igor Boulétoï et les autres (1934) et les Ennemis (1935) de Gorki. Le théâtre musical fut un élément décisif dans la vie de Dantchenko. En 1919, en organisant, attendant au Théâtre Artistique de Moscou, un atelier musical (1926 : le Théâtre Musical Némirovitch-Dantchenko ; 1941 : le Théâtre Musical C. Stanislavski et V. Némirovitch-Dantchenko de Moscou), il a développé ses activités et est parvenu, en tenant compte de la musique, à l'harmonie totale du travail scénique en unissant organiquement les deux aspects, « l'audible et le visible ».

Le Théâtre Artistique de Moscou a eu une influence sensible sur le théâtre arménien. Dantchenko avait des liens très étroits avec P. Adamian, H. Abelian, Hasmik, et Stanislavski avec V. Papazian. Des acteurs comme G. Bourdjalov, S. Khatchatrian, N. Aslanov, A. Ohanian, A. Chahkhatouni ont travaillé au Théâtre Artistique de Moscou. O. Sévoumian, Jasmén et H. Zarifian y ont acquis leur expérience d'acteurs et de metteurs en scène.

L. KHALATIAN

(Extrait de l'Encyclopédie arménienne soviétique)

Fonds A.R.A.M

RENCONTRE AU RESTAURANT

« BAZAR SLAVE »

Dans la nuit du 22 au 23 juin 1897 se produisit à Moscou un événement qui marque dans l'histoire du Théâtre russe (...)

Dans la nuit du 22 au 23 juin 1897 se produisit à Moscou un événement qui marque, dans l'histoire du théâtre russe(...)

L'événement de 1897 fut simplement la rencontre, dans un restaurant fameux de Moscou, le Slavianski Bazar, de l'auteur dramatique *Vladimir Némirovitch-Dantchenko* et de l'acteur-amateur Constantin Alexeïev, devenu plus tard célèbre sous le nom de *Stanislavski*. Le résultat de leur conversation fut la création du Théâtre Artistique qui, par les réformes qu'il entreprit, fit de la scène russe la première du monde.

Voici ce qu'écrivit de cette rencontre historique Némirovitch-Dantchenko lui-même dans ses Mémoires :

« En mai 1897, j'envoyai de la campagne une lettre à Constantin Serguéievitch Alexeïev (Stanislavski), que je connaissais personnellement fort peu ; nous ne faisons que nous saluer. Je savais sans doute qu'il organisait des spectacles à la Société d'Art et de Littérature (au Club des Chasseurs), je savais entre autre qu'il y avait monté mon *Heureux homme*. Je lui proposai dans ma lettre de nous rencontrer pour parler d'une chose importante. Je désirais l'entretenir de la possibilité de créer un théâtre où seraient représentées les meilleures œuvres de Tchekhov, de Hauptmann et d'autres qui ne trouvaient asile nulle part, un théâtre de jeunesse qui nourrirait les talents, enfin un théâtre qui chercherait des voies nouvelles.

« Constantin Serguéievitch me répondit par un télégramme disant qu'il m'attendait le 22 juin, à 2 heures, au Slavianski Bazar. Ma lettre, sans doute, l'avait intéressé.

« Au jour fixé, je rencontrai Stanislavski. C'était 2 heures de l'après-midi et nous ne nous séparâmes que le lendemain à 7 h 30 du matin, à sa maison de campagne, et sans avoir cessé de parler. Il me révéla que, depuis une année et demie, il cherchait à me voir, qu'il rêvait d'un théâtre où il pourrait, comme moi, réaliser des innovations littéraires et scéniques. En réalité, nous n'avions presque rien à nous dire et nous ne faisons que nous communiquer l'un à l'autre ce qui nous préoccupait depuis longtemps ».

C'est au cours de cette conversation historique dans un cabinet particulier de restaurant que furent esquissés les contours du futur théâtre. Un noyau de troupe fut aussitôt constitué au moyen des acteurs-amateurs de Stanislavski et des élèves de Némirovitch-Dantchenko. (...)



Némirovitch-Dantchenko

Tout fut établi, à commencer par les tendances littéraires, l'idéal à poursuivre, l'art du régisseur, la pédagogie scénique, pour finir par les détails d'administration et de finances, tout jusqu'aux plus infimes détails.

L'ouverture du Théâtre Artistique eut lieu le 14 octobre 1898. On jouait la tragédie d'Alexis Tolstoï, le *Tsar Féodor Ivanovitch*. Ce soir-là, le théâtre russe entra dans une nouvelle phase de son évolution...

Et voici maintenant ce qu'à écrit Stanislavski lui-même, dans son livre *Ma vie dans l'art*, sur sa rencontre avec Némirovitch-Dantchenko :

« Il était alors un auteur dramatique connu, en qui certains voyaient le successeur d'Ostrovski. A en juger par les indications qu'il donnait au cours des répétitions, il est un acteur-né qui, par hasard, ne s'est pas spécialisé dans ce domaine. Parallèlement à son activité littéraire, il avait dirigé, pendant de longues années, l'école théâtrale de la Société philharmonique de Moscou. De nombreux artistes russes ont été préparés par lui à jouer dans les théâtres impériaux ou privés.

« Il considérait, comme moi, sans espoir le théâtre de la fin du siècle dernier, où les brillantes traditions du passé avaient dégénéré en un simple ensemble d'habiles procédés techniques. Je ne parle pas, bien entendu, de certains grands talents de l'époque, qui brillaient sur les scènes des capitales et de la province ; la masse des artistes, grâce à des écoles théâtrales nouvelles, était aussi d'un niveau intellectuel plus élevé. Mais il n'y avait pas de véritables talents « par la grâce de Dieu », et le théâtre de cette époque était aux mains des patrons de buffet d'une part et, de l'autre, des bureaucrates.

« En juin 1897, je reçus de lui un billet qui m'invitait à venir causer avec lui dans un restaurant de Moscou, le Slavianski Bazar. C'est, là qu'il m'expliqua le but de notre entrevue. Il consistait en la création d'un nouveau théâtre où je devais entrer avec mon groupe d'acteurs-amateurs et lui avec ceux de ses élèves qui termineraient leurs études l'année suivante.

« Une conférence internationale n'étudie pas les questions de haute politique avec autant de précision que nous débâtimez alors les conditions de l'œuvre future, les problèmes de l'art pur, l'éthique et la technique de la scène, l'organisation pratique du théâtre, le répertoire, nos rapports mutuels.

« — Voici, par exemple, l'acteur A., nous demandions-nous l'un à l'autre, estimez-vous qu'il a du talent ?

« — Sûrement.

« — Le prendrez-vous dans la troupe ?

« — Non.

« — Pourquoi ?

« — Il se prépare à faire carrière et il adapte son talent aux goûts du public, son

EN RUSSIE

Владимир Иванович
Немирович Данченко

Французский язык, 9. Сентенсивер
Министерство Государственных Империальных

Carte de visite de Némirovitch-Dantchenko envoyée à Stanislavski (premier document de l'histoire du Théâtre Artistique de Moscou).

caractère aux caprices du directeur et lui-même au théâtre courant. Celui qui est infecté de ce poison ne peut guérir.

« — Et que direz-vous de l'actrice B. ?

« — Bonne actrice, mais pas pour nous.

« — Pour quelle raison ?

« — Elle n'aime pas l'art, elle n'aime qu'elle dans l'art.

« — Mais l'actrice C. ?

« — Rien à faire, c'est une cabotine incorrigible.

« — Et l'acteur D. ?

« — Je vous conseille de vous y intéresser.

« — Pourquoi ?

« — Il a un idéal pour lequel il lutte, il ne prend pas son parti de ce qui existe. C'est un idéaliste.

« — Je suis de votre avis et, avec votre permission, je le mets sur la liste des candidats.

« Puis l'entretien porta sur la littérature et je sentis, dès l'abord, la supériorité qu'avait sur moi Némirovitch-Dantchenko ; je me soumis volontiers à son autorité et j'inscrivis dans le procès-verbal de notre séance que je reconnaissais à mon futur associé le droit absolu de « veto » dans toutes les questions de caractère littéraire. Quant à lui, il m'accorda le droit de « veto » en matière de mise en scène et de régie. Il fut inscrit au procès-verbal : le droit de « veto » littéraire appartient à Némirovitch-Dantchenko, le droit de « veto » artistique à Stanislavski.

« Au cours des années suivantes, nous observâmes strictement cette clause du contrat. Il suffisait à l'un de nous de prononcer le mot magique de *veto*, la question était aussitôt vidée sans possibilité d'être reprise et toute la responsabilité retombait sur celui qui avait dit non. Bien entendu, nous n'usions qu'avec prudence de notre droit d'ultimatum et nous n'y recourions que dans les cas extrêmes, lorsque nous étions convaincus d'avoir raison...

« Nous parlâmes aussi de l'éthique artistique et nous inscrivîmes dans le procès-verbal certains aphorismes. Par exemple : « Il n'y a pas de petits rôles, il y a de petits artistes ». Ou bien : « Aujourd'hui Hamlet, demain figurant, mais en qualité de figurant, il faut être artiste. » — « Le poète, l'artiste, le décorateur, le costumier, le machiniste, tous poursuivent le but que l'écrivain s'est posé en composant la pièce. » — « Toute atteinte portée à l'activité créatrice du théâtre est un crime. » — « Les retards, la paresse, les caprices, l'hystérie, le mauvais caractère, les rôles mal sus, la nécessité de répéter deux fois la même chose, — tout cela est nuisible et doit être supprimé. »



Il fut encore décidé que nous créerions un théâtre populaire, à peu près dans le même sens que celui auquel avait songé Ostrovski. Mais il se trouvait que le répertoire des théâtres populaires était à ce point limité par la censure que nous aurions été obligés de rétrécir à l'extrême nos visées artistiques. C'est alors que nous décidâmes que notre théâtre serait « Ouvert à tous ».

« Notre première rencontre historique, qui devait être décisive pour l'avenir de notre théâtre, avait commencé à 2 heures de l'après-midi et s'était terminée le lendemain matin à 8 heures. Elle avait donc duré dix-huit heures sans interruption. Mais nous étions tombés d'accord sur tous les points principaux et nous étions arrivés à la conclusion que nous pourrions travailler ensemble. »

« Némirovitch-Dantchenko se distinguait alors par des capacités qu'approfondissait le sérieux avec lequel il envisageait les problèmes à résoudre, par un esprit qu'enrichissait l'expérience et par une volonté qui dirigeait et disciplinait son talent ; une heureuse harmonie entre les conquêtes de l'esprit et les trouvailles de l'intuition, une rare concordance entre de vastes capacités et un caractère ferme, voilà ce qui lui permit non seulement de ne pas perdre les bonnes habitudes prises dans son enfance, mais encore de les développer, de les ennobler et de les rendre plus actives.

« Le petit garçon qui fabriquait un théâtre en carton, le jeune homme qui respirait avec passion l'atmosphère de la scène et qui écrivait déjà des drames et des nouvelles ; l'étudiant qui cherchait à devenir acteur ; le jeune journaliste qui observait avec le talent d'un littérateur de profession toutes les manifestations de la vie artistique ; l'auteur dramatique débutant dont les pièces innovaient déjà ; le romancier qui étudiait les questions contemporaines ; le guide qui ouvrait à la jeunesse les horizons de l'art dramatique ; le critique et le théoricien ; le rêveur qui entrevoyait un théâtre nouveau et le réalisateur audacieux de ces rêves ; le régisseur et le directeur de théâtre — tels sont les avatars que revêtit sa personnalité, tels sont les jalons qui marquent la voie qu'il suivit, telles sont les étapes qu'il parcourut, depuis les jeux enfantins avec une scène en carton jusqu'aux années de réflexion mûre et d'activité féconde, consacrée tout entière au théâtre véritable. »

Iouri SOBOLIEV



« Si les trois éléments — social, vital et théâtral — sont réunis dans un spectacle, ce spectacle est, pour moi, un sommet de l'art. »

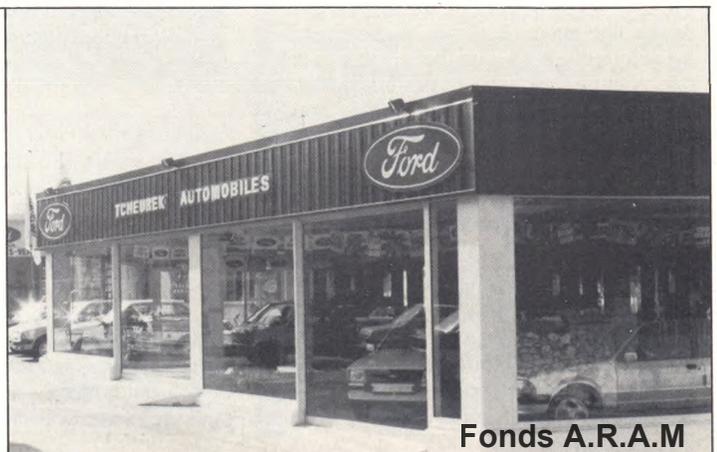
V. Némirovitch-Dantchenko



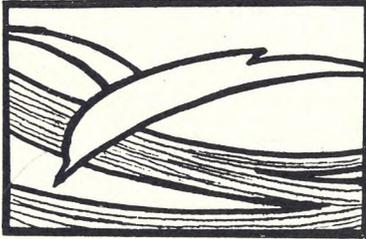
TCHUREKDJIAN Automobiles
Agent Officiel

NEUFS • OCCASIONS • REPRISES
SERVICE APRES-VENTE

224, bd Romain-Rolland
13010 Marseille - Tél. (91) 79.78.06



Fonds A.R.A.M



LA MOUETTE

P R I X D E L A V I E

Soureniants a participé à la création du dessin de *la Mouette*, image symbolique du rideau du Théâtre Artistique de Moscou. (V. Haroutiounian, *Vardguès Soureniants*, tome I, 1960).

Némirovitch-Dantchenko, auquel appartient l'initiative de l'entreprise et qui eut pour résultat la fondation du Théâtre Artistique de Moscou. N'oublions pas d'ailleurs qui est l'auteur de plusieurs remarquables mises en scène de ce théâtre *quand nous nous réveillerons d'entre les morts* et *Brand* d'Ibsen, *les Frères Karamazov* et *Nicolas Stravroguine*, d'après Dostoïevski, *Jules César* de Shakespeare, *les Violons d'automne* de Spourgoutchov, *le Cadavre vivant* de Tolstoï — et qu'il eut le grand mérite de découvrir Tchékhouv, le véritable instigateur de ce qu'on appelle le « théâtre des états d'âme » (*Teatr Nastroïénii*, en allemand *Stimmungstheater*).

De fait, on sait trop peu que c'est à Némirovitch-Dantchenko et à lui seul, qu'on doit d'avoir adapté le Théâtre artistique de Moscou à l'œuvre dramatique de Tchékhouv. Celui-ci était pour lui, et pour le petit cercle littéraire qui s'était formé à Moscou à la fin des « années 80 », une véritable idole...

Lorsque la pièce de Némirovitch-Dantchenko, le *Prix de la Vie*, obtint le prix littéraire Gribouïédov, l'auteur voulut le refuser : « Je ne puis accepter ce prix, dit-il, parce que ce n'est pas ma pièce qui le mérite, mais une autre, la *Mouette*. Elle est la fierté de la littérature dramatique. » Et il affirmait avec insistance qu'on comprendrait bientôt qu'on ne pouvait pas ne pas comprendre la valeur de Tchékhouv.

Mais la *Mouette* ne fut d'abord guère appréciée par Stanislavski : Tchékhouv lui demeurait étranger et il avouait franchement : « Tchékhouv ? La *Mouette* ? Peut-on vraiment jouer cela ? Je n'y comprends rien... »

La *Mouette* fut cependant inscrite au répertoire du Théâtre Artistique. Némirovitch-Dantchenko consacra plusieurs séances à parler de Tchékhouv à Stanislavski et à toute la troupe. Il s'efforçait de communiquer à tous son enthousiasme et il y réussit apparemment, car les répétitions de la *Mouette* se faisaient avec entrain et conviction. La pièce eut un immense succès, Tchékhouv devint un auteur dramatique en vue et le Théâtre Artistique de Moscou fut dénommé la Maison de Tchékhouv.

Ce titre est parfaitement mérité, car le Théâtre Artistique, profondément pénétré de



Tchékhov lit la *Mouette*. A gauche de Tchékhouv, Stanislavski, à l'extrême-droite, debout, N. Dantchenko.

l'art tchékhovien, qu'il avait bien compris et bien étudié, s'en inspira même en travaillant les auteurs classiques. « L'art du théâtre tchékhovien — a écrit Némirovitch-Dantchenko à l'occasion du quarantième anniversaire du Théâtre Artistique — régnait chez nous au point qu'il aurait été malaisé de signaler une seule répétition d'une pièce quelconque, non seulement d'auteurs russes classiques ou contemporains, mais même de Shakespeare ou de Sophocle, où nous n'aurions pas eu recours à cette réserve de forces que nous avions amassée en travaillant sur Tchékhouv. » Il reconnut encore : « La voie de l'intuition et du sentiment m'a été suggérée par Tchékhouv... Tous les théâtres de la Russie, et plusieurs de l'étranger, avaient tenté de rendre Tchékhouv à l'aide des anciens procédés scéniques. Et quoi ? Toutes leurs tentatives furent malheureuses... »

Quelle était donc la nouveauté et la particularité de la compréhension qu'eut de Tchékhouv le Théâtre Artistique ? Elle résultait du fait que ce théâtre sut, mieux que tout autre à l'époque rendre — en confondant sa force créatrice (celle des acteurs et du régisseur) avec celle de l'auteur — la *Stimmung* qui remplit toutes les pièces de Tchékhouv. L'absence de « héros » et de scènes à grand effet permettait aux artistes du théâtre d'incarner les personnages de ces pièces, et les défauts techniques d'une jeune troupe étaient moins importants là où une technique ancienne eût été impuissante.

« Le dialogue intérieur — écrit Znosko-Borovski dans son *Théâtre russe des débuts du XX^e siècle* — et le charme du sous-entendu, voilà ce que surent montrer les acteurs du Théâtre Artistique. De même que Tchékhouv avait aboli l'action, de même le théâtre révéla que la parole est loin d'être l'élément le plus important de l'art scénique. La parole n'est que l'indice des émotions intérieures, indice qui est loin d'être complet et parfait, elle n'est que le guide qui mène à l'âme du personnage, mais elle se tait souvent aux moments les plus dramatiques et cède la place au silence. Un silence plein de sens, plein de toute l'énergie des paroles qui l'ont précédé et qui contient à l'état latent des milliers de paroles suivantes, qu'on ne prononcera peut-être jamais ; un silence qui agit beaucoup plus fortement que le cri le plus violent et qui enferme beaucoup plus de signification que des centaines de paroles toujours limitées par leur sens défini ; ce silence devient le but du drame. Il faut jouer de telle sorte qu'il résonne et éclate en mille couleurs.

Le succès triomphal de la *Mouette* au Théâtre d'Art marqua le jour où naquit un théâtre nouveau, un acteur nouveau, une mise en scène nouvelle. Voilà pourquoi la *Mouette* devint l'emblème du théâtre et resta pour toujours sur son rideau.

Nicolas ÉVREÏNOFF,
Histoire du théâtre Russe
(Editions du Chêne)



Anouch

Traiteur - Spécialités Arméniennes
Mariages - Banquets - Repas d'Affaires

Produits Orientaux

Cuisine familiale

19, Avenue Maréchal Foch - 13004 MARSEILLE ☎ (91) 49.69.55

CBSM 92 bis, avenue Henri-Barbusse
AUTORADIO 92140 CLAMART - Tél. 645.37.57

PÉPINIÈRES G. ISRAELIAN

Arbres fruitiers
Arbres tiges
Conifères
Arbustes
Rosiers
Plantes annuelles et vivaces
Plantes grimpantes

13220 CHATEAUNEUF-les-MARTIGUES. ☎ (42) 88.84.81

BONO

LUNETTERIE | LENTILLES CORNEENNES

OPTIQUE BONO KIRAGOSSIAN

OPTICIEN DIPLOMÉ

48.10.00
65Bd CHAVE 13005 Mlle

SARL ARARAD

9 et 11, rue Saint-Ferréol prolongée
13001 Marseille
Tél. (91) 90.03.68

Boutique Isabelle

10, quai De Gaulle
Bandol
Article de Paris
Spécialiste lunette et maroquinerie

VENTE EN GROS

Sorev

Réparation **E**ntretien **V**éhicules et **P**eintures
Carrosserie Mécanique TP VL

Sallage industriel
Quartier Ramplin, LUYNES 13100
Tél. (42) 24.00.24

BLUEBIRD

Nissan Bluebird 1,8 l : 7 CV, essence ou 2 l : 6 CV diesel, 5 vit., traction avant, suspension AV-AR. indépend., direction assistée (1,8 l GL), freins AV. à disques ventilés. Equipement grand luxe : radio-cassette, volant réglable... Peinture métal.

Consomm. (UTAC) 1,8 l essence : 6,4 l à 90 km/h, 8 l à 120 km/h, 9,5 l en ville.
2 l diesel : 5,8 l à 90 km/h, 8,3 l à 120 km/h, 8 l en ville.

SILVIA TURBO

Coupé sport, moteur turbo 1,8 l à injection électro, 135 ch, 5 vit., 8 CV fiscaux. Suspensions indépendantes, équipement grand luxe : phares jode rétractables, jantes sport alu, pneus série 60, direction assistée, radio PO-GO-FM + lecteur de K7 stéréo, peinture métal en série.

Consom. conv. (l/100 km) : 6,4 à 90 km/h, 8 à 120 km/h, 10,8 en ville.

NISSAN

Garage Jacques COURIANT. 13, bd de la République. 13100 AIX-EN-PROVENCE. ☎ 27.97.40
Dépositaire exclusif



Sonia COUMRYANTZ

12, rue Vignon, 75009 PARIS
Tél. (1) 742.10.35

SPECIAL REVEILLON ET NOEL ARMENIEN EN ARMENIE

Du 29 décembre 1984 au 12 janvier 1985	5.480 F
Du 8 au 17 février 1985 (possibilité d'une semaine supplémentaire en Arménie en pension complète)	4.250 F 1.030 F
Du 15 au 24 janvier 1985 (possibilité d'une semaine supplémentaire en Arménie en pension complète)	4.250 F 1.030 F
Du 22 février au 03 mars 1985 (possibilité d'une semaine supplémentaire en Arménie en pension complète)	4.650 F 1.330 F
Du 22 mars au 31 mars 1985 (tous ces voyages sont avec une nuit à l'aller et une nuit au retour à Moscou).	4.650 F

SPECIAL CEREMONIE DU 24 AVRIL EN ARMENIE

Du 20 au 27 avril 1985
Du 20 avril au 04 mai 1985
(préparation de votre brochure d'été)

NOUVEAU

DEPART DE MARSEILLE

(Sur la base de 20 personnes voyageant ensemble)

Gayané KAPRIELIAN

21, rue Emile-Ducleaux, 13400 MARSEILLE
Tél. (91) 34.95.93

Mardi : de 9h à 12h Mercredi : de 14h à 18h. Tous les soirs : à partir de 18h 30

SPECIAL REVEILLON ET NOEL ARMENIEN EN ARMENIE

Du 29 décembre 1984 au 11 janvier 1985	5.480 F
Du 09 au 22 février 1985	5.280 F
Du 16 février au 1 ^{er} mars 1985	5.280 F
Du 23 février au 08 mars 1985	5.980 F

SPECIAL CEREMONIE DU 24 AVRIL EN ARMENIE

Du 20 avril au 03 mai 1985
(Prix et conditions de ce voyage nous consulter)

A. PAPA ZIAN et Fils S.A.

17 - 19, bd de Briançon
13003 MARSEILLE (France)

**Importation
&
Exportation**

**Gadgets
&
Articles
cadeaux**

Tél. 33 (91) 50.86.93
Télex 401968 F
FRANCE

*la Maison
où l'on retrouve l'Art de Vivre*



*Cadeaux
Liste de mariage*

L'ART ET LA TABLE

Remise exceptionnelle pour les lecteurs d'ARMÉNIA
39, rue Paradis. MARSEILLE. (91) 33.81.89

PERTUIS-EN-PROVENCE

Mapotel Sévan***

En plein cœur de la Provence, à 18 km d'Aix-en-Provence,
un COMPLEXE HÔTELIER de tout premier ordre,
dans une oasis de verdure (30.000 m²).

40 chambres Grand Confort

- Restaurant raffiné
- Club privé - Discothèque
le « Christopher Club »
- Piscine
- Equipement moderne pour
organisation de séminaires
- 4 courts de tennis
dont 2 en terre battue

A l'Hôtel SÉVAN,
on retrouve le sens du mot « vacances »,
détente et loisir.

84120 PERTUIS-EN-PROVENCE. Tél. (90) 79.19.30. Télex 431.470

VARDGUES SOURENIANTS

(1860-1921)

Vardguès Souréniants est un peintre dont les œuvres sont de style décoratif. Des motifs d'architecture, des bas-reliefs, des portes sculptées, des tapis ou autres accessoires ornementaux qu'il introduit dans ses toiles avec beaucoup de fantaisie, sont traités avec autant de minutie que les figures de premier plan.

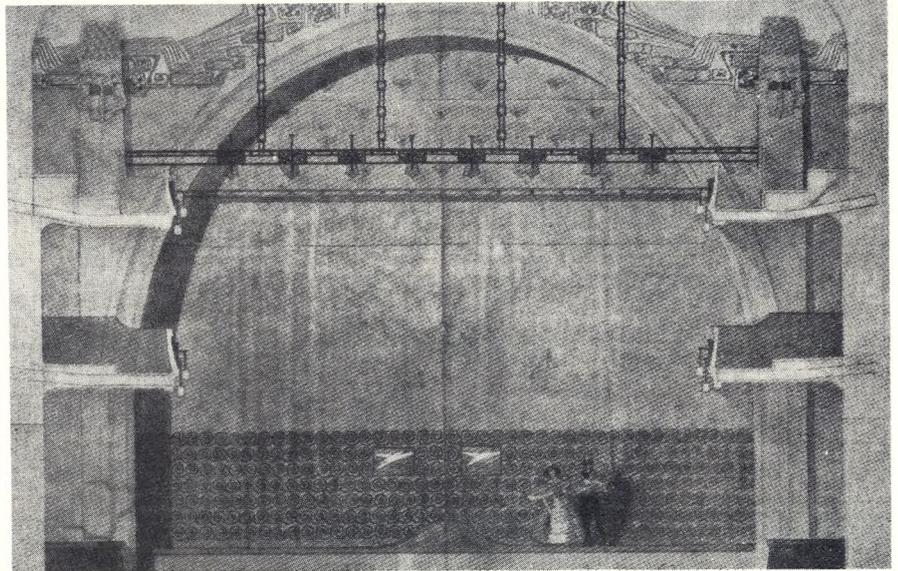
Vardguès Souréniants reçut une formation artistique sérieuse doublée d'une vaste culture. Né à Akhaltzka en Géorgie, c'est à l'âge de dix ans qu'il fut envoyé au Collège arménien Lazarian de Moscou. En 1876, il s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts de la même ville pour suivre des cours d'architecture.

En 1879, Souréniants se rendit en Allemagne et étudia la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Ses études terminées, il rentra à Moscou où il se joignit à une expédition scientifique se rendant en Perse. Il y resta deux années, surtout à Ispahan.

Souréniants présenta, pour la première fois, ses œuvres inspirées de l'Iran, à l'exposition des « Peredvijniki » (Société des Ambulants) de Moscou, dont il devint membre et le resta jusqu'à la fin de sa vie. De 1893 à 1895, Souréniants résida en Arménie, enseignant l'histoire de l'art au Collège Guévorguian d'Etchmiadzine. C'est à cette époque qu'il fut chargé d'un travail documentaire consistant à réunir en un album de cent trente planches, des copies de la décoration intérieure de la cathédrale. Il fit ensuite un voyage en Espagne et retourna de nouveau à Moscou en 1897, où il s'adonna durant sept années consécutives à l'illustration et à la décoration théâtrale. Citons parmi ses réalisations :

L'illustration du poème *la Fontaine de Baktchiséraï* de Pouchkine avec plus de 45 dessins ; les décorations du ballet *le Corsaire*, pour le Théâtre Maryinski ; celles de *la Mouette d'Anton Tchekhov pour le Théâtre d'Art* ; ainsi que les décors de *Aveugles*, de *l'Intrus*, et de *Intérieur*, toutes trois œuvres de M. Maeterlinck.

Tragédie d'amour de H. Heybord, au Théâtre Vera Komissarjevskaja à Saint-Petersbourg, esquisse de Souréniants (1907)



Rideau du Théâtre Artistique représentant la Mouette et les vagues, dessin de Souréniants.



En 1905, Souréniants quitta Moscou pour s'établir à Saint-Petersbourg où il résida jusqu'au début de la Première Guerre Mondiale. C'est à cette époque qu'il fut invité en sa qualité d'ancien élève, à participer à une grande exposition célébrant le centenaire de la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Munich, en 1912. Il y envoya une grande toile, *Salomé*, peinte en 1908, qui figura plus tard à l'Exposition Internationale de Venise, en 1914.

Durant les années 1915-1916, Souréniants se trouve de nouveau à Etchmiadzine. C'est là qu'il peignit une série d'études représentant les émigrés de la province de Van et prépara en même temps les esquisses pour la décoration de l'église arménienne de Yalta, en Crimée où il se rendit l'année suivante pour exécuter le projet.

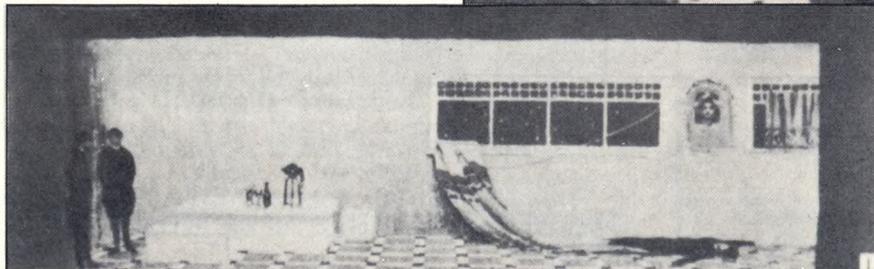
C'est dans cette ville qu'il mourut en avril 1921. Son corps fut inhumé sous une des voûtes extérieures de l'église même.

Souréniants qui connaissait plusieurs langues européennes, traduisit en arménien, quelques pièces de Shakespeare et quelques pages de Goethe et de Heine.

A l'occasion du 10^e anniversaire de sa mort, le Musée d'État de la République d'Arménie organisa à Erevan, en 1931, une exposition rétrospective de ses œuvres, groupant environ 150 pièces. Cette manifestation mit en relief le caractère, la variété, et la richesse de conception de l'œuvre de cet excellent peintre. Une salle entière lui est aujourd'hui réservée dans ce musée.

Onnik AVEDISSIAN

Peintres et Sculpteurs arméniens, Le Caire 1959



LA COLLABORATION STANISLAVSKI-SOURENIANTS

En octobre 1904, le Théâtre Artistique de Moscou monta trois courtes pièces de Maeterlinck intitulées *les Aveugles*, *Intérieur* et *l'Intruse*.

Quelles raisons poussèrent l'acteur et metteur en scène Constantin Stanislavski à monter pour la première fois sur une scène russe des œuvres de Maurice Maeterlinck et, pour réaliser ses objectifs, à faire venir Vardguès Soureniants de Saint-Petersbourg à Moscou ?

Stanislavski a connu le doute et les déceptions. Le théâtre et les conceptions qui l'animent le préoccupaient sincèrement. Bien que les grands dramaturges fussent Tchekhov et Gorki et les metteurs en scène Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko, le « naturalisme » ne résistait pas au mouvement qui emportait les autres domaines de l'art. « Le théâtre, écrivait alors Valéry Brioussou, doit cesser de copier la réalité. » On peut dire que l'art de l'époque connaissait une atmosphère bien agitée. De nouveaux créateurs apparaissaient qui voyaient la réalité à travers un voile résolument poétique. La langue formelle de Vroubel, Scriabine, Blok et André Biély excitait la jalousie des hommes de théâtre qui s'évertuaient à se débarrasser des caractéristiques spécifiques de leur art, de ce qu'on appelait « la résistance de la matière ».

— Mon Dieu, s'inquiétait Stanislavski, faut-il donc que nous autres acteurs soyons, à cause de la matérialité de notre corps, éternellement condamnés à servir d'instruments destinés à exprimer en tout et pour tout la réalité brute ?

Il pressentait qu'il n'avait pas du tout à renoncer à la « matérialité » du corps pour atteindre à la beauté et à la profondeur de Vroubel, de Maeterlinck et d'Ibsen, mais il fallut cependant de nouvelles représentations, de nouvelles expériences, parmi lesquelles précisément la création des *Aveugles*, de *l'Intruse* et de *Intérieur* de Maeterlinck. L'œuvre dramatique de ce dernier paraissait en Russie sur le conseil de Tchekhov et dans la traduction de Balmont. Cette fois, Stanislavski renonçait pour les décors à la collaboration du peintre naturaliste Victor Simov et faisait appel à Soureniants. L'intelligentsia russe connaissait celui-ci comme illustrateur de livres et auteur de toiles délicates qui avait notamment exposé en Russie une série espagnole et le *Monastère de Sainte Hripsimé*. En 1899, l'éditeur Knoebel-Grossmann avait publié la *Fontaine de Bakhtchisarai* de Pouchkine illustrée par lui, mais on ignorait encore ce qu'allaient être ses créations des années suivantes comme *Salomé*, les illustrations du *Prince heureux* d'Oscar Wilde et de la *Cavalière*, œuvres dans lesquelles il devait exprimer ses nouvelles conceptions esthétiques. Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko avaient vu au Théâtre Marie à Petersburg les décors qu'il avait faits pour le ballet d'Adolphe Adam *le Corsaire*



Intérieur de Maeterlinck, mise en scène de G. Bourdjalov, maquette de Souréniants (1904).

et pour l'opéra d'Anton Rubinstein *le Démon*. Il faut supposer que Stanislavski y avait discerné des caractéristiques qui distinguaient Soureniants entre les peintres de talent de Petersburg et de Moscou.

En 1904 avait paru dans cette dernière ville le recueil de pièces de Maeterlinck illustrées par Soureniants. Le livre de l'écrivain belge avait déjà été illustré par Vassili Kandinsky, puis plus tard par Nikolai Roerich. Manifestement, Soureniants, hostile à l'esthétique prônée par la société des peintres dits *Péredvijniki* (les ambulants) s'était attaché dans les années 1900 à d'autres courants et à d'autres noms. En l'espace de deux mois, Soureniants produisit pour le Théâtre Artistique toute une série d'esquisses et de



Aveugles de Maeterlinck, mise en scène de Stanislavski, maquette de Souréniants (1904).

maquettes. Celles qui nous sont parvenues témoignent à l'évidence de sa maîtrise dans l'art du décor et dans sa façon de saisir le sens d'une œuvre dramatique. Il faut dire du reste que les Arméniens en général connaissent bien les œuvres de Maeterlinck ; il suffit de rappeler que l'écrivain belge avait été l'un des professeurs de lettres du jeune Siamanto et que le *Guegharvest* (les Beaux-Arts), qui paraissait à Tiflis, avait publié la thèse de Maeterlinck sur *le Drame moderne* dans la traduction de Nar-Dos. *Les Aveugles* font penser à *En attendant Godot* de Beckett, mais *les Aveugles* supposent des situations scéniques plus réelles. Les personnages du drame sont à la fois aveugles et anonymes. leur seul guide, le vieux prêtre, est mort, mais eux l'ignorent et ils l'attendent.

Le peintre, renonçant à une esthétique picturale purement explicite, dirigea son travail suivant les principes constructivistes. Les silhouettes des arbres sont énergiquement soulignées, les lignes, plus conventionnelles que naturelles, expriment néanmoins les dispositions du peintre. « Une très

ancienne forêt septentrionale d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé », explique le metteur en scène. Et il ajoute : « les pierres, la terre, les eaux, les racines, tous se fond dans un chaos général ». Quant au critique Glagol, il remarque qu'il n'a « encore jamais vu ce genre de décors dans nos théâtres ». La mise en scène de l'œuvre de Maeterlinck était une nouveauté dans les milieux artistiques de Moscou. En écrivant ses pièces, il avait eu le souci de ménager toutes les possibilités de mise en scène à l'opéra et dans les théâtres de marionnettes. Stanislavski était incontestablement le premier à faire vivre la dramaturgie symboliste sur les scènes moscovites. Le personnage principal des trois pièces de Maeterlinck est la Mort, qui suit pas à pas les survivants. Comment allait-on incarner l'idée de la Mort ? C'était une des questions qui préoccupaient Stanislavski. Et à la fin des *Aveugles* (lorsque, selon l'auteur, la Mort les approche), il provoque une tempête et une scène de confusion totale, allant jusqu'à transformer le paysage d'automne en paysage d'hiver. Quoi qu'il en soit, sur ce point comme dans le reste de la pièce, le peintre a évidemment beaucoup aidé le metteur en scène.

Pendant, alors que Soureniants parvenait à une synthèse de la symbolique et du milieu thématique, on dut passer à une voie aussi intéressante que difficile. Partant de la concrétisation habituelle d'une forêt impénétrable, il approcha d'une composition complexe fort saisissante pour l'époque. A l'origine, de la partie supérieure devait « pendre » la représentation d'une forêt épaisse et lugubre dont on verrait les racines dénudées se tordre dans la partie inférieure. Mais, renonçant à tout cela, le peintre et le metteur en scène se rapprochèrent de cette variante de l'esquisse qui sur scène se traduisit par un espace simple et lumineux qui exprimait le goût de Soureniants pour une rigoureuse simplicité. Le peintre de *Sémiramis devant la dépouille d'Ara le Beau* renonçait aux détails pour la réalisation des *Aveugles*, ce qui lui permit d'obtenir un milieu scénique dont les principes constructeurs étaient inhabituels, au Théâtre Artistique comme dans les autres. Il n'y avait pas plus de sept ou huit arbres qui s'élançaient vers le ciel, bien éclairés, leurs silhouettes bien marquées. Au fond, on apercevait la mer et « sur la mer — comme l'avait conçu le metteur en scène — s'élevait le phare, symbole de la science et de la culture ». L'espace scénique était divisé en deux par un arbre tombé à terre. Les objets qui apparaissent dans la maquette de Soureniants semblent hésiter sur la ligne de partage entre la nature et la convention. Et le metteur en scène dirigea son travail suivant la même combinaison de réalisme et de symbolique. Stanislavski ne compatissait pas du tout avec le sort des aveugles et il avait écrit dans ses notes de mise en scène :

« Il (le prêtre-guide) meurt à cause d'eux, à cause de leur grossièreté qui tue la foi. Ils sont les premiers à élever les dieux sur un piédestal et ils se perdent. Ce sont des poltrons : ils commencent par se cacher derrière les arbres parce qu'ils pressentent l'imminence du malheur ».

D'un certain point de vue, les décors de Soureniants unissaient les principes esthétiques de Maeterlinck et de Stanislavski. Au tournant du siècle, les meilleurs décorateurs qui travaillaient pour les théâtres de Pétersbourg et de Moscou s'appelaient Golovine, Benois et Bakst, des gens qui, en tout état de cause, ne s'étaient guère écartés de cet « espace » décoratif qu'au cours du siècle précédent, Vroubel et Vasnetsov avaient conquis pour l'art russe. Soureniants ne s'en était pas écarté non plus, mais ses formes simples et sévères, qui soulignaient la limite entre la symbolique et le réalisme, et surtout son principe d'approche de l'ensemble comme d'une suite d'« Images en processus » étaient une véritable nouveauté dans l'art du décor au début de ce siècle. C'est bien entendu inconsciemment qu'il y était parvenu et il ne pensait pas du tout que les décorateurs remarquables de l'avenir devraient travailler suivant un principe de ce genre. On conserve au musée du Théâtre Artistique de Moscou une variante de la maquette des *Aveugles* qui illustre bien le goût du peintre arménien. Il n'a pas les coloris de Golovine, ses lignes ne trahissent pas l'« influence occidentale » que l'on trouve chez Bakst, mais il frappe par la délicatesse et la pureté des formes. Son œuvre se distingue avant tout par la beauté et l'atmosphère poétique. Lorsque aujourd'hui, on observe attentivement la maquette de Soureniants, il n'est difficile d'imaginer à quel point il s'agissait d'une « transfiguration » dans les conditions particulières données de la musique et de l'éclairage, et comme s'accordait bien à la scène ainsi créée la parole de Maeterlinck : « On entend un bruit de pas précipités et lointains dans les feuilles mortes ». Pour comprendre le progrès que représentait l'œuvre de Soureniants, on peut comparer la « forêt » des *Aveugles* aux « arbres » du décorateur Simov dans *le Tsar Féodor Ivanovitch*. Il est évident que Simov avait voulu « transporter » sur scène l'exactitude et l'authenticité sans soumettre les formes naturelles aux conventions scéniques. Mais, comme l'a dit Vahram Papazian, « le théâtre a sa vérité à lui qui bien souvent rejette la vérité couramment admise ». La création de Soureniants était théatralement exacte. Ses « arbres » ne créaient pas l'illusion de la forêt et ils n'étaient en rien semblables aux décors, si abondants en branches et en feuilles, de Simov pour *les Trois sœurs* de Tchekhov ou *le Tsar Féodor* d'Alexis Tolstoï. Les espaces s'accordaient tout d'abord aux angles droits de la scène, ils respectaient les lignes principales des objets réels et ils ne s'écartaient pas des conventions scéniques.

On aurait tort d'apprécier de la même façon les décors des deux autres pièces de Maeterlinck, *l'Intruse* et *Intérieur*. Metteur en scène et peintre avaient suivi pour ces deux œuvres des principes plus traditionnels. C'est dans *les Aveugles* qu'on trouve de la nouveauté et de l'intérêt. Là, le spectacle réalisé par Stanislavski et Soureniants était avant tout un espace scénique et il était difficile que, devant un espace aussi conventionnel, le spectateur se laisse tromper ou tente de comparer la vision imaginée qu'il avait sous les yeux avec une forêt réelle. Le caractère de convention justifiée des *Aveugles* constituait à coup sûr un pas sur la voie qui devait suivre le Théâtre Artistique de Moscou. la représentation des pièces de Maeterlinck, cependant, comme en témoigne la presse du temps, fut mal reçue. « Je ne me souviens pas, écrivait le critique du *Rousskoe Slovo*, d'avoir jamais vu régner dans un théâtre une telle inadaptation, une disharmonie aussi marquée entre le spectateur et la scène ». Du reste, Stanislavski lui-même était mécontent et de ses propres conceptions et de sa mise en scène. De Paris, Constantin Balmont annonçait que Maeterlinck trouvait la mise en scène des *Aveugles* invraisemblable. Il n'empêche que Stanislavski avait eu l'audace de porter à la scène une création qui sortait de l'ordinaire. Alors que l'écrivain belge avait produit une œuvre mystique, une atmosphère où la mort régnait sur tous les êtres, Stanislavski s'était plutôt éloigné de l'œuvre littéraire afin de s'en servir pour approfondir le réalisme auquel il croyait. Selon lui, ce sont la grossièreté et le matérialisme des hommes qui tuent la foi et la pureté. Il n'a pas mis *les Aveugles* en scène comme des pièces de Gorki ou de Tchekhov, mais sa nouvelle mise en scène poursuivait cependant les mêmes buts artistiques que Tchekhov. Dans une lettre à Némirovitch-Dantchenko, il remarque que de la mise en scène des pièces de Maeterlinck, il attend une « certaine réussite artistique » mais aucun succès matériel. Et c'est ce qui arriva. La nouvelle mise en scène, dans laquelle certains critiques voyaient une défaite pour le théâtre, fut une victoire sur les hésitations et les doutes intimes de Stanislavski. Il avait une fois pour toute compris que les idées élevées et les beautés délicates peuvent s'exprimer aussi par les possibilités qu'offre le théâtre et que, pour y arriver, le corps entraîné de l'acteur non seulement n'est pas une gêne mais encore que c'est une aide. La représentation des pièces de Maeterlinck eut pour le théâtre une importance considérable. Par la suite, Soureniants fit d'autres décors, dont ceux de *la Mouette* de Tchekhov au Théâtre Artistique et il fit aussi le dessin du rideau de ce théâtre. Et après leur travail en commun, Stanislavski et Soureniants conquièrent de nouveaux « espaces » de création.

Martin MIKAEIAN



30 000 ROUBLES

L'influence du Théâtre artistique de Moscou à l'étranger allait croissant. La preuve en fut donnée pendant sa tournée de 1906 en Europe centrale. Tout d'abord, la compagnie alla à Berlin avec cinq pièces : le Tsar Féodor Ivanovitch, Oncle Vania, les Trois sœurs, les Bas-Fonds et Un ennemi du peuple. La presse allemande accueillit les Russes avec froideur ou hostilité, mais leurs spectacles connurent bientôt un triomphe, non seulement à Berlin mais aussi à Dresde, Prague, Vienne, etc. Au début, Némirovitch-Dantchenko se demandait s'il devait prendre le risque majeur d'aller dans d'autres villes. La troupe comptait 77 membres et il lui fallait sept wagons de chemin de fer pour se déplacer. Dans ce moment difficile, un jeune inconnu lui offrit un prêt de 30 000 roubles : c'était Nikita Baliev (Mekertitch Balian), le futur directeur du fameux Théâtre de la Chauve-Souris.



Le théâtre Artistique de Moscou aux Etats-Unis, en 1922. Au centre, John Barrymore dans le rôle d'Hamlet ; au deuxième rang, Baliev et sa femme.

Appelé par Lugué-Poé, Dantchenko alla à Paris étudier la possibilité d'une tournée en France mais il y renonça après avoir constaté qu'il lui faudrait dépenser 25 000 francs pour la seule publicité et que la moindre annonce dans un quotidien parisien devrait être payée.

Marc SLONIM

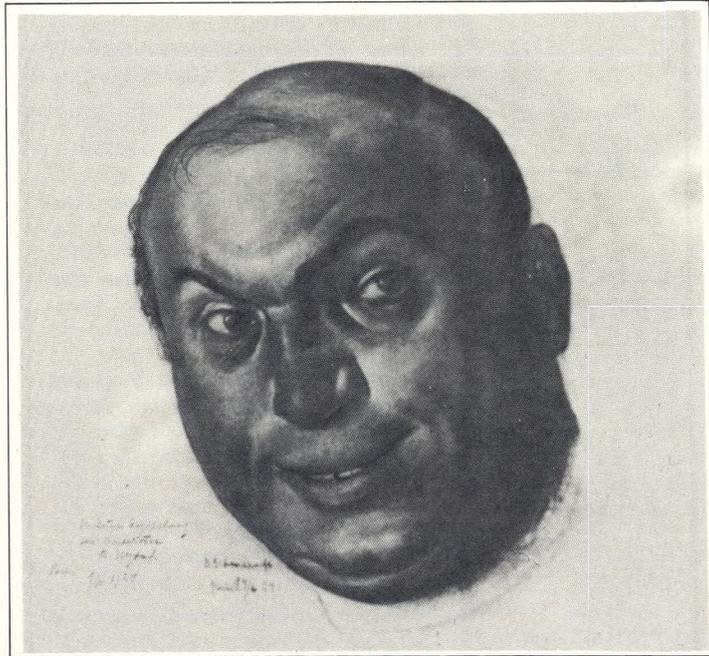
Russian Theater from the Empire to the Soviets, New York.

Fonds A.R.A.M

LE THEATRE de la CHAUVE-SOURIS

« *La Chauve-Souris* » transforme les poupées en hommes et les hommes en poupées ; elle présente des opéras qui durent trois minutes, anime les tableaux et fige la foule vivante en tableaux. Elle souligne le sens dans le non-sens, elle pénètre dans « l'âme des objets » et cherche surtout et surtout « l'inattendu ».

Parmi les théâtres du genre gai, ou si l'on veut du genre cabaret, figure la Chauve-Souris de Nikita Baliev auquel celui-ci donna un caractère d'intimité originale. La Chauve-Souris fut fondée à Moscou le 29 février 1908. Ses organisateurs étaient quelques acteurs arméniens du Théâtre Artistique de Moscou ayant à leur tête N.F. Baliev et N.L. Tarassov. N.E. Efrossin, qui avait des liens d'amitié avec le Théâtre Artistique, explique ainsi la création de cette salle qui devait devenir fameuse : « La Chauve-Souris n'était pas organisée comme un vrai théâtre, même pas comme un théâtre miniature. Une idée assez répandue était alors que l'acteur souffre d'être à l'extérieur du théâtre, en contact avec la masse profane, qui, étant donné l'action pénétrante de la scène, doit voir aussi peu que possible l'acteur dans le cadre de la réalité quotidienne, à défaut de quoi l'illusion risque de s'affaiblir. C'est du moins ce que l'on pensait alors au Théâtre Artistique. Et de là la tendance, pour les personnalités marginales, à s'isoler et à se replier sur un coin consacré au repos et aux divertissements. » Ainsi, la Chauve-Souris s'installa dans une petite salle en sous-sol où la plaisanterie était devenue une des préoccupations essentielles. Une chauve-souris était suspendue au plafond et les acteurs passaient le plus clair de leur temps à faire des blagues et de l'esprit. Cependant, assez vite, au bout de deux ans, la Chauve-Souris prend progressivement la voie du « théâtre ouvert » en acceptant des spectateurs de l'extérieur et devient en fait un théâtre miniature. Le visage créateur de la Chauve-Souris était plutôt éclectique. On y montait de petites pièces, on y donnait des concerts, des parodies, des comédies. Tchékhouv, Tourgnéiev, André Biély, Altenberg, Mozart et Haydn, Tchaïkovsky et Debussy, tels étaient les noms qu'on voyait souvent sur ses affiches. Les représentations exigeaient des acteurs une grande maîtrise, un don d'improvisation et beaucoup de finesse. Des



Zonleïkha, pantomime (1926), Théâtre de la Chauve-Souris, mise en scène de Baliev, décors de M. Sarian.

Arméniens, et notamment T. Deïkarkhanna, T. Oganessova, E. Toumanova, étaient aussi entrés à la Chauve-Souris. C'est là qu'en 1911 Vakhtangov fit ses débuts de metteur en scène avec **Anagué Zinvorikner** (Les soldats d'étain). C'est là que Guévorg et Archak Bourdjalian, N.L. Tarassov (Torossian) ont travaillé. En 1920, la Chauve-Souris alla donner des spectacles à Paris et à New York. A Paris, en 1926, avec la formation de M. Sarian, Baliev a mis en scène le spectacle de mime **Djouleïka**. Toujours dans **Ma vie dans l'art**, Stanislavski raconte :

« Un des derniers programmes de la Chauve-Souris, donné à Paris en langue française, me fut confié par Baliev, ce qui me fournit l'occasion de constater à quel point, dans les coulisses de ce théâtre, cha-

cun se préoccupait des moindres détails du spectacle, et avec quelle générosité, bien rare à notre époque, la direction faisait toutes les dépenses nécessaires à une exécution parfaite. Lorsque Baliev vivait encore, on se plaisait à répéter qu'il avait eu de la chance. On se souvient involontairement à ce propos du mot du célèbre Souvorov, dont les succès militaires étaient par certains attribués à un heureux hasard :

« La chance, toujours la chance ? Non, messieurs, il y faut aussi parfois du savoir-faire. » De même, pour créer, au théâtre, un genre comme celui de la Chauve-Souris, il ne suffisait pas d'avoir de la chance. »

Le théâtre de la Chauve-Souris était au répertoire du théâtre Femina à Paris pour la saison 1924-1925. Théâtre de la Chauve-Souris de Nikita Baliev (Paris, 1924).

BALIEV

Nikita Feodorovitch Baliev (Mekertitch Balian), homme de théâtre, acteur, conférencier, naquit en 1877 (selon certaines sources en 1876) à Nor-Nakhitchevan. Il mourut le 3 septembre 1936 aux Etats-Unis.



« Baliev », dessin de A.M. Arnshtam (1926).

Acteur au Théâtre Artistique de Moscou de 1906 à 1911, il créa et dirigea à partir de 1908 le Théâtre de la Chauve-Souris qui fut dans le monde théâtral russe un phénomène exceptionnel. Baliev, artiste à l'ardente imagination, subtil et engagé, avait avec les intellectuels arméniens de Moscou des liens très étroits. Il donnait très souvent des spectacles à l'Institut Lazarian et participait à la vie communautaire et artistique arménienne de Nor-Nakhitchevan. On a trouvé dans les archives de G.S. Bourdjaloov conservées au musée du Théâtre Artistique un cahier qui contenait le billet d'invitation suivant rédigé en arménien : « Mekertitch Balian vous prie de lui faire l'honneur de venir le 20 janvier 1910 à minuit au cabaret de la Chauve-Souris au dîner qui y sera donné à l'occasion de son inauguration. La tenue de soirée n'est pas de rigueur ».

En 1922, Baliev fut de ceux qui s'efforcèrent de faire inviter le Théâtre Artistique de Moscou aux Etats-Unis.



BOURDJALOV

De son vrai nom Bourdjalian, Gueorgui Sergueïevitch Bourdjaloov (frère d'Archak) est né le 14 avril 1869 à Astrakhan. Il est mort le 10 décembre 1924 à Moscou. Après des études à l'Institut Technique Supérieur de cette ville, il devient acteur. Membre permanent de la Société des Arts et Lettres de Stanislavski, il fut l'un des fondateurs du Théâtre Artistique de Moscou. De 1898 à la fin de sa vie, il y travailla comme acteur puis comme metteur en scène.



En tant qu'acteur, il se fit remarquer par sa maîtrise et sa virtuosité. Ses meilleurs rôles sont Vassili Chouiski (le Tsar Féodor Ivanovitch d'Alexis Tolstoï), le pasteur Colin (les Ames solitaires de Hauptmann), Pap (Peer Gynt d'Ibsen). En 1921, il dirigea le 4^e atelier du Théâtre Artistique de Moscou. Il participa aux représentations arméniennes d'amateurs à Moscou. En 1909-1910, il organisa avec O. Sevoumian une troupe qui monta les pièces de Soundoukian et de Chirvanzadé. Stanislavski avait une grande estime pour cet homme de théâtre qui fut un de ses plus proches collaborateurs. Artiom, Savitskaïa et Bourdjaloov ont joué ensemble un grand rôle dans la création du Théâtre Artistique de Moscou, non seulement par leur talent, mais aussi grâce à une saine conception de l'organisation du travail qui a contribué à créer dans les coulisses une éthique nouvelle.

« Il serait bon pour nous tous, écrivait Stanislavski, de nous soutenir de l'élévation de son esprit en évoquant au moins Gueorgui Sergueïevitch Bourdjaloov, et en parlant ainsi d'un théâtre où il y eut des enthousiastes qui vécurent, travaillèrent et créèrent beaucoup de choses. C'était peut-être lui le principal ferment d'union pour nous tous, lui qui pouvait, avec sa sagesse, la qualité de son cœur et son amour, aplanir toutes les difficultés et les différends entre les uns et les autres, maîtriser les sentiments et être toujours le défenseur de ce qui se faisait au Théâtre Artistique. Si un danger menaçait, Gueorgui Sergueïevitch passait toujours avant tout le monde pour nous en avertir. »

Némirovitch-Dantchenko tenait lui aussi Bourdjaloov en très haute estime. « Il est, disait-il, le porte-drapeau, au vrai sens du terme, du Théâtre Artistique de Moscou. »



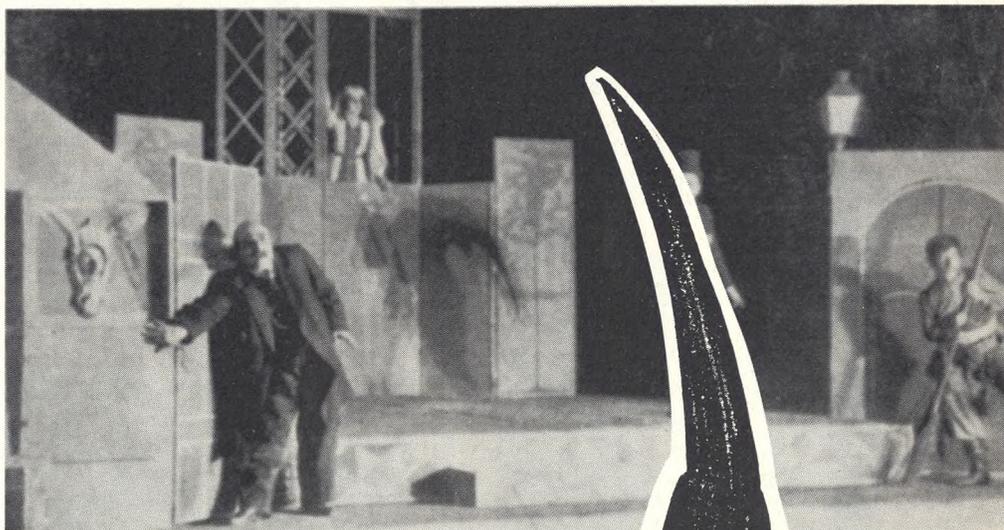
LES ATELIERS-THEATRES

Le premier atelier-théâtre arménien fut créé à Tiflis par O. Sévoumian ; le second, cours d'art dramatique et « troupe-atelier », par Amo Kharazian. L'année 1918 vit la fondation à Moscou de l'atelier de théâtre dramatique d'arménien que dirigea S. Khatchatrian, le frère du compositeur, puis, à partir de 1923, R. Simonov. Des hommes de théâtre comme Stanislavski, Vakhtangov, G. Bourdjalov, H. Orbeli, V. Briousov, N. Marr, A. Djivelegov, G. Yakoulov et H. Gurdjian y firent des conférences. C'est cet atelier qui, de 1921 à 1924, donna des spectacles dans les clubs de Moscou et dans les villes d'Arménie. En 1925, Pepo de G. Soundoukian sera le dernier spectacle de cet atelier qui terminera ainsi sa carrière. Entre temps, à Erevan, en 1919, V. Mirzoïan ouvre un atelier spécial où travaillent avec lui S. Mekhitarian, G. Lévonian, V. Papazian, G. Edilian et M. Abeghian. En 1926, R. Simonov ouvre à Moscou, appartenant à la Maison de la Culture arménienne, le deuxième atelier dramatique qui, avec à sa tête l'acteur et metteur en scène T. Sarian, commence en 1928 une tournée qui le mène à Erevan, à Karakilissa et à Léninakan. C'est avec les élèves de cet atelier et les sympathisants qui se trouvent à Léninakan qu'est fondé dans cette ville le deuxième théâtre dramatique d'Arménie (aujourd'hui Théâtre Mravian). En 1934, le troisième atelier



est créé à Moscou par Simonov, puis c'est en 1940 le quatrième, lequel interrompra son activité en 1941, au début de la guerre. Les ateliers dramatiques de Moscou ont donné aux théâtres arméniens des metteurs en scène professionnels tels que V. Atchemian. A Erevan, en 1934, V. Vartanian organise un atelier-théâtre qui durera trois ans et fusionnera en 1938 avec les cours d'art dramatique de l'université d'Erevan. Tous les ateliers, le premier d'Arménie, celui de Tbilissi et celui de Léninakan à partir de 1929, celui de Bakou à partir de 1928, ont travaillé en contact étroit avec les théâtres arméniens. En 1965, H. Ghaplanian organisa un atelier dramatique sous l'égide de la société théâtrale arménienne, atelier qui, à partir de 1967, fonctionna en tant qu'atelier-théâtre, puis à partir de 1969 en tant que théâtre dramatique.

S. SARGUISSIAN



G. Bourjalov dans le « le feu » de l'Oiseau bleu » de Maeterlinck au Théâtre Artistique de Moscou (1908)



Souren Khatchatrian par Mardiros Sarian (1932).



DEMIRTCHIAN BOURDJALIAN ET « KATCH NAZAR » SUR L'HISTOIRE DE LA CREATION DE LA COMEDIE



Portrait de l'écrivain D. Demirtchian, dessin de M. Sarian (1925).

Après la soviétisation, je me trouvais à Tiflis. A cette époque, au début des années 20, il n'y avait guère de changements sensibles dans le théâtre populaire et artistique. Les modifications étaient superficielles. Les principes « populistes » que l'on appliqua consistaient à construire quelques marches descendant de la scène au parterre pour que l'assistance et la scène « s'unissent ». Arkady Bourdjalous (Archak Bourdjalian), frère de Guévorg, du Théâtre de la Chauve-Souris, fut invité en tant que metteur en scène. Et il commença ses représentations sur la petite scène de la petite salle de la société de bienfaisance avec le Malade imaginaire de Molière et d'autres pièces qu'il avait apportées d'un théâtre de Moscou. Dans le Malade imaginaire, un groupe de jeunes médecins en chapeau pointu entraient dans la salle par le couloir et montaient en scène par ces quelques marches qui « unissaient » les spectateurs aux acteurs... Les principes scéniques que Bourdjalous considérait étaient le rythme, la mise en scène, la plastique et la formation des groupes, principes dans lesquels il passait pour maître.

C'est lui qui monta Katch Nazar (Nazar le Brave) au Théâtre Artistique de Tiflis avec Kapanakian.

Je voudrais ouvrir ici une parenthèse pour raconter les circonstances de la création de cette pièce. Un groupe de jeunes étudiants qui travaillaient dans l'atelier de Vakhtangov étaient venus de Moscou à Tiflis. Il y avait là Tatik

Sarian, Goulakian et d'autres dont je ne me souviens pas. Ils me demandèrent de leur donner à mettre en scène une histoire quelconque, conte populaire ou épopée. Je leur donnai David de Sassoun, le conte Katch Nazar et plusieurs autres œuvres. Le lendemain, ils me demandèrent d'exposer en une page le sujet de Katch Nazar, ce que je fis. Puis ils me demandèrent un exposé succinct sur la réalisation, ce que je leur donnai également, mais en leur disant d'attendre un peu pour que je puisse leur donner quelque chose de plus détaillé. L'exposé se développa donc et, en trois mois, je leur écrivis le Katch Nazar actuel dont la moitié, malheureusement, ne leur parvint pas à temps. Ils répétaient alors mon Datastan.

Mais revenons à Bourdjalous. Il faut préciser que c'est lui qui introduisit dans le théâtre arménien, la notion de collectivité organisée, la discipline, la vraie mise en scène, le rythme et la musique. Il fut en effet le premier à introduire les traditions russes dans le théâtre arménien, ce qui était indispensable pour des acteurs habitués à l'anarchie des troupes arméniennes et à des méthodes scéniques personnelles dénuées de tout esprit d'organisation.



Katch Nazar, dessin de Mihran Sossioian.

Plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer Bourdjalous au Théâtre National d'Erevan. La première de Katch Nazar dans sa mise en scène eut lieu le 5 novembre 1924 au Théâtre Soundoukian. Il faut préciser qu'après, le Katch Nazar avait été monté à Tiflis par Bourdjalous et Kapanakian.

D. DEMIRTCHIAN

Extrait de Souvenirs et réflexions sur la dramaturgie et le théâtre arméniens (Musée des Arts et Lettres, ms 1863. Publié dans le 6^e volume des œuvres de D. Demirtchian)

LEVON KALANTAR (1891-1959)

Lévon Alexandrovitch Kalantar naquit dans une famille d'intellectuels arméniens comme il y en avait tant à Tiflis avant la révolution. Son père, Alexandre Kalantar, était rédacteur en chef du journal Mechak et il avait beaucoup d'amis écrivains et publicistes. Le jeune Lévon fit ses études au gymnase de Tiflis, puis à partir de 1908 suivit les cours de la faculté des Langues Orientales de l'université de Saint-Petersbourg. Très tôt, il se montre extrêmement brillant dans l'étude de l'histoire de l'Orient, la philosophie et l'archéologie arméniennes et géorgiennes. Le célèbre savant N. Marr dont Lévon était l'élève, impressionné par les dons de celui-ci, le fait participer aux fouilles d'Ani, la capitale de l'Arménie médiévale.



Lévon Kalantar à Amberd

A vingt-cinq ans, ses études à Pétersbourg achevées, Lévon retourne à Tiflis et là, alors que ses parents et amis lui prédisent un avenir brillant, il renonce aux activités savantes pour se consacrer au théâtre. Bien des gens, et parfois lui-même aussi, voyaient là un engouement sans lendemain. Mais les années passèrent, l'éloignant du monde savant et l'attachant toujours davantage au théâtre. Bien qu'il ait continué jusqu'à la fin de sa vie à s'intéresser à l'histoire, à l'archéologie et à la philosophie, bien qu'il ait mérité le nom de savant, sa véritable spécialité resta le métier de metteur en scène. En 1918, avec Souren Khatchatrian et par la suite avec Rouben Mamoulian, Lévon Kalantar créa à Tiflis un atelier d'art dramatique, car il était convaincu que la formule de l'atelier offrait le meilleur moyen de donner aux acteurs l'esprit de ce qu'on appelait alors le « théâtre d'ensemble ».

Sabir RIZAIEV

Haï sovetakan tatroni patmoutioun Erevan 1967 (Histoire du théâtre arménien soviétique)

REALISME FANTASTIQUE

de VAKHTANGOV



Le Miracle de saint-Antoine de Maeterlinck, mise en scène de Vakhtangov (1921)

Le théâtre populaire d'un pays est un théâtre marqué par une empreinte nationale, un théâtre toujours original et indépendant. Mais il ne s'agit pas seulement d'une catégorie esthétique. Le théâtre populaire est aussi un phénomène profondément éthique, on y trouve en germe toute la sagesse populaire, les canons, les règles de vie, les rites et coutumes, les visions du monde qui sont nés au cours des siècles. Aussi les artistes créateurs, les fondateurs, ceux qui dans l'histoire ont élaboré un art radicalement nouveau ont-ils manifesté un grand intérêt pour le théâtre populaire. Ce fut le cas dans le théâtre soviétique, des metteurs en scène russes, Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Vakhtangov, Meyerhold, l'Ukrainien Lejs Kourbas, le Géorgien Mardjanishvili, l'Arménien Kalantar et d'autres encore.

La communauté internationale fête cette année, en accord avec le calendrier de l'Unesco, le centenaire de la naissance de l'un d'entre eux. Il s'agit d'Evgueni Bogrationovitch Vakhtangov, l'un des plus remarquables, des plus originaux, des plus dynamiques de nos artistes. Il est arrivé au célèbre Théâtre d'art de Moscou en 1911 et est bientôt devenu l'un des plus talentueux disciples et propagateurs du système de Stanislavski. La règle essentielle de celui-ci, selon Vakhtangov, est d'éveiller les facultés créatrices de l'homme. Le théâtre n'est pas un art si en lui rien n'est métaphorique, s'il n'a pas un fondement artistique, une langue poétique, s'il se contente de décalquer la vie ! Comment ne pas évoquer ici les extraordinaires créations de la fantaisie populaire qui assimilent les éléments empruntés au réel sans jamais aller jusqu'à le copier !

Quand vint la Révolution d'Octobre, « phénomène d'ordre cosmique » comme la définit Vaktangov, il se fit le chantre d'un théâtre populaire spécifique. Vakhtangov imaginait un théâtre populaire qui libérerait les forces les plus créatrices de l'homme : « Si l'artiste a été désigné pour porter la flamme de l'immortalité, alors, qu'il plonge les yeux de son âme au sein du peuple, car ce qui s'est réalisé au sein du peuple est immortel. Or, le peuple créé aujourd'hui des formes de vie nouvelles. Il les crée par la Révolution, car il n'avait pas d'autres moyens de crier au monde l'Injustice ». Théâtre sur la place, théâtre populaire, théâtre universel, planétaire !

Turandot. Adelina et Zelima cherchent à découvrir le nom du prince.



Le projet d'un tel théâtre avait mûri chez Vakhtangov durant l'année 1919, mais il ne put réaliser ses plans : il mourut trois ans plus tard. Son idée essentielle — la thèse de la libre élaboration créatrice, du triomphe de la gaité, de la victoire du rêve et de la fête, expressions de la plus haute spiritualité — s'est concrétisée dans le célèbre spectacle *La Princesse Turandot* de Carlo Gozzi, qui allait devenir un grand classique du théâtre. Ce fut le chant du cygne de Vakhtangov : la première eut lieu le 28 février 1922 et il n'était plus là pour la voir. On a écrit des milliers de pages à propos de ce spectacle. *Turandot* fut joué plus de 2000 fois au théâtre Vakhtangov et quatre générations d'acteurs s'y succédèrent.

La fantaisie sans limites de l'artiste qu'était Vakhtangov transportait le spectateur dans un « réalisme fantastique » où tout était autorisé. On y trouvait un orchestre de peignes. Les héros s'affublaient d'un cache-nez ou de filasse en guise de barbe, les esclaves arboraient sur la tête de larges pantalons orientaux enroulés en turban. Des couvercles de boîtes de bonbons faisaient office de portraits, les couteaux en acier étaient remplacés par les coupe-papier en os et une raquette de tennis servait de sceptre. Dieu sait ce qui pouvait encore arriver là, sur cette place, avec les carrioles bariolées des comédiens !

Le spectacle fut une véritable révolution théâtrale. Il proposa au théâtre mondial de nouvelles idées artistiques et de nouveaux moyens d'expression. Le principe esthétique du théâtre de Vakhtangov, où l'acteur jouait à la fois sa véritable émotion, selon Stanislavski, mais aussi son rapport à la création devint l'un des principes-clés de la méthode théâtrale de Brecht.

La synthèse des bases démocratiques, populaires, de l'esthétique de Vakhtangov, issues de la commedia dell'arte telles qu'elles apparaissent dans *Turandot* avec le principe d'une vie nouvelle, « double », du personnage a ouvert des perspectives infinies aux variations théâtrales. Ainsi était fondée la tradition permettant une approche universelle de la conception de l'avenir du théâtre. Vakhtangov pensait ce futur. Après lui, l'espace théâtral allait devoir être redéfini. Aujourd'hui, les idées du théâtre populaire chères au cœur de Vakhtangov sont aussi vivantes que présentes.

Nelly N. KORNIEENKO
Le Courrier de l'Unesco
(Avril 1983)

VAKHTANGOV, LE THEATRE



Le *Dibbouk* (1922). Acte III.

Le "Dibbouk", mis en scène par Vakhtangov, était la pièce la plus célèbre montée par le Théâtre Habimah (ex-studio Habimah né à Moscou en 1917) qui devait devenir plus tard le Théâtre National d'Israël. Cette mise en scène est toujours au

répertoire de ce théâtre.

Si l'on veut étudier de près l'élaboration d'un spectacle tel que *le Dibbouk* chez Vakhtangov, il importe de comprendre le mode de travail et de vie imposé par le metteur en scène à ses élèves. On connaît la rigueur de Stanislavski, sa volonté de créer au théâtre une atmosphère quasi religieuse où acteurs et spectateurs sont tenus au respect mutuel, à une patiente discipline. Vakhtangov pousse plus loin encore ses exigences. Il faut aimer « physiquement » le plateau, le laver trois fois par jour, faire briller les vitres du bâtiment plus que celles des autres maisons. Envisageant d'avoir plus tard son propre théâtre, Vakhtangov prévoit d'y priver du droit de jouer pendant cinq jours tout acteur qui, ayant aperçu un papier par terre, ne l'aura pas ramassé. La scène est le lieu exclusivement réservé au travail, à la création. Il est formellement interdit de s'y trouver sans nécessité absolue ou de la traverser avec un chapeau sur la tête. Pour bannir la vaine agitation, les



« Lea » du *Dibbouk* (1922)

bavardages hors de propos, Vakhtangov affiche des consignes sur des pancartes accrochées aux murs des Studios, les enregistre sur disques ; il envoie des recommandations par lettre, parle longuement avec ses élèves. Non seulement ceux-ci doivent avoir en ville une existence irréprochable et travailler au théâtre avec ardeur, mais ils doivent tout sacrifier au théâtre, qui constitue

leur unique but, leur mission sur la terre. On entre au théâtre de Vakhtangov comme on entre en religion. Plus rien d'autre n'existe que le service de la scène. Chaque minute y est consacrée, chaque effort tendu dans cette direction. Aucune distraction n'est permise. La fatigue ne compte pas. Vakhtangov lui-même ne s'est jamais ménagé : malade, il a travaillé jusqu'à l'épuisement, se hâtant d'utiliser des jours qu'il savait comptés, s'enivrant de travail comme d'une drogue et entraînant ses élèves dans cette fièvre permanente, ce constant dépassement de soi. En 1914, il dit à ses élèves du Studio Mantsourov : « Pour que le théâtre soit pur, qu'il redevienne un temple, il faut peut-être que nous ressemblions à une secte. Actuellement le théâtre n'est qu'un spectacle, alors qu'il doit aider l'homme à résoudre les grands problèmes de la vie ». (1)

Le Théâtre Habimah devint pour Vakhtangov un véritable laboratoire où il concrét-

HABIMAH ET LE "DIBBOUK"

tisa son idée de l'unité des gestes, des rythmes, des costumes, des décors et de l'éclairage. Il analysa tous les rôles de façon à ce que chaque acteur puisse saisir l'essence même de son personnage, élimina tout réalisme superficiel et le remplaça par des « gels » scéniques, des silences, des chants, des incantations, des maquillages fantomatiques et des mouvements formalisés de façon caricaturale. Vakhtangov prit cette pièce délicate et nostalgique, la condensa, la récrivit, développant la danse des mendiants – qui ne constituait dans la version originale qu'un bref épisode – de telle sorte qu'elle domine tout le second acte. En fin de compte, il superposa à l'ensemble sa propre interprétation. Le résultat de tout cela fut une version du *Dibbouk* dans laquelle le monde apparaît en microcosme et où s'expriment ses contradictions et ses changements.

Dans la mise en scène de Vakhtangov pour le *Miracle de Saint Antoine* de Maurice Maeterlinck, quand un acteur parlait, les autres restaient strictement immobiles, d'une immobilité de l'intérieur, l'état statique s'accompagnait d'une dynamique interne. Selon ce même principe, le Messager du *Dibbouk*, éternel pèlerin, « de passage », marquait des arrêts dans sa marche, tout en donnant l'impression de continuer d'avancer une jambe, l'autre jambe restant à moitié pliée. « Ce mouvement figé représente une forme qui permet à l'acteur de continuer le dialogue sans interrompre son élan ». (2)

Vakhtangov rejette tout folklore authentique, il ne veut pas de danses juives mais une danse de mendiants à la noce d'un riche marchand.

« Tu est amputé d'une jambe, dit-il à l'un, tu as du mal à danser, mais danse ! » A l'autre : « Toi tu es aveugle, tu ne vois rien, tu ne sais pas danser, tu ne dois pas danser, et pourtant danse ! J'ai besoin d'une danse-protestation, d'une danse-cri » (3). Pour Vakhtangov, les mendiants représentent l'opposition à l'ordre et Chanan (qui est à la recherche de la connaissance inter-



« Hanan » du *Dibbouk* (1922)

dite) et Leah (qui repousse le financé qu'on lui a choisi) travaillent à la rupture avec l'ordre établi. Il réussit aussi à saisir la quintessence d'un univers juif à son déclin. La première du *Dibbouk* eut lieu le 31 janvier 1922. Le lourd rideau blanc-gris, qui avait été cousu par les douze premiers membres de l'Habimah, se leva sur une scène montrant l'intérieur de la petite synagogue traditionnelle de Brinitz, en Russie, construite au XIX^e siècle. Il n'y avait pas de scène surélevée, le public se trouvait soit au même niveau, soit sur des sièges installés plus haut.

A chaque acte, une banderole en hébreu exposait le thème central. La première annonçait « *Sh'ma Yisraël* ». Ces paroles, « Ecoute, Israël », servent d'introduction au dogme fondamental du judaïsme : « Le Seigneur est un »

Le motif musical commençait avant le lever de rideau et continuait : « Pourquoi l'âme tombe-t-elle des hauteurs vers le fond de l'abîme, des hauteurs vers les profondeurs ? L'âme tombe pour pouvoir remonter, elle ne tombe que pour remonter ». Trois *batlanim* étaient assis autour de la table, un autre se chauffait près du poêle...

Le second acte s'ouvre sur la cour de la maison de Sender où doit être célébré le mariage de Leah. Le rideau du fond, qui

VAKHTANGOV

Vakhtangov aimait ses compatriotes, il vivait leur destin, connaissait fort bien le passé de notre peuple et était fier des pages glorieuses de son histoire. Il adorait nos écrivains et lisait tout ce qui lui tombait sous la main. En lisant Guévorg Marzpetouni, il ouvrait de grands yeux. Pourquoi ? Tout simplement parce que c'était un artiste.



Esquisse de Kodjoan (1922).

Il venait souvent chez nous et regardait attentivement comment je commençais et finissais un tableau. A l'époque il y avait encore en lui l'artiste qu'intéressaient avant tout les lignes fondamentales de la construction d'une œuvre, le principe, l'apogée et le finale. Il essayait de percer le sens dramatique de mes « créations » et peut-être aussi autre chose, qui sait ? Il aimait beaucoup nos miniatures médiévales avec lesquelles il s'était familiarisé à l'église de Vladicaucase et par la suite dans les musées de Moscou et d'ailleurs. Il avait aussi vu et apprécié les œuvres de Soureniants. Nous pouvions avoir vingt ou vingt-cinq ans lorsque, à Vladicaucase où nous étions venus voir nos parents, nous avons vu jouer Siranouche. Vakhtangov ne manquait pas une représentation. Un jour, nous avions invité Siranouche chez nous et, bien entendu, Vakhtangov était là aussi. Plein d'enthousiasme, il parlait théâtre avec elle, et le futur grand metteur en scène s'élevait avec passion contre le naturalisme. Il allait jusqu'à la virulence : c'était un spectacle d'une intolérable vulgarité que de voir le naturalisme envahir le théâtre et pénétrer la mise en scène, le jeu des acteurs et les décors. Et Siranouche se déclarait bien d'accord avec lui.

H. KODJOYAN

Le metteur en scène britannique Peter Brook a écrit que les origines de l'art de Vakhtangov remontent à la création folklorique et qu'il connaissait les mystères du grand art populaire.

Le *Dibbouk* (1922). Acte I





Quand la révolution a éclaté, cela signifiait que le peuple réclamait la restitution de ce qui lui appartenait. L'artiste n'a pas à craindre pour sa création : si elle est vraiment belle, c'est le peuple qui lui-même la gardera, la conservera car il a en lui cette extraordinaire délicatesse.

L'artiste doit créer avec le peuple, non pas pour le peuple, ni en son nom, ni en dehors de lui, mais en union avec lui.

Pour créer du nouveau et pour vaincre, l'artiste a besoin de la terre d'Antée. Et cette terre, c'est le peuple ; l'art ne doit être coupé de lui. Avec le peuple ou contre lui, mais pas en dehors de lui.

Evgueni VAKHTANGOV



« Lea » du Dibbouk (1922)

Esquisse « la danse des pauvres » Vano Khodjabekian)



Esquisses de Nathan Altman pour le II^e acte du Dibbouk (1920).



représente la maison, est d'un rose tirant sur le mauve, avec une fenêtre verte.

La banderole du second acte annonce : « *Kol chatan v'kol kallah* » (La voix de la mariée et celle du marié), présageant le moment où Leah, possédée par l'âme de Chanan, parle par la voix de celui-ci. C'est avec la voix de Chanan qu'elle se met à chanter son motif musical du *Cantique des Cantiques*. Soudain, le messager apparaît debout derrière le fauteuil de Leah et clôt la scène en disant : « Un dibbouk est entré dans la mariée ». Debout sur les bancs, les mendiants poussent en un strident crescendo le cri ajouté par Vakhtangov : « Aha ! Aha ! Aha ! », de sorte que le rideau tombe sur un moment de victoire pour les mendiants.

Vakhtangov coupa tout dialogue inutile dans les troisième et quatrième actes qu'il fondit en un seul, qui a pour scène la maison du *tzaddik*, le rabbin Azriel, éminent savant et grand thaumaturge de Miropol. Le mur du fond est bleu mêlé de blanc et donne une atmosphère de lumière et de sainteté. Il est percé d'une porte de laquelle trois degrés descendent sur la scène. Trois autres degrés permettent d'accéder à une longue table reposant sur une plate-forme inclinée et couverte d'une nappe blanche ; sur la partie élevée est disposé le fauteuil blanc et bleu du *tzaddik* ; des bancs bruns courent le long de la table sur la plate-forme. On a donc en quelque sorte deux



Le Dibbouk (1922). Acte II.

scènes l'une dans l'autre. Une arche triple, de couleur brun sombre avec des rideaux jaunes mêlés de bleu et de blanc, se trouve à gauche. Du même côté, plus en avant, sont disposés une table de travail, un banc et une autre table. A droite se trouvent trois paliers blancs en bois. Sur le rideau du fond, on lit la formule : « *Zeh hacha'ar l'Adonai* » (« C'est ici la porte de Dieu »). Dès le début du troisième acte, un groupe de disciples du *tzaddik* répartis sur la scène chantent un chant exprimant un désir profond et une ardente inspiration.

La mise en scène de Vakhtangov s'achève sur la scène du *tzaddik* traçant autour de Leah un cercle magique protecteur. Exécutant une danse joyeuse, il conduit une procession de hassidim venus saluer l'épousée. Leah est seule en scène quand on entend la voix de Chanan qui chante des versets du *Cantique des Cantiques* puis psalmodie : « J'ai franchi tous les obstacles, et je ne les ai franchis que pour te retrouver ». Une musique en crescendo accompagne les violents efforts de Leah pour échapper au cercle magique et, au moment où elle y parvient enfin, elle meurt. Alors musique et lumière baissent. Au loin, on entend la marche nuptiale. Le messager paraît, couvre le corps de Leah d'un voile noir et psalmodie la bénédiction des morts. Les lumières s'éteignent, la marche nuptiale cesse et on entend la mélodie d'ouverture : « Pourquoi l'âme... »

P.F.

(1) Boris Zakhara *Vakhtangov et son école*, trad. Olga Tatarinova, éd. du Progrès, Moscou, 1973, page 139.

(2) Boris Zakhava, id. (2). D'aucuns appellèrent cela le « mouvement ininterrompu », d'autres le « mouvement arrêté ».

(3) K. Proudikine.

Si l'artiste est appelé à porter l'étincelle de l'immortalité, qu'il dirige le regard de son âme vers le peuple.

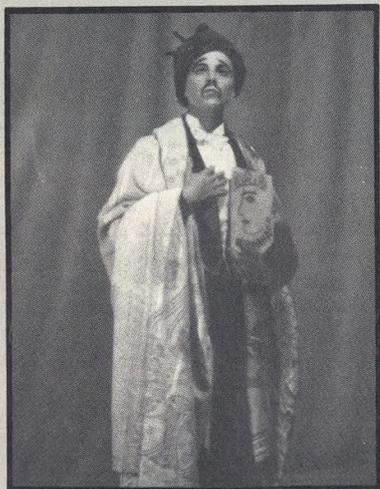
Le peuple est un océan à la sagesse séculaire dans lequel chacun, voyant le soleil, a laissé le fragment d'immortalité qu'il porte en lui, et c'est pour porter ce fragment qu'il est né et a vu le soleil. C'est dans la voix du peuple que l'artiste doit sentir le feu vivant de sa tendance au surnaturel.



« Timour » de Princesse Turandot (1922).

Il est assurément hors de doute que je resterai parmi vous et que, bien longtemps après ma vie, resteront dans les livres de vos vies des pages que j'ai écrites. Et il sera impossible de les effeuiller, quelle que soit la façon dont s'écouleront les jours de chacun d'entre vous.

Evgueni VAKHTANGOV

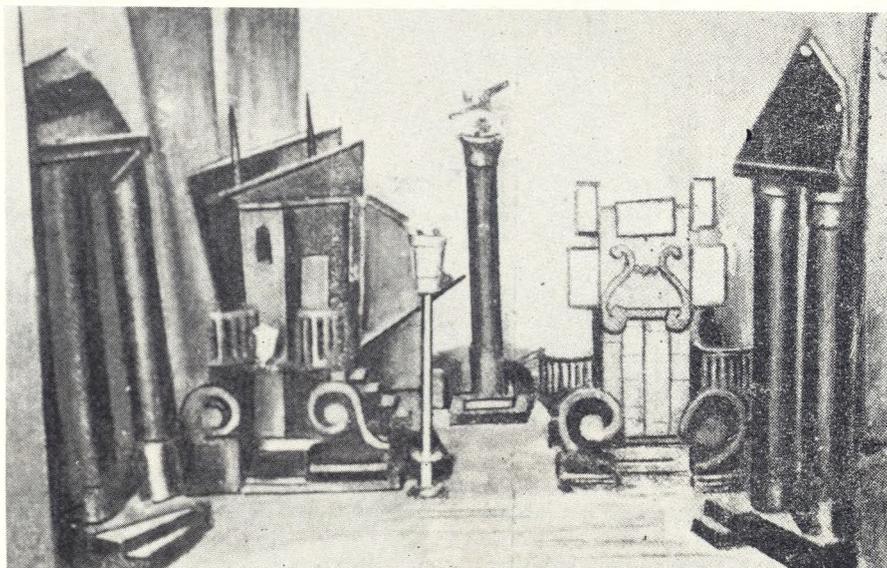


« Ismaïl de Princesse Turandot (1922)

L'artiste est celui qui achève et cristallise ces mystères et ces symboles qui se conservaient bien avant lui déjà dans l'art populaire. Il y a dans le peuple l'attente et la nostalgie de l'art. Soyez à leur écoute.

Il faut montrer au peuple ce qu'il y a de meilleur et le conserver pour lui. Ce qui n'est pas à l'écoute de l'âme populaire, ce qui n'est pas deviné du fond du cœur populaire ne pourra jamais avoir une valeur durable, car c'est dans le peuple qu'il faut trouver les forces créatrices. Evgueni VAKHTANGOV

GEORGES YAKOULOV (1884-1928)



Le marchand de Venise de Shakespeare, décors de Yakoulov (pour le Théâtre juif de Minsk, 1926).

Créateur des « décors construits » qui révolutionnèrent l'art de la scène théâtrale de nos jours, peintre et décorateur de grand talent, artiste novateur, écrivain, conférencier et animateur enthousiaste, Georges Yakoulov est une figure originale qui se fit une grande réputation tant en Russie qu'en France, en Arménie et ailleurs.

« Georges Yakoulov (Yakoulian), né en 1884 à Tiflis, mourut à Erévan en 1928. Fils d'un grand avocat, il appartenait à une vieille famille arménienne. A partir de l'âge de 10 ans, il habita Moscou où il fit ses études secondaires à l'Institut Lazarian. Après deux mois de préparation, il fut reçu à l'École des Beaux-Arts. Il y resta deux ans, mais ne travailla guère. Service militaire au Caucase, puis sur le front, pendant la guerre russo-japonaise : Extrême-Orient, Mandchourie. Une fois rentré à Moscou, il expose « Les courses » qui ont un grand succès. En 1910, il visite l'Italie et Paris et se lie avec les simultanistes. Dès le début de la guerre de 1914, Yakoulov est en première ligne. Blessé, il est envoyé en convalescence à Tachkent (été 1915), puis repart au front. Après la révolution, il travailla surtout pour le théâtre. Il fut l'un des premiers, sinon le premier, à créer les décors construits qui transformèrent l'aspect de la scène, modifièrent le jeu de l'acteur et eurent une influence immense sur l'art théâtral en Europe occidentale. Il fonda avec le poète Essenine qui lui dédia son poème « Les Vingt-Six », un mouvement artistique, « l'Imagisme ». C'est pour Yakoulov une époque d'intense activité. Il enseigne à l'École des Beaux-Arts, écrit des articles, fait des conférences, et les journaux préten-

dent en plaisantant que le seul moyen de rajeunir les théâtres, c'est de les soumettre à la « Yakoulovisation ». Il créa le projet d'un monument architectural pour la ville de Bakou.

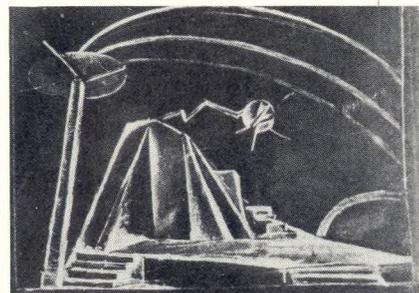
Il vint en 1925 à Paris : ses maquettes sont classées hors-concours à l'Exposition Internationale, et lui-même est élu vice-président de la section théâtrale. Il compose le livret et les décors du « Pas d'Acier » chez Diaghileff, le grand animateur des ballets russes. Après ses succès de Paris, Yakoulov se rend en Arménie, à Erévan, où on lui réserve un accueil triomphal. Mais il y meurt bientôt, à l'âge de 44 ans, des suites d'une pleurésie. Son corps fut embaumé et transporté à Moscou. Le gouvernement lui fit des obsèques nationales, et le tout-Moscou artistique vint s'incliner devant la dépouille du grand peintre.

Les tableaux de Yakoulov se trouvent dans de nombreuses collections privées, aux musées de Moscou et d'Erévan et au Musée d'Art Moderne de Paris. Parmi les théâtres où il travailla, il faut mentionner en premier lieu le Théâtre Kamerny de Moscou. Il a laissé de nombreux articles sur l'art dans divers périodiques russes, et, en arménien, un livre sur sa vie et son activité artistique (Yakoulov, *Autobiographie*, Moscou 1927).

Raphaël KHERLIMIAN



Le Chevalier pauvre, de Pouchkine, trytique sur divers thèmes.

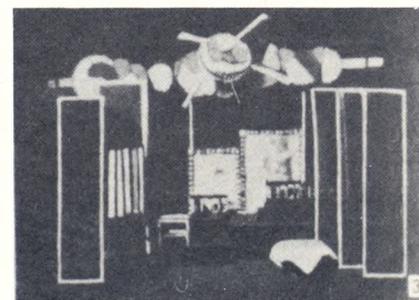


L'annonce fait à Marie de Claudel (1918).

Nous savons aussi que sur l'invitation faite par le directeur du Théâtre d'État arménien, Georges Yakoulov se chargea de la mise en scène et des décors de *Le Parent de Morgan*, œuvre du dramaturge arménien Alexandre Chirvanzadé (1858-1935), et de *Le Marchand de Venise* de Shakespeare qui furent représentées à Erévan en 1926.

Yakoulov s'y fit aussitôt des adeptes parmi les jeunes metteurs en scène et les décorateurs de théâtre qui suivent, aujourd'hui en Arménie, la voie tracée par le maître.

Morgani Khnami (Le parent de Morgan) de Chirvanzadé, décors de Yakoulov (1926)





L'HYMNE AU SOLEIL

La Chine, à laquelle Yakoulov consacra cette merveilleuse rêverie philosophique qui est devant mes yeux, Le Soleil bleu est un pays inconnu des sinologues et introuvable dans les atlas. C'est une contrée fantastique, à la fois invraisemblable et vraie comme un mythe. Fait primordial et duquel tout découle : le soleil y est bleu. D'où l'amour des Chinois pour l'eau — élément figurant le mieux ce type d'action solaire. Par sa fluidité, sa teinte, sa façon de réfléchir, d'estomper et de déformer les corps qui s'y mirent et s'y plongent, l'eau exprime l'essence même du « rythme bleu » qui en Chine régit et scande tout mouvement et toute pensée, fait croître et décroître les corps des hommes et des montagnes, bref, fait de ce pays une immense ville d'Ys. Les preuves de cette vérité « devinée », Yakoulov les trouve partout, à chaque pas, toujours poétiques et inattendues. Ainsi, il lui paraît évident que les toitures aux bords relevés des Chinois sont inspirées par la courbe mouvante des vagues. Que leurs chaussures sont construites comme des bateaux. Que leur antique coutume de se raser la moitié de la tête en gardant une natte prolongée de cordonnets n'est qu'une tentative de décaler le contour de la tête afin qu'elle ressemble à une sphère plongée à moitié dans l'eau ! Et leurs portraits ? Le visage y est traité comme une pièce d'eau, un étang «...et les yeux sont représentés comme des barques qui se balancent entre les vagues des rides ».

En commençant la lecture du Soleil bleu vous souriez malgré vous. Quelle idée de plonger dans un aquarium la Chine et ses centaines de millions d'habitants ! Mais ensuite le charme de cette prose cadencée commence à agir et à éveiller en vous d'étranges résonances. Et en terminant la lecture vous vous surprenez à trouver de nouveaux arguments à l'appui de son insoutenable thèse. En effet, pourquoi les pieds de leurs tables sont-ils roses et incurvés comme des pinces de crabe ? Ou encore leur manière de représenter des poissons non sur une table, comme le font les Hollandais, mais vivants, nageant dans l'eau...

La poésie de ses preuves allusives et obliques est telle que l'on ne songe plus que l'essentiel de l'article est dans son titre Le Soleil bleu et non pas ailleurs. Léonard de Vinci a été le premier à écrire une Louange du soleil : «... de lui procèdent tous les principes vitaux, car la chaleur qui est dans les créatures vivantes dérive de lui...».

Après ce divertissement (dans lequel, je l'espère, personne ne verra un signe d'irrespect pour notre « Philosophie - Décorateur ») juste quelques mots encore pour souligner qu'à l'encontre de la plupart des révoltes des artistes d'avant-garde, l'insurrection yakoulovienne n'était pas dirigée contre la raison et la logique, mais contre le carcan de la science de son temps. Lui-même n'a jamais douté que sa « découverte » était susceptible d'être exprimée en termes scientifiques, et qu'elle le sera un jour. La-dessus, il meurt et ses écrits sont oubliés. Maintenant son message nous parvient comme une bouteille à la

SOUVENIR SUR GEORGES YAKOULOV

Georges Yakoulov, ami de mon père, surgit dans mes souvenirs en 1915, dans son uniforme militaire, martial à souhait et étincelant au physique et au moral. Blessé, il achevait sa convalescence chez nous, à Tachkent, et devait dans peu de temps repartir au front. Malgré ces circonstances, en somme peu réjouissantes, une intense gaieté émanait de lui : je l'entends encore mêler des plaisanteries aux propos sur le symbolisme des couleurs, ou bien sur la Chine et son rythme particulier qui y soulève les bords des toitures et les coins des yeux bridés. C'était plein d'idées et d'images. Mais comment suivre cette pensée bondissante ? Il séduisait, mais n'entraînait pas à sa suite. En cela son sort est celui de tous les pré-curseurs. Pas un d'entre eux ne reste impuni. Si certains échappent aux spectaculaires décollations, aucun n'évite l'obligation de vivre parmi les culs-de-jatte. Je ne veux pas faire de lui une



icône et ne prétends nullement que tout ce qu'il a dit, écrit ou peint soit génial. Mais le plus petit de ses croquis et la moindre de ses boutades peuvent l'être. Une fois, je l'ai entendu dire que, lorsque sur la scène un ivrogne embrasse un bec de gaz, celui-ci doit s'incliner et répondre à son étreinte. Phrase qui vaut un long traité sur l'art de la mise en scène. Une autre fois, il expliquait la gamme rouge d'un de ses tableaux, en disant que cette composition lui était inspirée par Le Chevalier pauvre de Pouchkine, et spécialement par un passage où les strophes du poème sont saturées du son « R »... « son qui ne peut être représenté que par la couleur rouge ». Or, à la réflexion, on découvre que non seulement la lettre « R » est présente dans les langues indo-européennes dans toutes les désignations du rouge : red, rosso, krasny (en russe), karmir (en arménien), mais qu'on la retrouve également dans « pourpre », « écarlate », « cramoisie », et, même dans « brun » et « orange ».

Raphaël KHERUMINAN



Yakoulov, par Maïakovski (1910)

mer. Et que constatons-nous ? Il s'avère que les idées de cet audacieux explorateur qui ne se laissa pas aveugler par les réverbères et qui sut voir dans le Soleil l'ultime référence pour l'art, sont plus que jamais d'actualité. La science de ce temps semble capable de les accepter. Et peut-être nous expliquera-t-elle bientôt pourquoi l'homme, l'individu, ne peut s'écarter de la grande Harmonie solaire sans devenir lui-même un songe.

Raphaël KHERUMIAN

Notes et Documents
(publié par la Société des amis de Georges Yakoulov
N° 3 Paris 1972)

DE LA NATURE A L'ART

« Etant donné mon penchant pour l'improvisation, écrit Yakoulov dans son autobiographie, je rejetais tout enseignement et refusais systématiquement d'adopter le point de vue des autres. Habitué très tôt à la musique et à la poésie, je pensais avant tout à exprimer mes émotions par la peinture. « Aujourd'hui, je crois qu'en moi parlait mon atavisme asiatique, inaccessible au réalisme européen, mais dont est proche le symbolisme qui ouvre un vaste champ d'actor au fantastique décoratif. « Dans ma jeunesse encore, je passais les mois d'été dans les montagnes de Géorgie et c'est là que je décidai de

trouver des motifs à mes improvisations, dans la nature caucasienne et non pas dans les steppes de ce nord qui m'était étranger. Je décidai donc de me rendre dans les montagnes proches de Tiflis et, par une solution adaptée à mon but, comme je devais faire mon service militaire, je m'engageai dans un régiment caucasien, ce qui me permit de faire de la peinture tout en remplissant mes obligations militaires. « A l'époque, je connaissais déjà les œuvres des impressionnistes et des symbolistes, qui étaient considérés comme décadents mais dans lesquelles je trouvais un appui pour suivre mon chemin personnel propre, que la communauté accueillit d'ailleurs sans sympathie. »



A l'automne de 1903, retournant à Moscou, Yakoulov emporte avec lui quelques trois cents œuvres qui sont autant d'études sur le relief des montagnes, permettant d'arriver à diverses conclusions sur l'emploi des lignes, de la couleur et de la lumière. Une autre occasion bénéfique à ce genre d'études allait lui être offerte encore par le service militaire, mais cette fois en Mandchourie. Là les paysages locaux typiques, dominés par les dunes de sable, et l'étude des mœurs indigènes, s'ajoutant aux investigations sur la nature au Caucase, le conduisirent à poser cette question sur la recherche du style :

« Quel est l'élément actif et efficace qui est à la base de cette culture ? » Et

voici sa conclusion : « Le bleu du ciel, dans la chaleur de juillet, à la saison des pluies tropicales de la Mandchourie, l'art graphique et la sensibilité des Chinois, une série de traits existentiels, leur goût pour les objets en putréfaction et les caractéristiques du paysage m'ont inspiré l'idée que c'était la nature même de la lumière qui était à la base du style, cette base que je cherchais ».

Pour se conforter dans son point de vue, Yakoulov vérifie de façon concrète dans la nature la véracité des ses conclusions. « Un jour, écrit-il, comme je me servais d'une longue-vue, je remarquai un fragment spectral bleu qui voilait comme un arc-en-ciel les silhouettes des montagnes, des arbres et

des maisons. Par la suite, j'ai souvent vérifié cet effet et j'ai chaque fois constaté le même phénomène. C'est à ce moment qu'est née en moi l'idée que la différence des cultures provient de la différence des lumières. Je me suis alors mis à élaborer la théorie de la relation entre d'une part le mouvement des lignes et des lumières, et d'autre part les caractéristiques spécifiques des dispositions fondamentales des différents peuples. Et c'est en me fondant sur cette théorie que j'avance aujourd'hui dans mon art. »

Eghiché MARTIKIAN

Haikakan kerparvesti patmoutioun
(vol. 3)

(Histoire des arts plastiques arméniens)
Erevan 1983

A la fin du livre qu'elle a publiée en 1955 sous le titre *Ludmilla, ma mère*, Aniouta Pitoëff donne la liste des œuvres que son père a mis en scène en Russie, en Suisse et en France. En trente ans, il a monté 212 pièces (16 d'entre elles ont donné lieu à plusieurs mises en scène, ce qui porte à 228 le nombre de ses réalisations), réparties ainsi, en 21 « nationalités » : 75 pièces françaises, 46 russes, 14 anglaises, 13 irlandaises, 12 norvégiennes, 9 italiennes, 7 allemandes, 7 suisses, 5 belges, 6 autrichiennes, 4 suédoises, 2 espagnoles, 2 hindoues, 2 hollandaises, 2 roumaines, 1 américaine, 1 polonaise, 1 arménienne, 1 hongroise, 1 tragédie latine, 1 américaine, 1 polonaise, 1 arménienne, 1 hongroise, 1 tragédie latine, 1 tragédie grecque.

Dans la liste figure *Chansons d'amour* de Nahapet Koutchak sous la rubrique « Théâtre arménien », monté en avril 1916 à Genève. Pour cette réalisation, on utilisa la traduction figurant dans l'anthologie publiée en 1906 à Paris, au Mercure de France, par Archag Tchobanian sous le titre *Les Trouvères arméniens*.



Miniature de l'école de Gladzor (1318).



*Comme il y a la rose des vents
son théâtre
était la rose des songes.*

Ludmilla Pitoëff

... ET TEL

Dans son livre, Aniouta Pitoëff écrit (page 248) :

« Nous avons faim, et nous nous sommes aperçus qu'il ne nous restait plus que quelques chocolats. Je me souviens du goût sucré que j'ai gardé dans ma bouche jusqu'en Espagne.

« A Bellegarde, le train s'est arrêté, les Allemands sont montés. On nous a fait descendre, on m'a mise à part, on m'a fouillée. On m'a déshabillée. On a fouillé maman aussi. Ils ont vu notre nom sur le passeport : Pitoëff. Ils ont dit : « On ne vous laisse pas passer : nom juif ». Maman a dit non, c'est un nom arménien, elle leur a dit qu'elle était une actrice. Les Allemands semblaient ne pas comprendre. D'autres soldats sont venus interrompre l'interrogatoire, ils ont dit qu'ils n'arrivaient pas à ouvrir la malle qui était dans le fourgon. Nous avons failli rester à cause de cette malle. Finalement, ils nous ont laissé partir. »

« LES TROUVÈRES ARMÉNIENS »

Voici, dans la traduction de Tchobanian, six poèmes figurant dans le spectacle mentionné ci-dessus.

CHANTS D'AMOUR

Ce matin, au point du jour, j'entends le chant des oiselets du printemps ;
O mes gentils oiselets, il est une voix plus douce que toute voix :

C'est celle de l'oiselet qui s'appelle bulbul ;
celui-là ne chante que des chants d'amour :
Sa petite voix m'a frappé l'oreille, et mes yeux ne cessent plus de pleurer.

Celui qui n'a pas pitié de l'amoureux qui souffre,
Qu'il meure dans une forêt, privé du Saint-Sacrement ;
Que les serpents construisent son cercueil,
que les crapauds coassants servent de diacres à son enterrement ;
Qu'il ait pour prêtre le corbeau et le geai noir en guise de moine.

Regarde la lampe qui contient de l'eau, de l'huile et du feu ;
La lampe est pareille à l'intelligence, l'eau à la culture, l'huile à la science.
Tant que ton intelligence demeurera lim-



Archak Tchobanian, dessin de M. Sarian (1927)



pide, tâche de t'instruire :
Ton esprit, alors, brillant d'une flamme pure, t'éclairera dans l'obscurité.

J'ai parcouru le monde, je n'ai pas trouvé de véritable ami ;
Je me suis ravisé, j'ai fait de mon bras mon seul ami.

Tant que mon bras sera solide, j'aurai beaucoup de frères et d'amis ;
Lorsque mon bras perdra sa force, je n'aurai plus ni frères ni amis.

Il n'est rien de plus triste au monde que l'homme riche qui devient pauvre,
Qui émigre en pays étranger, y vit sans père, sans mère et sans frères ;
En voyant des gens qui s'aiment, il se voile la face et s'éloigne ;
Quand l'arbre vert se dessèche, que peut-on lui dire pour le consoler ?

Il nous faudrait une goutte de vin dont burent Enoch et Elie ;
Le Saint Grégoire des Arméniens en but et se sentit apaisé.
Arméniens ! pourquoi pleurez-vous ? vous savez bien que le Seigneur doit revenir parmi vous ;
Il a changé en jour la nuit de bien des gens ; n'ayez crainte, votre tour arrivera.

Fonds A.R.A.M

FUT GEORGES PITOËFF ...



Pitoëff dans le rôle d'Hamlet (1926).

Un jour de décembre 1915, à la Comédie de Genève, un jeune homme, long et mince dans ses vêtements noirs, entrain en scène. Il ne s'agissait pas d'une répétition, mais plutôt d'un essai, d'une audition. Ernest Fournier, qui aimait le théâtre et tentait d'acclimater chez lui, entre deux pièces commerciales, une œuvre littéraire dont il savait à l'avance que les recettes seraient faibles, voulait monter *Hedda Gabler*, d'Ibsen. On lui avait parlé d'un acteur russe vivant à Genève des spectacles qu'il vendait à des entreprises charitables. Tantôt dans les hôtels, tantôt dans la petite salle des « Amis de l'Instruction », cet émigré, qui passait pour très pauvre, avait joué des pièces de Tchekhov. Il était entouré d'amateurs recrutés dans la colonie slave. On avait mis Fournier en garde contre le redoutable accent dont ce Georges Pitoëff était affligé. Avant de se décider à l'engager, le directeur de la Comédie m'avait prié de donner mon avis sur l'inconnu. Nous étions assis dans l'obscurité de la salle, pendant que, sur la scène sans décors qu'éclairait une lampe de service, Pitoëff disait ses répliques. Que son organe était sourd et sa diction, pâteuse ! Les mots sortaient péniblement de sa gorge enrouée.

— Ce ne sera pas possible, murmurait Ernest Fournier.

Mais bientôt, je ne sais quel mystère intervint : un mystère théâtral qui dépassait le théâtre, une suggestion de présence, si forte et si passionnée, que nous ne pensions déjà plus au comédien en quête d'engagement. Il ne s'agissait plus de Georges Pitoëff, de ses qualités ou de ses défauts, mais d'Eylert Lövborg, le pitoyable raté ibsénien, qui tout-à-coup, entre les portants et le mur de fond d'un plateau dégarni, s'était mis à vivre devant nous.

— Hedda...Hedda Gabler...

Une telle ferveur émanait de cette voix brisée, ce long visage osseux, ces joues creuses, ces yeux de fièvre, ce sourire découvrant des dents hautes dégageaient une telle douceur, un désespoir si tendre et si confiant, que le drame de Lövborg cessait d'être un drame de théâtre. Arraché au peuple des personnages, détaché du monde de fantômes qui habite les brochures, un être

s'était incarné. Sa peine était devenue la nôtre. Sa plainte, en nous, monotone, insinuante, se résolvait en larmes.

— Il n'est pas très bon, répondis-je à Fournier, mais vous l'engagerez quand même, car c'est un grand artiste.

Après l'audition, nous parlions avec Pitoëff. De l'ombre d'un portant, une fillette était sortie. Elle pouvait avoir treize ans. Menue, timide, elle se taisait, posant sur nous deux vastes yeux chargés d'inquiétude et de curiosité. L'acteur la présenta :

— Madame Pitoëff.

Et devant notre surprise, il ajouta :

— C'est ma femme.

Elle avait en réalité dix-huit ans. Elle parlait le français avec des intonations chantantes, d'une voix merveilleusement musi-

cale. Elle examinait les herses, les décors appuyés au fond, les fils, les commandes, le jeu d'orgue, avec les regards d'une enfant qui contemple un monde de jouets. Comme elle levait les yeux vers la passerelle du cintre, je lui dis :

— Vous n'êtes jamais montée là-haut ?

— Non, jamais.

Voulez-vous que je vous y conduise ?

— Oui.

Et son visage s'éclaira de gaîté. Mais les lumières de service venaient de s'éteindre et notre exploration aérienne devenait difficile. Quelques jours après, je lui voyais interpréter le rôle de Sonia, dans *Oncle Vanja*, de Tchekhov, à une représentation de bienfaisance et je comprenais que Ludmilla Pitoëff était marquée pour la gloire du théâtre.

Le ménage Pitoëff vivait à Genève depuis la guerre. Fils du metteur en scène de l'Opéra de Tiflis, Georges, arménien d'origine, avait appris le métier d'acteur dans la troupe de la Komissarjevskaja, une illustre comédienne dont la réputation dépassait les frontières de l'Empire. Elle était morte du choléra, pendant une tournée au Turkestan russe. Georges, revenu à Saint-Petersbourg, y fonda en 1912 un studio d'art dramatique intitulé « Notre théâtre ». Il essayait ses forces, mettait ses conceptions à l'épreuve et jouait, jouait sans relâche, dans la capitale ou en tournée, le répertoire de l'époque : Ibsen, Tchekhov, Ostrovsky, Tolstoï. Contrairement à ce que pensa longtemps la critique parisienne, qui voyait en lui, plutôt qu'un professionnel, une sorte d'amateur de génie, un esthète et un *outsider* de la scène, Pitoëff avait, dès la vingtième année, un passé de routine et l'expérience de tous les publics, des plus frustes aux plus cultivés. C'est dans cette période d'apprentissage qu'il contracta la haine du conformisme et de la convention. La haine, aussi du réalisme, qui fleurissait alors, avec Stanislavsky, au Théâtre d'Art de Moscou. La révolution qui se faisait en eux, — à vingt ans d'intervalle, — et qu'ils cherchaient à imposer au public, c'était celle de la poésie contre le naturalisme.

H.R. LENORMAND

Les Pitoëff - Souvenirs

PITOËFF

Parfois on lui reprochait son accent. Mais il disait non sans humour : « Je pourrais bien le perdre. Mais je ne serais plus Pitoëff ».

Quand la Comédie Française fut confiée à Edouard Bourdet, trois des metteurs en scène du Cartel furent adjoints au nouvel administrateur : Baty, Dullin et Jouvet. Le quatrième fut oublié. Pitoëff en eut une peine profonde, et il faut bien dire que ce fut à son égard une cruelle injustice.

Bernard Shaw faisant allusion à ses origines arméniennes de Pitoëff, un soir qu'il avait assisté à une représentation de *la Charrette de pommes* :

« C'est peut-être à Tiflis qu'on se représente ainsi la cour d'Angleterre ! »

Strange dureté à l'égard d'un homme qui le servit comme peu d'auteurs furent servis... Shaw était un poète à sa façon et Pitoëff à la sienne, et peut-être, après tout, les poètes ne sont-ils pas forcément faits pour comprendre les poètes ?

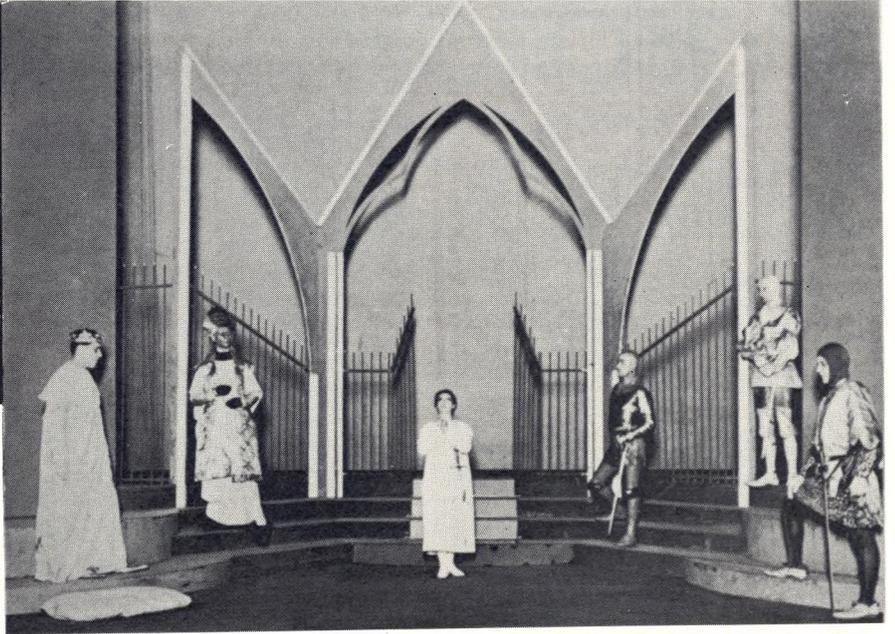
Jean-Jacques Bernard

La Revue théâtrale N° 27, 1954

GEORGES PITOEFF

PAR Ludmilla PITOEFF

LUDMILLA



La cathédrale de Reims.

C'est le 17 septembre 1939 que Georges Pitoëff nous a quittés pour toujours. Un quart d'heure avant sa mort, il me dit : « C'est mon anniversaire aujourd'hui : je vais mourir aujourd'hui. » C'était un dimanche et il venait d'entrer dans sa cinquante-troisième année. Son cœur, sa voix, ses yeux se sont éteints devant moi à Bellevue, près de Genève, dans la maison de Nora Sylvère, notre amie et collaboratrice.

C'est dans ce même Genève que nous avons connu nos premières difficultés et nos premiers ravissements au théâtre. « Temps héroïques », disent ceux qui se souviennent des années de travail magnifiquement acharné. Temps héroïque en effet, fut toute la vie de Georges. Car, à Paris, ce furent encore des découvertes en dépit de barricades, infranchissables montagnes. Mais sa foi se communiqua à beaucoup de chercheurs.

Georges Pitoëff aimait la France : il a voulu lui appartenir et il travailla à Paris, des années, avec joie et amour. Des succès, certes, nous en avons connus ; mais faut-il me vanter, hélas ! des brillants « fours » que nous avons remportés, alors que se déroulait sur scène telle ou telle merveille ? Mais quoi ! l'incertitude, la défiance sont éternelles à force d'être quotidiennes. Georges n'a jamais menti. Ceux qui l'ont écouté intérieurement, comme écoutent les aveugles, ont reçu. Il monta deux cent pièces. Il s'éprenait de la poésie secrète d'une œuvre et l'inspiration descendait sur lui. Le croquis des décors se trouvait être fait n'importe où : un bout de papier, une enveloppe, une nappe. Sa mise en scène, avec une logique parfaite, sortait du cœur même de la pièce. Son intelligence lucide et sensible, ses dons de poète et de peintre, sa fantaisie d'enfant et de clown surprenait le pourquoi de l'auteur à la source même de sa création ; et les lignes, les couleurs, les lumières, que Georges Pitoëff prenait parfois des journées entières à chercher, les déplacements des personnages dans l'espace, leur groupement, le tout harmonieusement combiné, se mettait à vibrer. L'aspiration du poète apparaissait dans toute sa force vive.

« Trop personnelles », disait-on de certaines de ses interprétations. Peut-on interpréter *impersonnellement* ? Le moyen d'expression ne peut être que personnel. Et c'est la vérité et la plénitude des expressions qui nous stupéfie et nous comble. L'existence déborde d'inventions grandioses, ou exquises, ou cocasses, finies dans leur organisation et leur besoin d'harmonie, infinies dans leur signification. « Pauvre », dit-on encore, Georges Pitoëff a vécu de longs moments dans la simplicité, il est vrai. Mais comme un fidèle offre à Dieu ce qu'il a de plus précieux, Georges Pitoëff donnait tout au théâtre, son temple. Ceux qui parlent de ses « moyens économiques » ne savent donc pas que tout être qui pense, évolue ; qui évolue s'épure ; qui possède des richesses inestimables, se dépouille de tout fatras, même luxueux. Mais tout cela, en passant. Les représentations de Georges surgissaient toutes construites de son imagination : d'où leur unité, dont le besoin vit en nous. La légende raconte que Georges Pitoëff débarqua à Paris avec, pour tout décor, une toile roulée sous son bras : il se peut. mais cette toile contenait toute la poésie. Les Chinois ont un mot qui veut dire : maîtrise parfaite (d'un métier, par exemple), et un mot qui signifie : esprit ; et celui-là est considéré plus que le premier. Ils disent : « La maîtrise parfaite peut être un chef-d'œuvre lorsque l'esprit y circule. » L'esprit circulait dans l'unité des présentations de Georges. Georges Pitoëff est né à Tiflis, au Caucase. Nous venons tous deux du pays où les limites de la Géorgie, de l'Arménie, de la Perse, sont si près l'une de l'autre, aux confins de l'Asie. A l'âge de six ans, il montait des fables, des contes de fées, des pièces plus ou moins inventées par lui, dans le petit théâtre que ses parents avaient fait construire chez eux, spécialement pour lui.

Georges Pitoëff fit des études approfondies de mathématiques, d'architecture, de ponts et chaussées, de droit (à Paris) jusqu'à l'âge de vingt-six ans. Puis il se consacra au théâtre. Il fonda son premier théâtre à Pétersbourg, sous le nom de *Notre Théâtre*, où il n'y avait pas d'amour-propre de vedettes, mais l'amour illimité du théâtre. *Notre Théâtre* n'exista que deux ans, car la mère de Georges mourut, à ce moment-là, à l'âge de cinquante-trois ans, en vingt minutes. Comme sa mère, Georges mourut à cinquante-trois ans. Je l'ai vu s'étirer comme un oiseau et l'élan pour son dernier vol dura vingt minutes, selon le calcul des hommes.

Le Larousse, qui nous renseigne sur tout, commet parfois des erreurs. Il nous vieillit tous deux et il ajoute une deuxième erreur en faisant de Georges Pitoëff, un élève de Stanislavski, le génial fondateur du Théâtre d'Art, à Moscou. Georges ne fut l'élève de personne. Dès sa naissance, tout fut prêt en lui pour sa mission. Une demoiselle, tourmentée par la scène, demandant à Georges de quelle école il était, fut presque effrayée par la réponse : « De la mienne. » L'école toute seule ne crée pas un génie ; le génie, lui, peut créer une école et bien malgré lui, quelquefois.

Georges Pitoëff a vécu pour la vérité. Quelques heures avant sa mort, il travaillait au *Vray Procès de Jeanne d'Arc*, à la *Jeanne d'Arc* de Péguy et au *Père Humilié*, de Claudel. Les auteurs que Georges Pitoëff choisit, furent Shakespeare, Sénèque, Ibsen, Bernard Shaw, Tagore, Pirandello, Claudel et tant d'autres. Georges Duhamel disait à Georges : « Votre théâtre est la vraie Société des Nations. » Il n'avait pas tort. C'est dans la poésie, cet arc-en-ciel de la vérité, que les hommes peuvent se rencontrer et se reconnaître.

MISE EN SCÈNE

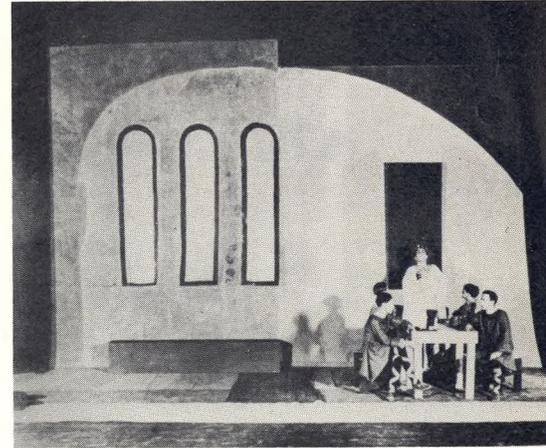
« Avec le réalisme, il suffirait de copier exactement la vie. Pour la nouvelle mise en scène, avec quoi comparer ? Avec la vérité imaginaire ? Pas facile. Il fallait avoir confiance, croire et non plus savoir. C'est presque du domaine de la religion...

Pour moi, avant tout, il y a l'acteur. Avant de tracer une ligne ou de placer une indication, le metteur en scène jouera lui-même tous les rôles de la pièce, ou bien il évoquera l'acteur idéal, parfait, ou bien, s'il est un metteur en scène aussi heureux que moi, il fera jouer dans son imagination tous les rôles par Ludmilla Pitoëff. Et c'est alors que lui apparaîtra sa mise en scène. J'avoue que je n'aurais jamais pu mettre en scène Sainte Jeanne si je n'avais pas eu Ludmilla. Toute ma présentation de Sainte Jeanne est venue d'elle. J'ai marqué, au milieu d'une feuille blanche, un point qui, pour moi, était sainte Jeanne-Ludmilla, et je n'ai pas pu faire autrement que de tracer autour de ce point lumineux le Tryptique.

Quelle valeur peuvent avoir tous les accessoires du plateau, costumes, décors, etc..., s'ils ne sont pas là seulement pour servir la mystérieuse force de l'acteur ?

L'acteur détermine le choix des objets

dont il a besoin. L'imperceptible vibration de l'acteur, soulignée par la ligne du décor ou par sa couleur, aura chance de prendre vie. Sa pensée venant se dessiner dans la lumière de telle ou telle plantation deviendra plus facilement palpable que si elle demeure abandonnée à elle seule. Les choses souligneront les rires et les larmes et détermineront leur valeur. Préciser le choix et l'emploi de ces choses demanderait une étude spéciale, je ne puis ici qu'indiquer brièvement la ligne directrice de ma pensée. Décors, costumes, mouvements dans l'espace, passage, mouvement dans le temps, pause, mouvement intérieur, rythme, tout, enfin, sera provoqué par l'acteur. Le metteur en scène ira chercher ces choses-là où l'acteur les lui indiquera et les prendra telles qu'elles sont nécessaires à l'acteur pour l'aider à résoudre le problème que le metteur en scène pose par l'acteur. C'est encore l'acteur qui déterminera le rapport entre ces choses et le texte. L'arbitraire du temps et du déplacement cédera la place à la précision absolue réclamée par l'acteur. Ce n'est pas toujours le texte qui les exigera, ils naîtront dans la pensée ou le sentiment de l'acteur pour se résoudre en texte. Bref, ces choses seront inutiles si elles ne servent pas l'acteur, fausses si elles viennent se planter à ses côtés sous leurs formes brutes de choses existantes. Elles n'auront leur raison d'être que si, passant sur le pla-



Henri IV de Pirandello (acte II). Théâtre des Arts (1925).

que l'image limitée ou renforcée dont l'acteur a besoin à un moment précis. Le metteur en scène doit tenir le plus grand compte du coefficient qu'apporte le tempérament de l'acteur. Sa tâche est seulement, quand ce dernier a une forte personnalité, de susciter en lui l'image qu'il s'est faite, comme animateur général, du rôle même et de son plan dans l'œuvre. C'est par l'intérieur, par le moi de l'artiste qu'il doit agir sur lui, non par de mesquines recommandations extérieures. Une fois que j'ai réussi à faire passer dans un acteur la flamme que je sens en moi, je le laisse libre.

Georges PITOEFF

LE MOUVEMENT

Je veux préciser le rôle que le rythme est destiné à jouer dans l'art scénique. J'affirme que le rythme, base de toute musique et de tout mouvement du corps humain dans l'espace, est également la base de la réalisation scénique de toute œuvre destinée à la représentation.

« Le mouvement qui englobe la pièce et conduit chaque acte, le mouvement qui distingue et détaille les scènes de l'acte, qui précise les dialogues et les tirades, qui est à la base même de la logique du texte, qui impose et limite le temps et la pause ; ce mouvement qui passe de la parole au mouvement proprement dit (déplacement dans l'espace) et qui s'inspire de la parole et du déplacement vient dessiner les lignes du décor et établir la gamme des couleurs ; ce mouvement n'est pas autre chose que le « rythme ». Le rythme est en nous, il est le soi du sentiment et celui-ci, comme la mélodie, ne fait que l'illuminer. Le rythme est une force qui permet d'exprimer l'inexprimable ; force qui nous permet de mettre « en ordre » et « en rythme » les mouvements secrets de notre âme, lesquels privés de ce guide resteraient à l'état de chaos. —



Esquisse de Pitoëff pour César et Cléopâtre de Bernard Shaw (1926).

L'acteur qui prononce un mot, qui ferme les yeux, qui soulève sa main, n'exprimerait rien si tout cela n'était pas dicté par un rythme intérieur. Ce n'est pas de la théorie, je le constate tous les jours dans mon travail pratique. Que de mauvaises représentations voyons-nous malgré les acteurs de premier ordre, mauvaises uniquement parce que le metteur en scène a négligé de construire la réalisation scénique sur les bases du rythme. Il me faudrait des démonstrations pratiques pour prouver ce que je dis. Contentons-nous de prendre l'exemple du « temps », de la « pause ». Le « temps » comme force d'expression réclame une durée déterminée. Il ne doit être ni plus ni moins

long que cette durée — autrement il devient un « trou ». — Comment déterminer cette durée ? La pensée, le sentiment ne vous le dicteront pas. Fermez les yeux, écoutez le rythme de votre âme et vous trouverez cette durée du « temps ». Vous entendrez une mélodie, c'est le « sentiment », vous sentirez la « forme » intérieure de ce sentiment. Cette forme, c'est le rythme. Et votre temps sera strictement déterminé comme la pause musicale. Pour que l'homme sur la scène puisse découvrir le rythme intérieur de son âme, il faut avant tout que son corps soit initié au secret du rythme. Le corps qui ignore le rythme qui est en lui, ne pourra jamais diriger son âme. Pour moi, je le répète, le rythme est le point de départ et le fondement le plus puissant de toute réalisation scénique. Je le sens en moi — dans mon âme et dans mon corps — comme un « sens palpable ». Pour moi, jouer un rôle, établir une mise en scène, faire jouer les acteurs, dessiner les décors, et les costumes, régler les lumières, n'est pas autre chose que trouver le « lien » qui raccorde tous ces rythmes divers. Et ce lien ne se trouve que dans le mystère du rythme.

Georges PITOEFF

« QUI JE SUIS, D'OÙ JE VIENS »

OU LES ORIGINES D'ANTONIN ARTAUD

Sans vouloir naïvement prêter une origine arménienne au plus grand nombre de gens possible, il est des cas où une recherche dans ce domaine peut apporter des éléments susceptibles d'éclairer certains aspects d'une personnalité. Il nous a semblé que c'était le cas du présent article sur les origines familiales d'Antonin Artaud (NDLR).



KABHAR ENIS

Jusqu'à quand cette odieuse situation durera-t-elle ? Elle durera jusqu'à ce qu'un certain nombre d'hommes, dont vous êtes au premier rang, aient compris de quoi il s'agit. Et si je vous écris c'est qu'il faut à tout prix maintenant, Jean-Louis Barrault, retrouver la mémoire de quelque chose. Un vieux problème s'est posé à nous tous depuis les débuts conscients de notre existence et au-dessous duquel nous vivons. Eh bien, il faut faire un effort pour remonter le cours des choses, et renverser les événements. On le peut par la pureté et la sincérité en face de soi-même, et en face aussi de Dieu. Mais il ne faut pas oublier Dieu. Ceci, mon très cher ami, n'est pas un sermon mais une Vérité que j'ai fini à force de douleurs et d'isolement par percevoir dans toute l'objectivité de son essence.

Antonin ARTAUD

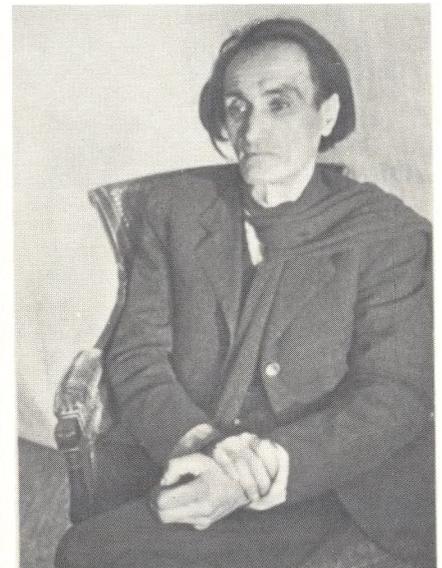
fragments — Lettres écrites de RODEZ à Jean-Louis BARRAULT
1^{er} Février 1944

Quoique l'existence d'Antonin Artaud fût en quelque sorte « publique », certains pans de sa vie restent encore dans l'ombre. Ainsi en est-il de ses cinq premières années d'internement (1938-1943) durant lesquelles ses écrits — notamment des lettres — furent soit détruites, soit confisqués sous prétexte du secret médical.

En outre, si Artaud fait passer l'essentiel dans ses œuvres écrites, il jette un voile sur ses origines. Il se dit né de ses propres œuvres : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père et moi. (« Il faut en finir... »). Il qualifie les siens de « soi-disant » ou de « prétendue » famille dans ses conversations avec des amis. Il refuse à plusieurs reprises de voir sa mère lorsqu'il se trouve à Sainte-Anne en 1938 (voir la chronologie établie par Paule Thévenin dans le *Magazine Littéraire*, n° 206, avril 1984) et à Ville-Evrard en 1939 (*Artaud vivant* par Odette et Alain Virmaux, Nouvelles Editions Oswald, 1980, P. 307). Jean Hort, qui le connut, en 1923-1924 comme comédien de la Compagnie Pitoëff, remarque qu'il était extrêmement discret, gardant sur ses origines un mutisme farouche et disant qu'il n'accepterait jamais quoi que ce soit de sa famille (*La vie héroïque des Pitoëff*, éd. Pierre Cailler, Genève, 1966, P. 186). En 1946, deux ans avant sa mort, il ira jusqu'à écrire l'exécration du père-mère.

C'est pour essayer de comprendre les raisons d'un rejet si véhément de la famille — et de toute autre institution, d'ailleurs — que Paule Thévenin² veut savoir de qui il est né. Les recherches aboutissent à un article intitulé « le ventre double ou petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud », paru en 1980 dans *Les Cahiers Obliques* (n°2, PP. 19-24), qui apporte des renseignements jusqu'alors inédits sur l'identité d'Artaud.

C'est en consultant des actes d'état-civil, des notices nécrologiques parues dans le *Petit Marseillais*, des actes de baptême, de mariage et de décès provenant des églises catholiques de Smyrne, ainsi que l'importante bibliothèque d'archives du docteur Livio Amedeo Missir, parent d'Artaud et auteur de *Arbre généalogique de la famille Missir* (Bruxelles, 1969), que P. Thévenin peut dresser le tableau généalogique (*Les cahiers obliques*, n° 2, 1980). Antoine Artaud, « qui choisira de se pré-



KATHAR ESTI

Car même les doubles des choses doivent remonter jusqu'à l'âme de leur Puissance et de leur Mouvement. Dieu a donné le Mouvement et l'Ame mais chaque être à son tour a dû mériter de l'être et pour être de vivre sa propre vie aux limites extrêmes de son commencement et donc de participer à la création de son âme. Pour comprendre sa propre vie il faut aller la chercher à la source et donc devenir à soi-même son propre créateur. Mais si on ne le peut que dans la mesure où Dieu a mis à la disposition de l'Être un peu de son propre esprit de Vie, l'être à son tour pour devenir un Être en doit regagner le souffle, le vivre et donc le mériter à l'infini, et il est ce faisant son propre Animateur.

Et l'animateur de tout Être c'est l'Ange. Son Ange à soi, et tout être créé en a un.

Antonin NALPAS

fragments - Lettres écrites de RODEZ au Docteur Gaston Ferdière
29 mars 1943

nommer Antonin, peut-être pour se distinguer de tous les Antoine qui encombrèrent son ascendance », naît le 4 septembre 1876 à Marseille. Il est l'aîné de neuf enfants dont trois seulement survivront. Son père, Antoine Roi Artaud est armateur. Sa mère, Euphrasie Nalpas, est née à Smyrne (Izmir) ; on lui a longtemps assigné une origine grecque. A ce propos, P. Thévenin écrit : « Les descendants Nalpas ne s'accordent pas tout à fait sur l'origine ethnique de leur famille. Pour madame Malausséna, la sœur d'Antonin Artaud, son grand-père, Louis Nalpas serait un latin raya descendant de croisés français, le patronyme Nalpas étant une déformation du lieu d'où ils seraient issus : Malpas (...) Pour d'autres représentants de la famille Nalpas, un origine grecque serait bien plus probable. Livio Amedeo Missir, en puisant dans son énorme documentation levantine, a pu établir qu'avant de s'appeler Nalpas, les Nalpas s'appelaient Nalpasoglou (ou Nalpas-sioglou), ce qui renverrait à une origine arménienne. »

Missir avait fait cette découverte en consultant le registre XIII (P. 52 bis) de l'église paroissiale française de Saint-Polycarpe à Smyrne. Il y avait trouvé l'acte probablement le plus ancien en ce qui concerne les Nalpas. Voici ce qu'il écrit à P. Thévenin : « Il s'agit en effet de la naissance et du baptême de Jean Nalpassioglou (frère du grand-père Louis)... né à Smyrne le 25 avril 1824. Mais quel était l'origine ethnique de ces Nalpassioglou ? En marge, le curé le mentionne explicitement. Ils étaient « anguriores », c'est-à-dire arméniens catholiques (latinisés) originaires d'Angora (Ankara) et faisant partie de la colonie d'Arménocatholiques, probablement anciennement « persans » de nationalité, établis d'abord à Ankara et ensuite à Smyrne au XVIII^e siècle, début XIX^e pour les Nalpas, colonie dont faisaient partie les Missir, Balladur, Issaverdens, Mirzan, etc. En effet, le parrain de Jean Nalpassioglou est « Gabriele Achioroglou » qui signe... en arménien (...)

D'après Livio Amedeo Missir, Nalpas doit dériver du terme turc, *nalbant* signifiant maréchal-ferrant. « Il s'agit d'une corruption, par le grec moderne, d'un terme populaire turc-ottoman, d'origine arabe, comme suit :

Nallant (première forme originaire) (...)
Nalbanchti (forme populaire turque probablement équivalente à Nalbant) ;
Nalbantchioglou : fils du maréchal-ferrant ;

Nal(t)pantsioglou : fils du maréchal-ferrant prononcé à la grecque.

Nal(t)passioglou : forme corrompue du terme précédent suivant la transcription du capucin qui rédige l'acte ;

Nalpas : forme finale abrégée du terme précédent.

L'abréviation des noms étaient de pratique assez courante chez les Arméniens catholiques de Smyrne.

LA CIME SUPRÊME D'EN BAS

Ami et admirateur d'Artaud jusqu'à sa mort, Arthur Adamov publia ce texte en 1946. Il y célébrait « le plus grand poète vivant de l'époque. »

L'originalité profonde de l'œuvre d'Artaud, sa caractéristique essentielle, c'est qu'elle est toute le compte rendu minutieux et terrible d'états — états de conscience, états physiologiques — jamais imaginaires mais vécus, et jusqu'aux confins de la mort.

L'exaspération du langage dans l'œuvre d'Antonin Artaud n'est que le signe, le symptôme de l'exaspération de la souffrance, et de la rébellion. C'est le cri d'un être violenté par le néant.

Je sais que certains d'entre vous me reprocheront de me complaire dans le désespoir et la nuit. Mais peut-on se limiter à des considérations esthétiques lorsqu'il s'agit de l'œuvre d'Antonin Artaud, où la poésie à l'état natif est comme débordée de toutes parts par l'élément même qui lui donne naissance et qui est la *souffrance sans mesure* ? Perdre de vue un instant ce centre de l'être ce serait trahir Antonin Artaud, qui dans *le Théâtre et son Double* affirmait ceci :



Antonin Artaud dans *la Passion de Jeanne d'Arc*, film de C.G. Dreyer.

« Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. »

Arthur ADAMOV

(Juin, n°18, 18 juin 1946)

Antoine Artaud a une enfance partagée entre la Provence paternelle et l'Orient maternel. De 1901 à 1910 ou 1911, il passe ses vacances d'été à Smyrne, chez sa grand-mère Marie (Mariette) Nalpas qu'il adore. Il l'appelle Nénéka, terme affectueux signifiant petite grand-mère chez les smyrniotes. Il la verra fréquemment jusqu'à l'âge de quatorze ans puisqu'elle meurt en 1911. Elle-même avait fait plusieurs séjours à Marseille. Elle apparaît en particulier dans ses *Cahiers de Rodez*, non comme sa grand-mère mais comme sa fille (voir par exemple *Argile*, IX-X, éd. Maeght, hiver 1975 - printemps 1976, pp. 5-45) : refus, une fois encore, des liens de l'ascendance¹.

Une enfance baignée dans un Orient chaleureux et imprégnée du polyglottisme levantin explique peut-être sa haine pour l'Europe et son goût pour la création de mots nouveaux, « ces syllabes que j'invente » apparaissant dans les *Cahiers de Rodez*. Elle pourrait également justifier le dualisme cruellement ressenti par l'auteur de *Le Théâtre et son double*. En décembre 1941 il va même jusqu'à signer ses lettres Antonin Nalpas, mais en septembre 1943 reprend son nom Artaud. « ... Artaud propose le double Antonin Nalpas comme ce corps neuf et « vierge » — succédant à « cet homme (qui) s'appelait A. Artaud et qui est mort... » (« Le corps impossible ») par Jean Domeneghini, *Obliques*, numéros 10-11, 1976, PP. 51-52).

Antonin Artaud

Pourquoi s'embarrasser de futilités biographiques ? pourrait-on me dire. Est-ce par désir de voir grossir les rangs des Arméniens illustres ? Nous avons en effet « tendance à annexer comme Arméniens ceux qui de près ou de loin ont quelques gouttes de sang arménien. » « D'où les revendications répétées (comme dans toute névrose traumatique) de l'identité arménienne, y compris pour ceux qui n'en ont cure. » (Voir dans la rubrique « Tribune Libre », la lettre de Vahan Yeghicheyan, *Armenia*, n° 85, juillet-août 1984, P. 19).

Je pense cependant, tout comme Paule Thévenin (« Le ventre double »,..., P.20), que la recherche des origines d'Antonin Artaud peut permettre d'élucider et de mieux comprendre son œuvre dense, parfois déroutante, parfois hermétique, toujours révolutionnaire. Et le présent travail n'a nulle autre ambition.

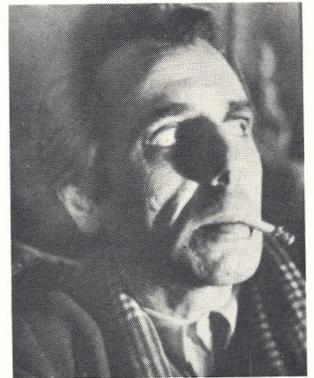
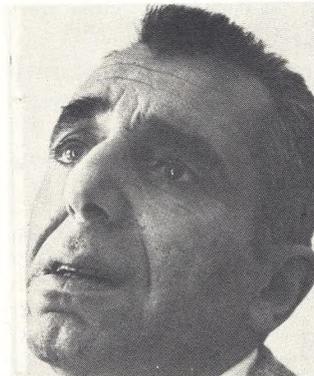
Angèle KAPOIAN

1 CF. post-scriptum d'Artaud dans « Il faut en finir avec le jugement de Dieu », T. XIII, *Oeuvres complètes*, Gallimard.

2 Edité depuis trente-six ans les *Oeuvres complètes* d'Artaud chez Gallimard. Le dix-neuvième volume vient de paraître ; il sera suivi de quelques autres encore.

3 La sœur de Marie Nalpas née Chili (origine maltaise), Catherine, était la grand-mère paternelle d'Artaud. Quoique ce dernier ne l'ait pas connue puisqu'elle mourut deux ans avant sa naissance, elle devient également sa fille dans ses écrits.

Antonin Artaud sur Arthur Adamov



Je veux parler du livre d'Arthur Adamov parce que je sais qu'on en parlera à contresens ou à contrepied. Il y aura sur lui, à son sujet, une saute intempestive d'humeur qui se traduira pour les uns, qui n'auront pas fini de boire au toujours même bénitier, par une sottise petite conspiration de silence ; pour les autres, ce sera de l'imperméabilité « génésique » native, et ce livre, ils n'auront pu y toucher et y entrer — ; pour les autres, ce sera le sens littéraire démis, l'esprit de style, l'œuvre entreprise et pas achevée, l'œuvre entrepris et pas indiqué.

Du rédigé pas bien manduqué.
Du mouvement pas enregistré.

Du manduqué sans rien à broyer. Arthur Adamov a chaque page mâche, et c'est le repas qui s'est absenté. Et le mâcheur ne s'est pas réveillé. Dort-il ? Non, il gesticulait dans les replis de son propre gésier. Fibre d'une fibre qu'on tourmentait, il n'en finit plus de se révolter à l'idée de la phrase à dire, et que tout le monde lui a refusé. Il ne dort pas. Il ne s'est pas réveillé. Pourquoi souffre-t-il ? pour dérouter l'être qui avait combiné de le prendre en entier... Il se peut qu'Arthur Adamov n'ait pas eu toujours le courage de continuer à s'incarner les deux pieds, et c'est à voir ; mais il est aussi de ces rares qui n'ont pas consenti à pourrir en entier...

Sur un plan autre que Dostoievski, Kafka, Kierkegaard, Heidegger et pardessus eux tous, au loin, cette dame, nouvelle venue d'avant Jésus-Christ, de deux mille ans avant Jésus-Christ, qu'on appelle la maladie.

Car deux mille ans avant Jésus-Christ ni la mort ni la maladie n'étaient venues proférer leurs gueules, risquer leur gueule dans la vie.

Et il a fallu bien des stupres d'esprit pour forcer l'homme à se faire à ce pli.

L'intempestive mort et l'Aveu
d'Arthur Adamov
Les Cahiers de la Pléiade, 1946
(Extraits)

QUELQUES DATES

1908 - Le 23 août, naissance d'Arthur Adamov dans une famille arménienne à Kislovotsk (Caucase). Petite enfance passée à Bakou.
1914-22 - Exil à Genève.
1917 - Révolution d'Octobre.
1918 - Nationalisation des puits de pétrole de la famille d'Adamov.
1922-24 - Exil en Allemagne. Rencontre de Victor.
1924 - Exil en France.
1924-27 - Lycée Lakanal. Renvoyé. Montparnasse. Première pièce : Mains blanches. Manifestation pour Sacco et Vanzetti. Rencontre de Roger Gilbert-Lecomte, Artaud, Marthe Robert. Le Songe de Strindberg monté par Artaud.
1928 - Rencontre d'Irène. Première tentative de suicide.
1933 - Poèmes pour Meret. Suicide de son père, tout près de sa chambre.
1936 - Voyage en Irlande.

1938 - Habite dans le même hôtel que Gilbert-Lecomte. Traduction de Jung. Premier texte de L'Aveu.
1940-41 - Exode. Marseille.
1941 - Camp de concentration d'Argelès.
1942 - Retour Paris. Mort de sa mère à l'hôpital de Brevannes, seule.
1943 - Mort de Roger Gilbert-Lecomte.
1945-46 - Direction avec Marthe Robert d'une revue, L'Heure Nouvelle. Adamov lutte pour sortir Artaud de l'asile de Rodez. Parution de L'Aveu.
1947 - La Parodie.
1948 - Suicide d'Antonin Artaud. Apparition du Bison. La Mort de Danton au 2^e Festival d'Avignon, dans la traduction d'Adamov.
1950 - Parution de La Parodie et de L'Invasion. Représentation à Paris de La grande et la petite Manœuvre et de L'Invasion.
1953 - Planchon monte Le Professeur Taranne et Le Sens de la Marche.

1954 - Le Berliner Ensemble à Paris. Début de la guerre d'Algérie. Le Ping-Pong.
1955-56 - Paolo Paoli.
1957 - Paolo Paoli monté par Planchon à Villeurbanne, puis Paris.
1958-61 - Le Printemps 71.
1959 - Premier voyage aux U.S.A.
1961 - Mariage avec le Bison.
1962 - Début de Sainte Europe.
1963 - Le Printemps 71 à Saint-Denis.
1964 - Deuxième voyage aux U.S.A.
1965 - Début du Journal.
1966 - Sainte-Europe. Séjours à l'hôpital.
1967 - Appartement rue Champollion. Hôpital Beaujon. L'Homme et l'Enfant. M. le Modéré.
1968 - Ils. Off Limits.
1969 - Off Limits à Aubervilliers, au Piccolo Teatro de Milan. Si l'Été revenait.
1970 - Le 15 mars, mort d'Arthur Adamov à Paris.

UN TEMPS QUI NE PEUT-ÊTRE MESURE AVEC LES CRITERES DE LA MONTRE

Aucun mouvement ne sera
découvert avant que ne le
soient ceux qui dissimulent
les rapports entre les mots.

Comme nous avons été, pièce en un seul acte, avec une distribution de trois personnages, est centrée sur les relations entre les individus.

Une femme pénètre dans la chambre où A. est endormi, vêtu d'une veste de smoking noire. Elle est à la recherche de son petit André. A. s'éveille et bien qu'un peu laconique au début se met à parler de lui-même. Il affirme devoir se rendre à son mariage : « Et la mairie est au diable, de l'autre côté de l'eau. Il faut prendre un tram, et puis un autre tram et puis marcher encore. »

Lorsqu'il a rassemblé assez de volonté pour partir, un mystérieux flot de lumière (venant du couloir) entraîne à plusieurs reprises sa sortie. Tout au long de ces tentatives avortées, tante Julie et la mère observent, imperturbables. Tante Julie est entrée en scène apportant un petit train pour André, qu'elle assemble et qui la captive totalement. Il en va, de même pour A. qui s'avère n'être autre qu'André, celui que les deux femmes ont perdu, ou plutôt son double spirituel.

La pièce évolue autour des rapports entre ces personnages. L'habitude d'état d'incompréhension entre les êtres est présenté comme étant aussi utile que la tentative d'y mettre fin par la communication.

Par moments, les deux personnages centraux, A. et la mère, paraissent ressentir quelque chose qui pourrait avoir de l'importance. Mais ils énoncent à la place les banalités usuelles. Sous-estimé et méconnu du théâtre européen, le dramaturge français Arthur Adamov revit à travers la mise en scène d'Arby Ovanessian.

Ovanessian possède un talent indéniable pour recréer les moments presque imperceptibles mais sensibles et révélateurs entre les individus. Il les capture et les porte à un niveau conscient.

Ni le dramaturge, ni le metteur en scène, ne visent la satire. Si un bref instant, le spectateur se sent reflété sur la scène, il réalise bien vite que ce n'est

pas une attaque. En réalité cette soudaine prise de conscience lui sert de lien, un lien chaud et merveilleux, avec le metteur en scène et même Adamov. Refusant toute affinité entre lui-même et le monde non-analytique que lui présentent les rêves, Adamov déplore cette grande surface grise, uniforme et totalement vide.

Ovanessian, quant à lui, apporte un rayon de lumière et de soulagement à cette toile d'araignée qu'est le doute de soi.

Un long voile bleu se déroule comme par magie de la poche de A. pendant que la mère essaie de le « débarbouiller » et il les enveloppe tous les deux. Au cours de ce lent processus de déploiement, Ovanessian invite le spectateur dans un monde différent, le détache des expériences terrestres. Cette courte expérience se termine sur la mère chantant à son fils, maintenant dépersonnalisé et presque catalanique, une berceuse hypnotique de Kanatchian.

Q. : D'après vous, jusqu'à quel point Adamov est-il influencé par la psychologie ?

OVANESSIAN : Adamov a traduit en français l'une des œuvres de Jung. Ceci dénote certaines affinités intellectuelles entre le psychologue et le dramaturge.

Q. : Selon Jung, certains individus, confrontés pour la première fois à une situation donnée ou à un événement particulier, commencent par se replier sur eux-mêmes, et ne réagissent que par la suite. Ne remarque-t-on pas un tel comportement chez les personnages de *Comme nous avons été* ?

R. : Ce rapport Adamov l'a perçu et utilisé. En d'autres termes, c'est la relation au monde extérieur qui, pour lui, s'est transformé en une sorte de mouvement conscient.

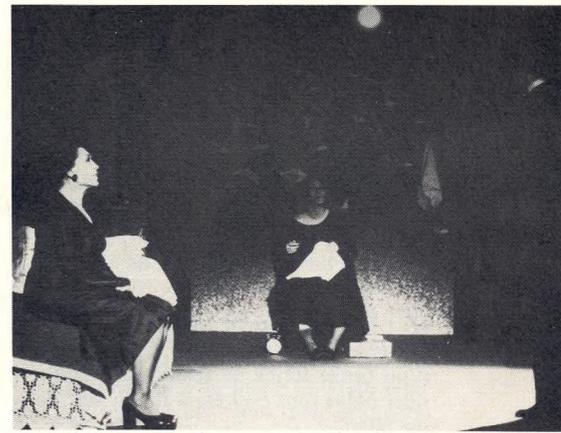
Q. : Ne pensez-vous pas que A. appartient à cette catégorie de gens que la lutte entre le conscient et l'inconscient empêche d'atteindre une maturité rationnelle ?

R. : Très exactement. Toute la pièce se déroule en un lieu situé entre conscient et inconscient. C'est entre ces deux paramètres que le drame prend corps, entre ce que nous voyons et ce que nous ne voyons pas, entre la racine et le fruit.

Q. : Dans sa relation à A. la mère ne semble pas vouloir imposer consciemment quoi que ce soit. C'est



Comme nous avons été d'Arthur Adamov, mise en scène d'Arby Ovanessian (1973).



Comme nous avons été d'Arthur Adamov, mise en scène d'Arby Ovanessian (1973).



une relation qui n'aboutit à aucune forme d'entente. Comment voyez-vous cela ?

R. : C'est la mort du père qui confère à ce rapport un aspect imposé, en ce sens que A. affirme, à un point de son discours, il aurait dû le savoir (j'aurais dû le savoir). Il n'avait qu'à regarder son père (je n'avais qu'à regarder mon père). Mais il ne l'a pas fait, et c'est pourquoi son père s'est suicidé. Dans les rapports du père et de la mère, il existe aussi une relation naturelle entre la volonté de la mère et sa mésentente avec le père. En réalité, cette volonté n'est autre qu'un amour violent, pour l'avenir de cet enfant, et c'est cet amour violent, qui a en partie, transformé le rapport de la mère à son fils en un rapport discordant. Adamov l'attribue au décalage entre l'évolution de la mère et celle de son fils. En d'autres termes, elle ne voit en lui que l'enfant. Bien que le temps, ait suivi son cours, la mère est restée immuable et entière dans cet instant passé ; c'est ce problème qui est à l'origine de la relation tragique. Pourtant, cet instant est commun à la mère et au fils ; il est immuable. Nous voyons bien que les choses ont changé, l'âge (le temps) a avancé, mais cette source, cet instant de rapport entre la mère et le fils est resté statique. La tragédie apparaît au moment où une faille se crée entre cet instant et ceux qui suivent, lorsqu'un vide se fait dans la relation et qu'à cause de ce vide les êtres se perdent. Comme la mère qui pénètre dans la chambre de A. cherchant son petit enfant, et qui, finalement, le retrouve en ce dernier. Tout au long de la pièce nous sommes informés de cette distance, de ce vide dans les relations.

Q. : Dans « Comme nous avons été », la présence de la mort est à l'origine d'un cercle fermé de relations. Jusqu'à quel point tout ceci est-il lié au suicide du père ?

R. : Ce cercle fermé met en évidence une forme de vie limitée. Le suicide du père est un arrêt volontaire de la vie. Quand la volonté se brise, la vie tombe dans un cercle fermé et ne suit plus son processus évolutif. Tous ceux qui sont en rapport avec le père, son fils, sa femme, sa sœur, tombent dans ce cercle et, en quelque sorte, se mettent à tourner en rond. En réalité, le drame principal ou le *secret originel* est le suicide du père. Pourquoi celui-ci n'a-t-il pu avoir un rapport direct avec les réalités ou les difficultés de la vie et accepter une mort naturelle ? L'absence du père est aussi importante dans ce peu de relations que la présence de la mère.

Q. : Les personnages tels que la tante, A. et la mère se transforment au

contact de la réalité. D'après vous, est-ce la force effrayante de cette réalité ou leur incrédulité qui est à l'origine de cette transformation ?

R. : En fait, c'est leur incapacité d'entrevoir le *secret de la vie*. Ce sont des êtres qui craignent l'avenir, et la source de cette frayeur n'est autre que leur passé. Par conséquent, le temps dans lequel ils vivent est dépourvu de « présence ».

Q. : Derrière les actes des personnages de « Comme nous avons été », on entrevoit une sorte de flux ininterrompu du passé. Un flux qui semble, par son influence, paralyser ces actes. Pour moi, c'est cela qui enlève toute vie à leur temps présent.

R. : Exactement, c'est ce même rapport avec le *secret de la mort* du père qui est présenté à un niveau plus complexe. Une mort qui s'est produite dans le



Comme nous avons été d'Arthur Adamov, mise en scène de Jacques Mauclair (1954).

passé et qui est, en fait, le secret de ces trois personnages en apparence vivants. Car ce n'est pas une mort naturelle, mais un suicide. Et lorsque ce secret est dévoilé, tous trois retrouvent les instants qu'ils ont eu en commun. A. se transforme en enfant. La mère devient une simple mère. La tante rajeunit jusqu'à se mettre à jouer avec un petit train, comme une fillette. Et c'est à cet instant-là qu'ils peuvent tous, facilement accepter l'absence du père. Au cours de la pièce, nous voyons bien que cet instant est très particulier et appartient à un temps d'une autre nature. Un temps qui ne peut être mesuré avec les critères de la montre, un temps dans lequel coule le *secret de la vie* et où ils acquièrent de la présence.

Q. : Dans les œuvres d'Adamov, on trouve non pas un développement ou une évolution, mais plutôt une sorte de combinaison du surréalisme avec l'art engagé. Comment concevez-vous cela ?

R. : Ceci a été l'idée de tous les véritables surréalistes. Dans la pensée surréaliste, l'engagement avait un sens

différent et un rapport plus complexe avec la réalité ; il est, tout naturel qu'Adamov, vu sa collaboration et ses liens avec les surréalistes français, ait été influencé par leur point de vue. Adamov est parvenu à représenter les rapports d'un personnage « exilé » ou « sans père ». C'est à dire, le rapport de l'individu à la société, de la partie au tout.

Mais ces relations ne sont pas analysées d'un point de vue philosophique mais plutôt présentées de manière poétique. Tout en s'inspirant de la pensée et des opinions des psychologues modernes, Adamov se base aussi, sur le destin de sa propre famille et sur sa propre origine. Par exemple, dans *l'Invasion*, le personnage central, Pierre, reconstitue le manuscrit fragmenté de son ami décédé. Au cours de ce processus, il perd peu à peu toute relation humaine et naturelle avec sa famille et ses amis. Parallèlement, nous remarquons autour de lui une invasion, émigrés. mais Pierre reste seul dans son œuvre de reconstitution.

Dans le *Professeur Taranne*, qui est une transcription presque intégrale d'un rêve d'Adamov, dans un bureau de police, le professeur manifeste. Je suis le professeur Taranne, un homme éminent, j'ai fait de nombreuses conférences à l'étranger. Il est intéressant de noter qu'Adamov avait rêvé le nom de Taranne qui, en arménien signifie : « Ils ont emporté ». Dans toute la pièce le professeur cherche quelqu'un qui puisse témoigner de sa véritable identité.

Q. : En considérant la vie d'Adamov, peut-on affirmer que sa vision des choses émane directement de son existence personnelle ?

R. : Sans aucun doute. Toutes les pièces d'Adamov ont des racines évidentes dans sa vie personnelle. Adamov est un auteur qui s'est consciemment autorisé à alimenter ainsi ses œuvres. Voilà pourquoi nous y trouvons des dimensions plus vastes et des problèmes plus complexes.

Q. : Dans ses œuvres, Adamov fait preuve d'un net penchant pour l'usage de l'allégorie. Cependant, dans « Comme nous avons été » il lui donne d'autres dimensions qu'en pensez-vous ?

R. : Adamov évitait les allégories artificielles et toutes faites. Dans ses dernières œuvres, il s'est toujours efforcé en s'aidant des réalités, de tendre vers la vérité. Ici, ce sont aussi les réalités qui éclairent un instant de vérité.

Dans l'écriture d'Adamov, les mots agissent de manière associative. Chaque mot possède un univers qui lui est propre. Par exemple, « fumée » signifie « sakhé » dans l'esprit de la mère et « ignorance » dans celui de A. Cette

différence est le sujet même de la pièce, ce besoin irréalisé. Ce besoin qui, dans ce drame, n'a pu se matérialiser n'est autre que l'indépendance de A. Celui-ci annonce, tout au début, qu'il est sur le point de se marier. Voici un autre signe de son besoin et de sa possibilité d'indépendance.

Q. : Dans votre mise en scène de cette pièce, donnez-vous la priorité au mouvement ou aux dialogues écrits ?

R. : Le processus consiste à découvrir, tout au long des répétitions, le mouvement caché derrière l'écriture. Ce mouvement doit tout naturellement se transformer en action. Aucun mouvement ne sera découvert avant que ne le soient ceux qui dissimulent les rapports entre les mots. En d'autres termes, aucun mouvement ne doit être imposé à l'avance au texte.

Q. : Quel but visiez-vous par la composition d'un vêtement de mariage mais aussi de deuil à la fin du spectacle ?

R. : Dans la mise en scène que j'ai élaborée pour ce texte, à l'instant où les trois personnages touchent cet espace entre les mots et les relations, nous avons trouvé un moyen de communication, comme un filet reliant le besoin irréalisé et sa source. Par ce signe, le temps a été parcouru, depuis le jour du mariage jusqu'à l'instant de la naissance et celui de la mort.

Introduction NEGEEN SA'I

Interview J. CHALANGI

Trad. MARIAM GHASEMI

KEYHAN INTERNATIONAL ET PEUPLE (1973 - Teheran)



Professeur Taranne d'Arthur Adamov, mise en scène de Jacques Mauclair (1954).

Le Pr. Taranne (S.U.P.U.S)

Qui est le professeur Taranne ? Apparemment, un éminent universitaire, bardé de diplômes, maître de conférences et, comme il se doit, binoclé. Au lever du rideau, nous le voyons aux prises avec un commissaire de police qui l'interroge sur une affaire des plus délicates, une affaire de mœurs. Le digne professeur Taranne s'est en effet exhibé tout nu, sur une place, devant des enfants. En vain proteste-t-il de son innocence, prenant à témoin les gens qui entrent et sortent dans le bureau du commissaire et qui sont tous professeurs ou élèves de son université, mais qui tous refusent de le reconnaître et même de lui répondre. En désespoir de cause, le professeur Taranne se réfugie auprès de sa sœur qui lui apporte deux documents. Le premier de ces documents est le plan d'un navire où le professeur apprend qu'on lui a réservé une place, bien qu'il ne projette aucun voyage maritime ; le second est une lettre émanant du recteur d'une université étrangère, L'impitoyable sœur lit cette lettre où les vices et l'insignifiance de son

frère sont grotesquement étalés. Nous apprenons ainsi qu'il n'est qu'un faux savant, un plagiaire, l'ombre d'un professeur illustre, le professeur Ménard, à qui il n'a cessé de voler ses idées et théories. Exit la sœur. Le professeur Taranne reste seul. Alors, il déplie la carte et la colle au mur — et c'est une simple feuille de papier blanc. Et devant cette feuille de papier blanc, l'illustre Taranne commence lentement à se déshabiller, pauvre homme tout nu, sous les rires de la foule.

Morvan LEBESQUE

(Critique de Théâtre)

Dans l'amour l'homme mutilé cherche à reconstituer son intégrité première. Il cherche un être hors de lui qui, se fondant en lui, ressusciteraient l'androgynie. Ce qu'il y a ? Je sais d'abord qu'il y a moi. Mais qui est moi ? Mais qu'est-ce que moi ? Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation.

Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé. (Autrefois, cela s'appelait Dieu. Maintenant, il n'y a plus de nom.) Si je n'étais pas séparé, je ne dormirais pas à chaque instant de ce lourd sommeil entrecoupé des râles du plus obscur remords. Je n'irais pas ainsi les yeux vides, le cœur lourd de désir.

Il faut voir clair. Tout ce qui en l'homme vaut la peine de vivre tend vers un seul but inéluctable et monotone : passer outre aux frontières personnelles, crever l'opacité de sa peau qui le sépare du monde.

primitif. Dans la contemplation il appelle cette lueur d'abîme qui soudain fait étrange tout spectacle familial, il attend ce regard unique qui dissipe les brumes sordides de l'habitude et rend à tout objet visible sa pureté essentielle. Dans la prière il a recours à cet autre qui gît au cœur de son cœur, plus lui-même que lui, et pourtant inconnu. Derrière tout ce qu'il a coutume de voir, l'homme cherche autre chose. Toujours il est altéré. Altéré : celui qui a soif, qui désire. Mais altéré aussi celui qui est lésé dans son intégrité, étranger à lui-même. « Alter » c'est toujours l'autre, celui qui manque.

Arthur ADAMOV L'Aveu (Gallimard)

Arthur ADAMOV 1965

Nous vivons maintenant de bijoux vendus au jour le jour. Tristesse de ce qui, invariablement, diminue, va disparaître. Les Pitoëff sont amis avec mes parents. Nous allons à chaque première du théâ-



tre de Pleinpalais où Georges Pitoëff essaie de travailler.

Les Pitoëff jouent Macbeth. Les acteurs tiennent entre leurs mains de vrais feuillage. C'est la forêt qui marche, c'est aussi mon premier grand souvenir de théâtre.

Mon père me fait honte : dans une réunion où se trouvent précisément les Pitoëff, il ose, la main dans la poche du gilet, déclamer : Être ou ne pas être. Je ne sais plus où me mettre.

« Je voudrais rendre hommage au Cartel... Non pas au Cartel tout entier, parce qu'il y a eu dans le Cartel des gens qui ont été très différents. Il y a des gens qui, finalement, n'ont rien révélé du tout, comme Baty ; et il y a, au contraire, des gens comme les Pitoëff qui ont eu un courage inouï, et qui ont permis au théâtre moderne d'exister, de vivre...»

Arthur ADAMOV

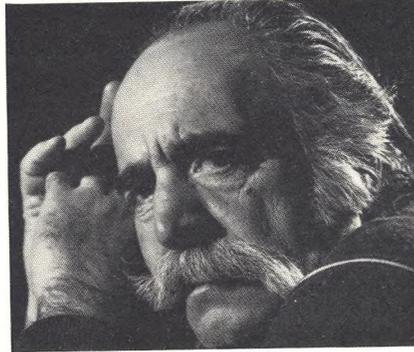
L'Homme et l'enfant (Gallimard)

Pour William Saroyan, l'identité n'a jamais été un problème. Il a souvent et ouvertement proclamé la sienne : il était arménien ; et il était américain. Pour lui, il n'y avait là aucune contradiction. Etre l'un ne l'a jamais empêché d'être l'autre. De même qu'il était parfaitement ou imparfaitement fils ou père, de même il fut parfaitement ou imparfaitement arménien ou américain. Néanmoins, bien qu'il n'eût jamais de problèmes d'identité, il a consacré une part considérable de son expression créatrice à l'analyse et à l'examen de ses propres identités. En tant qu'écrivain, et plus particulièrement — bien que ce ne soit pas véritablement reconnu — en tant que moraliste, Saroyan a été fort préoccupé par les problèmes humains, moraux, existentiels et métaphysiques. Au cours des vingt dernières années de sa vie, son travail le plus sérieux a été consacré au passage à travers l'existence de l'« homme moyen ». Ce travail découlait de ses incessantes recherches fondées presque exclusivement sur l'observation, étayée par un avide et incessant besoin de lire tout ce qui lui tombait sous la main. Bien qu'une grande partie (en majorité encore inédite) de son abondante production des dernières décennies fût autobiographique, il faut remarquer qu'à côté d'œuvres comme *Obituaries* (Nécrologies) et les *Births* (Naissances) posthumes, figurent aussi des écrits purement littéraires et non-autobiographiques comme ses dernières pièces telles que *Assassinations* (Assassinats) (1971).

On peut dire que si, par le langage et les manières, son identité était parfaitement américaine, il n'a pourtant jamais été assimilé. En fait, il aurait soutenu que les Arméniens, ou les membres d'autres minorités ethniques, devraient non pas s'assimiler mais s'intégrer. Lui-même se trouvait parfaitement intégré dans la vie américaine. Du reste, il est connu non pas comme écrivain arménien, mais comme un écrivain américain lauréat du Prix Pulitzer qui avait saisi l'Amérique profonde et son idiome aussi bien que n'importe quel autre auteur des années 30 et 40. Il est étrange de constater à quel point nous sommes encore, en Amérique, piégés par le mot assimilation, débattant de ses mérites ou de ses méfaits pour les Arméniens. Les Arméniens d'Europe, me semble-t-il, ont compris beaucoup plus vite que leurs frères d'Amérique qu'une intégration réussie dans la nouvelle société était utile et essentielle, alors que l'assimilation restait suspecte.

Il est bien normal que dans ses efforts pour comprendre sa propre identité, la composante arménienne de Saroyan ait joué un rôle important et ait donc été observée, étudiée, pesée et finalement engagée. De sa vie se dégage un intéressant schéma biographique : les dix-huit premières années plus ou moins passées dans le milieu arménien de Fresno, les trente-six années suivantes dans l'ensemble dans le monde non-arménien, et

WILLIAM SAROYAN



ET l'expérience ETHNIQUE ARMENIENNE

les dernières dix-huit années de retour dans les mondes arméniens de Fresno, Paris et même Erevan. C'était un retour avoué aux sources de ses premières productions créatrices.

Il n'est pas besoin d'épiloguer là-dessus, mais il est de fait que dans la période intermédiaire, ses contacts ont été presque exclusivement dans le monde des lettres et du théâtre américain, alors qu'au cours des dernières années, la plupart de ses intimes à Paris et à Fresno furent arméniens. Mais nous devons aujourd'hui concentrer notre attention sur le contenu arménien de son expérience en tant qu'écrivain américain, en particulier telle que lui-même la comprenait et la présentait dans ses écrits.

Il faut souligner le fait que la présente approche ne se fonde que sur une partie de ce qu'il a écrit sur le sujet : l'ensemble de son œuvre publiée, une partie des textes inédits, ses créations artistiques non encore livrées au public, une connaissance intime de son milieu privé, ses maisons à Fresno et son appartement parisien. Néanmoins, cette analyse laisse à l'écart ses pensées les plus intimes telles qu'elles sont consignées dans un journal qui s'étend sur cinquante années, ses lettres personnelles et un grand nombre de pièces et de romans inédits.

L'Arménien conscient se retrouve régulièrement dans ses nouvelles et ses essais, spécialement ceux de la première période, et

ses mémoires autobiographiques, dix volumes allant de 1951 à 1982. Si l'on excepte sa première grande pièce, *Mon cœur est dans les Highlands*, dont le héros est un poète arménien, aucune des plus de cinquante autres qui ont été publiées depuis ne présente un thème ou un personnage arménien. Des neuf romans publiés, tous nettement autobiographiques, seuls *Rock Wagram* (1951) et *Histoire de rire* (1965) présentent des protagonistes dont le caractère arménien est souligné.

Déjà les premiers écrits posent des questions sur le fait d'être arménien, sur le dilemme qu'impose le fait d'appartenir à un peuple en exil possédant un passé qui s'impose de façon si précise et si dramatiquement pressante. Dans ces œuvres, l'accent est mis sur l'individu, le micro-cosme reflétant le macrocosme. Elles annoncent le traitement existentiel sans retenue des mêmes problèmes dans les écrits ultérieurs. En outre, toute référence significative au caractère ethnique d'un Arménien est presque toujours et immédiatement suivie de cette remarque que le fait d'être arménien n'est rien de plus que faire partie d'un autre groupe ethnique parce qu'ils appartiennent tous à la même humanité. Cette méthode paradoxale qu'affectionnait tant Saroyan n'a cependant jamais été employée pour laisser entendre que le fait d'être arménien est sans importance pour ceux qui le sont. Ce thème est abondamment développé dans les œuvres ultérieures telles que *Home to Hayastan* (Vers le pays, vers l'Arménie) *The Young Brothers Karamanougian* (Les jeunes frères Karamanougian) ; *Ouzenk tchouzenk, haï yenk* (Que nous le voulions ou non, nous sommes arméniens), une pièce destinée à être jouée en arménien ; les romans *Khatchadourian* (un hommage au compositeur) ; *Fifty-Fifty* ; *Another Aram* (Un autre Aram) ; ou des récits et des essais intitulés *An Armenian Family in Fresno* (Une famille arménienne à Fresno) ; *The William Saroyan Foundation* (La Fondation William Saroyan) ; *We're Armenian, Who are You ?* (Nous sommes arméniens. Et vous ?)

Mais j'ai eu accès à un grand nombre de pièces qu'il m'a communiquées — et qu'il mentionnait comme étant ses « pièces arméniennes » — pour que j'en fasse éventuellement usage dans mon cours sur son œuvre. Ce fut en particulier le cas pour la pièce intitulée *Haratch* ; il voulait connaître à ce sujet les réactions des étudiants et des adultes, qu'ils fussent ou non d'origine arménienne. J'ai déjà parlé ailleurs de cette pièce et de quelques autres. Trois d'entre elles traitent exclusivement de la situation arménienne. Chronologiquement la première, *The Armenians*, qui date de 1972, est la seule à avoir été montée, pour une représentation à New York en 1975 dans une mise en scène d'Ed Setrakian. Les deux autres sont *Billis* (1975) et *Haratch* (1979).

The Armenians est une pièce historique dont l'action se passe en Californie, à Fresno, au moment où la République d'Arménie jusque là indépendante est soviétisée. Les trois personnages principaux sont un prêtre et deux pasteurs protestants arméniens, l'un congrégationniste, l'autre



The Time If Your Life (1939).

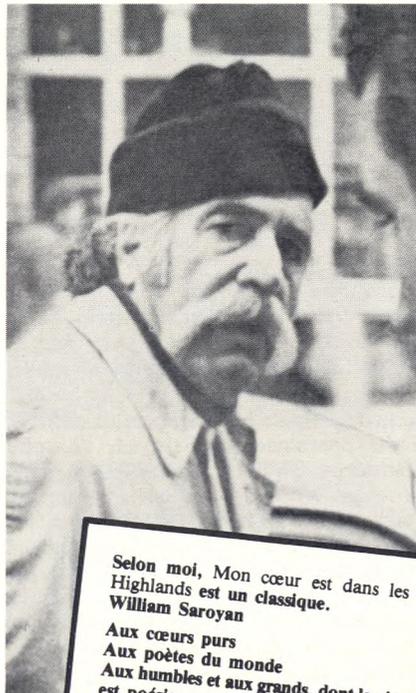
presbytérien. Ils discutent du destin du pays et des exilés..L'action, qui commence à l'entrée d'une église, se poursuit au café. Beaucoup de gens trouveraient cavalière, sinon déplacée, la façon dont l'auteur présente les ecclésiastiques. Figurent aussi un médecin original et des gens nés à de Van, Mouch, Kharpout, Erzeroum ou Diarbekir, qui ne sont d'ailleurs pas autrement désignés. Collectivement, ils représentent le peuple massacré et déshérité. Un fatalisme humoristique court le long de la pièce et on nous laisse entendre que si pour l'instant, les notables de Californie ne peuvent rien pour l'Arménie, ils devraient au moins s'occuper de leur propre sort. «
Pouvons-nous aider les nôtres là-bas ? Apparemment non. Alors est-ce qu'on ne ferait pas mieux de nous occuper de nous-mêmes, et les uns des autres, et de nos enfants, et de nos amis, et de nos voisins et... même de nos pires ennemis ?».

Dans les notes qu'il avait prises – presque frivoles – en vue du montage de la pièce on remarque : «
Certains observations de l'auteur... sont à la fois d'avant 1920 et de longtemps après... Cette pièce dit peut-être que la lutte arménienne est sans espoir et nous le savons, mais pas à ce point sans espoir que nous renoncions à trouver dans quelle mesure elle est sans espoir.»

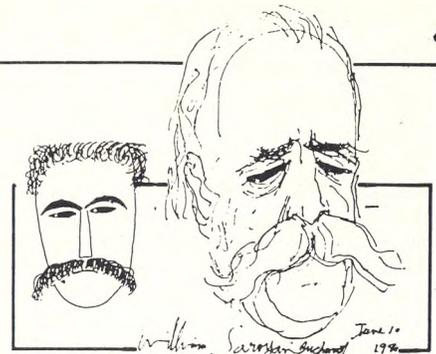
Au printemps de 1975 déjà, lorsque *The Armenians* allaient être représentés, Saroyan écrivit une pièce intitulée *Bitlis*. Il avait toujours considéré le lieu de naissance de ses parents et de ses deux sœurs comme sa ville à lui. Il était, comme on dit en arménien, un *Bitlistzi*. Déjà au milieu des années 30, il avait écrit une nouvelle portant le même titre et où il décrivait son défunt père marchant dans les rues de sa ville natale. C'est dans cette nouvelle que son oncle Setrak évoque le père en murmurant l'interjection arménienne désabusée *Ahkh ahkh!* qui devait avoir un grand sens pour

l'écrivain durant toute sa vie, et qu'il plaça dans le titre d'une œuvre importante : *Ahkh, ahkh, Hayastan !*

La pièce retrace le voyage qu'il fit en 1965 d'Istanbul à Bitlis en compagnie de deux compatriotes. Il n'avait rien écrit, ou du moins rien publié, sur ce voyage et il se disait incapable de le faire. Toutefois, quelques années plus tard, il écrivit un très long poème, des quatrains si je me souviens bien. Durant toute son existence, Bitlis resta ancrée dans son imagination comme la source de vie, comme ses racines. Le voyage dut avoir une qualité mythique et à coup sûr symbolique. Il dut penser que là-bas il retrouverait la nation perdue représentant son identité ethnique originale, et peut-être aussi son père, le poète qui l'avait abandonné à l'âge de trois ans en quittant ce monde. Mais pourquoi Saroyan n'exprima ses impressions sur Bitlis que dix ans plus tard seulement, en 1975 ? Aujourd'hui, je pense que cela fut dû à l'impression qu'avait faite sur lui le *Passage to Ararat* de Michael Arlen, qui parut dans le *New Yorker* en février 1975. Il fut un admirateur inconditionnel de ce livre. Dans une lettre du 24 octobre 1975 à James Tashjian, il dit : «
Ce qu'il (Michael Arlen) a fait dans *Passage to Ararat*, personne au monde n'aurait pu le faire dans les dimensions et suivant les voies du temps continu – il fallait que ce soit le fils intrigué de Dikran Kouyoumdjian avec une personnalité, un style, une aspiration, un talent entièrement différents : nous avons tous de la chance que cela ait été écrit, car pour ce genre de choses, il faut de la chance.»



Selon moi, Mon cœur est dans les Highlands est un classique.
William Saroyan
Aux cœurs purs
Aux poètes du monde
Aux humbles et aux grands, dont la vie est poésie
Aux enfants devenus vieux, et aux enfants de l'enfance
Au cœur dans les Highlands
Introduction à la pièce, 1939



En ce qui concerne des questions fondamentales comme l'expérience que représente un retour dans la ville de vos origines et la constatation que tout y est devenu étranger à la réalité arménienne, il y a plus de songerie méditative dans *Bitlis* que dans *The Armenians*, qui avait été écrit plus tôt. Pour ses actuels habitants kurdes, le caractère arménien de la ville est au mieux un souvenir historique. Cela fut si pénible à Saroyan que, fait assez peu caractéristique, il ne put rien écrire là-dessus tout de suite, et quand il le fit, ce fut dans des termes nettement rationnels et imprégnés de stoïcisme. L'insistance pénétrante avec laquelle Arlen s'enfonça de plus en plus profondément dans sa psyché individuelle, ce qui est en un sens une approche existentielle de l'arménité, est l'inspiration déterminante de Saroyan dans *Bitlis*.

C'est dans *Haratch* que l'on trouve peut-être la formulation sérieuse et définitive de Saroyan sur la situation arménienne. Cette pièce est d'ailleurs, et de loin, la plus longue et la plus sérieuse des trois dont nous nous occupons ici. Le titre vient de celui du quotidien arménien de Paris dont Saroyan fréquentait la rédaction. Celle-ci se trouvait non loin de la rue Taitbout où l'écrivain habitait. L'œuvre n'est ni historique ni autobiographique, c'est une pièce d'«
idée » qui use du discours dramatique de façon didactique comme Platon en usa dans les dialogues socratiques. J'ai déjà avancé l'idée que *Haratch* se modèle sur le dialogue du *Banquet*, son sujet étant l'existence arménienne plutôt que l'amour.

Dans cette œuvre écrite moins de deux ans avant sa mort, l'auteur fait référence à son voyage à Bitlis :

Saroyan :

Il n'y avait qu'un Arménien à Bitlis, le reste était kurde. Je dis à ces Kurdes que non seulement ils avaient l'air arméniens mais qu'ils étaient des Saroyan ou des Garoghlanian. En haut du fort, un *achough* kurde improvisait des chants. Rentré à Fresno, je ne savais plus par où commencer, et finalement, la seule chose que j'écrivis fut une sorte de poème intitulé *Bitlis*, mais il ne dit pas ce qu'il y a réellement dans mon cœur et que je ne sais réellement pas comment dire – car le vieil Arménien de là-bas nous supplia de l'emmener à Beyrouth pour qu'il puisse aller mourir parmi des Arméniens... Et pour moi, ce vieil homme est devenu nous tous qui avons été chassés de chez nous.

Il est bien difficile de comprendre la perte, l'absence, l'exil et la destruction, mais qui soit-il, celui qui vit quelque part possède

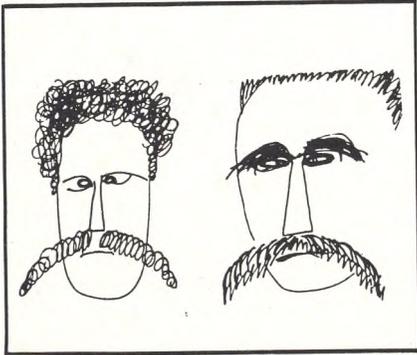
l'endroit où il vit, c'est là la loi de l'histoire. Bitlis n'est plus à nous, et je voudrais bien savoir comment elle pourrait nous être rendue.

Mais quatre ans auparavant, notre auteur avait parlé de son voyage dans la pièce *Bitlis* et dans cette œuvre de 1975, il avait déjà dit :

Je suis bien triste de quitter cet endroit mais aussi heureux de le laisser derrière moi. Il fallait que j'y vienne, il fallait que je le voie. Alors je suis venu, j'ai vu, cela m'a beaucoup attristé, et je suis content de repartir mais... mais il y a autre chose, il y a quelque chose qui me tourmente et je ne sais pas ce que c'est. Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ?

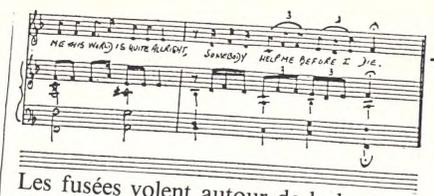
Bedros :

Mais c'est bien simple. C'est tout simplement que cet endroit a été à nous pendant si longtemps, qu'il a été si longtemps la patrie des Arméniens et des Saroyan, et bien que tu sois né loin d'ici, tu es toujours d'ici, comme si tu y étais né et que tu y aies vécu. Et voilà que tu es revenu et tout est en ruines, et tout est même douteux.



Quand on lit *Bitlis* et *Haratch*, il est parfois difficile de se rappeler que l'auteur est un homme de lettres américain connu dont les œuvres ont été louées parce qu'on y trouve la quintessence de la vie américaine au cours des années de la grande crise et de la guerre. Avec ces œuvres arméniennes, Saroyan s'est donné un instrument qui lui permet de transmettre ses réflexions les plus intimes sur la vie d'un exilé arménien. Dans cette dernière considération sur les Arméniens, il propose à ses compatriotes, ceux de la diaspora, comme lui, et ceux dont la vie nationale est assurée dans la patrie, un guide précisément pour aller vers leur « ethnicité ».

Dans *Haratch*, cette pièce fort verbale d'un auteur fort prolifique, on trouve une remarquable série de discours. En plaçant la scène dans une rédaction de journal, lieu de constante diffusion de la parole, l'auteur souligne l'importance de la parole imprimée dans la vie arménienne et la nécessité de diffuser les messages que sa pièce contient.



Les fusées volent autour de la lune
Que quelqu'un m'aide à envoyer ce cerf volant.

Je veux seulement voir la lune
Voler dans la nuit.
Le temps du jour est le seul temps
Et les ténèbres viennent bien trop vite.
Pour moi, le monde est beau,
Que quelqu'un m'aide avant que je ne meure.

Dans *Sam, the highest jumper of them all* de William Saroyan.

Saroyan :

Bien sûr que je l'ai dit, mais j'ai appris aussi qu'un écrivain juif avait dit la même chose un ou deux ans avant moi. Il a dit – et comme il avait raison ! – que tout le monde est juif. En d'autres termes, chacun est un autre, et si cela n'a pas de valeur scientifique, ce n'est certainement pas sans valeur. C'est un fait...

En faisant ces citations, mon propos est de bien faire comprendre à ceux que cela intéresse à quel point l'appartenance ethnique de Saroyan était essentielle à son identité. Pour lui, son origine nationale était quelque chose de solide, un refuge sûr toujours disponible quand sa relation au monde devenait fragile, une source constante d'énergie et de créativité. On pourrait soutenir qu'il ne s'est jamais senti totalement à l'aise dans le pays où il était né. Je répète qu'il ne s'est certainement jamais assimilé. Mais même son « intégration » dans le grand courant américain n'a peut-être jamais été complète.

La ténacité avec laquelle il est resté attaché à son identité ethnique ne peut s'expliquer que si l'on comprend que le fait d'être arménien, d'assumer cette condition, avec le traumatisme et la richesse qu'elle apporte, avec ses combats et ses joies, puis de l'affirmer, n'était pour lui rien d'autre qu'un exercice universel. Il a essayé par son œuvre de montrer aux autres, et en particulier à ses compatriotes, la réalité de ce concept. Pour lui, l'identité ethnique était un moyen d'unir un riche passé historique à un présent qui se poursuit en vue d'un avenir solidement enraciné. Pour lui, c'était simplement être pleinement humain.

Dickran KOUYMJIAN

Je dois faire remarquer que tout ce que j'écris et tout ce que j'ai écrit est allégorique. Il ne pouvait pas en être autrement. On ne peut pas plus choisir d'écrire de façon allégorique que de se faire pousser des cheveux noirs sur la tête. Les histoires qui se racontent en Arménie, au Kurdistan, en Géorgie, en Perse, en Syrie, en Arabie, en Turquie et en Israël sont toutes allégoriques, et mis à part le fait que j'ai entendu ces

Le large échantillonnage des types qu'on y trouve – un prêtre, un poète arménien de France, un journaliste, un vieillard de Bitlis, un écrivain soviétique, un professeur d'Amérique – sert à recréer un microcosme d'Arménie. L'écrivain avait déjà employé cette méthode dans son roman *Rock Wagram* (1951). Le héros du livre, un Arménien de Fresno devenu étoile d'Hollywood, rend une visite pleine de nostalgie aux bureaux du fameux journal arménien de Fresno, *Asbarez*. Dans cette scène également, Saroyan prend le temps de parler de la destinée ethnique de son peuple. *Haratch* réunit symboliquement les restes du peuple dispersé de la même manière qu'un journal arménien réduit son isolement physique.

Tout au long de la pièce, les questions d'identité se posent, auxquelles Saroyan donne des réponses existentielles par la voix de ses divers personnages. Pour lui, ces questions et la définition même de l'identité ethnique ne peuvent s'appréhender que de façon existentielle.

« J'ai toujours cru que j'étais libre d'être le genre d'Arménien, le genre d'individu que je suis devenu. Vous pouvez penser que cela n'aurait pas du me préoccuper, je dois avouer que je n'avais pas le choix, il fallait que je m'en préoccupe, et cela aussi est arménien ».

Zulal le poète souligne l'idée : « Pourquoi, où, quand y a-t-il un Arménien ? Et la réponse, c'est ceci : un Arménien est un Turc qui dit qu'il est arménien. C'est une décision qui est à la portée de tout le monde, et seuls les Arméniens ont décidé de l'être. Les autres n'ont pas choisi et chacun a continué à être ce qu'il croyait être... Pour être arménien, il faut l'avoir choisi, il faut l'avoir voulu... »

Cependant, ici comme dans la plupart des écrits précédents de Saroyan, l'histoire arménienne qui nous est racontée n'est intéressante que dans la mesure où elle reflète l'histoire humaine. C'est le caractère universel de la condition arménienne qui lui donne son immanence et sa noblesse.

Hrachia :

Je suis bien sûr que nous avons tous lu dans au moins deux ou trois livres, sous la plume de deux ou trois écrivains, que tout le monde est arménien. N'est-ce pas, Saroyan ? Est-ce que tu n'as pas dit ça quelque part ?

Rouben Mamoulian naquit à Tiflis (Géorgie), le 8 octobre 1896 dans une famille arménienne. Il grandit dans un milieu intellectuel, avec un intérêt spécifique pour les arts et en particulier pour le théâtre ; c'est surtout sa mère (Verjine Kalantar, d'une grande famille du Lori) qui s'y intéresse. A sept ans, il va avec sa famille à Paris où il étudie au Lycée Montaigne. A douze ans et demi, il revient à Tiflis et est envoyé quelques années après à Moscou, faire son droit. Il fréquente alors le Studio de Evguéni B. Vakhtangov au Théâtre d'Art, étudiant le jeu, la dramaturgie, la mise en scène. Rentré à Tiflis en 1918, il y organise avec Lévon Kalantar son « studio » où il représente de courts textes théâtraux ; pendant une saison, il est aussi critique dramatique dans le quotidien local. Début 1920, il part à Londres où il travaille

comme producer pour la Russian Repertory Company et fait des cours sur des sujets théâtraux au King's College de l'Université. En novembre 1922, il met en scène au Saint-James' Theatre, un drame d'atmosphère russe. *The Beating of the Door* d'Austin Page, avec une distribution

(anglophone) dont faisait partie Arthur Wontner, Doris Lloyd, Mary Jerrold et Franklin Dyll. A propos de ce spectacle, Mamoulian a affirmé :

« Cette production a été réalisée dans le style réaliste propre au Théâtre d'Art de Moscou. Depuis, je n'ai plus jamais rien fait de réaliste : cela ne me procure aucun plaisir. Je considère le réalisme comme une voie artistique complètement erronée ».

Entre une offre de Jacques Hébertot pour le Théâtre des Champs-Élysées et celle de Georges Eastman pour une compagnie d'opéra à diriger dans le nouveau théâtre qu'il avait construit à Rochester (N.-Y.), Mamoulian donna la préférence à cette dernière. Ainsi arriva-t-il aux U.S. en 1923 et, jusqu'en 1926, dirigea l'Eastman Theatre où il monta des œuvres comme *Carmen* de Bizet, *Faust* de Gounod, *Boris*

ROUBEN MAMOULIAN

« moi, je voudrais revenir aux sources »

Porgy (1927)



histoires quand j'étais enfant, racontées par mes deux grand-mères, mes grand-tantes et mes grands-oncles et par les amis de la famille, je suis moi-même un produit de l'Asie Mineure, ce qui fait que l'allégorique et le réel sont étroitement liés dans ma tête. En fait, pour moi toute réalité est allégorique, et je ne peux entendre ne serait-ce qu'une banale plaisanterie américaine sans apprécier son humour

et sa portée. Mon travail est souvent négligé. Je crois à la négligence. Une littérature absolument soignée serait vite ennuyeuse. Une pièce écrite sans soin et qui est un échec réussit quand même à libérer l'art dramatique pour d'autres dramaturges. Je parle d'une négligence intérieure, pas d'une négligence technique. Par intérieure, j'entends créatrice : autrement dit, la négli-

gence qui paraîtra plus près du naturel que le soin attentif. En bref, je parle d'une négligence délibérée. Mon écriture est négligée parce que c'est la mienne, c'est tout. Si un jour ce que j'écris cesse d'être négligé, ce ne sera plus négligé, voilà tout. En somme, pour dire les choses négligemment, on ne peut pas demander à un Arménien d'être anglais.
WILLIAM SAROYAN

Godounov de Moussorgsky, des opérettes viennoises ou de Gilbert et Sullivan. Mais Mamoulian visait « un théâtre authentiquement dramatique, un théâtre qui combinerait tous les éléments de mouvement, la danse, le jeu dramatique, la musique, le chant, les décors, la lumière, la couleur, etc. » *Sister Beatrice*, que j'ai monté à Rochester, fut, je crois, la chose la plus intéressante que j'ai faite, le sommet du théâtre de ce genre. Le spectacle était basé sur la pièce de Maeterlinck : la musique pour orgue était d'Otto Luning et Martha Graham vint à Rochester régler les danses ».

« Depuis mon plus jeune âge, j'ai toujours été en contact avec le monde du spectacle et celui du théâtre. Mais mon premier rapport avec la musique date de mon engagement avec George Eastman.

Je pouvais choisir de faire ce que je voulais, à condition qu'il y eût de la musique. Je mis en scène des opéras, depuis Rigoletto jusqu'à Pelléas et Mélisande, des opérettes, et nommant celles de Gilbert et Sullivan. Bref, tout allait pour le mieux, je gagnais beaucoup d'argent, mais je désirais aller de l'avant : j'avais remarqué que le théâtre américain n'avait jamais produit de « genre » original, sinon, peut-être, le « musical ». Il disposait pourtant de merveilleux chanteurs et danseurs, acteurs et metteuses en scène, mais rien n'en était sorti. On copiait les genres européens et, à cette époque, le « naturalisme » était très à la mode.

En 1925, encore à Rochester, Mamoulian organisa la Eastman Theatre School, qu'il dirigea jusqu'en 1926.

En 1926, il fut appelé à New York par le Theatre Guild pour y enseigner dans son école. A partir de 1927, il fut aussi metteur en scène au Guild Theatre, y débutant en octobre avec *Porgy*, la pièce en milieu noir de Dorothy et Du Bose Heyward qui eut un grand succès et servit à établir sa réputation.

« Je préférerais changer un peu de genre, et me tourner vers le théâtre véritable. A cette annonce, je crus que George Eastman allait mourir d'apoplexie. Nous nous battimes des heures durant, et je compris tout à coup qu'il était heureux qu'on lui tint tête : il m'accorda ce que je demandais. Après bien des démarches et des aventures, on me confia une pièce à laquelle personne ne croyait : *Porgy*. Tous les personnages étaient des Noirs, ce qui semblait une folie. J'acceptai, à la condition de pouvoir effectuer quelques changements dans la pièce, qui furent tout de suite admis par les auteurs. Je recrutai les acteurs en me promenant dans les quartiers noirs, et en engageant toutes les personnes qui me semblaient intéressantes.

« A ce moment, je vous l'ai dit, le théâtre américain souffrait d'un excès de recherches naturalistes. J'adoptai la démarche opposée, et portai mes efforts vers une

stylisation de la mise en scène, en me servant le plus possible des projecteurs et de la lumière, en essayant de trouver des équivalences plutôt que de copier la réalité : le réalisme que je voulais atteindre était davantage d'ordre psychologique. Avec *Porgy* je pus réaliser ce que j'avais ébauché dans *Sister Beatrice* : une intégration totale de la musique, de la danse et de l'action dramatique. Mais il n'y avait pas encore de partition musicale proprement dite. Gershwin l'écrivit beaucoup plus tard, en transformant *Porgy* en une sorte d'opéra.

« Nous avions simplement des chanteurs folkloriques, un grand nombre de négroes spirituals, quelques danses et, surtout la volonté de donner à tous ces éléments, et d'abord à la direction d'acteurs, un tempo, un véritable rythme musical. Maurice Ravel écrivit que c'était le meilleur « opéra » qu'il ait jamais vu. Or, seule la mise en scène donnait cette impression d'opéra : pour le reste, il n'y avait ni grand air, ni partition.

« J'avais essayé aussi de styliser les attitudes, les gestes, les bruits. Dans une scène, j'employai un procédé que, plus tard, j'allais utiliser au cinéma (dans *Love me tonight*) : je décrivis le réveil d'une cour au moyen des seuls bruits. Ils continuaient une sorte de symphonie sans musique. Et quand Gershwin voulut la transposer musicalement, ce fut un échec, il dut y renoncer.

« Le plus drôle, c'est que les critiques trouvèrent le spectacle éminemment réaliste, voire même naturaliste, alors qu'il n'était basé que sur des idées irréalistes. Le seul à le comprendre alors fut Max Reinhardt. D'ailleurs, une des idées de la pièce fut reprise par Reinhardt lorsqu'il monta *Burlesque en Allemagne* : une scène était réalisée uniquement avec des ombres dansant sur un mur... »

Pour le Guild Theatre, Mamoulian mit en scène successivement : *Marco Millions* d'Eugène O'Neill (1928), protagoniste Alfred Lunt.

« En 1928, je mis en scène « *Marco Millions* », qui est une pièce d'Eugène O'Neill, mais très amusante et très différente du *Long Voyage* : c'est l'histoire de *Marco Polo*, démythifiant le célèbre voyageur en ne le montrant que comme un homme d'affaires, puis il y eut, entre autres pièces *Wings Over Europe* de Robert Nichols et *Morris Brown*, qui prédisait avec dix-sept ans d'avance les horreurs de la bombe atomique, et *R.U.R.*, la célèbre œuvre de Karel Capek. Enfin, un jour, des producteurs de cinéma me convoquèrent. Ils voulaient me confier, dans leurs films, les séquences « dramatiques », au sens théâtral du terme. Je refusai, et leur déclarai que seul m'intéressait de réaliser totalement un film. « Mais, me dirent-ils, vous ne connaissez rien à la technique. — Donnez moi cinq semaines », répondis-je. Ils me prirent pour un fou,



mais acceptèrent. Pendant cinq semaines, je visitai les studios Astoria de la Paramount à New York, questionnant les chefs-opérateurs, les monteurs, etc. Un jour, enfin, je me sentis prêt, et j'écrivis, avec Garret Fort, un scénario : *Applause*. C'était une histoire se déroulant dans le monde du spectacle, mais d'un spectacle purement américain, le « burlesque ». Je voulais montrer, avec le maximum de réalisme, ce genre de « divertissement », avec tout ce qu'il a d'horrible. Certaines séquences, trop cruelles, furent d'ailleurs coupées par la censure ».

A cette époque, Mamoulian continue à mettre en scène des pièces de théâtre comme *Wings Over Europe* de Robert Nichols et Maurice Browne (1928) ; *The Game of Love and Death* de Romain Rolland (1929), *A Month in the Country*, d'Ivan Tourgueniev (1930), dont il fit l'adaptation : protagoniste Alla Nazimova.

« J'ai monté *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*, de Romain Rolland, qui fut le premier succès de Claude Rains. J'ai aussi adapté Un mois à la campagne, de Tourguéniev, où Katharine Hepburn fit ses débuts dans le rôle d'une servante : elle avait trois répliques. Enfin, je mis en scène *Die Glückliche Hand*, de Schönberg. Je travaille avec un même enthousiasme sur un opéra de Wagner ou de Bizet, et sur un mélodrame policier. C'est aussi important. Rien n'est secondaire.

« Je crois qu'on peut toucher le public en l'émuant, en l'intéressant, par une histoire, par un certain genre de personnages, mais que cela ne nous empêche nullement de viser plus haut et d'essayer de plaire à une autre catégorie de spectateurs, plus sensibles à l'intelligence ou à la beauté de la mise en scène du plus grand auteur commercial qui fut et est toujours, Shakespeare. Il attire la foule, passionnée par le drame, et le public intellectuel peut en même temps apprécier la profondeur philosophique et l'extraordinaire beauté du style. »



Dans d'autres théâtre, Mamoulian mit en scène, entre autres : *These Modern Women* ; *Cafe Tomaza* ; *Woman* ; *Congai* ; *R.U.R.*, de Karel Capek (1929) ; *A Farewell to Arms*, de Laurence Stallings, d'après le roman de Hemingway (1929) ; *Solid South*. Entre temps, Mamoulian avait commencé sa carrière cinématographique à New York et s'était ensuite transféré à Hollywood, ainsi interrompit-il en 1931 son activité théâtrale. Cette année-là, il mit en scène au Metropolitan Theatre, l'œuvre d'Arnold Schönberg, *The Hand of Fate* (*Die Glückliche Hand*).

Mamoulian ne devait revenir au théâtre qu'en octobre 1935 quand il monta pour le Theatre Guild, à l'Alvin Theatre de New York (*le try-out* eut lieu à Boston), l'œuvre de Georges Gershwin *Porgy and Bess*, tirée du drame qu'il avait mis en scène des années avant.

Après quelques années entièrement consacrées au cinéma, Mamoulian revint en 1943 à la scène, à la scène du *musical*, qui sera son terrain d'action presque exclusif dans le domaine théâtral. C'est en mars de cette année qu'il met en scène au Saint-James' Theatre pour le compte du Theatre Guild, *le musical Oklahoma!* de Oscar Hammerstein II et Richard Rodgers, dont le succès éclatant s'est traduit en milliers d'imitations, reprises successives et tournées aux U.S. et à l'étranger. Tiré du *folk play* de Lynn Riggs *Green Grove the Lilacs*, *Oklahoma!* conquiert le public américain grâce à sa saveur folklorique.

« La comédie musicale, au théâtre, était complètement paralysée par un certain nombre de poncifs, de règles plus ou moins stupides. Quand je commençai à travailler sur *Oklahoma*, je voulus réagir contre ces procédés : il fallait mettre un peu de vie dans les duos, se battre contre la vulgarité des scènes de comédie, trouver un style de danse approprié (la chorégraphie était restée assez primaire). Aussi, j'adoptai une mise en scène rapide, où les chansons n'étaient jamais réglées de manière statique. J'y faisais intervenir les autres

acteurs. Quant au style des ballets, il était résolument moderne. Bref, je voulais décaler un peu la comédie musicale en faisant intervenir plusieurs actions simultanées, en introduisant de l'action au milieu d'une chanson, etc.

« Dès le début des répétitions, les acteurs donnèrent des signes d'inquiétude. Les uns venaient se plaindre de n'être pas assez mis en valeur, d'autres pensaient que telle ou telle trouvaille ne passerait jamais. Agnes de Mille, qui réglait la chorégraphie, pensait que le spectacle porterait un sérieux coup à sa carrière. Je me souviendrai toute ma vie du jour où nous partimes en tournée pour rôder le spectacle : j'étais tout seul, dans un coin du wagon. Personne ne voulait me parler, ou plutôt tous, chacun leur tour, vinrent me dire d'abandonner ce style de mise en scène : « vous ne faites pas de l'avant-garde, mais de la comédie musicale : personne ne comprendra, ça va être un four ». La représentation commença. A l'entracte, tous les gens du théâtre, Shubert par exemple, étaient persuadés du désastre. Vous savez la suite : tous les gens qui participèrent à ce spectacle connurent une période de prospérité étonnante, puisqu'à New York il connut cinq ans et demi de succès. »

Je montai aussi *Sadie Thompson* (Alvin Th. 1944) dont j'écrivis le livret avec Howard Dietz, d'après Rain, de Somerset Maugham, et j'y tentai de raconter une histoire tragique avec les accessoires du « musical ». C'était un essai de « tragédie musicale », que je poursuivis dans *Carroussel* (Majestic Th. 1945) et surtout dans *Lost in the Stars* (Music Box Th. 1949) (transposition scénique par Maxwell Anderson et Kurt Weill de Pleure ô mon pays bien-aimé). C'était une très belle partition de Kurt Weill, la meilleure qu'il ait écrite aux Etats-Unis. Là, je voudrais démentir une légende : *Lost in the Stars*, comme d'ailleurs *Street Scene*, ne constituait pas du tout pour Weill un travail de commande. Il se passionna pour ces partitions et, bien que ne connaissant presque rien de la musique africaine, finit par en retrouver des thèmes, des sonorités.

Entre temps, j'avais dirigé *St Louis Woman* (Martin Beck Th. 1946), avec une musique du très grand compositeur qu'est Harold Arlen, et une troupe entièrement composée de Noirs.»

En 1951, Mamoulian écrivit *Arms and the Girl* en collaboration avec H. et O. Fields et sur une musique de Morton Gould (Broadway Th. 1951).

A ces spectacles musicaux, il faut ajouter la pièce *Leaf and Bough*, de J. Hayes, montée par Mamoulian en 1949 au Cort Theatre. Dans les dernières années, Mamoulian est resté inactif au théâtre. En dehors des textes théâtraux déjà cités, il est l'auteur de nouvelles, de poèmes, d'articles. Mamoulian est citoyen américain. En 1963, il a fait partie du jury du Festival de Cannes où, dans un entretien, il définit son objectif :

« Je désire monter *Carmen* au théâtre : j'ai écrit avec Maxwell Anderson une adaptation de l'opéra de Bizet, et je voudrais en tirer un film. J'ai aussi envie de tourner un western, qui sache exalter de manière épique la légende de l'Ouest. Il n'y aurait là ni névrose, ni introspection, simplement la tentative de magnifier une saga poétique. Je considère le western comme la plus originale et la plus parfaite contribution artistique de l'Amérique à l'épos folklorique du monde. Je ne connais pas de genre où les Américains se soient illustrés si complètement. Pour les autres arts, on a emprunté à l'Europe ses traditions classiques (sauf, au théâtre, pour la comédie musicale). Vous pouvez tout dire avec le western, aborder des problèmes sociaux, moraux, politiques, comme l'ont prouvé nombre de réalisateurs. Moi, je voudrais revenir aux sources.»

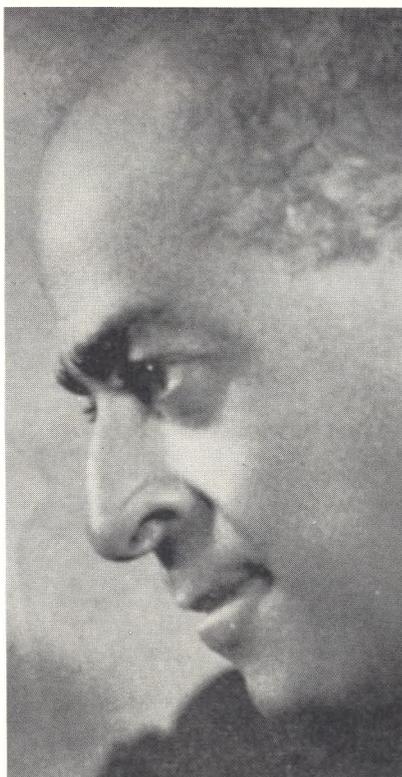
Sources :

1. Bernard Hewitt, *Theatre USA 1655-1957*, Mc Graw-Hill 1959.
2. Giulio Cesare Castello, *Cinema 65*.
3. Jean Douchet et Bertrand Tavernier, *Positif* 1964.

LE GRAIN DE RIZ

VARDAN ATCHEMIAN
(Van 1905 - Erevan 1976)

J'ai lu récemment dans le mensuel *Garoun* un intéressant récit intitulé « Le Secret de maman Mamoun ». L'expédition scientifique de notre académie dans le Karabagh rencontre maman Mamoun, une émérite tépissière de quatre-vingt dix ans, et lui demande d'expliquer pourquoi les vieux tapis peuvent résister cinq cents, six cents et même mille ans, alors que ceux qu'on fabrique aujourd'hui selon des techniques de pointe déteignent et se détériorent. Il s'avère que cela dépend avant tout de la manière de teindre le fil. Et la tapissière de montrer point à point comment il faut procéder à cette opération. Elle met les fils et les diverses teintures préparées à la main dans un chaudron en cuivre, le pose sur le feu et mélange le tout avec une grande cuillère en bois. Au bout d'un certain temps, elle sort les fils parfaitement teints, les tisse pour obtenir un tapis qui pourra vivre plus de mille ans. Mais quand les membres de l'expédition procèdent à l'opération de teinture exactement de la même façon, rien n'apparaît. « Quelle erreur, quelle faute avions-nous faite ? demande l'auteur du récit. Et à quel stade de l'opération ? Rien ne nous permet de le savoir. Mais ce qui était particulièrement difficile, c'était de choisir la durée de la teinture ». Finalement, maman Mamoun dévoile son secret. Sans rien dire à personne, elle a mis dans son chaudron quelques grains de riz... Et tout en mélangeant avec la cuillère, elle repêchait les grains de riz et c'est leur degré de cuisson qui lui permettait de déterminer le moment où la teinture est à point, juste à l'instant où elle a imprégné le fil exactement comme il convient et en est devenue une partie indissoluble, une caractéristique. Pas une minute de plus, pas une de moins. Maman Mamoun n'avait pas de montre à son poignet, elle n'avait rien lu dans les livres sur les temps d'ébullition et ne savait même pas écrire. C'était la mémoire qui se transmettait par le sang depuis des siècles, de



génération en génération, une grâce divine qui lui permettait de montrer la multicoloration de l'âme de sa race par l'habile tissage des fils et la transmettait à la postérité.

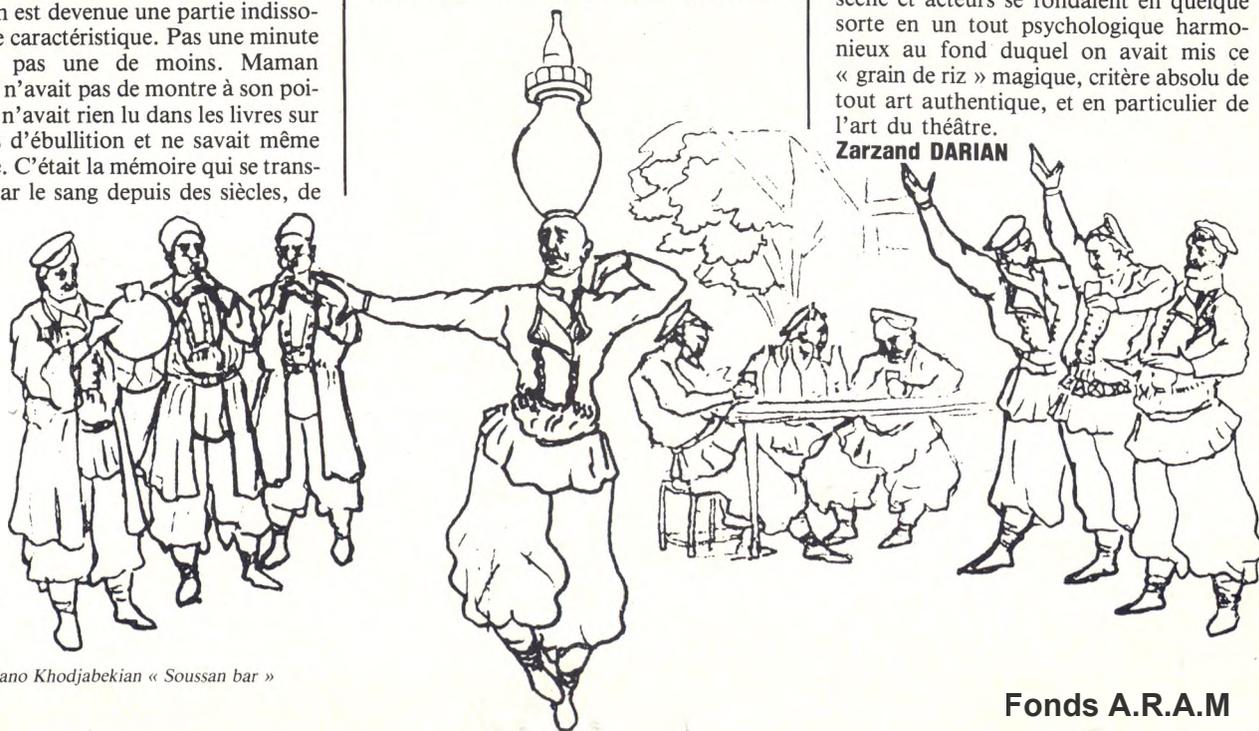
Ce sont à peu près les mêmes phénomènes qui se produisaient au théâtre avec le metteur en scène Atchemian. Voilà par exemple le metteur en scène suivant qui a monté une nouvelle pièce et le conseil artistique s'est réuni pour l'adopter. Il semble apparemment que tous les éléments du spectacle soient corrects : ni le jeu des acteurs, ni la mise en scène, ni l'éclairage, rien ne pose de problèmes. Mais voilà, le spectateur attentif, averti, n'est pas aussi satisfait qu'on aurait pu s'y attendre. « Il

y a quelque chose qui ne vas pas », entend-on murmurer. Quant à dire « ce qui ne va pas », à l'expliquer par des paroles, impossible. Quelquefois même, le spectacle risque d'être un four. Dans tous les cas, le « grain de riz » d'Atchemian, cet invisible talisman, qui ne se soumet à aucune formule, à aucun critère, donne à l'œuvre d'art le souffle de la vie et fait que le plomb se transforme en or. La force de l'art véritable, et peut-être même en premier lieu de l'art scénique, est déterminée par des mesurs psychologico-sentimentales et ensuite seulement par une appréciation intellectuelle. Par quelques arrangements apparemment insignifiants et qui semblaient parfois dépendre d'un caprice, parfois par quelques coupures dans le dialogue ou quelques modifications des situations scéniques, Atchemian avait tout changé et tout allait bien. Grâce à la force du sixième sens de l'artiste, à la maturité de sa mise en scène ou de celle d'un autre, il sentait le « point d'ébullition » que ne peut saisir ni le commun des mortels ni même le metteur en scène qui se laisse guider par les lois écrites de son métier.

Atchemian n'avait suivi aucun cours ni lu aucune histoire d'un papa Mamoun du théâtre arménien. C'était l'effet miraculeux du fluide miraculeux transmis de génération en génération depuis deux millénaires, une grâce divine qui lui permettait d'incarner sur scène l'immortalité de l'âme de sa race et de la transmettre à la postérité. A cet égard, c'était un élu, et pas seulement dans l'histoire du théâtre arménien. C'est d'ailleurs pourquoi, comme tous les élus, il a été mal compris de ses contemporains.

« Le goût et la fantaisie d'Atchemian sont très appréciés, écrivait Arous Voskanian vers 1930. Je peux même dire qu'il était le plus grand d'entre nous ». Metteur en scène et acteurs se fondaient en quelque sorte en un tout psychologique harmonieux au fond duquel on avait mis ce « grain de riz » magique, critère absolu de tout art authentique, et en particulier de l'art du théâtre.

Zarzand DARIAN



Esquisse (Vano Khodjabekian « Soussan bar »)

André NARSISYAN

LIRAMA

André NARSISYAN

LE GÉANT de la LITERIE des PRIX

LIRAMA dans le midi

CANNES - MOUGINS : Z.I. 144, chemin de la Plaine. Tél. 75.73.88

VALENCE - ST-MARCEL-LES-VALENCE : UCM LIRAMA. Tél. (75) 58.80.55

PERPIGNAN : Km 4, Route de Prades. Tél. 85.13.80

MARSEILLE : Qu. Le Repos. Les Pennes-Mirabeau. R.N. 113. Tél. (42) 02.51.25

Début 1985 : MONTPELLIER - NICE - TOULON - BÉZIERS - AVIGNON

MERINOS, SIMMONS, EPEDA, ONREV, GEORGE, DUREV, TRECA, LATTOREV,
SOMEDA, PIRELLI, MONDIAL, REVLAINÉ, DUNLOP, BULTEX CONFORT IDEAL, VELDA,
ARDELAINÉ (le fameux matelas de laine - 24 kg, 140)

Parking gratuit - Service après-vente gratuit - Livraison gratuite à partir de 3.500 F d'achat

**REMBOURSONS LA DIFFÉRENCE DANS LES 4 JOURS QUI SUIVENT VOTRE ACHAT
SI VOUS TROUVEZ MOINS CHER, JUSQU'À CONCURRENCE DU PRIX COÛTANT**

**TOUT LE MENAGER...
Radio-Télévision (N.B./Couleur)
Chaines HIFI
Spécialiste Magnéscope**

**CONDORCET
APIGUIAN**

Dépositaire des Grandes Marques



**ALLO
642-56-17**

**175, Ave JEAN JAURES
CLAMART**